

Università degli studi di Bologna  
DOTTORATO DI RICERCA IN SEMIOTICA  
M-FIL 05- XIX CICLO

IL TESTO ANAMORFICO  
STRUTTURE TOPOLOGICHE AMBIGUE E  
PRENSIONE ESTETICA NEL DISCORSO LETTERARIO

Tesi di Dottorato di  
DANIELA PANOSSETTI

RELATORE:

Prof.ssa Maria Pia Pozzato

Prof.ssa Cristina Demaria

COORDINATORE:

Prof.ssa Patrizia Violi

a.a. 2006-2007

## SOMMARIO

### INTRODUZIONE:

L'ANAMORFISMO COME DISPOSITIVO ESTETICO ESEMPLARE .....	3
---	---

### PARTE PRIMA:

QUESTIONI TEORICHE, METODOLOGICHE E DEFINIZIONE OPERATIVA.....	11
--	----

#### **1. IPOTESI E COORDINATE TEORICHE: UN PRIMO ORIENTAMENTO.....12**

1.1 LA NATURA TOPOLOGICA E DINAMICA DEL SENSO: UNA RILETTURA IN PROSPETTIVA SITUATA.....	12
1.2 SALIENZE PERCETTIVE, SALIENZE SEMANTICHE E RITMIZZAZIONE DEL CONTENUTO.....	15
1.3 LA PRESSIONE IMPRESSIVA E LA QUESTIONE DELL'OGGETTUALITÀ DEL SENSO.....	21
1.4 L'IRRIDUCIBILITÀ COMBINATORIA DELLE CONFIGURAZIONI .....	26
1.5 LA QUESTIONE DELL'OPERATIVITÀ .....	29

#### **2. LA MODELLIZZAZIONE MORFOGENETICA: TRA TOPOLOGIA, MEREOLOGIA E SCHEMI TENSIVI.....34**

2.1 SPAZIO DEL TESTO, OGGETTO TESTUALE, IDENTITÀ FIGURALE.....	35
2.2 L'IDENTITÀ FIGURALE COME CONFIGURAZIONE QUALITATIVA.....	36
2.3 LA SCHEMATIZZAZIONE DINAMICA DELLA TC: UNA PRESENTAZIONE OPERATIVA .....	45
2.4 LA MODELLIZZAZIONE MEREOLOGICA: IL PUNTO DI VISTA QUANTITATIVO .....	56
2.5 ALCUNI ESEMPI: ANAMORFISMO, METAMORFISMO, OMEOSTASI, OMEORESI .....	62

#### **3. IL TESTO LETTERARIO TRA SINGOLARITÀ, SALIENZA E SOSTANZA .....70**

3.1 IL PROBLEMA DELLA TESTUALIZZAZIONE: UN NODO NON RISOLTO .....	71
3.2 GLI SPAZI TESTUALI TRA VALENZE E AFFERENZE: L'ASPETTO QUALITATIVO.....	75
3.3 SERIE ENUMERATIVE E SERIE ACCUMULATIVE: L'ASPETTO QUANTITATIVO.....	78
3.4 EMERGENZA DELLE SALIENZE: IL RILIEVO SEMANTICO .....	81
3.5 LE DIMENSIONI DI CONTROLLO: PARAMETRI INTENSIVI ED ESTENSIVI .....	86

#### **4. CALLIGRAMMI: CORTOCISCUITI SEMIOTICI TRA ESPRESSIONE E CONTENUTO.....91**

4.1 RIFLESSIVITÀ METATESUALE E DISPOSITIVI DI MOTIVAZIONE .....	91
4.2 EFFETTO "SIMBOLICO" .....	98
4.3 IDENTITÀ FIGURALE E DISPOSITIVO DI MOTIVAZIONE TRASVERSALE.....	102
4.4 DUPLICE VINCOLO DI TESTUALIZZAZIONE .....	103
4.5 AMBIGUITÀ PERCETTIVA E NECESSITÀ DI UNA VISIONE PANOTTICA .....	108
4.6 EFFETTO TAUTOLOGICO.....	111
4.7 CALLIGRAMMI ED EFFICACIA ESTETICA .....	111

### PARTE SECONDA

#### ANALISI E RICADUTE TEORICHE

#### **5. LA VIE MODE D'EMPLOI: UNO SPAZIO DA ESPERIRE..... 115**

5.1 IL VUOTO, IMPROVVISAMENTE .....	115
-------------------------------------	-----

5.2 UNA LENTA VENDETTA .....	118
5.3 ELOGIO DELL'INTELLIGENZA TATTICA .....	128
5.4 IL DISPOSITIVO FIGURALE .....	133
5.5 PRENSIONE ESTETICA E PSEUDO PERCEZIONE .....	143
5.6 ANAMORFISMO NE LA VIE.....	144
5.7 LA CASELLA VUOTA .....	148
5.8 APPROSSIMARSI AL LIMITE .....	156
5.9 VALÈNE, O IL TERZO UOMO .....	166
5.10 UN'ARCHITETTURA OMEOSTATICA .....	178
<b>6. ESPLOSIONE E IMPLOSIONE NELLE CITTÀ INVISIBILI.....</b>	<b>189</b>
6.1 IDENTITÀ FIGURALE E DISPOSITIVO TENSIVO. ....	186
6.2 PUNTO DI VISTA GLOBALE: ORDINI DI MOLTEPLICITÀ .....	194
6.3 PUNTO DI VISTA LOCALE: BIFORCAZIONI “A CASCATA” E ALTERNANZA RITMICA .....	207
6.4 “UN PEZZETTO DI LEGNO LISCIO E VUOTO” .....	216
6.5 ANFIBOLOGIA E AMBIGUITÀ .....	222
<b>7. DI UN'INQUIETUDINE FECONDA: ATTORNO AD ALCUNE AFFINITÀ ELETTIVA .....</b>	<b>227</b>
7.1 CONTRAINTE, AGIO, TRASGRESSIONE, ARGUZIA.....	228
7.2 IL GIOCO COME VERTIGINE INTORNO AL VUOTO .....	237
7.3 DAL PUZZLE AL LABIRINTO .....	249
7.4 FENOMENOLOGIA DELLA CASELLA VUOTA .....	252
7.5 FOLLI OSSESSIONI E UTOPIE INCOMPLETE .....	263
7.6 AMOR VACUI E PULSIONE DESCRITTIVA .....	269
7.7 IL CANNOCCHIALE CALVINIANO.....	276
7.8 IL PUNTO DI FUGA E L'IMPERFEZIONE DEL SENSIBILE .....	284
<b>8. RAYUELA, O DELL'INTERSTIZIALE.....</b>	<b>288</b>
8.1 INCURSIONI INTERTESTUALI: CORTÁZAR VISTO DA JULIO.....	293
8.2 FIGURE DELLA DISLOCAZIONE .....	318
8.3 LA CONDIZIONE DISLOCATA.....	343
8.4 L'UNIVERSO FIGURATIVO DI RAYUELA .....	384
8.5 LA VICENDA IDENTITARIA DI OLIVEIRA: UNA SINTESI .....	434
8.6 L'EFFETTO CALEIDOSCOPIO: RAYUELA 1 E 2 .....	439
8.7 DENTRO L'INTERSTIZIO .....	467
<b>9. RIFLESSIONI SUI MECCANISMI DI PRENSIONE ESTETICA DEL TESTO LETTERARIO .....</b>	<b>485</b>
9.1 TRA MOTIVAZIONE ED ESTESIA: LE APORIE DI UN'ESPERIENZA ESTETICA DEL LETTERARIO .....	490
9.2 PRENSIONE IMPRESSIVA: UNA NOZIONE APERTA .....	506
9.3 LO SPAZIO TESTUALE COME CAMPO PERCETTIVO DI PRESENZA .....	510
9.4 DALL'IMPERFEZIONE ALLA DISTRAZIONE.....	523

## APPENDICI E BIBLIOGRAFIA

APPENDICE I.....	529
APPENDICE II.....	530

BIBLIOGRAFIA .....	531
--------------------	-----

## INTRODUZIONE:

### L'ANAMORFISMO COME DISPOSITIVO ESTETICO ESEMPLARE

*Le anamorfosi, dopo tutto,  
altro non sono che trompe l'œil al contrario*  
(Georges Perec)

Il problema del discorso letterario è forse uno degli ambiti in cui la semiotica ha saputo mostrare fin dall'inizio e con particolare forza ed efficacia le proprie potenzialità operative. Del resto, il testo letterario ha costituito a lungo il banco di prova di molte proposte teoriche, contribuendo in misura considerevole alla prima fase di sviluppo e stabilizzazione della disciplina, in entrambe le sue "correnti" principali. E tuttavia, questa lunga fortuna del letterario ha anche ingenerato una sorta di "abitudine" interpretativa e analitica che ha talora impedito alla semiotica letteraria di seguire gli sviluppi inattesi (talora sconcertanti, nel bene e nel male) della disciplina, quasi come se dopo la stagione d'oro, ormai ben lontana, del *Lector*, del *Maupassant* e di *S/Z*, non fosse rimasto più nulla di veramente importante da dire sul tema. Mai veramente abbandonato nella pratica analitica, il testo letterario è in un certo senso "tacitamente" caduto ai margini della riflessione teorica più "calda".

Così, il ciclone provocato dall'irruzione delle problematiche estetiche e passionali e successivamente (e in larga misura di conseguenza) dall'avanzare di temi come quello della semiosi incarnata, delle pratiche e dell'*embodiement*, non ha lasciato, a conti fatti, la semiotica letteraria troppo scossa, se non fosse per un recupero della problematica fenomenologica, di cui testimoniano soprattutto i notevoli lavori sulla figuratività di Denis Bertrand. Ora rifiutato come paradigma di un'ormai "pericoloso" imperativo di chiusura e coerenza del testo, ora, al contrario, recuperato come estrema garanzia di rigore testualista, rispetto ai nuovi problemi di cui si diceva il testo letterario – e più in generale quello estetico – viene per lo più utilizzato come fonte di *exempla* particolarmente efficaci ma, per così dire, "pronti per l'uso". Il discorso letterario, insomma, non ci sembra sia stato davvero e fino in fondo riconsiderato come pratica, come semiosi in atto o come esperienza *in sé*, ma come luogo privilegiato di *rappresentazione* di pratiche, di esperienze, di processi di semiosi in atto. Crediamo invece che se la semiotica letteraria vuole davvero avvalersi dei progressi della disciplina degli ultimi anni e mettersi di nuovo "alla prova", dovrebbe cambiare radicalmente la domanda da volgere al proprio oggetto e considerare il discorso letterario non più (solo) come un luogo di rappresentazione di esperienze incarnate, ma come esperienza *in sé* stessa incarnata.

Quando si è cominciato a parlare di passioni si distingueva efficacemente tra discorso *delle passioni* e discorso *appassionato*<sup>1</sup>. Ecco, lo slittamento di pertinenza che auspichiamo nel campo della semiotica letteraria dovrebbe, almeno a nostro parere, portarla ad interrogarsi non più solo sul problema di un discorso letterario *dell'*esperienza estetica ma sul problema del discorso letterario *come* esperienza estetica.

---

<sup>1</sup> Cfr. in particolare PEZZINI 1998.

Senza cadere nell'impressionismo o nell'applicazione automatica di griglie precostituite, senza votarci all'ipostatizzazione di forme o, al contrario, alla deriva interpretativa, crediamo che il discorso letterario richieda, prima di tutto, di essere esperito attraverso la vicenda tensiva – sempre singolare, sempre peculiare – che vi si trova incarnata. E che, dunque, chieda di entrare a pieno titolo in un rapporto interattivo – in un processo di semiosi in atto – non solo come campo di una sfida simulacrale, ma come *partner* di un mutuo aggiustamento; che, insomma, chieda di essere timicamente “abitato”, anche e forse prima di tutto dall'analista. È seguendo questa suggestione – e la sfida, per quanto modesta, che essa sottintende – che si è intrapreso questo lavoro.

Lo spunto originario ci è stato dato da un breve studio poco conosciuto (se non fosse per la citazione che ne fa Italo Calvino in uno dei suoi saggi più noti<sup>2</sup>) di Hans Magnus Enzensberger, in cui l'autore, attraverso una suggestiva considerazione della figura del labirinto, sottolinea la tendenza di una parte considerevole della letteratura del novecento verso la messa in rilievo (spesso accompagnata da esplicite marche meta-testuali) del fondamento topologico delle struttura del testo letterario.

La topologia investiga las propiedades generales del los espacios. No tiene en cuenta las dimensiones mensurables, como las rectas o los ángulos; procura en cambio averiguar si un espacio es cerrado o abierto, limitado o ilimitado. Se ocupa de las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes; de su dimension y la relación entre interior y exterior. [...]

Este limite entre el espacio interno de la ficción y el espacio externo de la realidad define, naturalmente, el hecho literario y, en suma, toda configuración estética. Ese limite hace de la obra lo que la obra es. Pero es difícil de definir y su naturaleza me parece muy problemática. Los escritores no aceptan sin reservas ese limite. La literatura siempre ha intentado relativizarlo. Y puede conseguirlo de dos maneras aparentemente opuestas: o bien cuando se refuerzan los márgenes de la obra, esto es, cuando se los duplica o multiplica, o bien cuando se los rompe o, en una calabra, cuando se intenta suprimirlos. (ENZENSBERGER 1966 : 4;6)

A partire da questo spunto, emerso tuttavia nel corso di precedenti ricerche che già miravano ad un'integrazione di approccio topologico e semiotico, siamo stati portati ad imboccare una gamma alquanto varia di percorsi che, incrociandosi talora inaspettatamente ma sempre proficuamente, hanno finito per delineare, grosso modo, dei campi di riflessione preferenziali. L'interesse è andato insomma progressivamente condensandosi intorno a quattro obiettivi principali, alcuni di valore prettamente operativo, altri legati ad una preoccupazione più marcatamente teorica; ovvero, in sintesi:

- mettere alla prova la semiotica letteraria su testi ambigui e “non tradizionali”, caratterizzati da un regime discorsivo “instabile”
- riportare all'attenzione il problema della testualizzazione e della pertinenza del piano espressivo nel discorso letterario oltre che nel discorso poetico
- testare il concetto di prensione semantica, elaborato da Jacques Geninasca, attraverso una schematizzazione morfogenetica che ne metta in luce l'ispirazione

---

<sup>2</sup> Cfr. CALVINO 1968.

topologica in modo, almeno a nostro parere, più adeguato di quanto non faccia il semisimbolismo (del cui binarismo Geninasca stesso riconosce i limiti e il valore puramente operativo)

- fondare su strumenti descrittivi più raffinati il concetto di prensione impressiva e riflettere sui meccanismi di prensione estetica del testo letterario da un punto di vista tensivo e “incarnato”.

L’ipotesi fondamentale che regge questi quattro nodi problematici è che la natura topologica e differenziale del senso possa, nel caso del discorso letterario, gettare una differente luce sul rapporto complesso di motivazione tra i piani della significazione, rapporto strettamente connesso all’efficacia estetica del discorso stesso. La descrizione della rete topologica di salienze del discorso – che chiameremo *identità figurale* (in quanto portatrice di una sorta di identità discorsiva) – ci sembra insomma poter fornire una base di riflessione proficua in relazione all’esperienza estetica del letterario, capace soprattutto di mettere in rilievo il suo carattere di semiosi in atto.

Ispirandoci esplicitamente alla proposta teorica di Geninasca, intendiamo in questo caso con semiosi in atto quel processo “musicale” di semiosi aurorale<sup>3</sup> fondato sull’aggiustamento reciproco – diremmo quasi armonico – tra soggetto ed oggetto estetico in vista dell’emergenza in quest’ultimo di una “figura singolare” dotata di pregnanza estetica. Secondo la nostra ipotesi, la configurazione peculiare delle singolarità semantiche di un discorso – di una *parole* letteraria – si pone rispetto alla disposizione estetica del soggetto come una configurazione quasi-percettiva di salienze, fungendo da base per l’attivazione di una prensione impressiva a cui accedere, dinamicamente, attraverso la vicenda ritmico-timica iscritta nel discorso, secondo diversi stili tensivo-liminari.

In questo senso l’attivazione di uno “sguardo estetico” che sia a grado di innescare questo tipo di semiosi aurorale sembra rimandare all’assunzione di una particolare “disposizione timica”, ovvero una deroga dell’intenzionalità a livello predicativo che apra ad una situazione di “distrazione” produttiva del soggetto nei confronti dell’oggetto: una situazione di apertura e di disponibilità a “lasciarsi agire” che preluda ad un aggiustamento reciproco dei due poli.

Come si vede l’ipotesi non ha alcuna ambizione generalizzante (rivolgendosi piuttosto ad un oggetto “singolare” come lo stile discorsivo), ma risponde ad un interesse puramente teorico che chiede all’analisi non tanto conferme, quanto stimoli e, possibilmente, confutazioni proficue. La selezione dei testi da sottoporre all’analisi non ha dunque seguito un criterio di rappresentatività ed esaustività: la loro scelta è stata piuttosto motivata dalla presenza di alcune particolari caratteristiche che li rendevano, in qualche modo, “esemplari” rispetto al nostro problema.

*In primis*, a colpire l’analista, in questi testi, è la messa in rilievo esplicita a livello espressivo della presenza di una struttura topologica soggiacente, talora apparentemente intricata e in realtà inaspettatamente semplice, come nel caso di *La vie mode d’emploi* di Georges Perec e delle *Città invisibili* di Italo Calvino, in cui l’illustrazione dell’identità figurale è affidata, a fini illustrativi, ad elaborati diagrammi. Nel caso di *Rayuela* di Julio Cortázar talora, invece, la complessità della struttura topologica è effettiva e non solo

<sup>3</sup> Cfr. GENINASCA 1988 e 1997 (in particolare “Lo sguardo estetico”).

apparente: a partire da una macro struttura triadica si dispiega un dispositivo (manifestato a livello espressivo dal “*tablero de direccion*”) che porta all’estremo la tendenza alla dislocazione degli spazi testuali. L’estrema complessità del romanzo di Cortázar, insieme alla quasi totale assenza di studi semiotici a riguardo (e che invece, nel caso di Calvino e Perec, sono così tanti da risultare talora di ostacolo all’analisi) e al programmatico rifiuto che traspare dagli scritti dell’autore nei confronti di un irrigidimento strutturale del discorso letterario (che invece affligge in parte i testi oulipiani, peraltro coscientemente intrisi di “*semiotica applicata*”), ci hanno portato a concentrarci maggiormente su questo testo, a nostro parere il più ricco di spunti.<sup>4</sup>

È qui che diventa evidente l’importanza dei dispositivi di *testualizzazione*, un problema largamente trattato per quanto riguarda i meccanismi di significazione poetica ma troppo spesso dimenticato nelle analisi del testo letterario, quasi come se in questo regime di significazione le relazioni complesse tra i due piani, che le strategie di proiezione testuale restituiscono, fosse meno pertinente che in altri tipi di testualità.<sup>5</sup> Questa più o meno intensa, ma comunque percepibile messa in rilievo sul piano espressivo della struttura topologica del contenuto, ci sembrava potesse permettere un’esplicitazione particolarmente evidente di un meccanismo di un livello di significazione ulteriore a base figurale che comunque crediamo essere attivo, secondo diversi gradi (e comunque accanto ad altri dispositivi di natura differente) in ogni discorso letterario. Ma si tratta di un’ipotesi secondaria, che andrebbe verificata su ben altra scala e soprattutto su un *corpus* rappresentativo ed esauriente.<sup>6</sup>

Riteniamo tuttavia plausibile che, se è vero che il valore estetico del discorso poetico non risiede *solo* nell’instaurazione di un effetto di motivazione tramite il dispositivo di parallelismo jakobsoniano, è pur vero che il valore estetico del letterario risiede *anche* in questo, e non solo sul piacere inferenziale (che rileva piuttosto della dimensione cognitiva dell’esperienza del letterario) né solo sulla rappresentazione patemica (che rileva, appunto, della dimensione passionale), né, ancora, solo sul valore epistemico (che rileva della dimensione valoriale nel discorso), ma che vi sia una sorta di livello “*esperienziale*” che rimanda piuttosto alla rete di risonanze e dissonanze interne, alle rime e ai contrasti semantici, esperita ritmicamente e impressivamente. Ci sembra insomma di poter ipotizzare che in questo (o perlomeno anche in questo) stia il fondamento di un effetto di

---

<sup>4</sup> Aggiungiamo a margine che nel progetto originario avrebbe dovuto prendere parte all’interno del *corpus* anche la *Trilogie des jumeaux* di Agatha Kristof, testo in cui la messa in rilievo del carattere topologico già insito nella forma di trilogia viene sottoposta a trasformazioni dinamiche niente affatto banali. L’inclusione del testo sarebbe stata significativa, in quanto si tratta di un romanzo assai lontano dalla consapevolezza metadiscorsiva dei tre romanzi qui in questione, il che rendeva la portata della nostra ipotesi più ampia e trasversale rispetto al criterio di genere. L’analisi del testo di Kristof non ha trovato posto in questo lavoro per ragioni di economia e di spazio, ma rimandiamo il lettore interessato ad un nostro contributo sviluppato in parallelo al progetto di tesi (*cf.* PANOSSETTI 2006).

<sup>5</sup> Si pensi, a titolo di esempio, alle testualità interessate dalla cosiddetta semiotica sincretica. Ma il problema della testualizzazione acquista un’importanza decisiva anche negli studi sulla traduzione intersemiotica (per una discussione sul tema, rimandiamo in particolare a DUSI & NERGAARD (eds.) 2000 e a ECO 2003).

<sup>6</sup> Alcuni testi che potrebbero arricchire questo *corpus* iniziale (e che qui non sono stati presi in considerazione per evidenti ragioni di spazio) sono, ad esempio, *Der spiegel im spiegel* di Michael Ende, la *New York Trilogy* di Paul Auster, *The Hours* di Michael Cunningham: come si vede, si tratterebbe di un *corpus* assolutamente trasversale rispetto al genere e piuttosto orientato ad un discorso di “*stile*” comune.

“presa” profonda e immediata (non tuttavia in senso fusionale, come si vedrà) dell’oggetto estetico.

Non solo, ci sembra che in questo soprattutto risieda la possibilità di indagare da un punto di vista squisitamente semiotico il fondamento dello stile scritturale di un discorso letterario, stile inteso non come vaga ricorrenza di formule narrative, discorsive o prosodiche privilegiate, ma come tendenza tensiva generale del discorso, come particolare modo di declinare l’ordine di coerenza e coesione degli spazi testuali. Insomma, una possibilità di affrontare la controversa nozione di *stile* da un punto di vista strettamente semiotico potrebbe risiedere proprio nell’analisi delle regolarità soggiacenti alla configurazione particolare e singolare dell’oggetto testuale, costruita interattivamente e tentativamente nel corso dell’attualizzazione del discorso stesso.<sup>7</sup>

Chiudiamo questa lunga parentesi, e ritorniamo ai caratteri specifici di interesse dei testi del *corpus*. Posta dunque la presenza evidente di una strutturazione topologica, diremmo anche che questa si presenta nei testi in questione come “affetta” da un principio di *ambiguità*, direttamente riflesso sul piano espressivo, attraverso il dispositivo di testualizzazione, in termini di *bimodalità* strutturale. In questo modo, è la stessa importanza del dispositivo di testualizzazione ad indurre un’altrettanto cruciale messa in rilievo del piano espressivo, anch’esso troppo spesso trascurato nell’analisi letteraria. Vedremo come questa particolare proprietà bimodale del discorso metta in luce la possibilità di considerare pertinenti le costrizioni esercitate dal piano espressivo sulle strategie di testualizzazione non solo in una dimensione lineare, ma anche in una dimensione planare e “spaziata”.

Infine, nei testi in questione si è considerata altamente rilevante la presenza di un particolare effetto di isomorfismo tra i due piani della significazione, che più avanti definiremo come “dispositivo di motivazione trasversale”, evidenziato dall’installazione, all’interno del discorso di espliciti indici meta-testuali, per lo più sotto forma di figure discorsive pregnanti, basate anch’esse, ad un livello figurativo profondo e astratto, su una struttura figurale ambigua.

L’ambiguità, proprio in virtù di questa pertinenza trasversale ai livelli di generazione, va tuttavia qui intesa in senso rigoroso, ovvero come capacità della configurazione di salienze, manifestata a livello espressivo dalla rete di relazioni tra gli spazi testuali, di sostenere due diverse attualizzazioni dell’oggetto testuale in discorso, due diverse attivazioni della prensione semantica. L’oggetto testuale, in altri termini, presenta inscritta nel proprio dispositivo di testualizzazione la possibilità di una biforcazione della propria identità figurale, che porta su almeno due stati stabili, legati tra loro da un rapporto di mutua dipendenza. Ambiguità, dunque, nel senso originario del termine: sono testi programmati, in un certo senso, per ambi-ire, biforcarsi in due “futuri possibili” o oscillare tra due stati co-esistenti, virtualizzando ora l’uno, ora l’altro.

<sup>7</sup> Notiamo a margine (e ci riserviamo di rendere la questione più chiara in seguito, grazie alla considerazione della cosiddetta “aporia fondatrice” dello strutturalismo) che l’idea di un livello di *regolarità* insito in una strutturazione *particolare* di singolarità non è affatto un ossimoro, non più di quanto non sia la nozione stessa di stile: una “deformazione coerente”, appunto. Come nota giustamente Pozzato (2007 : 26), le strategie di testualizzazione, in quanto “arrangiamento dei contenuti che è specifico di quella sostanza dell’espressione [...] e di quello specifico testo” rimandano esattamente all’assunzione di una prospettiva focale sul particolare, ma non per questo meno suscettibile di trattamento scientifico e analitico.

Molto spesso gli aspetti veramente significativi di un fenomeno vengono alla luce, “per resistenza”, solo allorché subiscono una deformazione. Ecco: i testi scelti sono testi che includono nel loro “corpo” questa possibilità di deformazione, sotto forma di una duplice possibilità di attualizzazione, legata dunque non ad un’ambiguità nella strategia interpretativa, ma ad un’ambiguità della strategia di testualizzazione<sup>8</sup>. L’ambiguità, in altri termini, non interessa solo la struttura del contenuto, ma investe *in toto* il rapporto di solidarietà tra i piani. Ci sembra che questa “deformazione integrata” metta appunto in luce, anche solo in negativo, il concetto di identità figurale, che è esattamente la matrice topologica che subisce la deformazione e al contempo la permette.

Detto altrimenti, i testi in questione presentano inscritto nel proprio dispositivo di testualizzazione un principio di pluri-valenza configurazionale: la configurazione topologica individuata dagli spazi testuali – o più propriamente dalle dominanti semantiche che ne restituiscono il potenziale isotopico – individua tra questi spazi delle reti di relazioni multilaterali. Diventa così possibile identificare diverse configurazioni potenzialmente attivabili attraverso il lavoro di attualizzazione interpretativa, configurazioni che risultano tuttavia sostenute da un’unica manifestazione espressiva.

Di qui la scelta del modello percettivo dell’*anamorfismo* per descrivere il particolare effetto di deformazione ambigua del discorso. L’anamorfismo è, in questo senso, un prototipo della percezione estetica ambigua e oscillante, ovvero il prototipo di un’instabilità non “selvaggia” ma regolata. Sotto certi aspetti, è un’esemplificazione sotto forma percettiva dell’aporia della struttura, della sua “realtà” puramente differenziale.

Nelle pratiche anamorfiche in pittura uno stesso insieme di formanti plastici è suscettibile di produrre diversi effetti figurativi, coagulandosi in differenti configurazioni pregnanti, secondo la variazione del punto di vista applicato dall’osservatore, che funge di fatto come selezione di un piano di pertinenza. Nei testi letterari qui analizzati è in gioco un dispositivo del tutto simile: lo stesso insieme di spazi testuali – che agiscono da un punto di vista semantico come dei veri e propri *formanti*<sup>9</sup> grazie all’identità topologica delle salienze dominanti al loro interno – organizzandosi secondo configurazioni variabili, vanno a delineare diverse “totalità significanti”, dipendenti in quanto ad attualizzazione dalla prensione semantica che vi applica l’istanza dell’enunciazione. Vedremo inoltre come tale ambiguità dinamica, di natura eminentemente qualitativa, possa tradursi in termini estensivi e quantitativi come dinamica di trasformazione mereologica. Sotto questo aspetto, si può dire che il carattere formale dei testi in questione, pur non riconducibili ad

---

<sup>8</sup> Se è vero che la prova di commutazione è il mezzo per censire i tratti distintivi di una struttura differenziale, in questo senso i testi selezionati rivestono un particolare interesse. Si tratta, per così dire, di discorsi a “commutazione programmata”, nel senso che una vera e propria procedura di commutazione del senso è inscritta nella loro strategia di testualizzazione e, in quanto tale, richiesta al lettore. Ad esempio, in *Rayuela* lo slittamento dell’ordine configurazionale nel passaggio dalla prima alla seconda modalità di fruizione provoca una generale rivolgimento dello *status* di variante o invariante di uno stesso formante discorsivo ma anche un’evidente “resistenza” alla commutazione di alcune costellazioni di tratti che in quanto tali si confermano come distintivi rispetto ad entrambe le configurazioni in gioco.

<sup>9</sup> Abbiamo successivamente constatato con una certa sorpresa (e, perché no, con un pizzico di soddisfazione) che, a conferma della possibile validità di questa intuizione, il medesimo concetto di “formante semantico” è stato proposto – esattamente in relazione alla nozione di spazio testuale – da Denis Bertrand per il quale, come ricorda Quéré, la proposta di Geninasca ha il pregio di offrire “una visione unificata, in cui gli ‘spazi del testo’ sono altrettanti ‘formanti dell’interpretazione’, secondo la felice espressione di Denis Bertrand” (QUÉRÉ 2000 : 108, corsivo nostro).

un unico *type*, sono nondimeno accomunati da una “aria di famiglia”, intesa in senso specifico come “famiglia di trasformazioni”, per dirla con Rastier.

Retenons qu’une forme est une *famille de transformations* : la forme et la métamorphose sont deux moments d’un même processus: cette transformation est diachroniquement orientée dans un temps du texte et de la tradition. Selon les composantes mises en jeu, il faut distinguer les transformations thématiques, dialectiques (narratives), dialogiques (modales, selon les “points de vue” et les “positions de parole”), tactiques (positionnelles). Nous nommerons *métamorphismes* l’ensemble de ces transformations. Nous y incluons les *méréomorphismes*, définis comme des relations entre parties du texte qui présentent de manière compacte et locale des formes amplifiées ailleurs de manière globale et diffuse. (RASTIER 2006 : 107)

L’anamorfismo di questi testi è allora una particolare declinazione del più generale fenomeno dinamico di metamorfismo e mereomorfismo. Se dunque vi è un’eventuale possibilità di estensione di questo micro-*corpus* ad altri casi, ci sembra che essa non debba orientarsi alla ricerca di una definizione di “genere”, ma verso il rilevamento di analogie puramente stilistiche. In ogni caso, attraverso questa peculiare instabilità “regolata” e inscritta nel loro “corpo”, i testi selezionati sembravano offrire notevoli spunti di riflessione su tutti i quattro i livelli di interesse sopra elencati.

Le caratteristiche che accomunano questi testi rendendoli per certi aspetti “eccentrici” rispetto al discorso letterario tradizionale, sono naturalmente più numerose e più complesse. Per questo, piuttosto che procedere con una tediosa e astratta definizione operativa dell’oggetto, tratto per tratto, si è preferito rimandare ad un esempio “prototipico” di testo anamorfico, quello dei calligrammi (*cf.* cap. 4), che ci permetterà di descrivere i tratti pertinenti in modo sintetico e, al contempo, marcare alcune importanti differenze nel passaggio da un regime di motivazione poetico in senso stretto (isomorfismo ed effetto simbolico per *ratio difficillima*) ad un regime di motivazione più specificamente letterario (isomorfismo ed effetto simbolico per *ratio difficillis*<sup>10</sup>).

In ogni caso, è evidente che un’ipotesi di questo genere non può che includere, anche se in modo tangenziale, un riferimento al problema della percezione. L’anamorfismo, del resto, è un fenomeno prima di tutto percettivo di cui tenteremo di dare una traduzione in termini morfogenetici, per testare gli strumenti metodologici ma anche a titolo esplicativo rispetto all’uso metaforico che ne faremo rispetto al meccanismo di significazione dei testi. In realtà, la scelta dell’anamorfismo come fenomeno esemplare non è neanche così metaforica: vedremo infatti come sia possibile parlare, per i testi in questione, di una sorta di pseudo-percezione, ovvero della possibilità da parte della struttura tensiva di tipo semantico di funzionare da innesco e *partner* di un aggiustamento timico-corporeo. Sotto questo aspetto, ci rifacciamo ad una considerazione fenomenologica dell’oggetto testuale e, in parte (pur non condividendone *in toto* il programma) alle recenti proposte di Jacques Fontanille (2004a) di una sintassi figurativa di tipo tensivo e a base corporea. Si tratta, insomma, di indagare la possibilità di conferire una sorta di *consistenza estetica* al discorso

---

<sup>10</sup> *Cfr.* Eco 1985b e *infra* cap. 4 e 5.

letterario, che permetta di osservare sotto una prospettiva differente i meccanismi di efficacia estetica ad esso connessi.

E tuttavia, il vero snodo critico della nostra riflessione è operativo e rimanda al problema di una descrizione *adeguata* del fondamento topologico del senso. È per questo motivo che abbiamo tentato un'integrazione metodologica con la modellizzazione morfogenetica, elaborata a partire dalla teoria delle catastrofi di René Thom<sup>11</sup>, di cui daremo una presentazione metodologica (integrando con l'approccio mereologico) nel cap. 2. Successivamente si cercherà di tradurre il modello analitico in modo da renderlo applicabile al discorso letterario (cap. 3), in particolare ai testi che abbiamo qui selezionato seguendo l'esempio prototipico del calligramma (cap.4). A questo punto, nella seconda parte, il modello sarà testato "in vivo" sui testi selezionati (cap. 5-8) ed affrontare, alla luce dei risultati dell'analisi, il problema della prensione estetica (*cf.* cap. 9).

Poiché i testi che si sono presi in considerazione sono non solo complessi ma, almeno in due casi, di considerevoli dimensioni, la loro analisi (in particolare quella principale, dedicata a *Rayuela*) ha finito per occupare una sezione notevolmente ampia dell'intero lavoro. Inoltre, è stato proprio il lavoro di analisi a mettere in luce, e talora in questione, non solo l'adeguatezza del modello, ma soprattutto i nodi teorici che hanno motivato la ricerca, che risultano dunque, di fatto, disseminati nei capitoli centrali. Per questo motivo, e per evitare inutili ridondanze, si è preferito non relegare il discorso teorico in uno spazio determinato, fatta eccezione per una riflessione critica nel capitolo finale, in cui si opta comunque per un'esposizione la più sintetica e pregnante possibile. Cercheremo insomma di prendere atto delle ricadute teoriche dell'analisi, nonché dei suoi eventuali effetti collaterali, sempre alla luce dell'analisi stessa.

Tuttavia, ci pare necessario procedere ad una panoramica, seppur breve, dello sfondo teorico di riferimento, anche e soprattutto per esplicitare le motivazioni che ci hanno spinto ad integrare la metodologia semiotica con uno strumento operativo per certi aspetti inconsueto come l'analisi topologica. Un'integrazione di questo tipo non è del resto nuova in semiotica: dopo la proposta inaugurale di Jean Petitot, il problema topologico non ha affatto abbandonato il campo semiotico. E tuttavia, la modellizzazione morfogenetica rimane uno strumento arduo e talora pleonastico (se non addirittura palesemente superfluo), soprattutto quando venga utilizzato come una semplice e "mirabile" traduzione di strumenti semiotici ampiamente testati e funzionali.

Esistono indubbiamente dispositivi testuali (la maggior parte, diremmo senza remore) che da una traduzione di questo tipo non ricevono niente più che una rappresentazione più complessa e meno immediata; tuttavia, ci sembra in questo caso di essere di fronte a fenomeni che in altro modo rimarrebbero, almeno in parte, opachi. È quello che cercheremo di mostrare attraverso una prima ricognizione teorica.

---

<sup>11</sup> *Cfr.* in particolare THOM 1972 e, per le successive applicazioni in campo semiotico, PETITOT 1985.

# PARTE PRIMA

QUESTIONI TEORICHE, METODOLOGICHE E DEFINIZIONE OPERATIVA

## 1. IPOTESI E COORDINATE TEORICHE: UN PRIMO ORIENTAMENTO

*Se si dovesse scegliere tra rigore e significato,  
io, senza esitazioni, sceglierei il secondo.*  
(René Thom)

### 1.1 LA NATURA TOPOLOGICA E DINAMICA DEL SENSO: UNA RILETTURA IN PROSPETTIVA SITUATA

Che la natura qualitativa del senso debba essere intesa in senso differenziale e topologico è affermazione pacifica, un'acquisizione teorica ed epistemologica consolidata. È stato probabilmente Gilles Deleuze a dare l'illustrazione più suggestiva di questo principio:

Gli elementi di una struttura non hanno né una designazione estrinseca, né un significato intrinseco. Che cosa rimane? Come ricorda in modo rigoroso Levi-Strauss, essi non hanno altro che un senso, un senso che è necessariamente e unicamente di "posizione". Non si tratti di un posto in un'estensione reale, né di luoghi in estensioni immaginarie, bensì di posti e luoghi in uno spazio propriamente strutturale, ossia topologico. [...] L'ambizione scientifica dello strutturalismo non è quantitativa, bensì topologica e relazionale. (DELEUZE 1973 : 94)

La discussione teorica su questo tema è ormai quasi saturata. E tuttavia, le implicazioni che tale assioma prefigura a livello operativo non sono state, almeno a nostro parere, spinte abbastanza avanti. Se, come notava già Umberto Eco in *La struttura assente*, la natura differenziale del senso permette di costruire modelli strutturali di intelligibilità e, al contempo, di conservare l'irriducibile singolarità dell'oggetto strutturale<sup>12</sup>, allora bisogna ammettere che il fondamento topologico del senso apre problemi affatto diversi a seconda di quale prospettiva si scelga tra le due. Dal punto di vista dell'elaborazione di modelli generali della significazione, la proposta greimasiana è quella che forse si è spinta più avanti, attraverso l'attenzione – talora anche eccessiva – all'interdefinizione e al metalinguaggio. D'altro canto, è innegabile che l'approccio interpretativo si sia maggiormente e più a lungo concentrato, con medesimo rigore, sul problema della semiosi in atto, ovvero del funzionamento "in vivo" e attuale della significazione, rispetto alla quale i modi di produzione segnica e, in particolare la differenza tra *ratio*, rappresentano alcune delle proposte più feconde.

Il nostro problema non è tuttavia stabilire quale approccio sia più autenticamente vicino alla reale natura del senso, ma piuttosto mettere in luce un problema trasversale all'intero campo semiotico, ovvero: come rendere conto (anche semplicemente in termini descrittivi) in maniera adeguata della natura configurazionale e dinamica del senso? Quello che cercheremo di fare con questo lavoro non è certo – questo è quantomai ovvio – tentare di dare una risposta generale a questo problema, ma proporre una soluzione locale, del tutto operativa, elaborata comunque a partire da una prospettiva preferenzialmente

---

<sup>12</sup> Cfr. Eco 1968, p. 254 e seguenti.

generativa e inoltre circoscritta a quel particolare regime discorsivo che è proprio del testo letterario. Ci pare d'obbligo però sottolineare, a conferma dello spirito critico e al contempo fiducioso con cui assumiamo un approccio "greimasiano", che il pregiudizio che ha lungo ha voluto vedere la semiotica generativa arroccata al *golem* del testo e indifferente alle vicende di riconfigurazione mobile del senso dovrebbe ormai essere stato del tutto dissolto dalle vicende disciplinari degli ultimi decenni, in cui il problema della semiosi in atto, spinto da quello delle forme di iscrizione della soggettività, è rientrato di prepotenza nell'edificio teorico greimasiano, destabilizzandolo forse, ma testimoniandone, a conti fatti, la vitalità e una certa capacità di tenuta. Se alcuni aspetti sono stati irrimediabilmente messi in discussione, è anche vero che altri hanno ricevuto da questa invasione uno stimolo al ripensamento e, talora, alla conferma della propria utilità.

Uno di questi casi ci sembra essere quello della semiotica della *parole* letteraria di Geninasca: nella teoria di Geninasca, il processo estetico come semiosi in atto acquista uno spazio notevole e, di conseguenza, l'attenzione verso la singolarità della struttura attualizzata diventa preponderante, fino a richiedere una parziale ed esplicita revisione dell'approccio generativo<sup>13</sup>. Di qui, la rivendicazione, per la semiotica letteraria, dello statuto di "scienza del particolare":

L'ambizione della semiotica greimasiana, fin dai suoi inizi, alla fine degli anni 60, era di elaborare una teoria del discorso e dei modelli di prevedibilità che avrebbero permesso di fondare una procedura d'analisi. Scommessa impossibile da vincere e che oggi sappiamo essere inadeguata alla natura degli oggetti semiotici. Il lavoro interpretativo non può procedere linearmente, secondo un algoritmo: bisogna esplorare diversi percorsi possibili per costruire (stavo per dire "inventare") dei discorsi che sono unici per definizione.

Spesso e volentieri si dice che non esiste scienza se non del generale. Ma se questo fosse vero, non potremmo avere una scienza della letteratura e forse nemmeno delle scienze umane. La semiotica – la semiotica letteraria per lo meno – deve essere anche una scienza del particolare. (GENINASCA 1997 : 16)

La semiotica letteraria di Geninasca è appunto una semiotica dell'esperienza letteraria "in atto", una semiotica per cui talora si è usato il termine interpretativa, ma rigorosamente fondata sulla possibilità di un fondamento testuale di tale esperienza. L'organizzazione del testo, in Geninasca, non restituisce immediatamente il discorso, ma ne è piuttosto la condizione di instaurazione.

D'altronde, lo "scritto" – o il "detto" – non è il testo. Prima della sua assunzione da parte di un soggetto e della sua costruzione da parte di un'istanza enunciativa, per il lettore/ascoltatore esiste soltanto la promessa o la virtualità di un testo: un oggetto testuale. È su questo – a partire da questo – che conviene instaurare uno o più testi. Ogni uso, ogni "pratica discorsiva" ha l'effetto di attualizzare alcune delle virtualità di questo oggetto testuale, per e attraverso l'attualizzazione simultanea di un soggetto (un'istanza enunciativa) e di un oggetto (il testo propriamente detto). (*ivi* : 15)

---

<sup>13</sup> Cfr. GENINASCA 2004b.

Vorremo sottolineare quel “simultaneamente” entro il quale, ci sembra, risieda tutta l’attenzione che il modello di Geninasca riserva alla questione della costruzione intersoggettiva del senso. Non è il soggetto che si adegua all’oggetto testuale come ad una “sostanza” preesistente e stabile, né l’oggetto testuale ha modo di esistere solo attraverso la costituzione da parte del soggetto: non si tratta solo di interazione su un campo comune, si tratta di costruzione reciproca di un campo comune di interazione, il che è ben diverso. Di qui l’importanza, nella semiotica letteraria, di un orientamento alla *parole*, al discorso attualizzato, più che alla *langue* che ne costituisce il presupposto. Di qui, anche, un’attenzione alla lettura come semiosi in atto e alla natura non solo differenziale, ma mobile della struttura. Ci sembra che una visione come quella di Geninasca renda particolarmente evidente la necessità di un’elaborazione *operativa* dei principi dello strutturalismo dinamico.

Nel caso del testo letterario, e più in generale estetico, la questione si rivela addirittura cruciale. Come parlare dell’orientamento autoriflessivo alla “sostanza” tipico del testo estetico se tale sostanza è il risultato di una costruzione reciproca tra due poli? E ancora, come giustificare su basi analitiche che vadano oltre l’evidente insufficienza del semi-simbolismo la costruzione di un effetto di motivazione tra i due piani?

Per comprendere in che senso il postulato della natura differenziale del senso possa avere forti implicazioni operative almeno nel caso del testo estetico si pensi solo al fatto è che una volta accettato questo, parlare di ritmo dell’interpretazione o di “forma” del senso non appare più solo come una metafora esplicativa. Così come non è (o almeno non dovrebbe essere più) solo una metafora parlare di “spazio del testo”. Lo spazio del testo diventa, in una prospettiva in atto, al contempo il campo dell’interazione e il suo prodotto.

A nostro parere, tale spazio andrebbe inteso da parte oggettuale<sup>14</sup> come il campo di dispiegamento delle singolarità discorsive e delle loro relazioni reciproche e contemporaneamente, da parte soggettuale, come il campo di “svolgimento” delle posizioni enunciative che, ricoprendo e attivando le potenzialità semantiche delle singolarità stesse, attualizzano tale rete di senso, andando a configurare diverse vicende ritmiche e diverse forme di “impressività”. Un campo di dispiegamento che, per quanto simulacrale, ci sembra dotato, come vedremo meglio più avanti, di una sua “oggettualità” o almeno di una sua oggettività che non si impone in senso ontologico a partire da una qualche “essenza” dell’oggetto, né viene imposta dall’attività di costituzione del soggetto, ma emerge dall’interazione tra i due poli su uno spazio topologico ideale che del discorso attualizzato fornisce le “condizioni”.

---

<sup>14</sup> Qui e nel corso di tutto il lavoro intendiamo i termini “oggettuale” e “soggettuale” – neologismi dal punto di vista semiotico e dunque non ancora dotati di una definizione stabilmente condivisa – in senso puramente aspettuale, ovvero come opzioni di focalizzazione rispettivamente sull’oggetto e sul soggetto di una interazione semiosica. Si è preferito l’utilizzo di questa coppia di termini, piuttosto che quella oggettivo/soggettivo, per non indurre fraintendimenti in senso psicologista; d’altro canto, si è preferito non specificare di volta in volta questa opzione aspettuale come “dell’oggetto” e del “soggetto” proprio perché non intendiamo il soggetto e l’oggetto come delle istanze indipendenti dalla relazione – orientata e aspettuale – che li lega e li costituisce reciprocamente. Il termine “oggettualità” ha invece una sfumatura diversa, relativa non tanto alla scelta di focalizzazione nella descrizione di un fenomeno dinamico di senso quanto alla costituzione in oggetto del fenomeno stesso (comunque dipendente da criteri aspettuati, ma in un senso di cui si dirà oltre).

Posto ciò, pur non condividendone il progetto di “naturalizzazione del senso”, crediamo che Petitot avesse ragione quando affermava implicitamente in *Morfogenesi del senso* che, operativamente, la semiotica generativa non sapesse descrivere questo campo di dispiegamento in maniera davvero adeguata. In effetti, all’epoca la traduzione topologica rigorosa dei presupposti strutturalisti (si pensi alla “Topologie du carré sémiotique”) poteva apparire nulla più che un esercizio mirabile di ingegno e perspicacia, ma tutto sommato pleonastico: l’impressione generale, a lungo sostenuta, è che in fondo gli strumenti operativi già in possesso della semiotica potessero “dire le stesse cose” in maniera più semplice e maneggevole. Ma ci pare che gli sviluppi disciplinari di cui si parlava sopra abbiano cambiato alquanto i termini di tale adeguatezza: è lo stesso problema di “come parlare della semiosi in atto” che rende, oggi, una traduzione operativa dei principi dinamici dello strutturalismo particolarmente urgente. Così ad esempio Rastier:

Le sens d’un texte ne se déduit pas d’une suite de propositions, mais résulte du parcours de formes sémantiques liées à des formes expressives, les formes peuvent faire l’objet de diverses descriptions: par exemple, rapporté aux diverses composantes sémantiques, une molécule sémique peut être décrite comme thème, comme acteur, comme but ou source d’un point de vue modal, comme moment dans la linéarité du texte.

Si la description statique peut convenir à certaines applications, en didactique par exemple, une description plus fine doit restituer l’aspect dynamique de la production et de l’interprétation des textes. (RASTIER 2006 : 106)

A nostro parere, per rendere operativo in questo senso dinamico l’assioma della natura differenziale del senso non è necessario lasciar esplodere la nozione di testo, ma rendere operativo ciò che da sempre si riconosce del testo, ovvero la sua intrinseca dinamicità e il suo necessario legame alla situazione, del soggetto che “vi ha a che fare” (a tutto campo, ovvero da un punto di vista al contempo timico, patemico, cognitivo e pragmatico). In altri termini, ci pare necessario pensare all’oggetto testuale attraverso le sue proprietà topologiche singolari ma comunque nella sua inerenza sempre localmente fondata di espressione correlata a un contenuto. Ovvero, ancora, pensare l’oggetto testuale come ad un oggetto in senso fenomenologico, dotato di un’identità figurale da cui la singolarità del senso emerge come effetto epigenetico conseguente alla sua attualizzazione situata e incarnata (questo – lo ribadiamo – senza una vera preminenza del polo oggettale, ma in un continuo aggiustamento tra questo e il polo soggettale).

## 1.2 SALIENZE PERCETTIVE, SALIENZE SEMANTICHE E RITMIZZAZIONE DEL CONTENUTO

È ovvio che una considerazione situata e fenomenologica della configurazione differenziale di senso implica uno slittamento dal concetto teorico e astratto di singolarità a quello – più direttamente legato all’incarnazione e alla percezione – di *salienza*, che si può dire costituisca il vero punto di partenza della nostra riflessione.

Alcuni stimoli sensoriali si impongono a causa del loro carattere inatteso e discontinuo: sono figure che si delineano su uno sfondo indifferenziato, come un tintinnio di una campanella o un lampo di luce. Chiamerò dunque *salienti* questi eventi sensoriali che colpiscono i sensi e *salienza* [...] il loro carattere di violenta e improvvisa discontinuità. [...]

Al contrario, alcune forme percepite, proprio perché biologicamente significative, eserciteranno sul soggetto effetti (di attrazione o repulsione) provvisti di lunga durata [...] Chiamerò *pregnanti* queste forme significanti, e *pregnanza* il carattere ad esse associato (THOM 2006 : 83).

Per Renè Thom, la salienza non è un carattere semantico, ma il carattere essenziale *del* semantico. È la capacità di una forma intesa come configurazione di singolarità di “imporsi” timidamente all’attenzione e di lasciarsi investire (o attraversare se non si vuole indulgere ad un’ipostatizzazione dell’intenzionalità) da qualità semantiche, o meglio di coagularle intorno a sé a partire da un “flusso” di *pregnanza* (concetto, sotto questo aspetto, molto vicino al *mening* hjelmsleviano). Ma questo investimento è, nel merito, comunque localmente pattuito, ovvero dipendente dalle configurazioni di senso attivate “in situazione”, sempre relativo ad un dato universo di senso, inteso come ritaglio *ad hoc* della rete rizomatica, in cui il soggetto si muove.<sup>15</sup>

Uno stesso insieme di singolarità può essere attivato secondo diverse linee preferenziali e dare luogo a diverse configurazioni significanti, facendo da supporto a diversi investimenti di *pregnanza*. È vero che Thom mette l’accento sull’intenzionalità nella costituzione dell’oggetto, affermando ad esempio che un soggetto affamato sarà portato a percepire nel campo percettivo solo le forme la cui configurazione di salienze rimanda alla configurazione “originaria” della forma-fonte di *pregnanza* di quel valore (“il nutrimento”). Ma perché questo avvenga è necessario che la configurazione di singolarità della “forma-bersaglio” abbia in sé le potenzialità di questa (come di altre) attualizzazioni e che il soggetto responsabile di tale attualizzazioni sia *nell’occasione* affamato, cioè che sia disposto verso un particolare investimento di *pregnanza* e che attivi di conseguenza una particolare forma saliente immagazzinata nella propria competenza semiotica. Insomma, è necessario in questo processo di semiosi in atto che è il riconoscimento che *anche* il piano semantico subisca una riconfigurazione singolare, ovvero che vengano attivate alcune configurazioni di tratti piuttosto che altre.

Insomma, il concetto di salienza non può essere considerato solo come pertinente al piano espressivo. Perché vi sia investimento *pregnante* di un valore in una forma-bersaglio è necessario che la rete virtuale di singolarità di tale forma sia disponibile ad essere attivata in modo da corrispondere alla rete di singolarità semantiche della forma-fonte “immagazzinata in memoria”, la cui attivazione da parte del soggetto è inevitabilmente situazionale. Per dirla con Eco, è necessario che l’oggetto supporti, almeno a livello potenziale – ovvero nelle sue “linee di resistenza” che sono a tutti gli effetti delle singolarità – la possibilità di essere riconosciuto come *token* di un tipo cognitivo sul quale appuntare le proprietà semantiche in quella contingenza pertinenti.

---

<sup>15</sup> Cfr. Eco 1983 e 1984.

Ora, per quanto teoricamente assunta, l'idea di singolarità è difficilmente applicata al piano semantico. Le salienze semantiche sono state teorizzate ed efficacemente analizzate a livello componenziale<sup>16</sup>, ma raramente applicate ad un'analisi discorsiva di ampiezza maggiore. L'analisi di Petitot si è volta al livello narrativo, mentre è chiaro che il vero campo di manifestazione delle salienze semantiche, in quanto luogo di iscrizione della "peculiarità" stilistiche di un testo, sia proprio il livello discorsivo<sup>17</sup>.

Ci sembra, insomma, che le salienze semantiche meritino uno spazio di indagine più approfondito proprio a questo livello. In particolare, la nostra ipotesi è che tale rete di salienze non solo possa costituire una valida base operativa per la descrizione topologica e dinamica dello "spazio globale del testo" (dunque della sua prensione semantica), ma che, almeno nel caso del discorso estetico, possano caricarsi anche di una rilevanza quasi-percettiva in grado di sostenere la "corporeità" del discorso e dunque offrire una base per l'attivazione di una prensione impressiva (o analogizzante, per dirla con Fontanille).

Detto altrimenti la nostra idea è che l'applicazione di un'intenzionalità fenomenologica alla rete di singolarità immateriali la possa dotare di una pregnanza "sensibile" e permetta di dare un fondamento estetico rigoroso ai dispositivi estetici del testo letterario, in cui non si vede quale altro corpo si possa immaginare se non quello definito figuratamente dalla rete differenziale del senso (non certo quello della pagina o del libro, per quanto indubbiamente legati al piacere della lettura, ma su tutt'altro piano). È chiaro che un'idea del genere chiama in causa, attraverso il principio di motivazione e di parallelismo tipico del testo estetico<sup>18</sup>, una forte pertinenza della struttura del piano espressivo e delle strategie di testualizzazione in quanto strumento per la proiezione su tale piano, per *ratio difficilis*<sup>19</sup>, della rete di salienze semantiche

Quello che è pacificamente ammesso per il testo poetico e visivo, ovvero che l'effetto estetico abbia un fondamento nella disposizione topologica delle salienze (rime e contrasti), non lo è altrettanto per il testo letterario. Del resto, il concetto di salienza è essenzialmente percettivo (lo stesso Thom lo mutua dal pensiero della *Gestalt*): la salienza non è che una singolarità manifestata sul piano fenomenologico. È dunque più facile, quasi intuitivo, applicare tale concetto al piano espressivo, dotato di una consistenza fenomenica in senso stretto, sensibile.

---

<sup>16</sup> Pensiamo in particolare alla distinzione tra semi generici e specifici da un lato e inerenti e afferenti dall'altro in Rastier, e soprattutto alle diverse modalità di esistenza semiotica che conferiscono a tali semi, di volta in volta, minore o maggiore salienza rispetto allo sfondo semantico: "le rapport entre sèmes spécifiques et génériques peut se comprendre comme un rapport entre points réguliers et points singuliers: les molécules sémiques se rattachent par leurs sèmes génériques à des fonds et assurent leur continuité avec ces fonds. Les points singuliers des formes assurent leur saillance" (RASTIER 2006 : 104).

<sup>17</sup> Si pensi alle nozioni di percorso figurativo e di configurazione discorsiva, oppure a quelle tutto sommato affini di *frame* e *script*: cosa sono se non configurazioni peculiari e dinamiche di salienze semantiche emergenti a livello discorsivo? Anche in questi casi non si è mai trovato un paradigma operativo per l'analisi veramente esaustivo e comune (cfr. VIOLI 1997). Non riteniamo certamente di trovarlo con questa proposta, speriamo solo di contribuire a risollevarlo un problema che, specialmente in ambito greimasiano, costituisce un fattore di debolezza. Le nozioni di percorso figurativo e di configurazione discorsiva sono, nell'edificio generativo, forse le meno solide e le più strettamente dipendenti (attraverso il dispositivo di convocazione, di fatto una procedura di attivazione co-testuale di porzioni enciclopediche) da una semantica enciclopedica che lungi dall'essere espunta da tale edificio, dovrebbe trovare dei modi adeguati per risiedervi a pieno titolo.

<sup>18</sup> Cfr. JAKOBSON 1963 e LOTMAN 1972.

<sup>19</sup> Cfr. ECO 1975.

E tuttavia, diversi autori hanno suggerito l'operatività e l'interesse del concetto di salienza semantica. Pensiamo soprattutto a Rastier, che parla esplicitamente “percezione semantica” e di ritmizzazione del senso, fin da *Sens et textualité*<sup>20</sup>

Quant au fondement de l'objectivation, il réside dans les lois de la perception sémantique, qui permettent la représentation du monde textuel. Elles ne diffèrent pas fondamentalement des lois de la perception sensorielle qui déterminent les représentations du monde réel, si bien qu'on peut parfois apparier les représentations de ces deux mondes inclus l'un dans l'autre. (RASTIER 1989 : 20)

L'idea rimane, in Rastier, costante, arricchendosi progressivamente degli apporti di un approccio morfogenetico, sino agli ultimi contributi:

Comme les textes présentent des contours de formes que l'interprétation a pour objectif de reconnaître et de parcourir, leur identification et leur parcours restant d'ailleurs indissociables, on doit compléter et sans doute dépasser la conception distributionnelle du texte par une conception *morphosémantique* qui tienne compte des inégalités qualitatives entre formes. (RASTIER 2006 : 100)

La stessa idea pare implicita in Geninasca, laddove la prensione semantica è definita come attualizzazione di una “griglia figurale” ovvero di una “rete di dipendenze” multilaterali tra spazi testuali. Riprendendo esplicitamente Jakobson, Geninasca rivendica la presenza di parallelismi tra unità semantiche e dunque una strutturazione topologica del contenuto su cui fondare non solo il meccanismo di attualizzazione interpretativa, ma anche gli effetti estetici – ritmici e impressivi – legati alla totalità di senso come “configurazione singolare”.

Ma al di là di Geninasca, che costituisce una delle fonti principali di questo lavoro e a cui faremo frequentemente riferimento, l'idea di salienza è anche implicita all'approccio tensivo. La salienza non è altro che un accento semantico (“accent du sens”, nota Claude Zilberberg citando Ernst Cassirer<sup>21</sup>). Dunque, una faccenda eminentemente aspettuale; ovviamente assumendo, come fa la semiotica tensiva, che l'aspettualità sia una dimensione trasversale al percorso generativo e non solo di pertinenza discorsiva. Se si ammette l'isomorfismo tra espressione e contenuto e dunque la presenza delle stesse funzioni aspettuative originariamente formulate per il manifestante a livello di contenuto, allora

[...] si direbbe che l'aspettualizzazione introduca una **ritmizzazione del contenuto**: la demarcazione infatti sembra determinare gli arresti del testo sotto forma di accenti, i tempi

---

<sup>20</sup> Le riflessioni di Rastier, alle quali ci siamo accostati solo nelle ultime fasi della ricerca, non hanno purtroppo trovarvi lo spazio che meritavano e la loro considerazione più approfondita resta in agenda per un proseguimento della nostra ricerca sul tema. In particolare, l'idea di una percezione semantica ci sembra offrire un contributo essenziale per il trasferimento del discorso ritmico dal piano espressivo al piano del contenuto, soprattutto perché in grado di marcare un chiaro distacco dalle derive ontologiche che un tale approccio indubbiamente favorisce.

<sup>21</sup> ZILBERBERG 2004: 113.

“forti” del ritmo, mentre alla segmentazione possono ricondursi soltanto le pause – vale a dire i tempi privi di accento. (ZILBERBERG 1993 : 127-128, grassetto nostro<sup>22</sup>)

Va in questo senso (e non solo strategicamente verso un sostegno, non sempre efficace e ben più problematico, ad una semiotica del continuo<sup>23</sup>) la sua proposta di una “generalizzazione dell’aspetto” (intendendo quest’ultimo come “analisi del divenire di un’intensità”), forse l’apporto più interessante del tentativo di “rifondazione” tensiva. Peraltro, la ridefinizione dell’aspetto in senso eminentemente figurale permette di legare quest’ultimo alla diversa attivazione su un continuo (tanto semantico quanto espressivo) di una funzione demarcativa o segmentativa, dando luogo ad un sistema liminare (soglie e limiti) che traduce perfettamente la nostra idea di identità figurale (*cf.* cap.3)

Così anche Giulia Ceriani, che riconosce esplicitamente una pertinenza fenomenologica delle salienze ritmiche. Ceriani si propone infatti di indagare i fenomeni di emergenza del ritmo a vari livelli di complessità (dai fenomeni “inferiori” di autoregolazione fisiologica alle sue manifestazioni più complesse e condizionate culturalmente) attraverso una prospettiva fondamentale morfogenetica (ma attenta al contempo al portato teorico del cognitivism e del connessionismo), ovvero

---

<sup>22</sup> Di qui in poi i grassetto inclusi nelle citazioni sono da intendersi come da aggiunti dall’autore del presente lavoro. Si è preferito usare il grassetto invece del corsivo per evitare confusione con i molti corsivi già presenti nelle citazioni originali.

<sup>23</sup> La complessità delle relazioni tra i concetti di intenso/esteso, intensivo/estensivo, continuo/discontinuo nonché qualitativo/quantitativo è notevole, nella semiotica tensiva, e rende davvero ardua un’applicazione analitica esaustiva. Per sostenere attraverso un metalinguaggio adeguato il progetto di reinglobamento del timico già prefigurato teoricamente in *Semiotica delle passioni*, l’intensivo (dimensione energetica della protensività, inizialmente identificata col sensibile) è considerato come “reggente” dell’estensivo (dimensione vettoriale e “di campo” della protensività: l’intelligibile). E tuttavia, come mostreremo meglio nel cap.2, entrambe le dimensioni sono a rigore tensive, dunque continue e qualitative. Non si potrebbe dunque sovrapporre alla coppia intensivo/estensivo quella di qualitativo/quantitativo o di continuo/discontinuo, come la considerazione di altre accezioni dei termini indurrebbe a fare. È un effetto coerente e previsto della ricorsività del modello, ma genera non pochi fraintendimenti (aumentati dall’ulteriore identificazione di intensivo ed estensivo, rispettivamente, con contenuto ed espressione). È vero che le diverse accezioni di tensivo, continuo e qualitativo sono puntualmente precisate e attentamente motivate da Zilberberg e Fontanille (1998), ma non dissolvono l’impressione di una certa macchinosità del sistema. È tuttavia vero che nelle successive sistemazioni ad opera del solo Zilberberg, anche probabilmente grazie a un crescente lavoro di raffinazione, il modello guadagna in semplicità, almeno da un punto di vista operativo. È significativo ad esempio che nel *Précis de sémiotique tensive* si ammetta una sostanziale non pertinenza della questione della priorità del continuo o del discontinuo, ricondotta opportunamente – attraverso la traduzione in principio di esclusione o partecipazione – alla principale ed ineliminabile “aporia del senso” (come peraltro fa Petitot).

Per quanto ci riguarda, riteniamo che il maggior apporto della proposta tensiva sia proprio nella già citata “generalizzazione dell’aspetto” – già chiaramente presente nel saggio fondatore della semiotica tensiva (“Soglie, limiti, valori”, tuttora il contributo più fecondo a nostro parere) – e nella messa in relazione delle due dimensioni tensive, *entrambe* corresponsabili all’emergenza dei valori discontinui. Tutto ciò risponde esattamente, anche se in modo diverso, all’idea catastrofista di legame tra singolarità-discontinua e regolarità-continua. Che poi il singolare qualitativo si *dispieghi* nel substrato quantitativo organizzandolo (come nella coppia implicato-esplicato di Deleuze) o che emerga come “entità autonoma” e discreta dalla più o meno intensa condensazione di un dominio di “dipendenze interne” (come nella visione epistemologica di Hjelmslev, almeno stando alla lettura tensiva, *cf.* ZILBERBERG 2002) poco importa. Per quanto a livello epistemologico propendiamo personalmente per la prima ipotesi, le nostre preoccupazioni sono qui puramente operative e rifuggono da qualsiasi dichiarazione di principio di tipo epistemologico (ci pare problematica ad esempio l’identificazione di intensivo/estensivo con contenuto/espressione) e soprattutto ontologico. In generale, su questo tema, rimandiamo al cap.3.

Una prospettiva integrata, qualitativa e fenomenologica al tempo stesso, che senza soffocare la dinamica fisica del fenomeno ne assicuri una modellizzazione discorsiva [...]. (CERIANI 2003: 9)

L'approccio di Ceriani è in questo senso molto affine al nostro. Si tratta infatti di indagare la funzione di "interfaccia semiotica" del ritmo, ammettendo

L'ipotesi dell'esistenza di *pre-strutturazioni di ordine figurale*, e quindi non ancora figurativo, che governerebbero la tensività discorsiva e la sub-orchestrazione del senso, tali da costruire il ritmo come *fenomeno di stile*, e in quanto tale *plastico e gestaltico*. (*ivi* : 19)

Insomma, che oltre al "senso del ritmo" si possa parlare di "ritmo del senso" è affermazione teorica sufficientemente giustificata.

Rimane tuttavia l'evidenza di una non sufficiente applicazione di questi portati teorici. Sotto questo aspetto, una soluzione operativa efficace al rilevamento delle salienze semantiche viene dall'analisi di schemi ritmici: è quanto propone ad esempio Daniele Barbieri. Traducendolo nei termini di rilievo, Barbieri riesce non solo ad utilizzare operativamente il concetto di salienza semantica, ma soprattutto a dinamizzarlo attraverso il suo svolgimento "nel corso del testo", appunto<sup>24</sup>. L'ispirazione del concetto di rilievo è chiaramente tensiva, per quanto relativa piuttosto ad una tensione cognitiva, legata essenzialmente al meccanismo abduittivo dell'interpretazione<sup>25</sup>. Ma anche qui il concetto viene direttamente connesso ad una problematica percettiva, pur se in un quadro teorico del tutto differente, volto ad una concezione non fenomenologica, ma pienamente ed esclusivamente semiosica, in senso peirciano, della percezione. Così, per Barbieri, ogni "frammento" di una forma in grado di instaurare un'aspettativa va considerato come "termine percettivo" in attesa di un dispiegamento in una "forma" attesa.

L'espressione *termine percettivo* identificherà dunque qualsiasi elemento testuale sulla base del quale sia possibile avanzare previsioni, ovvero qualsiasi elemento testuale che possa suscitare delle aspettative. [...]

Accompagneremo alla nozione di *termine percettivo* la nozione di *forma*. E chiameremo forma qualsiasi configurazione percettiva o concettuale cui siamo in grado di attribuire una qualche tipo di completezza. (BARBIERI 2004a: 43;48)

### 1.3 LA PRENSIONE IMPRESSIVA E LA QUESTIONE DELL'OGGETTUALITÀ DEL SENSO

Il pregio della proposta di Barbieri, che avremo modo di riprendere, oltre all'indubbia utilità operativa, è di riconoscere decisamente che il rilievo non sia solo espressivo, ma che

<sup>24</sup> Anche Barbieri utilizza dunque la nozione di spazio di testo in senso nient'affatto metaforico.

<sup>25</sup> Barbieri distingue attentamente i differenti presupposti teorici ed epistemologici di una "semiotica delle tensioni e dell'interprete" rispetto ad una "semiotica tensiva", ma ammette nondimeno che "la differenza tra i due sensi di *tensivo* è dunque sì ampia, ma esiste comunque una convergenza di fatto tra gli interesse e gli oggetti di applicazione tensiva [...]" (BARBIERI 2004b : 10).

non solo può darsi sul piano del contenuto, ma anche secondo diversi livelli di “eminenza”. E tuttavia l’autore, nelle sue pur efficaci analisi, considera prevalentemente lo sviluppo processuale del dispositivo tensivo<sup>26</sup>. Ma i testi hanno anche una dimensione paradigmatica, soprattutto quelli estetici che in qualche modo la sottolineano: il fatto stesso che si riconoscano delle rime e dei contrasti semantici, dunque la ben nota “proiezione del paradigmatico del sintagmatico”, permette di immaginare una prensione comprensiva e panottica del testo. In questo senso ci pare necessario mettere in luce una pertinenza della configurazione di senso secondo vincoli di testualizzazione planare oltre che, più che ovviamente, lineare

È esattamente quello che suggerisce implicitamente Geninasca. La sua prensione semantica (come si spiegherà meglio nel cap. 3) non è che una attivazione delle reti di relazioni di senso multilaterali, e non può essere compresa appieno se non la si visualizza come applicazione di una focalizzazione estensiva e globale su una configurazione planare (se non addirittura multi-dimensionale), laddove la prensione molare si limita ad una focalizzazione intensiva e locale su una configurazione lineare (una serie, una “catena”). L’idea di un secondo livello di pertinenza della testualizzazione è solida, in Geninasca, tant’è vero che, per esemplificare il funzionamento della griglia figurale, utilizza omologazioni semi-simboliche, esattamente come avviene nell’analisi dei parallelismi poetici e visivi, entrambe forme di significazione in cui la dimensione planare è preponderante o addirittura basilare.

Ci pare che facendo interagire l’intuizione non completamente sviluppata di Geninasca con la proposta tensiva si possa dare una consistenza teorica maggiore all’idea di prensione semantica e dunque alla pertinenza di una dimensione paradigmatica – e non solo processuale e ritmica – di manifestazione delle salienze. Del resto, il modello di Geninasca non trascura la dinamizzazione delle configurazioni di salienza. Anche Geninasca ha utilizzato il dispositivo ritmico, ma affiancandolo a quello di prensione impressiva: concetto meno compreso e più oscuro, ma a nostro parere più fecondo e meno banale, soprattutto in grado di mettere in luce la spinosa questione della consistenza fenomenologica del senso.

La prensione impressiva non è che una messa in paradigma delle salienze percorse e incontrate in un processo di attualizzazione sintagmatico. È l’impronta percettiva del discorso, la ricostruzione panottica e simultanea dei rilievi semantici “incontrati per strada”, per così dire, che grazie alla loro base topologica (e dunque plastica, figurale) possono comporre diverse “figure”, restituire diverse impronte eidetiche. L’idea è insomma che si diano diverse identità figurali delle configurazioni discorsive e delle

---

<sup>26</sup> Non si tratta di una mancanza della proposta di Barbieri, ma di una precisa opzione al contempo teorica ed operativa: pur essendo pienamente cosciente della rilevanza del “punto di vista della fine” che è un punto privilegiato in quanto “in grado di dar luogo a interpretazioni stabili”, Barbieri preferisce rivolgersi alla “natura processuale del testo” per poter mettere in luce che “non necessariamente le sue parti [...] devono trovare piena risoluzione nell’interpretazione del tutto” (BARBIERIA 2004 : 47), ovvero la possibilità, di alcune linee tensive, di rimanere provvisorie e di cadere nel nulla dopo aver, per così dire, svolto il proprio compito “in situazione”. Siamo senz’altro d’accordo ma per gli stessi motivi qui privilegeremo una prospettiva non opposta, ma complementare nel senso che cercheremo di mostrare che, proprio come non tutte le linee tensive si compongono in un tutto finale, così il tutto finale non è necessariamente da intendersi come un dominio statico.

totalità di senso a cui è possibile applicare una disposizione intenzionale di tipo tanto semiotico quanto fenomenologico.

Si tratta allora di intendere la “forma” del testo – e la possibilità di costituirlo come oggetto – in senso eminentemente *figurale*. L’ipotesi che ne deriva, dal nostro punto di vista, è che la forma del discorso, attraverso la configurazione qualitativa delle sue salienze e la strutturazione mereologica degli spazi testuali, sia in sé in grado di veicolare e attivare un ragionamento per figure. Come nota anche Fabbri:

Il testo ragiona per figure, così come per inferenze logiche. (FABBRI 1990 : 33).

Si tratta, evidentemente, di un’ipotesi che ha molto a che fare con quella di una logica del concreto e che chiama direttamente in causa la possibilità di considerare le forme semantiche come strutture potenzialmente suscettibili di ricevere, almeno nell’ambito di una fruizione estetica, una consistenza fenomenologica, di suscitare un’attivazione sensibile, per quanto indiretta. Per dirla ancora con Fabbri, non bisogna dimenticare che

[...] al di là della leggibilità superficiale del testo esistono organizzazioni semantiche che si presentano come configurazioni percettive. (*ivi* : 34)

Se si accetta questo, la prensione impressiva può essere intesa come una prensione che conduce ad una sorta di “reificazione” del sistema liminare del discorso, della configurazione complessa di rilievi su cui si basa la prensione semantica. La prensione impressiva permette di considerare come configurazione fenomenologica la rete di salienze semantiche. È qui che si colloca lo slittamento tra semantico e percettivo o pseudo tale.

È possibile leggere il sistema liminare o di rilievi semantici di un discorso come un’iscrizione di forma, come un’incarnazione di senso? È possibile in altri termini dare un significato quasi corporeo alla configurazione del discorso? E dunque parlare non di testo ma propriamente di oggetto testuale, non nel senso di oggetto materiale, ma secondo quell’oggettualità immateriale a base topologica di cui parla ampiamente Petitot sulla scorta di Deleuze? Ovvero, ancora, parlare di testo non solo come oggetto operativo (l’oggetto dell’analisi o dell’interpretazione), ma come *partner* situato, insieme al soggetto dell’enunciazione, di un’interazione volta alla regolazione reciproca di salienze? La griglia figurale apparirebbe allora come l’insieme delle caratteristiche liminari che definiscono il campo di situazione (di presenza) comune ai due poli dell’interazione, sorta di interfaccia per l’aggiustamento reciproco tra soggetto e oggetto.

La risposta a queste domande può essere, a nostro parere, positiva, purché si assuma naturalmente una lettura fenomenologica del rapporto soggetto enunciazionale – oggetto testuale. Non solo: in questo modo è possibile interpretare la prensione impressiva e ritmica in termini di “contagio” e di aggiustamento corporeo reciproco<sup>27</sup>, da intendersi non

---

<sup>27</sup> Il riferimento, per il tema del contagio, è ovviamente a tutta la recente produzione teorica di Eric Landowski.

in senso fusionale, ma di adeguazione tra singolarità, mettendo così pienamente in luce la natura di “semiosi in atto” della prensione estetica.

In parte quest’idea può essere supportata dalla riflessione di Fontanille, per il quale l’individuazione del piano dell’espressione e del contenuto dipende situazionalmente dalla collocazione del corpo enunciante, dalla sua posizione nel campo fenomenologico, dal suo centramento propriocettivo. In questo modo, anche il piano semantico può farsi substrato per l’emersione di salienze che vadano a delineare un funtivo espressivo, di cui il funtivo semantico sarà costituito dalla configurazione degli stati interni del soggetto. Il concetto di prensione analogizzante di Fontanille, del resto, non è del tutto alieno alla prensione impressiva di Geninasca (cfr. cap. 9): in comune vi è l’idea che un oggetto – anche un oggetto di senso – possa assumere lo *status* di corpo laddove venga intenzionalizzato in questo senso.

Lo slittamento da rilievo semantico a rilievo percettivo (o pseudo tale) richiede insomma un parallelo slittamento di intenzionalità: uno slittamento non solo in senso posizionale (la diversa collocazione del centro di riferimento propriocettivo all’interno del campo fenomenico), ma anche in senso tipologico (l’applicazione di un diverso livello di intenzionalità). Il modello di Fontanille si basa sul primo tipo di slittamento. Ma quest’opzione crea qualche problema epistemologico, soprattutto per quanto riguarda la relatività dello statuto dell’espressione, che nel nostro caso non può essere sacrificata (come vedremo, i testi presentano anche un rapporto di motivazione tra i due piani).

Una soluzione diversa, che utilizza appunto uno slittamento tipologico dell’intenzionalità è quello di Jean-François Bordron<sup>28</sup>. Passando da un’intenzionalità semiotica ad un’intenzionalità schematica o eidetica, è possibile mettere in rilievo la strutturazione qualitativa (topologica) e persino quantitativa (i rapporti mereologici) della configurazione singolare di senso di un testo. Il modello di Bordron si rivolge infatti a rendere operative le categorie della *modulazione quantitativa* (grossomodo, il divenire della dimensione estensiva di cui parla anche Zilberberg) secondo diverse composizioni e focalizzazioni del rapporto parte-tutto.

Tuttavia, le stesse modulazioni che dirigono le trasformazioni quantitative hanno un parallelo correlato sulla dimensione intensiva e topologica. Ad esempio, il fenomeno quantitativo della fusione tra due parti discende (o implica, dipende dall’opzione di reggenza che si seleziona<sup>29</sup>) necessariamente dalla scomparsa di una singolarità, ovvero dal passaggio di una discontinuità dalla funzione /limite/ alla funzione /soglia/. O ancora: la presenza di *ricoprimenti* quantitativi (parti comuni ad una o più parti o al tutto) corrisponde a livello qualitativo alla presenza di configurazioni topologiche ambigue, ovvero matrici di singolarità in grado di biforcarsi o oscillare. Vedremo nel dettaglio la possibilità di un’integrazione tra analisi topologica e mereologica nel cap. 2; per ora, vorremmo comunque sottolineare come la nozione chiave della proposta di Bordron sia la nozione di *momento d’unità*, esplicitamente mutuata da Husserl, ovvero la possibilità di una costituzione dell’oggetto a partire dall’attivazione di un particolare tipo di intenzionalità.

---

<sup>28</sup> Cfr. BORDRON 1991 e *infra* cap.2.

<sup>29</sup> Cfr. in questo capitolo nota 12.

L'oggettività del senso viene in questo modo liberata da qualsiasi presupposto ontologico e ricondotta ad una particolare modalità di prensione intenzionale.

Un'idea fenomenologica – al di là delle dichiarazioni di principio di natura ontologica (priorità del continuo sul discontinuo) su cui non prenderemo posizione – è del resto anche alla base della rilettura del generativismo proposta da Petitot, nella quale oltre a riaffermare con decisione, sulla scorta di Deleuze, la natura topologica del valore semantico, si recupera appunto l'idea di una “oggettualità” del senso: un oggettualità immateriale<sup>30</sup>, puramente immanente e qualitativa. Scrive Petitot nelle densissime conclusioni del suo *Morphogenèse du sens*:

L'epistemologia greimasiana è una conseguenza diretta del fatto che il suo oggetto sia la forma del senso e che, nella sua presenza stessa, il senso sia per definizione non oggettivabile. [...] Si può notare che l'aporia è quella circolarità (dell'autoriferimento) che conduce da una manifestazione semiotica [...] a una teoria di questa semiotica concepita essa stessa come una semiotica, e dalle forme semiotiche del senso a una semiotica delle forme del senso. [...] Per superarlo bisogna far accedere le forme semiotiche del senso al rango di fenomeni e costituirne l'oggettività propria. [...]

Si tratta di trasformare in oggettività alternativa (in oggettività stretta<sup>31</sup> non fisica) l'oggettività per preterizione dello strutturalismo. (PETITOT 1985 : 305-306; 314)

Non solo: anche l'idea di “nervature del marmo” e di “zoccolo duro dell'essere” in Eco (1997) sembra andare in questo senso: la possibilità di un oggettualità del senso si dà in negativo – le singolarità percettive essendo intese, appunto, come punti di “resistenza” del testo a deformazioni, interpretazioni (e categorizzazioni) illecite, inadeguate in senso profondo<sup>32</sup>.

Nel modello percettivo di Eco, che tuttavia si distanzia decisamente dalla prospettiva fenomenologica, sono del resto esattamente le salienze percettive ad innescare e movimentare il processo di formazione dei *tipi cognitivi*. Anche se sullo sfondo di una semiotizzazione inevitabile, ovvero tramite un meccanismo sempre e comunque abduittivo e culturalmente ed enciclopedicamente condizionato, è l'attenzione primaria – soglia inferiore sotto la quale si apre il pre-semiotico – a mettere in moto la costruzione o la trasformazione dei tipi cognitivi, segnalando, per così dire, la presenza inaccessibile, asintoticamente circuita dalla semiosi (*cfr.* Eco 1984), dell'Oggetto Dinamico peirciano che “rimane sempre come una Cosa in Sé, sempre presente e mai catturabile, se non per via, appunto, di semiosi” (Eco 1997 : 5).

---

<sup>30</sup> Immateriale, qui, è naturalmente da intendersi come “non fisico” o meglio “non sensibile”: anche il piano semantico ha infatti una sua dimensione “materiale” (pensiamo naturalmente a Hjelmslev e in particolare al concetto di *mening*, per il quale si veda anche, tra gli altri, Eco 1984).

<sup>31</sup> Per “oggettività stretta” Petitot intende una “oggettività fondata su, e dalla, legittimazione di una costituzione matematica attraverso una costituzione trascendentale”; per “oggettività alternativa” si intende invece: “un'oggettività stretta non fisica, vale a dire un'oggettività stretta costituita facendo operare l'invariante kantiana su un'altra regione fenomenologica diversa dalla regione fisica” (PETITOT 1985 : 313-314).

<sup>32</sup> Per una lettura in questo senso della teoria della percezione di Eco *cfr.* PETITOT 2001, VIOLI 2001 e PAOLUCCI 2004.

Gli esempi di attenzione primaria che Eco fornisce – la mosca sul braccio, la caffettiera che scotta – sono del resto esattamente delle salienze percettive di tipo asemantico.

Eppure l'Oggetto Dinamico è ciò che ci spinge a produrre semiosi. Produciamo segni perché c'è qualcosa che esige di essere detto. Con espressione poco filosofica ma efficace, l'Oggetto Dinamico è Qualcosa-che-ci-prende-a-calci e ci dice “parla!” o “parla di me!”, o ancora, “prendimi in considerazione!”.

Tra le modalità della produzione dei segni conosciamo i segni indicali, *questo o quello* nel linguaggio verbale, un indice teso, una freccia nel linguaggio dei gesti o delle immagini (cfr. Eco 1975, 3.6); ma c'è un fenomeno che dobbiamo intendere come presemiotico, o protosemiotico (nel senso che costituisce il segnale che dà avvio, istituendolo, al processo semiosico) e che chiameremo *indicalità o attenzionalità primaria* (Peirce parlava di *attenzione*, come capacità di dirigere la mente verso un oggetto, fare attenzione a un elemento trascurandone un altro). Si ha indicialità primaria quando, nella materia spessa delle sensazioni che ci bombardano, di colpo selezioniamo qualcosa che ritagliamo su quello sfondo generale, decidendo che vogliamo parlarne (quando, in altre parole, mentre viviamo attornati da sensazioni luminose, termiche, tattili, interocettive, una sola di queste attrae la nostra attenzione, e *solo dopo* diremo che fa freddo, o che ci fa male al piede); si ha indicialità primaria quando attiriamo l'attenzione di qualcuno, non necessariamente per parlargli ma anche solo per mostrargli qualcosa che dovrà diventare segno, esempio, e lo tiriamo per la giacca, gli volgiamo-la-testa-verso. (Eco 1997 : 5)

La domanda che rivolgiamo al testo letterario è esattamente questa: che cosa nel testo letterario equivale a quel “qualcosa che ci prende a calci”? Con che cosa abbiamo primariamente, pre-semiosicamente a che fare? Cosa nel testo estetico equivale a questa pura, diremmo quasi muta, segnalazione di gravidanza a venire, questo invito a “volgere-la-testa-verso”? Qualcosa, insomma, che non ci indica il senso, ma che ci indica che del senso c'è.

È chiaro che non stiamo qui parlando di qualità percettive in senso stretto; pur tuttavia, c'è qualcosa nel discorso estetico che produce un effetto di attenzione primaria, quasi di inevitabilità. È ovvio che l'emergenza di salienze nel discorso è collegata a salti improvvisi di senso, a diversi livelli (una discontinuità narrativa, tematica, valoriale, ritmica) e che dunque non si è mai davvero nel pre-semiosico, ma sempre inevitabilmente immersi nel gioioso e inquietante, magnifico slittamento reciproco delle serie. Ma fa parte dell'efficacia del testo estetico questa sorta di finzione di essenza, di suggestione verso una “inevitabilità” di forma, l'impressione che “non potrebbe essere altrimenti”: quest'impressione, insomma, di avere a che fare con uno zoccolo duro che proprio nel suo negarsi (si rammenti il velo sollevato di Greimas) muove e sommuove la tensione presemiosica. Risiede qui, a nostro parere, il carattere riflessivo del testo estetico ed è questa, in termini di efficacia, la conseguenza del dispositivo, in sé puramente formale, di motivazione.

Naturalmente, il punto di raccordo di questa lettura topologica del senso rimane il concetto di singolarità-evento in Deleuze:

La nozione capitale di singolarità, presa alla lettera, sembra appartenere a tutti i campi in cui si ha struttura. [...] Ogni struttura presenta i due aspetti seguenti; un sistema di rapporti differenziali, secondo i quali gli elementi simbolici si determinano reciprocamente, un sistema di singolarità, corrispondente a questi rapporti, che tracciano lo spazio della struttura. Ogni struttura è una molteplicità. (DELEUZE 1973 : 96)

O, ancor meglio:

Ogni struttura è una molteplicità di coesistenza virtuale. (*ivi* : 98)

Questa molteplicità di coesistenza virtuale, come si vedrà (cap. 3), è esattamente uno spazio di colocalizzazione di salienze, le cui possibilità strutturali dinamiche dipendono da un centro organizzatore: la casella vuota, quell'“oggetto particolarissimo che comanda alla loro struttura” (*ivi* : 103) e che, una volta tradotto da metafora ad elemento operativo di un modello morfogenetico, ci sembra rivelare tutta la sua operatività analitica.

Ora, così intesa, una configurazione complessa di salienze non può essere in alcun modo ridotta ad una combinatoria di relazioni fondamentali. Non sono certo sufficienti le opposizioni greimasiane, né il semisimbolismo, anche quando venga inteso come meccanismo generale di significazione, magari trasversale ai livelli di generazione del senso<sup>33</sup>. Tuttavia, è necessario non confondere il valore operativo del binarismo su cui si fondano le opposizioni generative con un irrigidimento arbitrario di strutture di senso ben più complesse: è chiaro che strumenti come il quadrato – così come le omologazioni semisimboliche che, di fatto, ne assicurano la conversione ai vari livelli<sup>34</sup> – non sono che focalizzazioni locali e testualmente fondate di una rete generale, ben più complessa e multilaterale. Né il quadrato può ancora essere considerato una “macchinetta” pronta all'uso, non appena ci si renda conto che esso non è in alcun modo un nodo porfiriano, ma può aprirsi e complessificarsi e che possiede in sé, grazie ai meta-termini, la possibilità di entrare e collidere in strutture più complesse. Il quadrato è uno strumento analitico ed in quanto tale sacrifica qualcosa (un rispetto) per dire qualcos'altro (un altro rispetto), ma mai – se usato con rigore ovvero con motivate scelte di pertinenza – qualcosa di completamente arbitrario o, al contrario, automaticamente precostituito.

Il modello greimasiano è prima di tutto, non bisogna dimenticarlo, una costruzione metalinguistica e, secondariamente, uno strumento di analisi della significazione. È chiaro che se ci si pone su un altro piano di pertinenza teorica, ovvero se ci si interroga sul funzionamento dinamico e “in vivo” della semiosi, in particolare rispetto alla costitutiva “rizomaticità” dell'organizzazione semantica, la proposta interpretativa appare più coerente; più adeguata, per dirla altrimenti, con un'idea di struttura semantica multilaterale e multilivellare, tendenzialmente instabile, fatta eccezione per le oasi di quiete che l'uso locale di volta in volta riesce a isolare al suo interno.

<sup>33</sup> Cfr. MARSCIANI 1998 e LANCIANI 2004.

<sup>34</sup> Cfr. MARSCIANI *ibid.*

E tuttavia, il problema operativo rimane. Ad esempio, condividiamo senz'altro l'idea che si debba riflettere nuovamente sui modi di produzione segnica per reintegrare il problema dell'espressione (effettivamente troppo spesso trascurato in un'ottica generativa) e per considerare i vari modi di instaurazione della relazione segnica<sup>35</sup>. Ma se le configurazioni singolari dei due piani destinati ad essere riuniti nell'atto semiotico sono costellazioni *complesse* di tratti che, nei processi di semiosi in atto, si aggiustano l'un l'altra, come restituirle in descrizioni condivisibili e confrontabili? Come rendere operativa la bella immagine di un'espressione e di un contenuto che si formano e si allacciano in una tensione reciproca e tentativa?

Si prenda il caso paradigmatico della *ratio difficilis*: tratti già pertinenti o in corso di pertinentizzazione del piano del contenuto vengono proiettati (o vengono riconosciuti come prodotto di una proiezione) sul piano dell'espressione, producendo per trasformazione omomorfa<sup>36</sup> un tipo espressivo. Soprattutto, è la rete di dipendenze tra tali tratti ad essere proiettata (o riconosciuta come tale) sulla materia espressiva. Se ci si vuole fermare alla riflessione teorica, questo è sufficiente, ma se si vuole rendere il modello operativo, non ci si può non chiedere come tale proiezione, e soprattutto la rete di singolarità che sottopone a trasformazione, possa essere rappresentata e condivisa a un livello metalinguistico. Eco proponeva, nel 1975, uno schema che, quasi preconizzando i successivi sviluppi del proprio pensiero sull'iconismo, esemplificava in modo iconico appunto, ovvero per similarità, l'idea teorica di una proiezione che era essa stessa una trasformazione per similarità. È una rappresentazione efficace per l'illustrazione immediata del concetto, ma non operativa – né del resto voleva esserlo, costituendo piuttosto una delle tante e feconde proposte che hanno fatto del *Trattato* un testo fondamentale per lo sviluppo della disciplina, soprattutto a venire. Il modello mostra che dei tratti vengono proiettati, ma nulla dice su come e quali tratti vengano proiettati. E tuttavia, si comprende perché lo stesso Eco abbia fatto recentemente notare (*cf. supra* nota 24) come la questione non sia stata adeguatamente approfondita in seguito (anche le riflessioni sul modo simbolico andavano del resto in questo senso, parlando di “proiezione seguita da un riconoscimento”).

Dunque, ci sembra che da entrambi i versanti principali della ricerca semiotica vi sia un problema di adeguatezza non teorica, ma eminentemente descrittiva rispetto alla questione del fondamento topologico e differenziale del senso. Questo problema diventa del resto particolarmente urgente quando si voglia procedere ad una analisi del livello discorsivo di un tipo di testualità complessa come quella letteraria, in cui i valori posizionali che un elemento semantico può assumere rispetto alla serie di cui fa parte e in cui si muove sono ben più complessi delle tutto sommato poche potenzialità differenziali insiste negli schemi narrativi profondi e superficiali.

---

<sup>35</sup> Facciamo qui riferimento ad una questione ampiamente dibattuta negli ultimi anni nelle attività seminariali della Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna: del resto, l'invito a riprendere il problema dei modi di produzione segnica è stato recentemente, e esplicitamente, espresso dallo stesso Eco.

<sup>36</sup> Ci riferiamo qui alla distinzione tra omomorfismo e isomorfismo, ovvero tra rapporto strutturale di similitudine e somiglianza, proposta in Eco 1997 (301 e seguenti) nell'ambito della discussione sull'iconismo.

Si pensi al caso degli attori: luogo topologico del discorso per eccellenza (da Greimas a Geninasca). Rispetto ad un discorso dato, anche considerando solo la rete di dipendenze costituite da tali *topoi* e anche considerandola in maniera statica – ovvero prescindendo dalle possibili variazioni dinamiche che essa subisce nel corso dell’attualizzazione – è vero che non è possibile renderne conto che attraverso focalizzazioni locali, ma è anche vero che in queste focalizzazioni locali non si può che ricorrere ad opposizioni di categorie semantiche<sup>37</sup>. Su questo aspetto Geninasca è alquanto chiaro:

Tuttavia, che l’organizzazione dello spazio testuale sia binaria non significa assolutamente che si faccia riferimento a una semantica binarista, alla semantica delle opposizioni di Jakobson o a quella del quadrato semiotico di Greimas. Bisogna denunciare la confusione che per troppo tempo è stata fatta tra le opposizioni di termini (fonemi, formanti o enunciati) e le relazioni tra posizioni costitutive di una struttura significante. Due enunciati si oppongono o sono semanticamente equivalenti nel momento in cui **si suppone** che attualizzino due distinte posizioni di **una struttura significante di  $n$  ( $n > 2$ ) posizioni**. Solidali con la struttura significante che costituiscono, le posizioni sono i nodi di una rete di relazioni: si sbaglierebbe ad interpretare i rapporti che esse intrattengono tra loro come relazioni di natura logica o paralogica (l’asse dei contrari o dei contraddittori). (GENINASCA 1997 : 25-26)

Se dunque un particolare effetto di senso di un testo emerge da configurazioni complesse, da reti di dipendenza multilaterale, come ha visto bene Geninasca, per accedere ad una descrizione globale non basta certo individuare delle opposizioni binarie (e neppure triadiche); e tuttavia se ci limita, realisticamente, alla descrizione locale non si può che far rientrare le relazioni semantiche fondamentali, per così dire, “dalla finestra”.<sup>38</sup>

È necessario allora quantomeno trovare un modo per complessificare le relazioni di base e passare da una focalizzazione locale a una focalizzazione perlomeno mirante al globale, anche solo per catalisi di punti di vista parziali. È esattamente quello che permette di fare, senza rinunciare al rigore epistemologico ovvero senza ritornare ad una concezione combinatoria o componenziale dei tratti differenziali, la modellizzazione morfogenetica. Vediamo allora di esaminarne nel dettaglio pregi e difetti in vista di un’applicazione che dovrà, per forza di cose, affrontare non pochi problemi operativi e sottostare, di conseguenza, ad alcune limitazioni.

## 1.5 LA QUESTIONE DELL’OPERATIVITÀ: VANTAGGI E PROBLEMI DELLA PROPOSTA MORFOGENETICA

In una configurazione di senso complessa e multilaterale una salienza può relazionarsi variamente e simultaneamente ad altre salienze dello stesso livello di eminenza

<sup>37</sup> Questo era già evidente nell’Eco di *Semiotica e filosofia del linguaggio*, laddove si parlava di rappresentazioni dizionariali come ritagli *ad hoc*, contestualmente e localmente operati, di un’organizzazione rizomatica enciclopedica postulata come ipotesi regolativa ma irrepresentabile in quanto tale.

<sup>38</sup> Del resto, anche nell’analisi del testo visivo si procede per opposizioni binarie e non è chi non veda quanto questo sia un espediente operativo di portata puramente locale.

o di altri livelli: uno stesso elemento saliente, come nota giustamente, Barbieri, può fungere al contempo da rilievo sul piano espressivo, narrativo, valoriale, prosodico, etc. Un'adeguazione rigorosa richiederebbe allora uno strumento descrittivo in grado di gestire relazioni non binarie, o almeno la relazione incrociata e complessa tra opposizioni binarie. Ovvero uno strumento che possa restituire dei tipi qualitativi con un grado di astrazione sufficiente ad estenderne in qualche modo l'applicazione ma con un grado di differenziazione adeguato a non appiattare ogni configurazione su opposizioni binarie.

La teoria delle catastrofi, almeno nell'idea del suo primo sviluppatore René Thom, nasceva proprio dall'ambizione di poter descrivere dei *tipi qualitativi* di crescente complessità attraverso dei *tipi topologici*. Oltre a questa ispirazione epistemologica fondamentale (almeno per le scienze qualitative), la teoria delle catastrofi presentava però una spiccata ispirazione fenomenologica: i tipi qualitativi, in ultima analisi, non sono che lo scheletro figurale delle forme fenomeniche. L'ipotesi è che l'universo variabile delle forme possa essere "censito" attraverso sette tipi qualitativi fondamentali, "emergenti" dal sostrato materiale (ma indipendentemente dalla natura di questo) in forma topologica, ovvero come distribuzione tipica di salienze. Questo rende la modellizzazione topologica (più precisamente una schematizzazione, nel senso quasi kantiano del termine) adeguata ad una descrizione delle configurazioni complesse.

Soprattutto, non si tratta di modellizzazioni statiche: le "catastrofi" elementari hanno il vantaggio di poter restituire *le linee di sviluppo potenziale* di una forma secondo una logica del tutto immanente. Questo permette di restituire non solo l'aspetto paradigmatico, ma anche l'aspetto sintagmatico e dinamico della forma; insomma, l'aspetto "ritmico" del fenomeno di senso. Il tutto secondo un'idea di sviluppo instabile che se non può essere "previsto" in termini quantificabili (ovvero determinato spazio-temporalmente), può essere tuttavia "predetto", ovvero considerato secondo una prevedibilità "debole", legata a percorsi di sviluppo preferenziali e immanenti alla forma stessa; ovvero, deleuzianamente, legata al suo "dispiegamento".<sup>39</sup>

L'idea è in altri termini che vi sia una regolarità della trasformazione, delle "vie obbligate", ma non necessariamente *univoche*, che uno stato stabile può imboccare in senso

---

<sup>39</sup> Particolarmente significativa ci pare, in questo senso, la convinzione di Thom di poter assegnare ai modelli qualitativi non certo una vera e propria efficacia *previsionale* (che egli stesso dichiarava inconsistente in assenza di quantificazione spazio-temporale) ma almeno un valore *predittiva*, nei termini di *proprietà propagative* o *generative* dei morfismi. Così Thom.: "Même si les modèles de la théorie élémentaire (TCE) ne conduisent pas à aucune *prévision quantitative*, ils n'en ont pas moins un réel intérêt. En effet, ils permettent parfois une *prédiction qualitative*: si l'on peut réaliser tel ou tel chemin dans le déploiement U, on obtiendra telle ou telle transformation morphologique. De plus, le simple fait d'avoir une théorie permettant une classification des situations analogiques est, sur le plan philosophique, un acquis non négligeable. Car la notion d'analogie, même si elle est rejetée par l'épistémologie neo-positiviste, n'en joue pas moins un rôle heuristique fondamental en science" (THOM 1982 : 266, corsivo nostro).

In altri termini, l'ermeneutica catastrofica implica che il ruolo predittivo in senso "forte" giocato dal prolungamento analitico nei modelli quantitativi, possa essere correttamente assunto da una procedura di estensione strutturale di tipo analogico o morfogenetico. Una volta individuato un morfismo, ottenuto per epigenesi a partire da un dato fenomeno e definito da una particolare distribuzione di punti di singolarità, è possibile dotare il modello di proprietà predittive o attraverso una propagazione spaziale (l'estensione delle caratteristiche topologiche del morfismo su un substrato altro: una definizione topologica dell'analogia) o attraverso la definizione di un credo (un "percorso obbligato" di evoluzione, in cui il morfismo di partenza rappresenta il termine *a quo* dal quale si sviluppa, per estensione generativa, uno o più stati considerati come termini *ad quem*: la morfogenesi, appunto). Su questo tema si veda in particolare THOM 1982.

evolutivo. In questo modo, fenomeni come l'ambiguità, tanto percettiva quanto semantica, possono essere descritti rigorosamente come processi di differenziazione per biforcazione e conflitto. Siamo allora d'accordo con Rastier, per il quale la forza ermeneutica di una rappresentazione morfodinamica è da ricercarsi nella dimensione dinamica del fenomeno semantico:

Les représentations morphodynamiques se sont heurtées à l'objection qu'elles n'apportent rien d'un point de vue descriptif par rapport à une représentation discrète. Mises à part les études phonologiques, elles ont été employées pour décrire l'évolution d'unités déjà discrétisées: actants de la phrase, acceptions lexicales. **Par ailleurs, les applications adoptaient toutes, à ma connaissance, une perspective synchronique, alors que les représentations morphodynamiques s'accordent mieux avec les phénomènes diachroniques.** Nous n'affirmons pas pour autant que les évolutions diachroniques soient continues au sens mathématique du terme: elles sont sans doute graduelles et comportent des seuils, franchis par des emplois singuliers qui font événement pour des raisons externes au système. Cependant, les seuils successifs peuvent être reliés entre eux par des segments continus hypothétiques.

Quoi qu'il en soit, la modélisation continuiste présente un avantage d'importance: le graduel et le discret peuvent être décrits comme des cas particuliers du continu, et non l'inverse. Aussi, sans faire d'hypothèse forte sur le caractère continu de "l'espace sémantique", ni d'ailleurs sur la caractéristique spatiale des schèmes cognitifs, nous admettons que la discrétisation sémantique consiste à isoler des points ou des sections remarquables sur des dynamiques. (RASTIER 2001b : 122)

Soprattutto, il modello morfogenetico permette di restituire fenomeni che un modello formale non riesce a rendere in modo altrettanto efficace: come ad esempio i fenomeni di "salto quantico" tra piani, o ancora la ricorsività delle strutture. Pensiamo in particolare agli effetti di d'isteresi o di "doppio vincolo"<sup>40</sup>, tipici delle strutture ambigue, che nel modello morfogenetico si possono identificare con il processo di fusione metabolica, sorta di esplicazione differenziante della corrispondente fusione statica: come nota Petitot, mentre la seconda può anche essere descritta in senso formale, come operazione logica, la seconda "non ha senso se non morfodinamico".<sup>41</sup>

Così com'è, almeno negli intenti, il modello fornirebbe la strumentazione metodologica ideale per una descrizione topologica e qualitativa davvero adeguata, sia dal punto di vista paradigmatico che sintagmatico. Il problema è che il modello, di natura matematica, è difficilmente gestibile in modo rigoroso in tutte le sue implicazioni. Le catastrofi superiori a quella della cuspide (due dimensioni di controllo e tre di rappresentazione grafica) sono non solo difficilmente maneggiabili da un punto di vista

<sup>40</sup> Come si vedrà, è il fenomeno della fusione dinamica a restituire in forma schematica il dispositivo dialettico del doppio vincolo: abbia individuato in tale dispositivo una sorta di traduzione schematica del *doppio vincolo*: [...] outre à la fusion statique, le schème du cusp comporte un second type de synthèse, appelé par Thom fusion métabolique et formellement analogue au fameux 'double bind' de Bateson. (PETITOT 1983 : 19). Il doppio vincolo, com'è noto, rappresenta una delle interpretazioni più note dell'eziologia schizofrenica Cfr. BATESON 1956 e WATZLAWICK 1967 e 1974). È esattamente in questo senso che abbiamo altrove (PANOSSETTI 2006) utilizzato il modello per rendere conto della proiezione a livello espressivo, tramite la strutturazione topologica, del tema della schizofrenia nella *Trilogie* di Agatha Kristof.

<sup>41</sup> PETITOT 1992 : 340 (traduzione nostra). Per una completa discussione su questo punto, cfr. *infra* par. 2.3

operativo, ma anche difficilmente visualizzabili da chi non possieda una competenza matematica più che approfondita.

Questo problema può essere però ovviato attraverso l'esplicitazione di un principio, enunciato direttamente da Thom, e cioè che ogni catastrofe superiore deriva dalla collisione (ma non da una semplice combinatoria) delle catastrofi più semplici. Detto altrimenti, le catastrofi superiori schematizzano le possibili interazioni tra diversi piani di sviluppo morfogenetico di livello inferiore. La cuspide, ad esempio, è il risultato della collisione di due pieghe; la coda di rondine, invece, di una cuspide e una piega. Questo fa sì che sia metodologicamente lecito procedere per focalizzazioni locali, ovvero per descrizione di piani specifici, e ricostruire una visione globale per catalisi.

Vi sono poi ostacoli all'applicazione di ordine più generale e meno pragmatico. Prima di tutto, a rigore, una modellizzazione catastrofica richiederebbe dei parametri di controllo a variazione continua, ma comunque misurabili (lo stesso concetto di catastrofe indica un cambiamento di stato discontinuo su una dimensione generato da una variazione continua su uno o più dimensioni di controllo). Insomma, l'applicazione dei modelli morfogenetici – soprattutto nella rielaborazione proposta da Christopher Zeeman (1977) – necessita di una qualche forma di quantificazione (che in questo senso va distinta dalla modulazione quantitativa).

Si tratta, evidentemente, del problema della predittività, ovvero della validità di un modello qualitativo del tutto indipendente dalla misurazione quantitativa, problema la cui discussione ha occupato molti anni e molte risorse negli anni in cui la teoria delle catastrofi sembrava costituire una rivoluzione epistemologica (merito che a nostro parere permane nonostante l'abbandono, dovuto soprattutto alle difficoltà pragmatiche di cui sopra). In altri termini, si è sostenuto che è possibile ad esempio applicare un modello catastrofico ai cambiamenti di fase in fisica (la trasformazione dell'acqua in ghiaccio) perché è possibile misurare quantitativamente sulla dimensione di controllo la soglia oltre la quale si innesca il cambiamento (0 gradi) e, dunque, formulare previsioni esatte. Al contrario, applicare il modello a cuspide ai comportamenti etologici – come è stato fatto – ridurrebbe il modello a pura metafora euristica, in grado di descrivere il fenomeno ma non di “spiegarlo”.

Premesso che lo stesso Thom ammetteva la non predittività del modello, senza però escludere un valore di previsione puramente qualitativo (non sappiamo quando o dove, ma sappiamo *come* qualcosa succederà), diciamo subito che è ovvio che un'applicazione semantica non può in nessun modo restituire una quantificazione di questo tipo. Non è possibile “misurare” il senso, questo è quantomai ovvio. Si può però, nei termini di cui sopra, pensare ad un'oggettività o anche solo ad una oggettività del senso, se non altro in forma negativa e presupposta (le linee di resistenza). Ma per quanto possiamo postulare parametri di variazione continua (la densità isotopica, ad esempio) o discontinua (l'emergenza di un effetto di senso specifico), non è possibile avere di tali variazioni un riscontro estensionale e, di conseguenza, applicarvi una misurazione.

In queste condizioni, l'utilizzo del modello catastrofico dovrebbe essere ammissibile e conveniente solo quando aumenta il valore euristico del fenomeno, mettendo in luce aspetti e dinamiche “non triviali”: detto altrimenti, quando permette di dire qualcosa che

con altri strumenti non si può dire<sup>42</sup>. O anche, aggiungeremmo, qualcosa che magari si può dire, ma in modo meno adeguato.

Per quanto riguarda il primo caso, vedremo come fenomeni quali il doppio vincolo o l'isteresi non siano affatto banali e non ci sembra possano essere resi altrimenti (ad esempio attraverso una modellizzazione formale generativa o una descrizione delle dinamiche interpretative), almeno non con lo stesso rigore. Come esempio invece di fenomeni "più adeguatamente" restituiti dalla schematizzazione, ricordiamo il caso dell'*ambiguità* – che è poi il modello alla base del fenomeno anamorfico. Ci pare che da una lettura morfogenetica tale fenomeno guadagni in rigore ed intelligibilità generale, soprattutto grazie alla messa in rilievo di una dimensione di svolgimento *dinamico* del fenomeno, colto bene dalle scienze cognitive (pensiamo ad esempio al fenomeno del riconoscimento percettivo incerto) ma quasi assente nelle modellizzazioni semantiche (si pensi all'analisi retorica<sup>43</sup> o semantico-componenziale).

Nel prevenire le obiezioni che facilmente potrebbero sollevarsi di fronte al nostro tentativo di applicazione del modello morfogenetico rivendichiamo dunque le sue potenzialità *euristiche*, sia in termini di adeguatezza della descrizione che in termini di "non trivialità" dei fenomeni modellizzati. La nostra applicazione non ha del resto – è bene ricordarlo – alcuna ambizione esplicativa, ma solo ed esclusivamente descrittiva: per l'elaborazione di ipotesi esplicative ci rivolgeremo comunque agli strumenti più propriamente semiotici, utilizzando la prospettiva morfogenetica come una pura lente analitica supplementare ma non, almeno così crediamo, accessoria.

Non intendiamo insomma (né potremmo per i motivi appena esposti) uscire dall'ambito del qualitativo (se non nel senso del tutto particolare che quantitativo a volte prende in semiotica, sostanzialmente coincidente con la mereologia) né avanzare ipotesi sulla questione dello statuto ontologico delle entità strutturali che andremo ad analizzare (non è in questo senso, come abbiamo tentato di spiegare, che si intende qui la possibilità di una oggettività del qualitativo). E tuttavia ci sembra di poter rivendicare un potere di previsione, per quanto non di predittività, del modello. Una previsione puramente qualitativa, che non è molto dissimile, in sostanza, al principio di previsione abduttiva (nello specifico, un'abduzione alla regola): si tratta, in ogni caso, di scommettere su un ordine di coerenza strutturale che permetta di ricondurre il fenomeno locale e "inatteso" – le salienze – ad un campo di dispiegamento superiore.

Se un testo ad esempio (*cf. La vie mode d'emploi*) presenta un'identità figurale ambigua, schematizzabile attraverso la catastrofe a cuspide, di tale ambiguità è possibile prevedere uno o più possibili sviluppi potenziali che sono, di principio, gli stessi sviluppi possibili del parallelo processo pragmatico di attualizzazione di senso che l'enunciatorio opera a partire da tale configurazione di salienze. Se in altri termini le salienze del discorso

---

<sup>42</sup> Questo criterio di ammissibilità rispetto all'applicazione puramente descrittiva ed euristica del modello morfogenetico ci è stato del resto confermato dallo stesso Petitot, nel corso di una comunicazione personale recentemente e gentilmente concessaci. Ricordiamo inoltre che nel periodo in cui la teoria delle catastrofi era in pieno centro del dibattito epistemologico si è parlato esplicitamente, per il progetto di Thom, di "ermeneutica" (della quale testimonia esemplarmente, sin dal titolo, il suo *Predire n'est pas expliquer*).

<sup>43</sup> Fanno eccezione i recenti tentativi di elaborazione di una retorica tensiva per cui si veda ad esempio il numero monografico di *Langages* "Sémiotique du discours et tensions rhétoriques" – BORDRON & FONTANILLE (eds.) 2000 – ma anche BERTRAND 2006.

si dispongono secondo un rapporto di differenziazione biforcata rispetto ad una matrice, instaurando tra loro un rapporto di attualizzazione alternativa e reciproca, i fenomeni dinamici che possono darsi sono senz'altro differenti, ma comunque descrivibili e prevedibili, anche se non determinabili. Ovvero, si può dare oscillazione tra i due poli semantici (isteresi), progressione dalla matrice (differenziazione) o regressione verso la matrice (fusione). È possibile allora perlomeno supporre che un'attualizzazione adeguata di tale struttura di senso da parte dell'enunciatario implicito debba seguire almeno una di queste vie di sviluppo creodico obbligato.

Si possono così motivare su base tensiva e topologica, sia nella dimensione ritmica che impressiva, effetti di senso non solo semantici (ambiguità, oscillazione), ma anche patemici (inquietudine, equilibrio, schizia) e cognitivi (doppio vincolo, paradosso, salto di paradigma). Questo tuttavia senza ricorrere a nessun tipo di psicologismo, ma su strette basi testuali e attraverso l'ammissione del principio per cui l'attualizzazione di una struttura di senso richiede l'assunzione di una posizione enunciativa all'interno dello "spazio del testo" (ovvero il campo discorsivo inteso come campo d'interazione simulacrale, ma diversamente configurato e "piegato" dalla presenza e dalla disposizione singolare delle salienze, dal suo sistema liminare) e dunque un'implicazione per quanto simulacrale all'interno della configurazione morfogenetica singolare di quel testo (la sua identità figurale). Posizionalmente implicata nello spazio del testo, l'istanza dell'enunciazione ne sperimenta le caratteristiche posizionali e topologiche: sia in senso impressivo (la configurazione statica) sia in senso ritmico, prefigurandone e percorrendone le possibili trasformazioni.

## 2. LA MODELLIZZAZIONE MORFOGENETICA: TRA TOPOLOGIA, MEREOLOGIA E SCHEMI TENSIVI

*Capacità tecnica significa padroneggiare la complessità,  
mentre creatività significa padroneggiare la semplicità*  
(Christopher Zeeman)

Come nota Fabbri nell'introduzione ad una recente raccolta postuma di saggi di René Thom (2006), bisognerebbe sempre ricordare che la "semiofisica", almeno nell'originaria formulazione del matematico

[...] non pretende di spiegare, ma cerca i modi per rappresentare la molteplicità e la singolarità naturale di stati, processi e di effetti di senso" (FABBRI 2006 : 14).

In questo lavoro assumiamo l'ipotesi morfogenetica esattamente in questo senso: come mezzo operativo di descrizione adeguato alla rappresentazione di fenomeni altrimenti, almeno a nostro parere, difficilmente rappresentabili in tutte le loro implicazioni. Il nostro principale intento è quindi quello di "comprendere" tali fenomeni testuali. Ma è pur vero che se questo approccio non "pretende" di spiegare, neppure esclude che la comprensione possa darsi come una forma differente (ovvero eminentemente qualitativa) di spiegazione.

Lo spettacolo dell'universo è un movimento incessante di nascita, di sviluppo, di distruzione di forme. L'oggetto di ogni scienza è di prevedere quest'evoluzione di forme e, se possibile, spiegarla. (THOM 1972 : 3)

Descrivere dunque, prima di tutto e in modo non ingenuo; e spiegare in secondo luogo, non necessariamente, ma solo "se possibile"<sup>44</sup>. Come ricorda ancora Fabbri, sottolineando lo scarto che si produce nell'ipotesi catastrofista a causa del passaggio, preconizzato da Petitot, ad un progetto di naturalizzazione del senso (ove l'accento intensivo nel termine semiofisica sia piuttosto spostato su "fisica" che su "semio"), per Thom la teoria delle catastrofi è da intendersi prima di tutto come un'*ermeneutica* che si avvalga, semplicemente, di strumenti matematici. Non vi è in Thom una diretta affermazione di una portata ontologica della teoria<sup>45</sup>, quanto piuttosto una sorta di stupore fenomenologico

<sup>44</sup> Del resto, in origine la modellizzazione morfogenetica di Thom era intesa come pura *techné*, come metodo e, in un certo senso, "arte" della descrizione: "ce que nous apportons ici, c'est non pas une théorie scientifique, mais bien une méthode ; décrire les modèles dynamiques compatibles avec une morphologie empiriquement donnée, tel est le premier pas dans la compréhension des phénomènes étudiés. De ce point de vue, nos méthodes, trop indéterminées en elles-mêmes, conduiront à un art des modèles et non à une technique standard explicitée une fois pour toutes" (THOM 1972 : 324) È a Zeeman che si deve la trasformazione del metodo in teoria, in conseguenza all'affermazione della necessità di un'applicazione in termini quantificabili.

<sup>45</sup> Quanto Thom chiama in causa l'ontologia, lo fa solo come possibile oggetto di un'analisi topologica, basandosi sull'idea che "l'uomo è stato capace di comprendere che il fondamento dell'identità delle cose è nella loro localizzazione spaziale" (THOM 2006: 76). Affermare che nel topologico risiede l'identità (differenziale) non equivale ad affermare che in esso risieda anche l'essere. L'ontologia, come la semantica, è semmai qualcosa che può essere descritta e resa accessibile dal pensiero figurale. A conferma

(parafrasando la nota formula di Eugène Fink: l'*epoché* come “stupore di fronte al mondo”). C'è, semmai, una chiara dichiarazione del valore fondativo, dal punto di vista della significazione, di un “pensiero per immagini”, di un pensiero figurativo o meglio ancora, figurale. È tenendo presente questo che ci muoveremo alla ricerca di una metodologia descrittiva adeguata al discorso letterario inteso, appunto, come campo di un pensiero (e un'esperienza) a fondamento figurale.

## 2.1 SPAZIO DEL TESTO, OGGETTO TESTUALE, IDENTITÀ FIGURALE: I PRESUPPOSTI TEORICI DI UN'ANALISI TOPOLOGICA DEL DISCORSO LETTERARIO

Prima di passare alla descrizione degli strumenti metodologici, riassumiamo brevemente gli aspetti del discorso letterario che ci sembrano motivarne l'analisi da un punto di vista topologico. Le nostre considerazioni rimandano ad una visione del discorso letterario chiaramente debitrice della semiotica di Geninasca.

La nostra metodologia di analisi dipende innanzitutto dall'assunzione di una determinata ipotesi teorica, secondo la quale è possibile considerare il discorso letterario – o meglio, la configurazione singolare di un dato discorso letterario, di una “parola letteraria” – come “oggetto testuale”, ovvero come una oggettualità emergente dalla mutua organizzazione di “spazi testuali”. Nel corso di questo capitolo, cercheremo appunto di chiarire in che senso debbano intendersi tanto le nozioni di oggettualità, quanto quella di emergenza. Ci limitiamo per ora a definire come scheletro di tale oggettualità la configurazione singolare delle salienze semantiche del discorso, rilevabili attraverso la sua attualizzazione sul piano enunciazionale: in questo senso si parlerà di *identità figurale*<sup>46</sup>, ovvero di sistema di limiti e soglie interne caratteristiche della struttura semantica di un discorso dato.

Diciamo però sin d'ora che tale oggettualità ci sembra poter essere definita a partire dalle strategie di testualizzazione specifiche di un dato discorso, strategie di cui tenteremo di mostrare la varietà in termini di diversi *stili di configurazione liminare*, andando dunque al di là della semplice constatazione di una necessaria linearizzazione e sintagmatizzazione della forma del contenuto nel passaggio al piano delle manifestazione espressiva. In generale, considereremo le strategie di testualizzazione come risultato di una dinamica di proiezione e di influenza *reciproca* tra le configurazioni dei due piani e le rispettive *contraintes*.

L'esigenza di produrre un effetto di motivazione estetica, insieme alla natura multilaterale della rete semantica discorsiva, finisce per mettere in luce, attraverso parallelismi (rime e contrasti), un superamento della pertinenza della sola dimensione

---

dell'equilibrio che Thom conferisce ai due termini che compongono la sua “semio-fisica” si consideri il seguente estratto: “dal momento che l'identità di una cosa ha il suo principio nella sua localizzazione spaziale, *ogni ontologia, ogni semantica passano* necessariamente da uno studio dello spazio – geometrico o topologico” (*ivi* : 77 corsivo nostro).

<sup>46</sup> La formula è chiaramente debitrice del concetto di griglia figurale di Geninasca, nozione del tutto analoga se non fosse per un maggiore accento sulla capacità di tale griglia di restituire l'identità topologica del discorso. Sostituendo “griglia” con “identità” abbiamo voluto insomma marcare un passaggio da concetto prevalentemente operativo a concetto dotato di una più marcata valenza teorica in relazione soprattutto alla definizione di stile.

lineare del piano espressivo. Nel testo letterario, i due ordini di costrizioni non sembrano avere una prevalenza di tipo gerarchico l'uno sull'altro, similmente a quanto avviene nella poesia ma con una diversa direzione di orientamento (per *ratio difficilis* più che per *ratio difficillima*<sup>47</sup>). In questo modo, l'identità figurale del discorso letterario, e conseguentemente il suo stile singolare di configurazione, appare come un'emergenza dinamica dipendente in vario modo da un mutuo aggiustamento tra le *contraintes* del piano del contenuto (*intentio operis*) e dell'espressione, producendo fenomeni variamente modulati, in senso tanto intensivo quanto estensivo, di motivazione tra i due piani.

L'oggetto testuale di cui parliamo non è tuttavia identificabile col discorso letterario, che piuttosto si dispiega attraverso l'attualizzazione di tale identità figurale, ovvero delle potenzialità semantiche iscritte nell'oggetto testuale. In conseguenza del principio di motivazione di cui sopra, tale attualizzazione non interessa solo il piano semantico, ma si presenta come un movimento di attivazione che oscilla tra i due piani, entrambi concorrenti al processo di interpretazione. Tale attualizzazione richiede l'assunzione di posizioni simulacrali all'interno del discorso che equivalgono ad altrettante installazioni del punto di vista dello spazio testuale configurato. In questo modo, passando dalla prospettiva di interpretazione puramente semantica ad una prospettiva estetica, è possibile considerare il processo di attualizzazione in senso esperienziale, come vicenda tensiva e ritmica inscritta nel discorso a partire dalla sua identità figurale.

Lo spazio del testo è in questo senso il substrato di quest'attività di attualizzazione, sia semantica che estetica, e la configurazione del discorso – la rete delle relazioni multilaterali tra i suoi elementi salienti, a vari livelli – corrispondente, se letta in termini tensivi, ad una distribuzione peculiare di singolarità su tale spazio-substrato. Seguendo quest'intuizione, cercheremo di mostrare come una modellizzazione mereologica e topologica rappresenti in effetti uno strumento di descrizione adeguato a tradurre la nostra ipotesi in un protocollo d'analisi, per poi testarla sullo spazio discorsivo – se non addirittura sul “corpo” – dei testi scelti.

## 2.2 L'IDENTITÀ FIGURALE COME CONFIGURAZIONE QUANTITATIVA E QUALITATIVA: UNO SGUARDO ALLA PROPOSTA TENSIVA

Il principale nodo problematico nel passaggio dai presupposti teorici alla costruzione di una griglia metodologica, nel nostro caso, è rappresentato dal concetto di *oggetto* (e spazio) *testuale*. Il nostro problema principale è dare un'evidenza descrittiva e analitica all'idea che una configurazione di senso possa essere considerata un “oggetto”, non semplicemente come oggetto di analisi, ma come “qualcosa con cui si ha a che fare”.

Ci si conceda un approccio iniziale al problema estremamente semplice e per certi aspetti ingenuo, premettendo che tale “ingenuità”, assieme alla semplificazione che comporta, verrà – almeno così speriamo – emendata dalla progressiva esposizione del

---

<sup>47</sup> Ci riferiamo qui ad una differenza tra *ratio* di produzione segnica proposta in Eco 1985b e per la quale sarebbe necessario aggiungere alla *ratio difficilis* (proiezione di tratti semantici sul piano espressivo) una modalità di invenzione tipicamente poetica, per cui sono piuttosto i parallelismi dell'espressione ad essere proiettati sul piano del contenuto (*ratio difficillima*). Per un'esposizione più diffusa, cfr. *infra* cap.4 e 5.

modello. Diciamo allora, innanzitutto, un “qualcosa” può essere considerato oggetto a patto che vi si applichi un’intenzionalità fenomenologica, e più precisamente eidetica. Ovvero, banalmente, che se ne riconosca la “forma”. Discuteremo più avanti delle implicazioni teoriche (soprattutto rispetto alla questione della percezione) di questa prima assunzione “ingenua”, per ora vorremo limitarci a notare che la definizione di forma richiede che ne vengano definiti i caratteri su una doppia direttrice: quantitativa e qualitativa. Non si tratta qui, naturalmente, di dimenticare quello che è stato forse l’apporto principale a livello epistemologico della proposta strutturale, recuperando l’opposizione materia-forma in senso classico, ma semmai di considerare la forma sotto un aspetto tanto *quantitativo*, quanto *qualitativo*. Detto altrimenti, un oggetto è definito dalla configurazione delle sue singolarità (configurazione qualitativa) e dai rapporti reciproci tra le sue parti rispetto al tutto (configurazione quantitativa) e questo vale di principio anche per il dominio non sensibile, o meglio, non fisico del contenuto.

L’importanza “strategica” di una decisa valorizzazione scientifica del qualitativo, da cui inizialmente dipendeva l’affermazione di un dominio specifico della semiotica (e più in generale dell’approccio strutturale), ha fatto sì che si accantonasse l’aspetto quantitativo o che lo si trattasse addirittura erroneamente, nel senso di cui si diceva prima, ovvero secondo un’opposizione forma-materia<sup>48</sup>. Al contrario, come mostra bene Zilberberg, quantitativo e qualitativo non sono che due aspetti, strettamente correlati, dell’emergenza di una struttura differenziale, ciascuno del resto considerabile sotto l’aspetto della gradualità o continuità, ovvero sotto l’aspetto di una propria particolare “sintassi del divenire”:

Divenire dell’intensità : accenti e modulazioni (valenze soggettali) : ritmo

Divenire dell’estensità : parti e totalità (valenze oggettali) : mereologia

Indubbiamente la semiotica tensiva ha contribuito a riportare in luce la problematica del rapporto qualitativo-quantitativo, tradotta nei due parametri continui dell’intensivo e dell’estensivo<sup>49</sup> che definiscono un campo di presenza. Già in *Tension et signification*, il divenire si dava su entrambi i versanti, dando luogo a valenze soggettali (e valori “d’eclat”) e oggettuali (valori “d’univers”). La coppia soggettale/oggettale, così come quella intensivo/estensivo, non va qui intesa come sovrapponibile alla coppia intenso/esteso, né a quella intelligibile/sensibile e neppure a quella soggettivo/oggettivo. In effetti, si tratta di un’opposizione sempre relativa all’installazione di un punto di vista: è l’attivazione di una relazione di mira o prensione a definire di volta in volta i due poli

---

<sup>48</sup> La vicenda dello strutturalismo, e in generale delle scienze umane, è per certi aspetti speculare a quella delle scienze dure dove, come si è visto, è piuttosto un’ipostatizzazione del quantitativo ad aver oscurato le potenzialità esplicative del qualitativo.

<sup>49</sup> Naturalmente, come si premura di precisare Zilberberg, intensivo ed estensivo in quanto parametri tensivi non equivalgono all’opposizione grandezza intensiva/estensiva in Hjelmslev, che è piuttosto un’applicazione del principio generale all’organizzazione categoriale (cfr. a proposito ZILBERBERG 2004 e la voce “extensif/intensif”, redatta dallo stesso autore, in GREIMAS-COURTES 1986). Intensivo/estensivo, in questo senso, rappresentano una possibile opzione di categorizzazione, fondata sul principio di partecipazione, accanto a quella neutro/complesso, fondata piuttosto sul principio di separazione. Come sottolinea Zilberberg, entrambi i principi sono presi in considerazione dall’approccio tensivo (cfr. ZILBERBERG 2004).

come sorgente e bersaglio della relazione orientata<sup>50</sup>. Soggettale o oggettale è allora il modo di porsi di una valenza, di una struttura o di un'istanza rispetto a tale relazione dipendente comunque da parametri aspettuali e più precisamente, dall'assunzione di una specifica posizione nel campo fenomenologico.

La manifestazione e l'orientamento di tale relazione è insomma sempre legata ad una particolare focalizzazione e piegature del campo di presenza e, dunque, ad uno specifico ancoraggio situazionale. Da ciò deriva naturalmente che, nell'interazione, i poli assumano alternativamente il punto di vista responsabile della piegatura del campo e dunque che l'orientamento della relazione soggettale/oggettale si inverta continuamente.<sup>51</sup> Le ultime proposte di Fontanille (2004a) vanno proprio in questo senso, arrivando ad identificare nell'interazione di questi due parametri, che restituiscono la variazione graduale delle valenze, il fondamento di una "sintassi figurativa generale", per cui le forme emergono, appunto, da un'interazione tra "materia ed energia" (*sic*). Questa interazione è posta precisamente alla base di una *conversione eidetica*<sup>52</sup>, ovvero all'emergenza di "forme e forze"<sup>53</sup> che, esattamente, come si suggeriva, dipende da parametri quantitativi e qualitativi.

Questo non implica però che quest'interazione forma/forze sia in opera esclusivamente sul piano espressivo. Si può accettare o meno il presupposto da cui emerge la proposta dell'autore, ovvero di evidenziare (se non radicalizzare) l'interscambiabilità dei piani di significazione individuando nel "corpo proprio" la membrana mobile che definisce di volta in volta espressione e contenuto come dominio esterocettivo e interocettivo<sup>54</sup>. Ma a prescindere dalle conseguenze teoriche di una tale proposta<sup>55</sup>, va riconosciuto che nel modello di Fontanille l'opposizione quantitativo/qualitativo non integra affatto quella tra espressione e contenuto in quanto, di principio, ciascuno dei due piani possiede a sua volta una strutturazione tensiva in entrambi i sensi. Sia le forme dell'espressione che le forme del contenuto, per Fontanille, emergono dall'interazione di un parametro intensivo ed un

---

<sup>50</sup> In questa sede, non andremo oltre la considerazione eminentemente aspettuale del dispositivo di punto di vista come istanza responsabile dell'installazione di un'opposizione soggettale/oggettale. È tuttavia doveroso segnalare che Fontanille, nelle riflessioni più recenti, propone un riempimento "corporeo" di tale istanza, di fatto convertendo il campo di presenza tensiva in un campo di presenza sensibile, se non addirittura in un campo di esperienza/esistenza.

<sup>51</sup> Del resto, come proporremo nel capitolo 9, l'emozione estetica, lungi dall'essere una banale "fusione" tra un soggetto e un oggetto (che si suppongono prima identificati e fissi nelle loro posizioni e tensioni reciproche, poi improvvisamente assorbiti l'uno nell'altro), è il risultato di una dinamica di aggiustamento che conserva le differenziazioni, pur riconfigurandole.

<sup>52</sup> L'espressione, di chiara ispirazione fenomenologica, è utilizzata da Fontanille, in un senso tuttavia più specifico di cui si dirà poco oltre. Ci limitiamo a notare come l'opposizione materia/energia, su cui si fonda la conversione eidetica, appaia alquanto problematica da un punto di vista semiotico.

<sup>53</sup> FONTANILLE 2004a : 35.

<sup>54</sup> Uno degli obiettivi teorici della proposta di Fontanille è di svincolare il dominio esterocettivo dall'identificazione col "mondo delle cose", ovvero col dominio del sensibile, e tuttavia l'interscambiabilità dei piani viene ancorata a tale dominio, in quanto fondata proprio su un'analisi approfondita del meccanismo del "sentire" alla base della sintassi figurativa. La proposta, insomma, presenta indubbiamente pregi (soprattutto un tentativo di definizione dei criteri di identificazione e di interscambiabilità dei piani e una conseguente rivalutazione del problema dell'espressione), ma anche difetti (una certa indulgenza rispetto al requisito di interdefinizione dei concetti e la proposta non del tutto matura di un percorso generativo dell'espressione). Non è tuttavia questa la sede per una discussione di questi aspetti.

<sup>55</sup> Per un'ottima presentazione e discussione critica delle implicazioni teoriche e epistemologiche delle recenti proposte di Fontanille, in particolare da *Sémiotique du visible* in poi, cfr. FESTI 2003.

parametro estensivo (peraltro, è esattamente questo a fondare la possibilità di una *preensione analogizzante* a base ipoconica<sup>56</sup>).

Non entreremo ulteriormente nel merito della complessa visione di Fontanille, e in particolare delle sue controverse implicazioni epistemologiche, se non per gli aspetti che ci sembrano utili, anche che soprattutto sotto il profilo critico, rispetto alla nostra. La proposta di *Figure del corpo* ci interessa solo quale esempio di utilizzo integrato e non banale dell'opposizione quantitativo-qualitativo. Allo stesso modo non prenderemo posizione sulla priorità dell'uno sull'altro. La questione esula infatti dagli scopi del presente lavoro e, soprattutto, porterebbe di forza verso un'altro problema mai veramente risolto (e probabilmente irrisolvibile): quello del rapporto di priorità tra *continuo* e *discontinuo*. Ci sembra però doveroso notare come l'opposizione materia/energia, su cui si fonda la conversione eidetica, crei qualche problema di sconfinamento disciplinare da un punto di vista semiotico. Più produttiva ci sembra l'opposizione che Fontanille indica come *prodotta* dall'interazione materia/energia, ovvero quella tra forme e forze, purché anche questa non venga utilizzata in senso ontologico. In effetti più che opposizione in senso stretto si tratta di due aspetti – discreto e continuo – dello stesso fenomeno di autoregolazione corporea e di conversione eidetica.

Tuttavia, dato che si sta qui proponendo un'integrazione con l'approccio morfogenetico, è d'obbligo osservare a margine che questa visione è alquanto vicina a quella di Thom, e in particolare per quanto riguarda l'opposizione tra salienze e pregnanze, le prime considerate come discontinuità fenomeniche in grado di organizzarsi in forme, le seconde come "fluidi" di significato che le investono, in vario modo, e si propagano "per contatto" o "per similarità", producendo degli "effetti figurativi" attraverso un processo molto vicino a quello della conversione eidetica. Ci pare, questo, un modo accettabile per arginare le speculazioni infinite a proposito del rapporto ontologico continuo/discontinuo: ancorando tale rapporto al livello di pertinenza della significazione, l'ordine di dipendenza tra continuo e discontinuo diviene di fatto interscambiabile. Se si abbandona questo criterio di "arginamento", si rischia di lasciar ricadere appunto l'opposizione forma/forza sull'opposizione materia/energia per la quale non è possibile indicare un orientamento di priorità se non attraverso delle assunzioni filosofiche, che ci sembra esulino dalla vocazione analitica della semiotica. Vale la pena riportare interamente il seguente passo di Thom, in cui, coerentemente, il matematico abbandona la tendenza precedente (in cui già tuttavia già ancorava l'orientamento dell'opposizione ad un criterio di proiezione intenzionale e, di fatto, fondato semioticamente) e si autocorregge riguardo alla questione della priorità, riconducendola di fatto a due rispetti – stabilità e instabilità – coesistenti in qualsiasi fenomeno e, in seconda battuta, rimandando l'ipostatizzazione di questi due rispetti a due prospettive fondatrici trasversali al pensiero filosofico generale:

In *Parabole e catastrofi* (THOM 1980b : 105), scrivevo: "non c'è alcuna ragione di pensare che la forza abbia in linea di principio uno statuto ontologico più profondo di quello della forma. Se si è attribuito in generale alla forza uno statuto ontologico più profondo, ciò è forse

---

<sup>56</sup> Cfr., in particolare FONTANILLE 2004a : 31 e seguenti.

dovuto a una specie di antropocentrismo ingenuo che dipende dal fatto che agiamo sugli oggetti esterni tramite le forze che applichiamo ad essi con l'auto dei nostri muscoli<sup>57</sup>.

Oggi sarei forse meno certo di tale anteriorità delle forme sulle forze. Già nell'ultimo capitolo di quel libro-intervista, del resto, con l'introduzione dei concetti di salienza e pregnanza [...] emerge l'ineluttabilità delle pulsioni, e dunque delle forze. Da sempre, insomma, il problema dell'anteriorità delle une sulle altre rappresenta una delle linee di frattura essenziali che percorrono la storia della filosofia, una delle scissioni più permanenti della *philosophia perennis*.

La forma è un'entità visibile, ma in linea di principio statica. Quanto alla forza, si tratta di un'entità invisibile che a volte produce effetti dinamici e visibili [...]. In merito a tale definizione delle rispettive caratteristiche delle forme e delle forze, possiamo formulare una distinzione fra due grandi tipi di filosofia perfettamente simbolizzata dalla coppia Platone-Aristotele: da un lato vi sono i pensieri della forma, essenzialmente "statici" [...]; dall'altra, i pensieri della forza, essenzialmente dinamici. (THOM 2006 : 133-134)

La proposta di Thom va, almeno da un punto di vista operativo<sup>58</sup>, esattamente nel senso di un superamento dell'opposizione continuo/discontinuo attraverso l'ammissione della sua natura aspettuale e semioticamente condizionata<sup>59</sup>. Un superamento icasticamente riassunto nell'immagine ossimorica di una "instabilità stabile" (o stabilità instabile) che esprime del resto l'aporia fondamentale<sup>60</sup> della TC<sup>61</sup> (che è anche, come nota bene Petitot, l'aporia fondamentale dello strutturalismo).

Per tutti questi motivi, ci sembra più prudente l'interpretazione epistemologica che della semiotica tensiva viene data da Zilberberg per il quale, seppure tale approccio seleziona come reggente (da un punto di vista più che altro operativo) il parametro intensivo, esso non si pronuncia mai davvero sulla questione *ontologica* del rapporto continuo/discontinuo, semplicemente perché, come si diceva, questa viene rimandata alle strategie variabili di aspettualizzazione<sup>62</sup> che, di principio, possono agire su entrambi i

---

<sup>57</sup> Come si vede dall'estratto, dove l'impressione di un potere configurante dell'intenzionalità è ricondotto ad una connotazione antropocentrica agente sulle caratteristiche biologiche del corpo umano, Thom non ha mai veramente abbracciato l'idea di un fondamento naturalistico dell'idea fenomenologica di un'intenzionalità trascendentale. La proposta di Petitot dunque, con la quale si può o meno essere d'accordo, va considerata come un'elaborazione personale (non necessariamente errata – non è questa la sede per discuterne – ma sicuramente rigorosa) di alcuni spunti teorici ed epistemologici che la teoria di Thom ha semplicemente riportato all'attenzione nelle scienze umane.

<sup>58</sup> Da un punto di vista filosofico, in effetti, Thom propende per un'anteriorità del continuo sul discontinuo, motivandola nel modo seguente: "Il est aisé pour le continu d'accepter des accidents discrets (exemple : une ligne brisée), alors qu'un être discret ne saurait accepter aucun accident continu sans devenir localement un continu" (THOM 1992 : 138).

<sup>59</sup> Del resto, a voler essere rigorosi, anche da un punto di vista non semiotico e "naturalistico" quest'opposizione si rivela piuttosto un'opposizione aspettuale: come nota Thom, l'unica soluzione del dilemma viene dalla fisica quantistica, per la quale di fatto materia ed energia coincidono: "Quanto alla meccanica quantistica, essa risolve il problema in modo radicale identificando forma e forza mediante l'identificazione di particella e campo; ma questa soluzione va a discapito dell'intelligibilità complessiva della teoria – e del determinismo classico, che continua a sussistere anche soltanto in forma statistica" (THOM 2006 : 135). Del resto per Thom, in maniera decisamente opinabile e alquanto eccessiva, "la meccanica quantica è incontestabilmente lo scandalo intellettuale del secolo" (THOM 1980b : 86).

<sup>60</sup> Per Thom, in effetti, ogni teoria poggia su una propria "aporia fondamentale", la cui risoluzione – tramite postulati – di fatto equivale ad un atto arbitrario di fondazione (su questo tema, *cfr.* in particolare THOM 1989)

<sup>61</sup> Per brevità, mutuando una convenzione adottata dallo stesso Thom, d'ora in poi indicheremo la teoria delle catastrofi con la sigla TC.

piani: quantitativo e qualitativo<sup>63</sup>. La continuità è così “ancorata”, come si diceva, alla pertinenza semiotica e risulta in ultima analisi un prodotto di una determinata aspettualizzazione<sup>64</sup>. Siamo allora del tutto d'accordo con Zilberberg quando scrive, esponendo il secondo postulato della semiotica tensiva, che porta appunto su “la place à accorder au continu”:

Il n'est pas question de rouvrir une querelle sans objet, puisque la “maison du sens” est assez vaste pour accueillir tant le continu que le discontinu. Le plus raisonnable est de les recevoir comme des “variétés” circonstancielles et occasionnelles. (ZILBERBERG 2002 : 2)<sup>65</sup>

Quello che ci interessa qui è mostrare come la descrizione di un oggetto testuale possa procedere su entrambe le direttive, senza dimenticare mai il loro legame di interdefinizione reciproca rispetto all'emergenza di forma<sup>66</sup>. Così, la *modellizzazione topologica* ci permetterà di rendere conto dell'aspetto qualitativo/intensivo dell'identità figurale, mentre la *modellizzazione mereologica* restituirà l'aspetto quantitativo/estensivo, per il quale utilizzeremo ampiamente la proposta di una tipologia mereologica generale avanzata da Bordron (1991).<sup>67</sup>

Se infatti è indubbio che le singolarità colocalizzate in un substrato presupposto come continuo differenziano e dunque discretizzano tale substrato, piegandolo in modo peculiare, è anche vero che tali differenziazioni creano dei domini interni di stabilità: degli

---

<sup>62</sup> Aspettualizzazione intesa evidentemente non solo come un fenomeno caratteristico del piano discorsivo, ma come base di una modellizzazione generale del divenire. La semiotica tensiva risponde ad un programma, implicito in molte proposte teoriche precedenti, di una generalizzazione della trasversalità dell'aspetto rispetto ai piani generativi.

<sup>63</sup> È stata del resto proprio la riflessione sull'aspettualizzazione a riportare in agenda il problema del quantitativo, sottoposto a modulazioni tanto quanto il qualitativo. Così ad esempio Fontanille precisa che attraverso gli studi sul divenire discorsivo “il est apparu que la *quantité*, et en particulier les rapports entre la *totalité et ses parties*, était un des éléments de la description de l'aspect”. (FONTANILLE 1992 : 5)

<sup>64</sup> Anche perché, a ben guardare, le due opposizioni non sono affatto omologabili, come il senso comune (e talora anche parte della riflessione filosofica) farebbe pensare. Strutturazione quantitativa e qualitativa sono entrambi aspetti di un'organizzazione di discontinuità emergente da un continuo (o interveniente su questo): sotto questo aspetto il qualitativo discrezza e il quantitativo è discretizzato: nessuno dei due è in sé continuo e discontinuo, ma la loro qualità continua e discontinua è il prodotto di una presa aspettuale su uno sfondo di significazione. Peraltro, entrambi i parametri, per il principio di ricorsività, possono essere considerati in modo continuo: una singolarità può essere più o meno “accentuata” e i domini che organizza possono essere a loro volta considerati come più o meno densi al loro interno. Come si vede, non è facile uscirne.

<sup>65</sup> Del resto, come sottolinea ancora Zilberberg (2004), i due principali ispiratori della semiotica tensiva, e in particolare della coppia intensivo/estensivo, propendevano per diverse interpretazioni della reggenza tra i due termini: per Deleuze è l'intensivo a emergere dall'estensivo, “esplicandolo”, per Hjelmslev (del resto decisamente alieno da preoccupazioni ontologiche) l'intensivo si dà come “concentrazione” del termine estensivo, di fatto reggente.

<sup>66</sup> Rimandiamo il lettore interessato al problema dell'integrazione a livello analitico di quantitativo e qualitativo al volume collettaneo *La quantité et ses modulations qualitatives*, che comprende diversi interventi sul tema e in particolare, l'esauriente introduzione del curatore Fontanille (1992).

<sup>67</sup> Lo studio di Bordron, assieme al volume monografico curato da Fontanille, rappresenta uno dei pochi tentativi di riflessione sul problema quantitativo in semiotica e, in questo senso, sviluppa alle estreme conseguenze le proposte avanzate in nuce dai due saggi “fondatori” della questione in semiotica, “Comment définir les indéfinis” di Greimas (1986) e, nello stesso numero di *Actes sémiotiques*, il basilare “Omnis e totus” di Brøndal (1986). Ciononostante, le categorie quantitative sono state proficuamente applicate in funzione della riflessione su altri temi ad esse connessi, tra cui ricordiamo in particolare lo studio di Pozzato (1990) sull'aspettualizzazione attoriale. Altro riferimento fondamentale per il tema è il lavoro di Bastide (1987),

“intorni”, ovvero *domini di isomorfismo locale*, entro i quali una variazione graduale dei parametri di controllo non implica cambiamento di stato del sistema. Di fatto, le proprietà differenziali del sistema risultano così inestricabilmente legate alla particolare mereologia dello stesso, ovvero al rapporto tra parti e totalità che, in una prospettiva morfogenetica, non sono che i domini di cui sopra, emergenti dalla differenziazione del campo di colocalizzazione delle rispettive singolarità organizzatrici.

Questa interdipendenza di quantitativo e qualitativo è ben chiara nel modello morfogenetico, tanto che Thom (1989 : 288) arriva a proporre una tipologia di modalità di differenziazione/integrazione a partire dalla combinatoria di due “diadi”: unità/diversità e qualitativo/quantitativo (traduciamo per esigenze di coerenza la coppia *étendue/qualités* effettivamente utilizzata dall’autore)<sup>68</sup>

u A e	d A e	u A q	d A q
<i>Unité</i>	<i>diversité</i>	<i>unité</i>	<i>diversité</i>
<i>dans l’espace</i>	<i>spatiale</i>	<i>qualitative</i>	<i>qualitative</i>
(uAq) A (dAe)		(u A e) A (d A q)	
<i>unité qualitative dans le divers spatial</i>		<i>unité spatiale dans le divers qualitative</i>	
(d A e) A (u A q)		(d A q) A (u A e)	
<i>diversité spatiale dans l’unité qualitative</i>		<i>diversité qualitative dans l’unité spatiale</i>	

Si tratta, di fatto, di altrettante asettualizzazione sul campo di colocalizzazione definito da una distribuzione di salienze. Sotto questo aspetto, un chiaro esempio delle possibilità di integrazione tra descrizione qualitativo-differenziale e quantitativo-mereologica è dato ad esempio dal fenomeno dei “ricoprimenti” di cui parla Bordron, ovvero della presenza in una totalità di due o più parti sovrapposte. Il fenomeno ha un correlato preciso sul piano qualitativo-topologico. In effetti, i vari domini di isomorfismo locale individuati sul campo di colocalizzazione sono talora nettamente separati tra loro, talora invece sono sovrapposti e in conflitto, generando degli spazi di *pluri-modalità*, che di fatto corrispondono ai “ricoprimenti”<sup>69</sup> mereologici.

Mentre le caso di domini separati ogni stato di equilibrio è individuato in modo *univoco* dai valori dei parametri di controllo, nel caso della plurimodalità per ciascuna combinazione dei parametri di controllo si danno *diversi* stati stabili possibili, la cui attualizzazione preferenziale dipende esclusivamente dall’*orientamento* del processo che

<sup>68</sup> L’idea centrale del saggio da cui è tratto lo schema è che la relazione unità/diversità debba essere applicata tanto al dominio qualitativo, tanto a quello quantitativo, sia in relazione alla dimensione spaziale che a quella temporale. Abbiamo qui omesso le figure temporali che Thom arriva a definire, ma sottolineiamo come esse risultino di fatto analoghe alle figure ritmiche che la semiotica tensiva riconosce nel “tempo” (si parla, ad esempio, di “permanenza” e “cambiamento”).

<sup>69</sup> Abbia tradotto *recouvrement* col termine forse poco elegante di “ricoprimento” (utilizzato del resto anche nella traduzione italiana di *Figure del corpo* di Fontanille) piuttosto che quello di “copertura” perché ci è sembrato il modo più efficace per preservare l’effetto di senso legato alla caratteristica principale del fenomeno mereologico che il termine indica, ovvero la presenza di domini di sovrapposizione tra due o più parti della mereologia. Il termine “sovrapposizione”, del resto, contiene una sfumatura di relazione gerarchica tra le parti che nel concetto di Bordron non è pertinente.

conduce a tale stato (o si origina da esso). In questo caso i domini sono allora non solo colocalizzati, ma anche *coesistenti*, ovvero legati, quanto alla propria modalità di esistenza, da un rapporto variabile di dipendenza reciproca: detto altrimenti, nei domini pluri-modali l'attualizzazione di uno stato e del dominio corrispondente dipende da una precisa scelta di focalizzazione sul suo attrattore e, al contempo, implica la virtualizzazione o potenzializzazione degli altri stati e domini concorrenti.

Questa sovrapposizione e coesistenza è legata ad effetti dinamici del tutto particolari; e sono esattamente questi effetti dinamici – come il doppio vincolo o l'ambiguità – che non ci sembra siano adeguatamente resi da una formalizzazione semiotica tradizionale, né d'altro canto dalla modellizzazione tensiva, che parla sì di “soglie” tra i valori del campo di presenza, ma senza dire nulla sulla loro configurazione reciproca, se non per quanto riguarda gli stati asintotici (l'accentuazione e la dispersione massime, per la correlazione inversa, e il parossismo e l'indistinzione per quella diretta).

Questo è un altro motivo per cui ci è sembrato di dover integrare con una modellizzazione catastrofista la proposta tensiva (che comunque, rispetto all'approccio generativista classico, ha il pregio di mettere in campo il rapporto tra valenze continue e valori discontinui) sviluppandone in un certo senso l'ispirazione topologica implicita<sup>70</sup>. In effetti, nel modello tensivo l'utilità descrittiva delle catastrofi elementari è senz'altro riconosciuta, ma non si va oltre il modello di catastrofe più semplice (la piega) e, di fatto, puramente ideale (*cf. infra* par. 2.3). In questo modo fenomeni come la bimodalità (che caratterizzano le catastrofi più complesse) non ci pare trovino un posto adeguato nel paradigma tensivo, per il quale ogni incrocio di valenze individua uno e un solo valore nel campo di presenza. Per rendere conto di effetti plurimodali, e più generalmente di effetti di ambiguità, è necessario sviluppare ulteriormente il campo, prima di tutto attraverso l'aggiunta di una terza dimensione a quella intensiva ed estensiva.

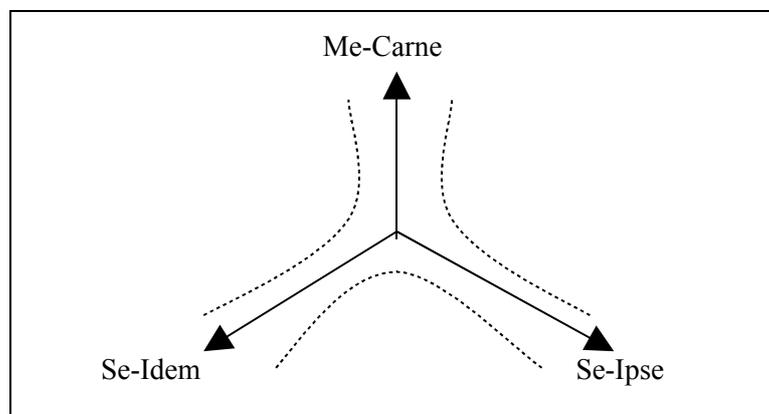
Nell'ultimo Fontanille (2005) si avanza un tentativo di “decompattificazione” del modello nell'ambito della descrizione di una sintassi senso-motoria, che del resto si pone come il modello generale di sintassi figurativa, la quale emergerebbe appunto dalla mutua relazione di tre assi tensivi: uno relativo al Me-carne, gli altri rispettivamente al Se-idem (asse estensivo) e al Sé-Ipse (asse intensivo). Tuttavia, lo spazio tridimensionale individuato dai tre assi rimane *in sé* omogeneo e continuo e i valori individuati al suo interno sono di conseguenza sempre univoci. Per quanto potenzialmente instabili (è proprio la variazione tensiva del Me-carne ad indurre questa instabilità e al contempo a “correggerla” attraverso reazioni di inerzia e resistenza), tali valori, corrispondenti ad altrettante figure tensive fondamentali, non intrattengono tra loro dinamiche complesse. Si può certo passare dall'una all'altra mantenendo la figura precedente “in memoria” (nella memoria corporea del Me-carne, per la precisione), dunque si prevedono variazioni della

---

<sup>70</sup> Per Festi, ad esempio, “Fontanille pratica una terza via, distinta sia da un approccio che vada verso le condizioni e le regole della percezione (approcci cognitivisti e morfogenetici) sia da un atteggiamento “classico” che rimanga dentro i confini ormai stretti di un'opposizione plastico-figurativo. In questa terza via la questione morfogenetica dell'emersione della forma a partire dalla materia viene aggiustata – ribadiamo – in senso interattivo: sarà piuttosto l'interazione tra una materia dell'espressione, una sensibilità e un'attività percettiva che farà emergere le figure dell'espressione” (FESTI 2003 : 187). In particolare, per Festi, è solo con *Sémiotique du visible* che si dà il primo vero tentativo di integrare appoggio morfogenetico e approccio tensivo.

modalizzazione esistenziale, ma la schematizzazione proposta non riesce a renderne conto se non macchinosamente. Detto altrimenti, il campo di presenza, anche tridimensionale, non permette di capire se un valore o una figura sia virtuale, attuale, potenziale o realizzata, dettagli che vanno dunque specificati “a lato” o affidati ad un ulteriore schema tensivo, moltiplicando i parametri *sine necessitate* ed aumentando le difficoltà di comprensione.

Questo avviene, a nostro parere, perché le soglie di persistenza e di saturazione di cui Fontanille parla sono singolarità semplici, del tipo “piega” (*cf.* più avanti): di fatto esse delimitano la zona d’equilibrio inerziale del sistema, ma questa corrisponde ad un dominio di isomorfismo univoco, senza possibilità di dinamiche ambigue. E seppure si dà possibilità di interazione tra tali soglie (la zona di inerzia può certo contrarsi e dilatarsi), questa non trova tuttavia un posto adeguato nella schematizzazione.



[Figura 2.1 – Assi di controllo della sintassi figurativa]<sup>71</sup>

Per rendere operativi i fenomeni di plurimodalità, almeno nel nostro caso essenziali, in quanto posti alla base del fenomeno “anamorfico” di oscillazione di forma, non basta allora la semplice aggiunta di una terza dimensione, ma è necessario che questa non sia parte di una combinatoria, ma funga da *asse di comportamento*, ovvero sia in grado di rendere conto dei “salti” di equilibrio prodotti dalle piegature del piano individuato dagli altri due assi<sup>72</sup>. Solo in questo modo è possibile mettere in rilievo le dinamiche generate dalla coesistenza di diversi stati, mettendone in luce in maniera sintetica e sinottica non solo la colocalizzazione, ma anche le differenti modalizzazioni esistenziali (virtuale, attuale etc...). È esattamente questo apporto che viene data da una modellizzazione morfogenetica.

### 2.3 LA SCHEMATIZZAZIONE DINAMICA DELLA TC: UNA PRESENTAZIONE OPERATIVA

<sup>71</sup> La figura è tratta da FONTANILLE 2004a.

<sup>72</sup> In realtà le dimensioni di controllo e di comportamento possono anche essere di ordine superiore a quello lineare: nelle catastrofi superiori si parla in effetti di *superfici* e *volumi* di controllo e di comportamento. Tuttavia, per gli scopi di questo lavoro, è sufficiente limitarsi alla seconda dimensione.

La teoria delle catastrofi nasce, in un contesto epistemologico già di per sé movimentato<sup>73</sup>, con la pretesa senz'altro ambiziosa di porsi come “teoria generale dell'intelligibilità”<sup>74</sup>. Come si è detto anche nel capitolo precedente, non vi era, in effetti, una reale preoccupazione ontologica in Thom<sup>75</sup>, quanto piuttosto un certo sguardo fenomenologico, non esente da una predisposizione allo “stupore” nei confronti del mondo che talora ha fatto accostare il suo stile di pensiero a quello di un “filosofo della scienza” più che ad uno scienziato. Uno stupore rivendicato anche con una certa decisione, se si pensa che l'*incipit* di *Stabilità strutturale e morfogenesi* (cfr. introduzione a questo capitolo) era imperniato sull'immagine dell'universo come di uno “spettacolo” di forme. È a questo imperativo di descrizione che ci atterremo, senza tuttavia escludere che l'atto descrittivo, del resto sempre orientato da ipotesi, possa rivelare un valore ermeneutico decisivo, se non addirittura portare ad un certo tipo di “spiegazione”, nel senso di cui si diceva in precedenza, ovvero spiegazione “strutturale”<sup>76</sup>. Vediamo dunque quali sono questi mezzi descrittivi.

---

<sup>73</sup> Non è stato possibile inserire in questo lavoro una riflessione approfondita sulla portata epistemologica complessa della teoria delle catastrofi, della quale del resto ha già dato un'esauriente presentazione Petitot (1985). Ci limitiamo a sottolineare che alla sua comparsa, negli anni 70, la TC ha provocato un vero e proprio “terremoto epistemologico” nelle scienze (umane e non) grazie alla decisa affermazione della possibilità di elaborare una scienza del qualitativo, a lungo relegato a margine dal primato del quantitativo (su questo punto si veda la chiarissima e interessante rassegna storico-scientifica in POMIAN 1977). Così ad esempio Petitot riassume la portata “rivoluzionaria”, in senso khuniano, della teoria: “Si événement il y a, donc, il n'est pas ni scientifique, ni philosophique. Il n'est pas scientifique dans la mesure ou il ne satisfait pas à la *légalité* scientifique. [...] Il n'est pas philosophique dans la mesure ou il ne s'agit pas d'un metadiscours sur la science, sa vérité, son idéologie, sa sociologie, etc.. L'événement c'est celui de *la rupture d'une paradigme de légitimité*, celui de la scientificité classique. En effet, la T.C. marque l'irruption – dans un champ de la scientificité assujettie à l'impératif de mathématisation – d'une dimension proprement *structurale-sémiotique*” (PETITOT 1977a : 9). Dello stesso parere Tonietti: “Se il Khun della Struttura delle rivoluzioni scientifiche ha qualche ragione, il caso delle catastrofi ne verifica la portata” (TONIETTI 2002 : 85).

<sup>74</sup> Ci sembra che Fabbri, nella sua introduzione al recente *Morfologia del semiotico* che raccoglie una scelta semioticamente orientata dei saggi di Thom, renda davvero giustizia alla senz'altro originale figura di questo pensatore, sia nel denunciarne i difetti della sua teoria, sia nel ribadirne i pregi. Ma sull'ambizione e l'arditezza della teoria stessa, ampiamente riconosciuta nella presentazione di Fabbri, non viene dato un giudizio di valore univoco; giustamente, diremmo. Concordiamo con Fabbri quando chiosa, su questa questione: “L'audacia dei suoi isomorfismo può sconcertare [...] ma, per riprendere le sue parole, ‘le migliori ipotesi sono meno verosimili’” (FABBRI 2006 : 17).

<sup>75</sup> Anche quando si avventura a parlare di essere (e avviene spesso, coerentemente con lo spirito ambizioso di cui si diceva), Thom parla in realtà solo della *presenza* dell'essere come qualcosa che possa essere assunto come oggettivo, ponendosi in una chiara posizione fenomenologica. In questo senso anche noi parleremo di oggettività come pura capacità della struttura significante di essere oggettivata tramite l'applicazione di un'intenzionalità specifica. “Non si può quindi ammettere che i fattori di invarianza fenomenologica che creano nell'osservatore il sentimento della significazione provengano da proprietà reali degli oggetti del mondo esterno, e manifestino la presenza oggettiva di entità formali legate a questi oggetti, delle quali si dirà che sono portatrici di significanza? [...] Se si ammette [questo] [...] bisogna tuttavia saper misurare e valutare queste strutture significanti. Tutta la storia ci insegna quale fonte costante di errori sia stata questa invincibile tendenza dello spirito a ipostatizzare tali strutture, a erigerle a entità oggettive dotate di potere e di effetto” (THOM 2006 : 27). Per Thom le proprietà che permettono ad un oggetto di essere significante sono sì reali, ma non oggettive: oggettiva è la *presenza* di entità formali, non l'entità formale in sé.

<sup>76</sup> [...] tôt ou tard, les savants sont contraints de passer de l'explication réductionniste à une autre type d'explication, que j'appellerai “structurale” (THOM 1983 : 11).

Le catastrofi elementari<sup>77</sup> elaborate da Thom sono sette (*cf.* tavola riassuntiva in appendice I), ma nel nostro caso verranno soprattutto utilizzate le prime due (piega e cuspidale) e, tangenzialmente, la terza (la cosiddetta “coda di rondine”). I principi generali che regolano la schematizzazione sono gli stessi per ogni modello, salvo l’aumento di complessità che si riscontra nel passaggio dall’uno all’altro. Innanzitutto, la schematizzazione è operativa sia sotto l’aspetto paradigmatico che sintagmatico: offre cioè una modellizzazione tanto del sistema di singolarità, quanto dei possibili *processi* all’interno del sistema. Ciascuna di queste prospettive operative rimanda ad una serie di termini e definizioni tecniche che richiedono una presentazione. Partiamo dalla prospettiva paradigmatica.

### 2.3.1 Prospettiva paradigmatica: tipi qualitativi, singolarità e domini di isomorfismo

A rigore, ciascuna delle catastrofi elementari non corrisponde in realtà ad “una catastrofe”, se per catastrofe si intende, in senso primario (derivato infatti dal primo tipo), un punto singolare corrispondente ad un cambiamento “improvviso” di stato (in termini energetici: un salto di potenziale) causato da una “lieve”<sup>78</sup> perturbazione dei suoi parametri di controllo. In realtà, man mano che aumenta la complessità dei modelli, all’interno dello spazio di rappresentazione si possono dare anche diverse singolarità, per di più di diverse dimensioni: si avranno allora punti, linee, piani e volumi di catastrofe.

Più corretta è allora la definizione delle catastrofi elementari come *tipi qualitativi*, ovvero come idealtipi generali di organizzazione di una struttura differenziale. Ogni modello, in questo senso, schematizza in senso qualitativo un campo di colocalizzazione di singolarità connesse da una rete di relazioni interne ed emergenti da uno *spazio-substrato*. Attorno a ciascuna singolarità è possibile delineare, come si è accennato, un “intorno”, ovvero un’area di stabilità individuata da un “minimo” di potenziale (un attrattore energetico). Tali domini, come si è detto, possono essere semplicemente giustapposti o sovrapposti (ovvero in conflitto: è il caso della pluri-modalità).

Ora, la configurazione di singolarità che definisce il tipo qualitativo è considerata emergente (in senso più fenomenologico che ontologico) dal substrato stesso in seguito al *déploiement* (lo svolgimento, il “dispiegamento” in senso quasi deleziano) di una singolarità determinante, detta *centro organizzatore*. Vi sono insomma due tipi di singolarità (che Thom chiama talora *logoi*), legate da un rapporto gerarchico, che però non va inteso in senso logico (né modale), quanto in senso puramente differenziale ed

---

<sup>77</sup> A rigore, bisognerebbe distinguere tra teoria estesa della catastrofi (TC) e teoria delle catastrofi elementari (TCE). Per Thom, in effetti, solo la prima suscettibile in alcuni casi di un trattamento quantitativo, e TCE (Teoria delle catastrofi elementari), mentre per la seconda si può parlare solo, come si diceva poc’anzi, di *previsioni qualitative*.

<sup>78</sup> Il concetto di misura è qui relativo, essendo il modello indipendente dalle sue realizzazioni sul piano referenziale, esso è anche indipendente da parametri quantitativi nel senso classico di quantificazione (ovvero nel senso metrico: la “misurabilità” è legata infatti non alla dimensione estensiva, ma a quella estensionale). La “lieve” perturbazione è da intendersi insomma come variazione infinitesimale all’interno del dominio di isomorfismo, di cui si considerano le proprietà estensive, ma non l’estensione.

*epigenetico*<sup>79</sup>: in altri termini le singolarità “subordinate” sono tali in quanto prodotto della differenziazione dinamica della singolarità organizzatrice, sostanzialmente assimilabile alla “casella vuota” deleuziana

[...] quando più *logoi* sono definiti sullo stesso substrato, essi finiscono con l’entrare in conflitto [...]; ma molto spesso, il conflitto tra questi differenti logoi si organizza spazialmente seguendo una configurazione strutturalmente stabile, retta essa stessa da un **logos gerarchicamente superiore**. (THOM 2006 : 36)

Questa differenza di “accento” tra le singolarità individua di fatto il centro organizzatore come termine intensivo di una costellazione estensiva di tratti differenziali. In questo modo, il primo appare come il responsabile della regolazione globale del campo semantico, la seconda appare invece costituita da stati locali del campo stesso, dotati di una propria identità ma dipendenti, nelle loro interrelazioni dinamiche, dal primo.

Si danno quindi, di principio, due caratterizzazioni qualitativo-quantitative dello spazio di colocalizzazione, che apparirà come dominio di *integrazione* (aspetto quantitativo: totalità) se si seleziona come pertinente la capacità attrattiva e “organizzatrice” del centro, e come dominio di *differenziazione* (aspetto quantitativo: parti) se invece si rende pertinente la possibilità per le singolarità “figlie” di essere dispiegate nella loro eterogeneità. L’attualizzazione delle proprietà qualitative e quantitative del campo richiede insomma l’introduzione di un criterio aspettuale, nel senso che le dinamiche di differenziazione e di integrazione richiedono ciascuna una diversa *posizione* e *direzione* del punto di vista, in senso quasi deleuziano, sulla piegatura del campo. In altri termini, le variazioni della dinamica morfogenetica dipendono dalle diverse opzioni di installazione e di orientamento di un osservatore ideale.

La *differenziazione* – l’attualizzazione di uno stato stabile colocalizzato piuttosto che un altro – richiede allora un punto di vista installato in corrispondenza del centro ma diretto al campo nella sua estensione: in questo modo le potenzialità strutturanti del centro sono dispiegate negli stati “figli”, che vengono così attivati e “accentati” da un punto di vista qualitativo. Le singolarità pertinenti in questo caso sono quelle di secondo grado legate, da un punto di vista quantitativo, alla dimensione locale (la differenziazione introduce una dimensione locale in quella globale).

Al contrario, l’*integrazione*<sup>80</sup> – l’attualizzazione del centro organizzatore in quanto “casella vuota” – richiede un punto di vista installato nelle singolarità locali e diretto verso

---

<sup>79</sup> L’idea di epigenesi è per certi aspetti molto vicina alla nozione di generatività greimasiana, e in effetti e su questa compatibilità, insieme alla rivendicazione della natura topologico-differenziale del senso, che si fonda la traduzione di Petitot (in particolare, l’idea di conversione semiotica come passaggio tra diversi livelli epigenetici).

<sup>80</sup> È necessario sottolineare che uniformazione qui non equivale ad *omogeneità*, ovvero ad omeomorfismo (e neppure omomorfismo, per cui si veda *supra* cap. 1): il termine rimanda piuttosto all’attivazione di *potenzialità* isomorfe, di un ordine di coerenza (non di identità) che il campo in sé, in quanto iper-dominio, impone ai domini interni. Ciò non toglie che a loro volta ogni dominio abbia un proprio campo di isomorfismo locale e il proprio ordine di coerenza interno, solo che nel processo di integrazione è disattivato, così come nella differenziazione viene attivato: è una questione, appunto, di punto di vista (in senso non banale, ma tecnico). Del resto, l’interesse del modello morfogenetico sta proprio nella possibilità di ancorare a precise scelte di focalizzazione i rapporti complessi tra eterogeneità e isomorfismo.

il centro, ovvero verso il termine intensivo: da un punto di vista qualitativo questo spostamento di focalizzazione equivale al “rilassamento” degli attrattori mentre, da un punto di vista quantitativo, la dimensione pertinente diventa quella globale (l’integrazione riconduce il locale al globale).

Diciamo, per semplificare, che la differenziazione attiva nei domini locali un isomorfismo interno e un *diffeomorfismo* rispetto al campo, mentre l’integrazione disattiva i diffeomorfismi locali, riconducendoli all’*isomorfismo* del campo. Come si vede, da un punto di vista tensivo le due possibilità di attualizzazione del campo rispondono rispettivamente all’attivazione di una funzione di *segmentazione* (che attiva la funzione “limite” delle singolarità) e di una funzione di *demarcazione* (che attiva invece la funzione “soglia” delle singolarità).<sup>81</sup> A un livello epistemologico, le due funzioni aspettuali rimandano rispettivamente al principio dell’*esclusione* e della *partecipazione*.<sup>82</sup>

<i>Limite</i>	<i>Soglia</i>
Funzione segmentativa	Funzione demarcativa
Disgiunzione	Congiunzione
Principio di esclusione	Principio di partecipazione

Chiameremo i due dispositivi aspettuali da cui dipendono differenziazione e *integrazione* rispettivamente focalizzazione *intensiva* (legata ad un punto di vista globale e mirante al locale) ed *estensiva* (legata ad un punto di vista locale e mirante al globale); il primo dispositivo “distribuisce” l’accento del centro sugli stati “figli”, provocando la differenziazione, mentre il secondo reintegra tale “accento” nel centro, di fatto disperdendo l’impulso tensivo e disattivando le potenzialità di differenziazione degli stati “figli”. Vedremo attraverso la presentazione della cuspide come il passaggio tra queste due focalizzazioni renda conto di due dinamiche fondamentali interne al piano, rispettivamente *esplosiva* e *implosiva* (da integrazione a differenziazione e viceversa).

La differenza tra i due tipi di singolarità è essenziale anche perché su di essa si fonda la proprietà *ricorsiva* del modello, per cui oltre al punto di vista, può cambiare anche il

<sup>81</sup> Cfr. ZILBERBERG 1993 e 2002. Posto che la singolarità, o meglio il limite, è per definizione un’entità ambigua, che congiunge e disgiunge al tempo stesso (e che appare dunque esistere ora come entità autonoma in grado di incidere su un *continuum*, ora come entità dipendente dalla giustapposizione reciproca di domini discreti), i due principi corrispondono alla pertinentizzazione rispettivamente della funzione narrativa profonda di “congiunzione” e “disgiunzione”.

<sup>82</sup> È questa, a ben guardare, l’opposizione che fonda le varie conversioni - a diversi livelli del percorso generativo - delle due funzioni liminari principali. Si pensi alla lettura attanziale e modale che di queste due funzioni basilari propone Hammad (2003), che interpreta appunto le potenzialità di organizzazione del senso spaziale proprie dei *topoi* (*loci* in senso topologico, dunque) in termini di diverso investimento modale da parte degli attanti che in tale organizzazione spaziale si trovano ad agire. In questo modo, tratti figurativi come l’opacità, la riflessione, la compattezza di una soglia si pongono come altrettante gradazioni della sua capacità liminare, riconducibili a diverse costellazioni modali (ad esempio la finestra come dispositivo di congiunzione reciproca degli attanti, fondata sua un poter guardare e un poter essere guardato, la porta come dispositivo di passaggio condizionato, nel senso di implicante una particolare competenza modale etc... . Si veda in particolare la distinzione tra frontiera, bordo e soglia come fondamento di diverse situazioni attanziali di base: rispettivamente situazione polemica di conflitto tra due attanti dotati di determinazioni attoriali distinte, situazione polemica tra due attanti in sincretismo rispetto ad un unico attore (esposizione al rischio) e situazione contrattuale (HAMMAD 2004 : 124-125). La proposta di Hammad sviluppa dunque in modo coerente il presupposto implicito della topologia greimasiana, che ancorava la spazializzazione discorsiva alle diverse fasi e modalizzazioni del programma narrativo (spazio topico ed eterotopico).

*rapporto gerarchico* tra le singolarità. In questo modo ogni singolarità “semplice” può farsi centro organizzatore di un nuovo piano imbricato nel primo (conversione della dimensione locale in nuova dimensione globale) e viceversa, ogni singolarità organizzatrice può essere inclusa in un nuovo piano superiore come singolarità semplice (conversione della dimensione globale in dimensione locale di una nuova globalità). In questi casi, muta l’ordine di coerenza del campo, si attua una riconfigurazione radicale delle relazioni al suo interno. Si tratta in effetti di due diverse direzioni di attraversamento della casella vuota che portano a due dinamiche di aumento di differenziazione del sistema.

### 2.3.2 Breve excursus (deleuziano) sulla ricorsività morfogenetica

La modellizzazione catastrofista implica insomma sempre una doppia possibilità di focalizzazione: locale e globale. Questa doppia “via di accesso” prospettica alla struttura, foriera di effetti ricorsivi, è del resto già presente in Deleuze:

[...] dobbiamo dunque distinguere fra la struttura totale di un campo come insieme di coesistenza virtuale e le sottostrutture corrispondenti alle diverse attualizzazioni nel campo. Della struttura come virtualità dobbiamo dire che è ancora indifferenziata (*indifférenciée*) [non differenziata] pur essendo completamente differenziata (*différenciée*) [internamente differenziale]. Delle strutture che s’incarnano in tale o tal altra forma attuale (presente o passata), dovremo dire che si differenziano (*se différencient*) e che attualizzarsi equivale precisamente, per esse, a differenziarsi (*se différencier*). (DELEUZE 1973 : 99)

È la ben nota distinzione tra *différentiation* e *différenciation*, per la quale si può dire che la struttura:

La struttura è in se stessa un sistema di elementi e di rapporti differenziali (*différentiels*); ma è anch’essa a differenziare (*différencier*) le specie e le parti, gli essere e le funzioni nelle quali si attualizza. Essa è differenziale (*différentielle*) in se stessa, e differenziatrice (*différenciatrice*) nel suo effetto. (*ibid.*)

*Différentiation* e *différenciation* rimandano allora al processo di differenziazione sopra descritto colto a diversi livelli imbricati della ricorsività strutturale. O meglio, rimandano allo stesso dispositivo di differenziazione colto rispetto alla componente locale che si scopre differenziale (determinata da rapporti differenziali) e alla componente globale che si scopre differenziatrice (matrice di sottostrutture differenziate e a loro volta internamente differenziali).

Ora in effetti nella TC, da un punto di vista globale, gli stati stabili sono visti come “infrastrutture”, diverse differenziazioni (attualizzazioni) della stessa matrice differenziale virtuale, definita dal centro organizzatore: è la differenziazione interna, la focalizzazione intensiva della struttura. Da un punto di vista locale, però, di ogni stato stabile andrebbe descritta la configurazione interna, a sua volta, che è esattamente ciò che è sottoposta a

trasformazione allorché si passa catastroficamente all'attualizzazione alternativa. Ogni stato stabile ha a sua volta un proprio tipo topologico, un proprio centro organizzatore, una propria casella vuota; ogni struttura, per dirla ancora con Deleuze, è un'infrastruttura. È l'idea della "causalità strutturale", o "metonimica", ovvero

[...] la presenza particolarissima di una struttura nei suoi effetti, e del modo in cui essa differenzia [*différenciation*] questi effetti, nello stesso tempo in cui questi la assimilano e la integrano. (*ivi* : 100)

Il *relais* tra questi livelli incassati è la "casella vuota": è tramite questo *topos* presente solo nella sua assenza che essi comunicano. Ed è pertinentizzando o meno la casella vuota di un livello che si passa da una focalizzazione intensiva o estensiva della parte o del tutto. La casella vuota – scrive Deleuze (*ibid.*) – non solo organizza il rapporto tra serie, ma apre all'eccesso di senso, ad un diverso ordine di consistenza strutturale, per cui ciò che prima era "effetto" differenziato diventa matrice, molteplicità differenziale (causa). In pratica, si applica la focalizzazione estensiva alla parte, promuovendola a tutto. Ma può avvenire anche l'inverso: applicare una focalizzazione intensiva al tutto, trasformandolo in parte, in effetto di un'altra causa.<sup>83</sup>

Se si "riempie" la casella vuota, si annulla il suo effetto "nomade" (le sue potenzialità di differimento), si immobilizza il piano di coesistenza che essa definisce dinamicamente, dispiegandosi. "Riempire" la casella vuota vuol dire infatti installarvi un'istanza totalizzante, che però può essere solo singolarità rispetto ad un ordine strutturale superiore, ad un altro *spatium*.

[...] ritroviamo il paradosso della casella vuota, perché questa è il solo posto che non possa e non debba essere riempito, neppure da un elemento simbolico. (*ivi* : 107 )<sup>84</sup>

Annulare" la casella vuota non equivale allora all'integrazione, fenomeno dinamico previsto in modo immanente dal sistema; significa piuttosto operare una "totalizzazione": "chiudere" il sistema.

Diremmo allora che è esattamente questa relazione di differenziazione/integrazione dinamica a costituire, in ultima analisi, il principio fondante del meccanismo epigenetico ed è in questo senso complesso che va intesa la nozione di emergenza. Ribadiamo, tuttavia, che tale emergenza, nella nostra prospettiva, è una pura metafora operativa e non implica

---

<sup>83</sup> Si noti che questa visione è stato oggetto di critica da Eco ne *La Struttura assente* ancora prima che Petitot la indicasse come la variante "vitalistica" dello strutturalismo. In particolare, nella causalità strutturale si riconosce la commistione – rilevata appunto da Eco – tra comprensione e spiegazione, anche lì questione di punti di vista intensivi o estensivi: "la messa in luce di una struttura significativa rappresenta un processo di *comprensione* mentre il suo inserimento in una struttura più vasta è, rispetto a essa, un processo di *spiegazione*" (Eco 1968 : 263).

<sup>84</sup> È comunque in seguito al suo inserimento "forzato" in un orizzonte di totalizzazione che la casella vuota può eventualmente anche farsi *pura mancanza*, falla effettiva del sistema: posto non occupato ma non più "organizzatore", perché degradato a variante di una totalizzazione, di un effettivo appiattimento del potenziale differenziale. È un altro modo di "annullare" la casella vuota: privarla della pertinenza come centro organizzatore e ridurla a pura "posizione", riempita o meno, in un reticolo regolare e stabile. Vedremo soprattutto nell'analisi di Calvino gli effetti discorsivi di questo tentativo di "occupazione" territorializzante.

nessuna presa di posizione riguardo alla *vexata questio* della priorità ontologica del continuo sul discontinuo (o viceversa). Il nostro interesse è in questo senso puramente operativo: l'utilità di una schematizzazione del genere accanto alla modellizzazione formale sta, almeno per noi, soprattutto nel suo valore descrittivo, ovvero nella possibilità di usufruire di un "pensiero per figure", ovvero di visualizzare in maniera interdipendente le molteplici possibilità dinamiche di una struttura, mettendo così in luce, come si vedrà poco oltre, fenomeni peculiari che nei modelli formali non ci sembrano ricevere una traduzione operativa del tutto adeguata (pensiamo innanzitutto al meccanismo di isteresi e della differenziazione ambigua).

Ritornando ai principi generali della modellizzazione: in ognuno di questi modelli il passaggio da uno stato stabile all'altro dipende da un salto di potenziale, individuato sull'*asse di comportamento* e dipendente dalle variazioni continue di uno o più *parametri di controllo*. Nelle prime quattro catastrofi vi è un solo asse di comportamento e, nell'ordine, da uno a quattro parametri di controllo. Questo implica che a partire dalla "coda di rondine" in poi, il modello non può essere visualizzato in tre dimensioni nella sua interezza, ma è necessario postulare come fisso uno o due parametri per poter restituire almeno una porzione del campo di colocalizzazione e considerarne le proprietà dinamiche.<sup>85</sup> Ma piuttosto che proseguire con una presentazione generale, nel passare alla prospettiva sintagmatica vediamo di considerare i primi due tipi qualitativi, il primo brevemente, ben più diffusamente il secondo (decisamente il più importante in questo lavoro in quanto schematizza la dinamica generale dell'anamorfismo<sup>86</sup>).

### 2.3.3 Prospettiva sintagmatica: creodi e trasformazioni regolate

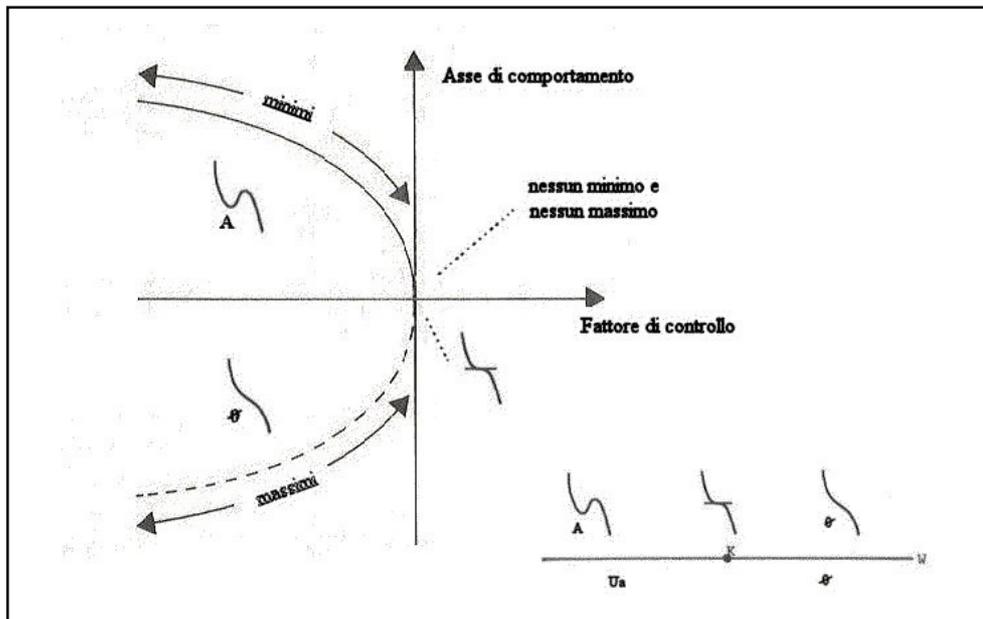
La *piega* schematizza il passaggio tra uno stato stabile e uno stato "zero", ovvero tra la presenza e l'assenza di determinazioni differenziali, la "nascita" e la "morte", se si vuole parlare per archetipi sintattici: nello specifico, si tratta della forma più semplice di catastrofe di *biforcazione*. In questo senso, la piega è un puro postulato che non ha un effettivo corrispondente nell'osservazione dei fenomeni: nel "mondo fenomenico" l'abbandono di uno stato stabile comporta sempre la caduta in un altro dominio polarizzato da un altro stato stabile (attrattore).<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Le tre catastrofi del secondo gruppo possiedono addirittura due assi di comportamento, il che complica ulteriormente la modalità di visualizzazione e, conseguentemente, di comprensione.

<sup>86</sup> Il terzo schema – la "coda di rondine" – ci interesserà solo marginalmente e le integrazioni descrittive necessarie verranno fornite all'occorrenza.

<sup>87</sup> Questo è vero in effetti solo ad un livello "macro" di osservazione: ad esempio, le strutture dissipative, evidentemente, rendono conto di un'instabilità "selvaggia" ed entropica che tuttavia tende verso l'emergenza di una nuova stabilità.



[Figura 2.2 – curve di potenziale nella catastrofe “piega”]

Sintatticamente, la dinamica della piega è quella dell’affermazione/negazione o meglio, dell’assenza/presenza, tanto da proporsi a livello semantico generale come schema dell’opposizione privativa<sup>88</sup>.

Cette catastrophe est le schème de l’opposition privative. Elle schématise l’apparition ou la disparition d’une détermination et introduit donc la genèse dynamique structurale. (PETITOT 1983 : 17)

In realtà, lo stato zero non è identificabile con la caduta nel “nulla”, ma con la caduta in un dominio di instabilità “selvaggia” e caotica. Il dominio di *stabilità*, in effetti, non è un dominio *statico*, ma comunque un campo di trasformazioni interne; e tuttavia, queste trasformazioni sono *in sé* stabili, o meglio regolari. In questo senso diventa possibile distinguere, superando un paradosso solo apparente, tra instabilità “regolata” e instabilità “selvaggia”. Tuttavia, la “regolarità” delle trasformazioni interne al dominio non è da intendersi nel senso di omogeneità e continuità: tali trasformazioni sono regolari in quanto rispondono a delle dinamiche di sviluppo preferenziale, direttamente connesse all’isomorfismo che caratterizza il dominio.

In generale, infatti, i processi di trasformazione da uno stato di equilibrio all’altro definiscono dei *creodi*, ovvero dei percorsi di “sviluppo obbligato”; obbligato, tuttavia, non nel senso che debba essere necessariamente intrapreso, ma nel senso che, *una volta intrapreso*, presenta degli esiti predefiniti (soprattutto, non necessariamente uno solo). Questo paradosso epistemologico per cui è possibile pensare a dei *modelli stabili di instabilità*, rappresenta del resto l’*aporia fondatrice* della TC: si tratta di un classico paradosso generato dall’autoreferenzialità, che infatti ha nella ricorsività del modello il suo effetto più evidente<sup>89</sup>. Vedremo come già la cuspide offra diverse possibilità dinamiche, ma

<sup>88</sup> Cfr. PETITOT 1990 e in particolare 1983 : 17-18.

<sup>89</sup> Cfr. su questo tema HOFSTADTER 1979.

nella piega l'unico creodo possibile è quello che va dall'assenza alla presenza di struttura e viceversa. Dunque non spenderemo molte altre parole a riguardo, preferendo affidare l'illustrazione dei principi morfogenetici al modello successivo, più "maneggevole" e al contempo abbastanza complesso da mettere in luce le potenzialità descrittive di una modellizzazione di questo tipo<sup>90</sup>.

Ora, un postulato della teoria implica che ciascuna catastrofe complessa sia il risultato della collisione (da non intendersi ovviamente come semplice sommatoria) di catastrofi di grado inferiore. Generata dalla collisione di due pieghe, il modello della *cuspid* permette di schematizzare il processo di differenziazione di due stati stabili alternativi, A e B, a partire da uno stato fusionale iniziale che funge da centro organizzatore del sistema (e che, di fatto, offre una resa schematica della casella vuota deleuziana<sup>91</sup>). La compresenza di due stati stabili, e dei relativi domini di isomorfismo, rende questo tipo qualitativo il modello più semplice tra le *catastrofi di conflitto* e rende possibile mettere in luce i fenomeni di pluri-modalità (in questo caso bimodalità) di cui si diceva. In generale, il modello permette l'individuazione e la visualizzazione dei diversi rapporti che i due stati possono intrattenere, sia da un punto di vista paradigmatico che sintagmatico, e che sono sostanzialmente (*cf.* figura 2.3):

- *fusione statica* [A\*B] : la composizione delle determinazioni in una struttura "madre" o matrice, da cui si generano per differenziazione i termini di un'opposizione qualitativa (fusione interpretabile, in termini greimasiani, come termine neutro o complesso a seconda del senso della biforcazione, ovvero a seconda che la fusione sia *precedente* o *successiva* alla generazione dei termini subordinati);
- *biforcazione e attualizzazione del tipo qualitativo* [A(B) o B(A)], accompagnata dalla virtualizzazione (comunque una forma di presenza simulacrale) del tipo qualitativo alternativo, ovvero emergenza, per trasformazione continua, di una delle due possibilità di sviluppo epigenetico;
- *cattura e attualizzazione del tipo qualitativo alternativo* [B(A) O A(B)] attraversamento, per dinamica discontinua, della soglia catastrofica<sup>92</sup> e "cattura" di un tipo da parte dell'altro (che funziona così da attrattore);

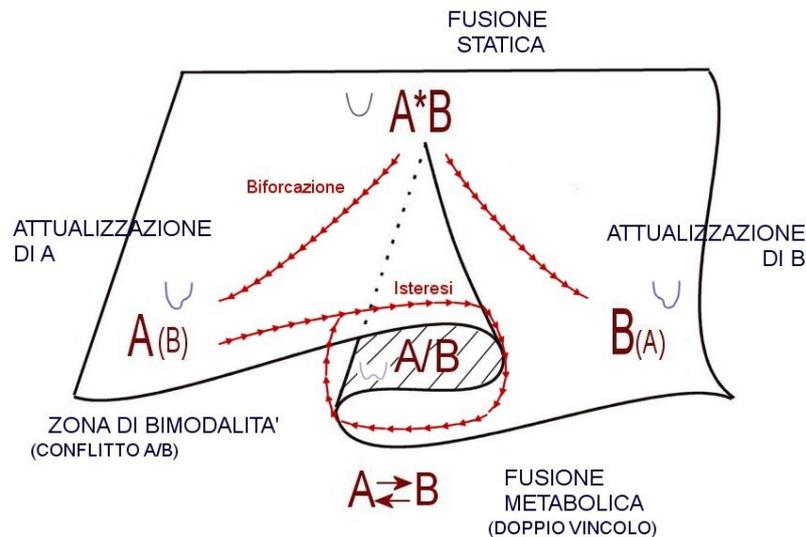
---

<sup>90</sup> Questo relativa maneggevolezza ed è il motivo per cui il modello della *cuspid* è quello che ha potuto beneficiare del maggior numero di tentativi (più o meno riusciti) di applicazione (tentativi che si devono soprattutto a Zeeman e per una disamina dei quali rimandiamo a TONIETTI 2002 e GIORELLO 1984). Se questa maneggevolezza si è spesso fatta pretesto per semplificazioni ed abusi, è pure vero che la *cuspid* rappresenta un "buon compromesso" per la comprensione di una teoria così complessa. Di questo parere ad esempio Tonietti, per cui la *cuspid* "risulta già abbastanza complicata per essere interessante e riuscire a descrivere fenomeni non banali, ma non lo è al punto da risultare difficile da comprendere e disegnare" (TONIETTI 2002: 83-84). Non siamo quindi d'accordo con chi devalorizza il modello esclusivamente in conseguenza degli usi, talora indubbiamente pretestuosi, che ne sono stati fatti. Questa funzione di "compromesso" ha altresì fatto in modo che, passato il "periodo di gloria", il modello *cuspid* abbia subito una doppia detrazione rispetto alla sua utilità operativa: da un lato è stato tacciato di eccessiva e tutto sommato inutile complessità (ma l'utilità o meno, come cercheremo di dimostrare, dipende dai casi), dall'altro si è al contrario additata l'estrema semplificazione divulgativa. In realtà, il progetto di Thom era proprio di realizzare questo compromesso e proporre un modello di semplificazione della complessità, la cui valorizzazione negativa o positiva dipende, a conti fatti, dalle fluttuazioni del "paradigma scientifico" dominante.

<sup>91</sup> Si tratta, evidentemente, di un'origine non "genetica", ma da intendersi in senso strettamente generativo.

<sup>92</sup> Si noti che nel passaggio da un modello all'altro aumenta il numero delle dimensioni che individuano la soglia, che infatti è puntuale nella piega, lineare nella *cuspid* e planare nella coda di rondine.

- *fusione metabolica* o *ciclo di isteresi* [A – B]: reiterazione nei due sensi del salto catastrofico, meccanismo che dinamizza l'opposizione qualitativa, rendendo conto del legame dialettico tra i due poli;
- *conflitto* o *bimodalità* [A vs B]: l'opposizione qualitativa vista in termini paradigmatici, come presupposizione reciproca.

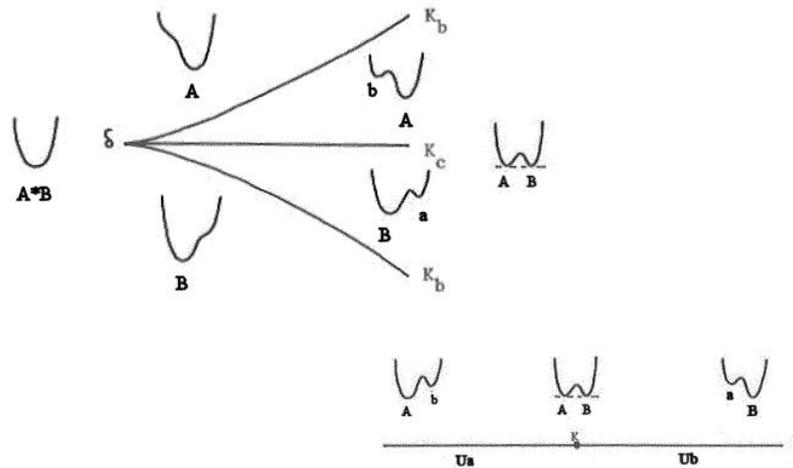


[Figura 2.3 – Catastrofe “cuspidale”]

A rigore, tutti questi stati di equilibrio sono sempre compresenti nel modello: è la loro colocalizzazione a definire il *déploiement* del centro organizzatore, ma è la diversa posizione del punto di vista ad attualizzarli o virtualizzarli alternativamente.

Sono due le caratteristiche peculiari che rendono questo modello, a nostro parere, particolarmente “adeguato” ad un’analisi descrittiva delle identità figurali nei testi che analizzeremo. In primo luogo, va posto l’accento sulla *bimodalità*, in grado di tradurre in termini rigorosi – schematizzare - il concetto più “fuzzy” di ambiguità. La bimodalità può infatti essere definita come la coesistenza (o meglio, colocalizzazione vincolata) di due stati stabili alternativi in relazione di opposizione qualitativa. In secondo luogo, è necessario sottolineare il meccanismo di *isteresi*, ovvero l’alternanza dinamica – regolata e vincolata – tra due stati stabili (di fatto, un doppio vincolo)<sup>93</sup>. Nella fusione metabolica, corrispondente al credo dell’isteresi, i termini non sono in effetti fusi staticamente in un termine complesso o neutro ma connessi dialetticamente dalla loro matrice genetica comune. ~~La fusione è generata in altri termini non da una con-fusione dei due poli, ma esclusivamente dal loro gioco di alternanza “vincolata”.~~

<sup>93</sup> Per un’esauriva illustrazione ad opera della stesso Thom del meccanismo di isteresi in relazione a problematiche semiotiche, cfr. THOM 1983.



[Figura 2.4 – Curve potenziali catastrophe “cuspidi”]

È esattamente questo tipo di fusione “metabolica” a schematizzare il fenomeno dell’anamorfosi ed è uno dei casi di cui una modellizzazione logico-formale non riesce a rendere conto:

Alors que la fusion statique peut éventuellement se décrire comme une opération quasi algébrique, la fusion métabolique n’a de sens que morphodynamique. (PETITOT 1992 : 340)

Ma vanno fatte altre osservazioni. Innanzitutto, come si è già accennato, il modello è ricorsivo, nel senso che ciascun centro organizzatore (nella cuspidi ve ne è uno, ma già nella coda di rondine sono due) può di principio “esplosione”, ovvero entrare in un piano superiore come stato stabile differenziato a partire da un’altra matrice. Allo stesso modo, un qualsiasi attrattore o stato differenziato è di principio dotato di una propria configurazione singolare, disattivata quando esso è incluso in un piano di dipendenza ma in grado di svolgersi previa applicazione di una focalizzazione locale sullo stato stesso. In questo caso, si tratta di una dinamica di esplosione locale: il punto singolare “dipendente” può farsi centro organizzatore e “matrice” per il dispiegamento di un proprio piano di colocalizzazione.

Da questo principio discende una conseguenza cruciale per l’applicazione del meccanismo a fenomeni semiotici; nella fusione statica non si ha propriamente confusione, come prima abbiamo affermato in prima approssimazione, o meglio non c’è fusione nel senso di omogeneizzazione o collassamento di struttura. L’insieme di singolarità degli stati “figli”, nella fusione statica, si aggiusta reciprocamente in un ordine di coerenza superiore che li comprenda entrambi; i domini “dipendenti” collidendo vero la matrice si riconfigurano insomma, e in questo riaggiustamento alcune proprietà differenziali vengono mantenute, altre potenzializzate. È significativo il fatto che Petitot, per descrivere il punto di fusione statica, non parli di indeterminazione, ma di “*détermination fusionelle*”: in questo modo, non si nega la presenza di proprietà differenziali nel punto di fusione statica, ma le si afferma sottolineando come esse siano il risultato della riconfigurazione delle proprietà differenziali degli stati “dipendenti”. È

quella che altrove Petitot chiama, riferendosi esplicitamente a Deleuze, “sintesi disgiuntiva”: il “fumioso” di Carroll, che pervade il discorso di *Logica del senso*.

Detto altrimenti, con la confusione delle determinazioni non si cade nell’indistinto e nell’assenza di senso: sono gli stati differenziati A e B ad essere *tra di loro* indistinti. Le proprietà differenziali che li oppongono vengono narcotizzate, mentre vengono magnificate le proprietà differenziali compatibili, in grado di comporsi in una sorta di senso comune<sup>94</sup>. Il punto di fusione statica non è una caduta nell’assenza di senso, nella cancellazione di determinazioni differenziali, che del resto comporterebbe un “vuoto” nello spazio di colocalizzazione (un dominio di instabilità “selvaggia”, come nella piega). Si tratta semmai di caduta in un ordine di senso superiore ma implicito nelle proprietà differenziali dei domini. Se poi il punto di fusione statica subisce a sua volta una “disattivazione” delle proprie potenzialità organizzatrici, ovvero se si “attraversa” la casella vuota, si cade ancora in un ordine di senso superiore: un *quantum leap*, un salto ad un nuovo ordine di consistenza ove il centro organizzatore si faccia a sua volta stato differenziato a partire da un’altra matrice, ma anche qui senza perdere la propria “eterogeneità”, ovvero le sue proprietà qualitative. Solo, queste vengono riconfigurate e riadattate al nuovo ordine.

Il processo è ricorsivo – come si è già ampiamente detto – e non vale la pena esplorarlo ulteriormente: quello che ci premeva mostrare è che fusione statica e fusione metabolica vanno considerate come due diverse modalità di compresenza attuale dei due stati, mentre negli altri due stati possibili (A(B) e B(A)) l’attualizzazione di ciascuno implica sì la colocalizzazione dell’altro, ma in un modo d’esistenza virtuale o potenziale (a seconda del senso di sviluppo del creodo). È questa proprietà distintiva della cuspide che ci permetterà di rendere conto in modo rigoroso dei fenomeni di oscillazione e di ambiguità caratteristici dell’anamorfismo come prototipo di percezione instabile e, al contempo, regolata.

#### 2.4. LA MODELLIZZAZIONE MEREologica: IL PUNTO DI VISTA QUANTITATIVO

Come non abbiamo preso posizione riguardo alla questione ontologica, allo stesso modo eviteremo di prendere posizione riguardo ad un presunto statuto di esistenza indipendente e “naturalisticamente” fondato della forma o, più correttamente, della struttura. Anzi: l’oggettualità di cui parliamo non è oggettività, ma possibilità, per una configurazione differenziale e qualitativa, di essere investita da un’intenzionalità fenomenologica che la ponga come oggetto con cui “avere a che fare”. Dunque è un’oggettualità sì differenziale, in qualche modo fondata sulle linee di resistenza dell’essere e dunque “reale” solo in negativo”, ma è un’oggettualità legata alla situazione (diremmo anche alla pratica intersoggettiva di instaurazione del senso) e, conseguentemente, legata alla contemporanea apparizione di un polo soggettuale che ne

---

<sup>94</sup> In questo senso Petitot parla di un “effèt dialectique d’identité” (PETITOT 1983 : 18), ove l’identità non è da intendersi non nel senso di una logica formale, ma nel senso di una logica differenziale.

influenza la forma tanto a partire dalla propria protensività corporea, tanto attraverso i condizionamenti culturali agenti ai livelli superiori del senso.

È esattamente la posizione assunta da Bordron (2001) come presupposto della sua proposta di una *tipologia mereologica*<sup>95</sup>. Per l'autore, si può considerare oggetto<sup>96</sup> qualsiasi entità di un mondo reale o ideale che possa essere presa come *correlato di un atto intenzionale*, ovvero *sottomessa ad (almeno) una regola d'intenzionalità*.

Si nous supposons un monde (réel ou idéal), les entités qui le composent peuvent être prises comme des corrélats d'actes intentionnels. Pour cette seule raison, elle seront dites des *objets*. Cela vaut aussi bien pour les idéalités, les phénomènes du monde, les états mentaux ou les entités syntaxiques qui ont pour nom "objets" dans les grammaires. Nous dirons de ce fait qu'une entité devient un objet quand elle est soumise à une *règle d'intentionnalité*. (BORDRON 2001 : 51)

Bordron distingue poi cinque tipi di intenzionalità corrispondenti ad altrettanti tipi di regole concorrenti alla costituzione di entità in oggetti (la quale ha dunque una natura combinatoria e variabile):

- *intenzionalità categoriale* (I C): costituisce gli oggetti secondo le regole dell'*ontologia formale* (il riferimento è chiaramente ad Husserl), le quali definiscono le proprietà legate alle categorie.<sup>97</sup>
- *intenzionalità schematica* (I Sc): costituisce gli oggetti secondo le forme di un'*iconicità pura* (sic), in un senso vicino allo *schematismo kantiano*.
- *intenzionalità eidetica* (I E): costituisce gli oggetti secondo le regole dell'*ontologia materiale*, che "presuppone degli oggetti aventi già una struttura iconica ma non costituisce quest'ultima".
- *intenzionalità pragmatica o transitiva* (I P): costituisce gli oggetti in base al legame fondamentale della *causalità transitiva*

---

<sup>95</sup> Significativamente, il saggio ha come sottotitolo "Esquisse d'ontologie matérielle". Bordron vorrebbe con questo dare un'evidenza operativa alla possibilità di definire un'ontologia materiale, specificando che materiale va inteso come "iconique o figurable" e che ontologia si intende come distinta da semiotica, almeno in quella particolare sede ("Nous laisserons donc de côté la valeur signifiante des objets, c'est-à-dire l'intentionnalité proprement sémiotique", *ibid.* : 52). Come del resto si è detto riguardo alla modellizzazione morfogenetica (in particolare rispetto alla rilettura petiotiana in vista di una naturalizzazione del senso, che porta alle estreme conseguenze delle implicazioni della teoria di Thom che però lo stesso Thom non considerava così assolute) non arriviamo a condividere questo aspetto, avendo per ragioni di pertinenza espunto il problema ontologico dal nostro lavoro. I parametri di definizione mereologica definiti da Bordron ci appaiono non di meno un valido strumento operativo per rendere conto dell'oggettività del discorso, non dunque della sua oggettività né della sua ontologia. Peraltro, come notano opportunamente Festi e Valle, il rischio di deriva nel non semiotico insito in questa definizione "extra-discorsiva" dell'oggetto viene nel caso di Bordron espunto e fugato dagli sviluppi teorici evidenziati dai saggi successivi dell'autore, in cui si ribadisce "la costitutiva semioticità della percezione" fino a sostenere "che il rapporto intenzionale all'oggetto, e quindi la soggettività stessa, trovano il loro significato nell'oggetto stesso" evitando l'equivoco per cui parrebbe che "il senso degli oggetti percepiti possa essere il fatto di una sola costituzione soggettiva." (FESTI & VALLE 2005 :16)

<sup>96</sup> Si parla qui di oggetti empirici, o meglio – precisa lo stesso Bordron – concetti empirici di oggetti (*ibid.* : 52)

<sup>97</sup> In questa e nelle seguenti schede riassuntive, le parti del testo tra virgolette corrispondono a citazioni tratte direttamente dal saggio di Bordron e da noi tradotte per conferire maggiore scorrevolezza al discorso.

- *intenzionalità semiotica* (I S): costituisce gli oggetti secondo il rapporto di “*solidarietà*” con le loro significazioni

Si intende che la divisione tra i tipi intenzionali è per Bordron un espediente esplicativo. Più avanti si specifica infatti che tale correlazione costituente non è univoca, ma dipende dall’incrocio dei diversi tipi intenzionali:

[...] un objet, quel qu’il soit, est donc *une intersection ou une sélection entre des types d’intentionnalité*. (ivi : 52)

Non è questa la sede per discutere delle caratteristiche di ciascun “tipo intenzionale”. Ci limitiamo a notare che l’intenzionalità schematica si fonda abbastanza chiaramente sul rilevamento di discontinuità percettive e dunque di fatto rimanda ad una schematizzazione topologica, mentre l’intenzionalità eidetica, quella di cui Bordron si occupa nel saggio, rimanda ad un’ontologia materiale (nel senso che ne darebbe Husserl) e rileva di una sorta di “figurabilità” dell’oggetto, ovvero la sua costituzione “in vista di una percezione possibile”.

Elle détermine les objets comme anticipés en vue d’une perception possible (perception visuelle, auditive, mais aussi représentation d’idéalités). (ivi : 51)

È tuttavia necessario, secondo l’autore, sussumere l’ontologia materiale ad una categoria dell’ontologia formale, ovvero all’opposizione *parte/tutto*, che permetta l’introduzione di un *principio di stratificazione* degli oggetti. In questo senso, la relazione dipendenza (tra il tutto e le parti o tra le parti) può essere *legata* o *libera*, a seconda che le parti siano *eideticamente inseparabili* (ad esempio, la relazione di un oggetto col proprio *limite*) o *separabili* rispetto al tutto.

Le dipendenze libere individuano una classe infinitamente aperta, ma questo non impedisce di tentare di ricavarvi delle “regolarità soggiacenti”, ovvero delle regole mereologiche, di composizione delle parti. Le dipendenze libere possono costituire entità omeomere<sup>98</sup> o anomeomere a seconda che le parti siano o meno simili al tutto (ivi : 54). Individuata la classe degli anomeomeri, Bordron passa ad elencare una serie di criteri di classificazione, funzionali all’elaborazione della propria proposta tipologica. Li riassumiamo brevemente; si tratta di considerare:

- la distinzione *parte/parte propria* (x è una parte propria di y se x è parte di y *ma non è* y)
- la distinzione *genere/specie* nel rapporto delle parti rispetto al tutto. Tale opposizione non è ontologica, ma “relativa a un punto di vista sull’oggetto” (ivi : 55). In questo modo si introduce un primo principio di “variabilità eidetica” e, soprattutto, la possibilità di una trasformazione dinamica che possa “far passare lo stesso oggetto da una categoria all’altra”.
- la presenza di *ricoprimenti*, ovvero una parte comune ad almeno due parti
- la presenza di un *concretum*, ovvero una parte comune a tutte le parti; si tratta di una proprietà locale degli oggetti, che possono quindi possedere più di un *concretum* (ivi.: 57)

<sup>98</sup> Notiamo a margine che è necessario distinguere tra *omeomeria* e *omogeneità*: si può avere senz’altro – nota Bordron – un oggetto anomeomero ma omogeneo.

- il rango e la natura del *momento di unità*, ovvero di “ce qui fait qu’un objet soit un objet”. Il momento d’unità non risiede nella stabilità morfologica dell’oggetto o nella sua “identità”, ma ha piuttosto a che vedere con la nozione di fondazione husserliana (connessione necessaria tra le parti).

In ogni caso, fatto decisamente più importante per i nostri fini, il momento di unità dipende dalla regola intenzionale – variabile – che costituisce l’oggetto ed è dunque definibile come *tipo intenzionale* dell’oggetto

Il semble donc possible de classer les moments d’unité des objets selon la (ou les) règle(s) intentionnelle(s) qui les constitue(nt) en objets. Nous définirons donc le moment d’unité comme le type intentionnel de l’objet, étant entendu [...] **qu’un même objet peut posséder différents moments d’unité selon le type intentionnel par lequel il est fait objet.** (*ivi* : 56-57, g. n.)

Tutto ciò implica una conseguenza essenziale: un cambiamento di intenzionalità produce di fatto un cambiamento nell’aspetto di pertinentizzazione dell’oggetto. Passando da un’intenzionalità eidetica a un’intenzionalità schematica si opera esattamente quella modificazione aspettuale di cui parlavamo prima, per cui uno spazio substrato può essere visto come spazio di coesistenza di domini quantitativi o come spazio di colocalizzazione di singolarità qualitative. Questo conferma che nel modello di Bordron l’assunzione di un’intenzionalità schematica corrisponde ad una focalizzazione di tipo qualitativo e topologico.

tipo intenzionale schematico = tipo topologico-qualitativo (pertinenza dell’intensivo)  
tipo intenzionale eidetico = tipo mereologico-quantitativo (pertinenza dell’estensivo)

Se nel caso dell’intenzionalità schematica una trasformazione della struttura si dà appunto come un caso di instabilità morfogenetica, ovvero con la creazione o soppressione di limiti, nel caso dell’intenzionalità eidetica *la stessa trasformazione* potrà essere vista nei termini di un passaggio da una tipologia mereologica all’altra, ad esempio per fusione di due domini o per partizione degli stessi. Vedremo con l’esempio dell’anamorfofi nell’ultimo paragrafo come questa proprietà permetta un proficuo confronto tra trasformazioni morfogenetiche e trasformazioni mereologiche.

Oltre alla possibilità di fluttuazioni aspettuative dovute ad un cambiamento di intenzionalità, si devono infine considerare gli effetti di instabilità prodotti dal cambiamento di *rango*, ovvero del livello di applicazione del momento di unità rispetto ad una stratificazione mereologica. In altri termini, attraverso un cambiamento di rango una parte può diventare tutto e viceversa. Come si vede, in questo modo si introduce un principio di ricorsività anche nell’organizzazione mereologica<sup>99</sup>:

---

<sup>99</sup> Ricordiamo che la proposta di Bordron è limitata alle mereologie anomeomere: nel caso di mereologie omeomere il principio di ricorsività produce l’omotetia tipica dei frattali (*cf.* MANDELBROT 1987).

La notion de rang a en effet pour conséquence essentielle de considérer toute partie comme un tout à l'intérieur d'un autre tout. (*ibid.* : 64)

A partire da questi criteri di classificazione, Bordron arriva finalmente a proporre una tipologia orientativa di mereologie, che di fatto corrispondono ad altrettante aspettualizzazioni della “totalità”. Considereremo qui soltanto le principali, escludendo i casi delle “intenzioni”, delle “figure” e delle *esquisses* che, oltre a non essere pertinenti per il nostro lavoro, presentano delle difficoltà teoriche che in questa sede prenderebbero troppo spazio.

- **Composizione:** *totalità che possiede differenti generi di parti* e che sono esse stesse delle totalità appartenenti a uno qualsiasi degli altri tipi (prototipo: paesaggio). Può supportare ogni tipo di ricoprimento, può essere un *concretum* o possedere diversi concreta come parti
- **Configurazione:** *totalità le cui parti sono simili per il genere ma non necessariamente per la specie* (prototipi: volo d'uccelli, costellazione, foresta). Supporta solo alcuni tipi di ricoprimento e non può essere un *concretum*; momento di unità di tipo *categoriale o eidetico*, ma *non schematico*
- **Architettura:** *totalità che possiede differenti generi di parti* (prototipo: casa, albero). Supporta diversi tipi di ricoprimento, può far parte di composizione e configurazione, ma non viceversa; può presentare un concreto, localmente o globalmente
- **Agglomerato:** *totalità che possiede una parte comune a tutte le altre parti, di genere diverso da queste* e spesso figurativizzata come un “legante” (prototipo: grani di sabbia nel cemento). L'agglomerato è necessariamente un *concretum*
- **Catena:** *totalità in cui ogni parte è un momento di unità* (prototipo: catena, treno, rosario). È caratterizzata dal *tipo intenzionale pragmatico* (il momento di unità passa transitivamente da parte a parte).
- **Fusione:** *totalità le cui parti non sono separabili se non per astrazione* (prototipo: lega metallica, rapporto predicato/individuo). È interamente fondata su un'*intenzionalità categoriale*. Ogni parte non astratta di una fusione è una fusione. La fusione offre dunque una transizione dalle totalità *anomeomere* a quelle *omeomere*.

A queste mereologie di base, vanno aggiunti tre tipi “limite”, che “mettono in effetti in gioco la nozione stessa di tutto” (*ivi.* : 64):

- **Aggregato:** una totalità che *non ha momenti di unità*. Non appartiene ad alcun tipo intenzionale e si pone al limite del rapporto mereologico parte/tutto.
- **Atomi ed Estensioni:** rispettivamente, una totalità di cui *nessuna delle parti* è una parte propria (ovvero, non ci sono parti differenti dal tutto) e in cui *tutte le parti sono parti proprie*. Atomo ed estensione sono due forme al limite, che in una visione asintotica possono riversarsi l'una nell'altra: non potendo stabilire che una ciascuna parte di un atomo sia a sua volta un atomo e che ciascuna parte propria di un'estensione sia a sua volta un'estensione, si può immaginare che “a un certo rango della propria struttura tutto/parte, un'estensione divenga atomistica” e un atomo invece “estensivo” (*ivi* : 65)

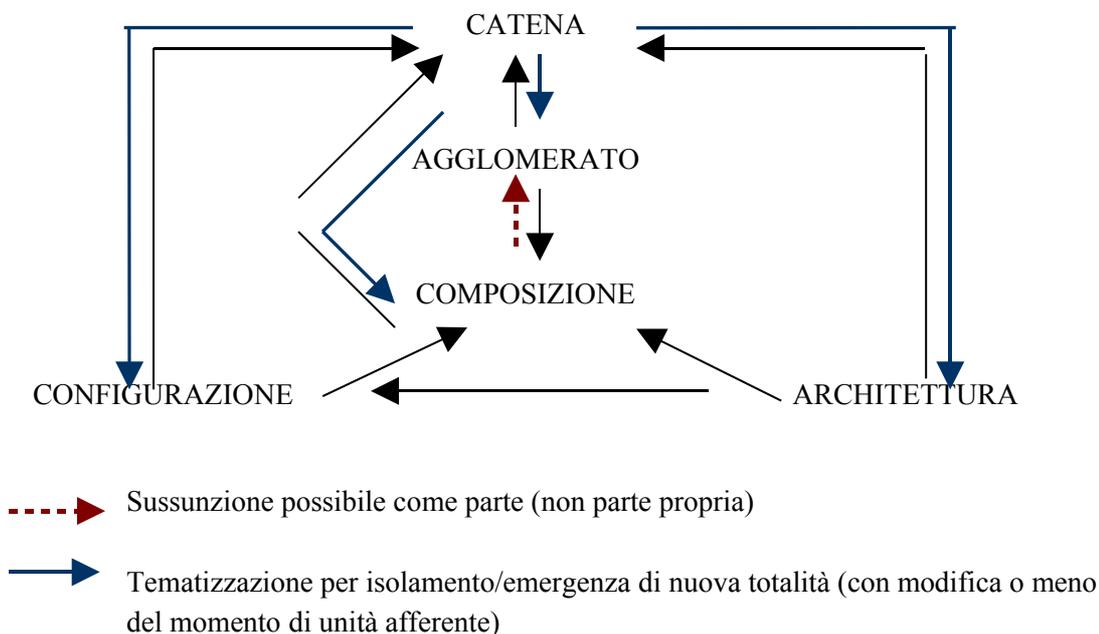
Questi tipi-limite rappresentano il risultato di una reiterazione ricorsiva della stessa operazione liminare ai livelli estremi di rango della mereologia. L'atomo risulta allora da

una reiterazione della funzione di segmentazione al rango minimale: ogni soglia interna della mereologia viene convertita in limite per cui ogni parte viene convertita in nuova totalità in relazione ad altre parti (una differenziazione ricorsiva e imbricata). L'estensione risulta invece da una reiterazione della funzione di demarcazione al rango massimale: ogni limite esterno della mereologia viene convertito in soglia, per cui ogni totalità viene convertita in parte di una nuova totalità (un'integrazione ricorsiva ed embricata).

Queste tipologie asintotiche corrispondono, del resto, alla proprietà ricorsiva del modello morfogenetico: è in questo senso che la problematica mereologica si pone, per dirla con Fontanille, come “une sémantique et une sémiotique de l'hétérogène”:

[...] l'étude de la quantité et de ses modulations qualitatives ouvre la voie à une recherche sur les ensembles hétérogènes, où les configurations en dispositifs et les modulations prennent la place des configurations de type structural. (FONTANILLE 1992 : 6)<sup>100</sup>

Per finire, e prima di passare ad un tentativo di applicazione integrata del modello, riportiamo di seguito uno schema riassuntivo dei 7 tipi mereologici principali delle loro reciproche possibilità di stratificazione (rapporti di rango), rielaborandolo a partire da uno schema analogo fornito dallo stesso Bordron (si noti l'assenza della fusione, probabilmente dovuta al suo statuto – scrive l'autore – “puramente categoriale”).



## 2.5. ALCUNI ESEMPI: ANAMORFISMO, METAMORFISMO, OMEOSTASI, OMEORESIS

<sup>100</sup> In questa sede Fontanille afferma che la schematizzazione morfogenetica non è adatta ad uno studio dell'aspetto quantitativo, in quanto si scontrerebbe “à la nécessité d'installer, pour commencer, un espace homogène, où se déploieront les opérations topologiques” (FONTANILLE 1992 : 6). In realtà, ci pare di aver mostrato come la modellizzazione morfogenetica non consideri lo spazio di colocalizzazione propriamente omogeneo, se non in seguito ad una precisa scelta aspettuale. Tuttavia, siamo d'accordo con Fontanille, per esigenze di chiarezza più che per motivazioni teoriche, sulla necessità di elaborare una sintassi e una semantica quantitative *ad hoc*. In parte supplisce a questa necessità la proposta di Fontanille stesso riguardo alle strategie di aspettualizzazione: cumulativa, particolarizzante, elettiva e inglobante (cfr. FONTANILLE 2003).

L'esempio dell'anamorfose è particolarmente utile per diversi motivi: innanzitutto, ci interessa la sua stretta dipendenza dalle leggi della prospettiva: quello che infatti stiamo proponendo è una lettura degli spazi morfogenetici in termini rigorosamente prospettivi, ovvero come spazi di "situazione" la cui configurazione è dipendente dall'installazione (e dalla variazione) di un punto di vista.

Per anamorfose si intende una rappresentazione grafopittorica costruita secondo una deformazione prospettica tale per cui la visione corretta si può ottenere solo da un particolare punto di vista, che non corrisponde però a quello frontale. (MAZZOCUT-MIS 1997 : 48)

In secondo luogo, l'anamorfose è l'esempio più tipico di immagine ambigua o bimodale: una "prospettiva matematicamente depravata", come la definisce Baltrusaitis (1955 : 16), autore del più importante lavoro dedicato alle pratiche anamorfiche. In questo senso, essa rappresenta esemplarmente il funzionamento del dispositivo di instabilità dell'identità figurale dei testi che andremo ad analizzare (tanto che in due di essi una figura anamorfica è esplicitamente innestata a livello discorsivo e posta alla convergenza di alcune linee isotopiche fondamentali).

Nella storia dell'arte la prospettiva è generalmente considerata un fattore realistico che serve a restituire la terza dimensione; essa è però, innanzitutto, un artificio che si presta a qualsiasi scopo. Noi ne tratteremo qui gli aspetti fantastici e il lato assurdo: una prospettiva depravata da una dimostrazione logica delle proprie leggi. (BALTRUSAITIS 1955 : 15)

Come si vede, già nell'introduzione Baltrusaitis mette in luce esattamente il carattere paradossale dell'anamorfose: paradosso autoreferenziale che sembra ricalcare quello dell'aporia del senso, della struttura che si dà solo nelle sue attualizzazioni e deformazioni.<sup>101</sup> L'anamorfose, scrive Baltrusaitis

[...] disgrega [le forme] perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato. Si tratta di una distruzione che prelude ad un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno (*ibid.*)

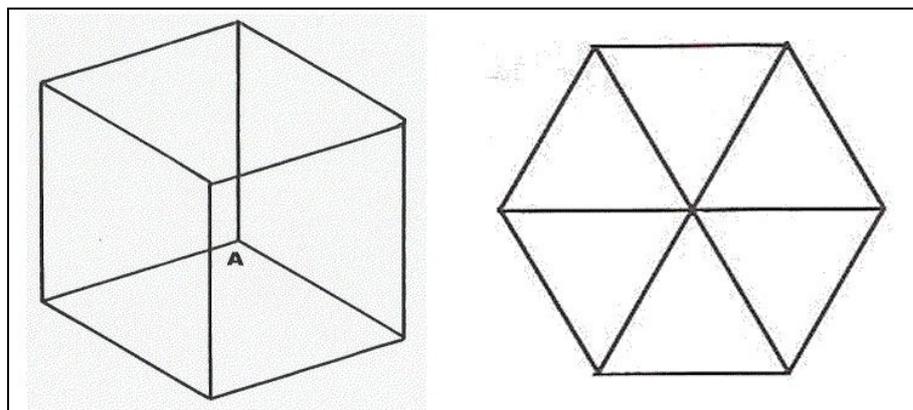
Già in questa breve citazione, si può apprezzare un legame tra il procedimento anamorfico e quello precedentemente descritto dell'isteresi. In effetti, le forme più diffuse di anamorfose si prestano ad essere modellizzate tramite il modello cuspidale. Si pensi alla nota immagine della "vecchia giovane" (che peraltro verrà citata da Perec ne *La vie mode d'emploi*), ma anche al più astratto e altrettanto noto "coniglio-papera", all'oggetto impossibile riportato da Eco in *Kant e l'ornitorinco*.

Gli esempi di questo tipo (spesso utilizzati dalla psicologia della *Gestalt*) sono innumerevoli e in tutti i casi, quello che avviene è un passaggio tra due diverse pertinentizzazioni e segmentazioni del piano espressivo che conducono all'investimento di

---

<sup>101</sup> È quanto ad esempio sottolinea anche Lyotard, per il quale l'anamorfose riveste una funzione critica affidata non al rappresentato, ma al rappresentante e non il rappresentato: "avec l'anamorphose le signifiant lui-même est attaqué, il se renverse sous nos yeux" (LYOTARD 1971 : 379).

due diverse pregnanze a partire dagli stessi formanti. Si tratta, in termini morfogenetici, dell'emergenza alternata di due stati stabili alternativi ma implicati l'un l'altro. Si prenda il celeberrimo cubo di Necker, che Khun, invece, riteneva esemplare rispetto all'inevitabile ancoraggio di qualsiasi pretesa oggettiva ad un punto di vista variabile.



[Figura 2.6 – Cubo di Necker]

Come spiega efficacemente Tonietti, proprio nel fornire un esempio percettivo del meccanismo di isteresi:

Il cubo di Necker viene interpretato o come visto dal basso e con lo spigolo A verso di noi o come visto dall'alto e con lo spigolo A lontano da noi. (TONIETTI 2002 :95)

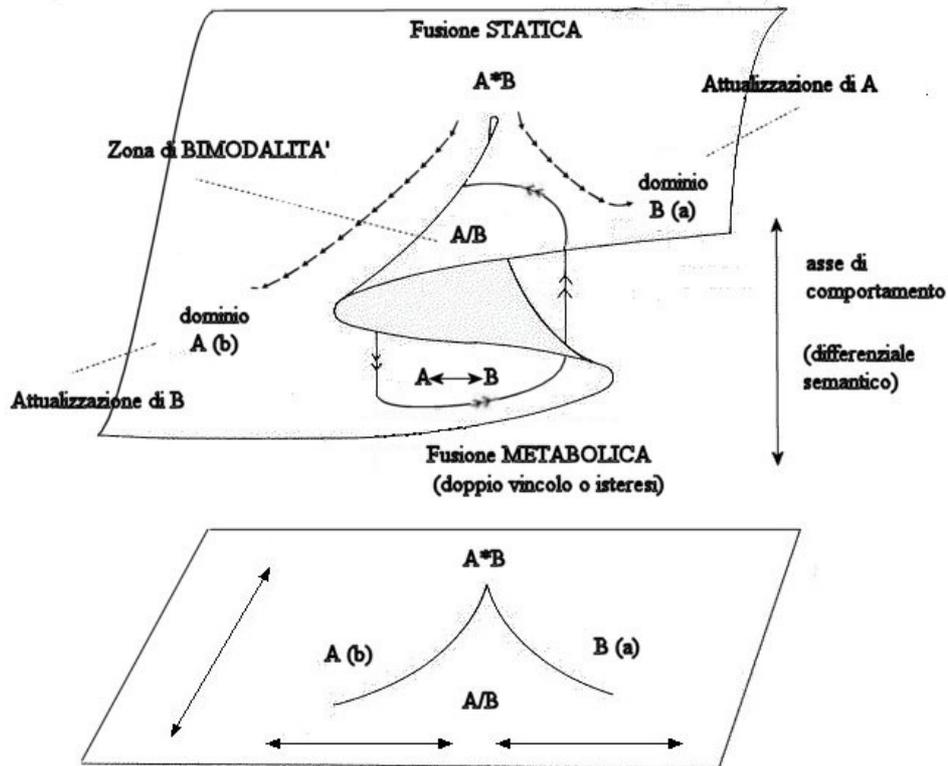
Le due pregnanze in gioco saranno allora grossomodo identificabili a livello semantico con la seguente omologazione:

/alto/ : /basso/ = /lontano/ : /vicino/ = A : B

Anche Petitot, nel recente *Morphologie et esthétique*, utilizza questo esempio per mostrare figurativamente l'instabilità "regolata" della morfogenesi:

[...] si la perspective est axonométrique, alors les données 2D du contour apparent sont ambiguës et permettent deux reconstructions géométriques 3D symétriques. On constate effectivement le phénomène psychophysique bien connu de *bistabilité*, de du cube de Necker : la perception saute spontanément de façon imprévisible d'un percept à l'autre. (PETITOT 2004 : 56)

Notiamo innanzitutto che l'effetto di oscillazione è legato alla marcatura (qui anche grafica, ma si tratta sempre di un'accentuazione focale) di una particolare singolarità della figura: uno degli "angoli" ovvero dei due punti tripli interni al contorno. La focalizzazione di uno virtualizza l'altro, ovvero lo fa recedere verso un piano di sfondo. Si tratta, evidentemente, di una focalizzazione intensiva, che fa esplodere le potenzialità di differenziazione interna del sistema.



[Figura 2.7 : Modello cuspidale – credi e dimensione di controllo]

Tuttavia, come nota Petitot, l'effetto di oscillazione scompare quando la figura viene rappresentata secondo una prospettiva centrata (cfr. figura 2.6), che di fatto fonde insieme i due punti di possibile marcatura intensiva.

[...] le contour apparent 2D d'un cube vu en perspective à partir d'un point de vue générique est spontanément interprété par le système visuel comme un objet 2D. mais dans le cas d'un contour apparent non générique hexagonal et maximalement symétrique, la 3<sup>e</sup> dimension disparaît et la figure est interprétée comme un hexagone. (ivi : 55)

In questo modo, il punto di fusione si rivela come centro organizzatore del sistema: la collocazione del punto di vista in corrispondenza del centro organizzatore, produce una focalizzazione estensiva sulle parti, di fatto "ricondotte" ad una regola di integrazione e di stabilità rispetto al tutto.<sup>102</sup> Da un punto di vista mereologico, si apprezza un cambiamento quantitativo: non solo si passa da tre dimensioni a due, ma scompare un *concretum*, esattamente quel dominio diffeomorfo delineato dalle due singolarità differenzianti. Inoltre, la mereologia muta di tipo: si passa da un'architettura ad una configurazione, un insieme di parti dello stesso genere. Infine, la gerarchia di pertinenza tra linee interne e linee di bordo si annulla: cambia il rango a cui applicare il tipo intenzionale e il momento di unità, più che investire la totalità dell'oggetto, va a investire le singole parti, ricondotte a domini regolari e apprezzabili secondo una modalità estensiva. Si può allora dire che in

<sup>102</sup> Anche nell'"oggetto impossibile" di Eco è possibile individuare un punto di fusione attraverso una focalizzazione aspettuale: la zona mediana della figura è, sotto questo aspetto, il suo centro organizzatore.

una prospettiva mereologica il cambiamento di punto di vista implicito nell'anamorfose va interpretato come cambiamento della tipologia intenzionale, ed eventualmente di rango.

Notiamo infine che vi è un altro modo per risolvere l'isteresi, ovvero lasciar decadere forzatamente l'ipotesi che si tratti di una rappresentazione tridimensionale: in questo caso a cambiare è il tipo intenzionale in sé: si passa da un'intenzionalità eidetico-schematica ad un'intenzionalità semiotica. Si tratta, come si vede, di un "quantum leap", di una risoluzione del doppio vincolo tramite formulazione di una regola metalinguistica che lo dissolva.<sup>103</sup> Non sempre vi è la possibilità di rompere l'oscillazione metabolica attraverso una fusione statica (nel caso precedente il cambiamento di prospettiva) o uno slittamento di intenzionalità (il salto quantico ad un nuovo ordine). Si consideri ad esempio il caso della papera-coniglio, o della vecchia-giovane: non vi è possibilità di composizione, si è, in un certo senso, destinati ad oscillare in modo indefinito o ad optare per una disattivazione totale delle potenzialità dello stato opposto, ovvero una radicalizzazione della focalizzazione parziale.

Vi è tuttavia un altro tipo di procedimento anamorfico: oltre all'oscillazione tra gravidanza (da uno stato stabile ad un altro) l'anamorfose si può dare come catastrofe aurorale, ovvero passaggio dal "caos" ad uno stato stabile, dal "nulla" a "qualcosa". Si tratta, ad esempio, del celebre teschio che compare nel dipinto di Holbein *Gli ambasciatori*.



[Figura 2.8 –  
ambasciatori]

Holbein – *Gli*

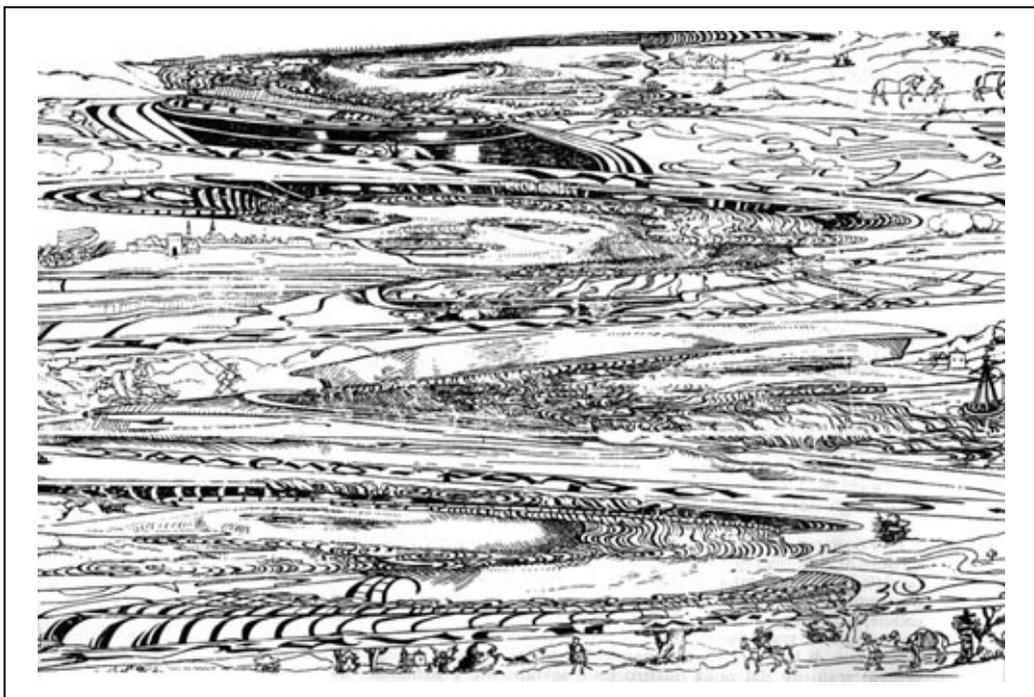
<sup>103</sup> Il riferimento è qui non tanto a Bateson, al quale comunque si deve com'è noto la formulazione della teoria del doppio vincolo, quanto a Watzlawick, che a proposto il "salto metalinguistico" come mezzo della sua disattivazione. Del resto, l'idea di risoluzione del paradosso autoreferenziale attraverso salto di paradigma è implicita al teorema di Godel che enuncia il destino inevitabilmente aporetico legato alla formulazione di una funzione metalinguistica (cfr. HOFSTADTER 1979).



[Figure 9 e 10: Holbein – *Gli ambasciatori*, particolari]

Ma utilizzeremo qui un altro esempio, più antico<sup>104</sup>, che compare peraltro in un momento tipico di *Rayuela* (cfr. cap. 8). Si tratta del “quadro con segreto” (*Vexierbild*) attribuito ad un incisore di Norimberga allievo di Durer.

L’incisione, di notevoli dimensioni (0,44 m x 0,75 m), è suddivisa in quattro registri trapezoidali dove il tratteggio zebrato si prolunga in paesaggi disseminati di figurine. Città e colline, personaggi e animali vengono riassorbiti, o meglio inghiottiti, in un turbine di tratti aggrovigliati a prima vista indecifrabili. Se però guardiamo di lato l’incisione, tenendo l’occhio vicinissimo al foglio, si vedono scaturire dal nulla quattro teste sovrapposte e delimitate da cornici rettilinee. La prospettiva rende ora invisibili le immagini che prima erano visibilissime, facendo emergere nello stesso istante i contorni, che prima erano nascosti, di quattro personaggi perfettamente identificabili: Carlo V, Gradinando I, Clemente VII e Francesco I. Alcune iscrizioni in tedesco e latino, che si ricompongono allo stesso modo, ci danno i loro nomi. Dal caos lineare emergono dei profili netti, precisi. (BALTRUSAITIS *ivi* ; 25)



[Figura 11: *Vexierbild* di Erhard Schön, Composizione anamorfica di Carlo V, Ferdinando I, Paolo III e Francesco I, 1535 circa]

<sup>104</sup> Stando agli studi di storia dell’arte, la più antica anamorfose si deve al genio di Leonardo: nel *Codice Atlantico* si possono trovare due semplici ma perfette anamorfose raffiguranti la testa di un bambino e un occhio.



[Figure 12 e 13: Ritratti rettificati di Paolo III e Ferdinando I]<sup>105</sup>

Questa seconda forma di anamorfosi – che potremmo definire radicale – è interessante, dal nostro punto di vista, perché a differenza dell’anamorfosi bimodale – in cui la fusione metabolica produce un effetto di mantenimento del regime significativo che fluttua sì, ma rimane attivo – quest’ultima offre un esempio di caduta nell’insignificanza.

Nel caso dell’anamorfosi bimodale, la dinamica globale è quella dell’*omeoresi* (il processo di trasformazione instabile dipende dalle proprietà del livello figurale, ma non incide sull’effetto di mantenimento di una figuratività globale) e l’effetto finale è *omeostatico*: non si esce mai da un regime di significazione figurativa. Nel caso dell’anamorfosi radicale si ha invece una vera e propria *metastasi*, un effetto *metamorfico* che investe direttamente il rapporto di dipendenza figurativo-figurale, nel senso che il figurativo “nasce” o “muore” nel figurale che assume lo statuto di punto di dissoluzione del senso. Se nelle anamorfosi bimodali le possibili dinamiche in gioco discendevano dal modello cuspidale, la dinamica in gioco in questo ultimo caso è quella della piega, ovvero del passaggio, banalmente, da “qualcosa” a “nulla” (o meglio, nulla di significativo) e viceversa.

Diciamo allora che vi sono almeno due tipologie anamorfiche ovvero, per dirla con Rastier, due tipi metamorfici considerati come *trasformazioni di famiglia*.

La differenza è importante, perché permette di confermare con un esempio concreto quello che si diceva sopra, cioè che la fusione statica – come la fusione metabolica ma sotto un diverso aspetto morfogenetico – non è da intendersi come confusione assoluta, ovvero ancora come caduta nell’indistinzione. Perché vi sia indistinzione e soppressione di senso, è necessario poter individuare un’area non coperta da *alcuno* stato stabile.

Vedremo come almeno in un caso dei testi in questione (*Rayuela*) vi sia la possibilità di una trasformazione dell’identità figurale che porti verso l’apertura di una “voragine”, un’area di indeterminazione di questo tipo. Poiché, come si è detto, una catastrofe semplice non si dà mai se non su uno sfondo di stabilità, vedremo come la tendenza alla stabilità del sistema stesso riesca a compensare l’apertura di questo vuoto attraverso l’istituzione di un terzo termine, portando di fatto ad un aumento di complessità, ovvero ad un passaggio ad una catastrofe dotata di *due* centri organizzatori e tre stati stabili dipendenti: è l’unico caso

<sup>105</sup> Entrambe le immagini sono tratte dal testo di Baltrusaitis.

in cui si ha attraversamento della casella vuota e accesso ad un piano ricorsivo non solo ulteriore (come sarebbe nel caso di due cuspidi “imbricate”) ma superiore in termini di complessità.

Come si vede, in qualsiasi forma si dia, l’anamorfo si richiede l’assunzione di un punto di vista eccentrico. L’interesse del fenomeno, da un punto di vista semiotico, sta in una sorta di inversione di dipendenza tra il livello figurale e il livello figurativo. È in base a questa inversione di potere a detrimento del mimetico che incuriosisce ad esempio Barthes, che vi scorge un possibile mezzo per sottrarsi al “demone dell’analogia”

L’humanité semble condamné à l’Analogie, c’est-à-dire en fin de compte à la Nature. D’où l’effort des peintres, des écrivains pour y échapper. Comment ? Par deux excès contraires, deux *ironies* qui mettent l’Analogie en dérision, soit en feignant un respect spectaculairement *plat* (c’est la Copie, qui, elle, est sauvée), soit en déformant *régulièrement* – selon des règles – l’objet mimé (c’est l’Anamorphose...). (BARTHES 1975 : 48)

I romanzi che analizzeremo utilizzano il figurativo esattamente in questo senso non mimetico; non rifiutano affatto il figurativo, ma lo sottopongono ad eccessi e sottrazioni estreme, deformazioni che conferiscano alle figure iconiche un investimento simbolico non immediatamente percepibile, vi affidano l’onere di segnalare, attraverso le proprietà figurali soggiacenti, la presenza di isotopie “altre”, secondarie e tuttavia non accessorie, necessarie all’attualizzazione di tutte le potenzialità del testo, ivi compresa, soprattutto, l’instabilità della sua identità figurale.<sup>106</sup>

Come nota Basso, utilizzando l’esempio della metamorfosi per illustrare il fondamento figurale del procedimento metaforico come “messa in prospettiva del materiale discorsivo” alla ricerca di un’allotopia, la ricostruzione di una coerenza si può ottenere:

[...] solo assumendo un punto di vista eccentrico, grazie al quale risolvere la figuratività aberrante scomponendola in formanti plastici riarticolabili con contenuti tali da supportare un paesaggio di valori nuovamente omogeneo. Sono questi i valori figurali: essi restano attivati da una tensione irrisolvibile tra la prospettiva di semantizzazione retta dalle isotopie figurative diffuse nel testo, e quella anamorfica. [...] questa deflagra plasticamente il paesaggio figurativo per ricomporlo come espressione di nuovi contenuti (quelli figurali appunto) che, pur instabili, si propongono persino come connettori isotopici privilegiati del testo, in quanto risultano dalla percezione di strutture di relazioni semantiche più profonde. (BASSO 2003 : 29-30)

---

<sup>106</sup> Si tratta, a nostro parere, di una strategia metaletteraria ben più raffinata di quelle, tanto in voga in molta letteratura contemporanea, affidate all’esplicita e smaccata inserzione di simulacri attoriali dell’istanza enunciativa o alla smaccata tendenza intertestuale e citazionistica. In questi testi l’opposizione rispetto al canone romanesco, che in varia misura ha interessato quasi tutta la produzione del secolo scorso, prende una via anch’essa ambigua: il gusto narrativo e descrittivo non viene sacrificato e immolato alla distruzione degli “ismi”, ma viene caricato di potenzialità bivalenti. L’isotopia metadiscorsiva non porta così ad un’aperta denuncia del disordine del reale e del discorsivo che nel romanzo tradizionale dovrebbe darne immagine, ma ad un sotterraneo svelamento della natura instabile del reale e del discorsivo: un’instabilità, appunto, regolata, apiretica e paradossale, ben più insidiosa del caos privo di senso.

È al livello figurale che è affidato l'effetto anamorfico, anche qualora questo investa non configurazioni di formanti espressivi, ma configurazioni di valori semantici, di salienze del contenuto.

Come vedremo, nei testi sottoposti ad analisi l'effetto anamorfico a cui è sottoposta l'identità figurale del discorso è segnalato da dettagli figurativi inseriti al suo intento, che si pongono come collettori isotopici di natura metaforica, in grado di attivare un livello di pertinenza metatestuale che diriga l'istanza dell'enunciazione verso una predisposizione all'assunzione di un punto di vista eccentrico e dislocato, sia dal punto di vista semantico sia, forse in maniera ancor più interessante, dal punto di vista estetico: il risultato di una tale oscillazione del punto di vista enunciativo si traduce infatti non solo in due ordini di coerenza e coesione del discorso, due diverse vicende tensivo-abduttive e due diverse pressioni semantiche ma, soprattutto, in due diverse strategie di impressività del testo. Ovvero, due diverse "costituzioni" dell'oggetto testuale come oggetto investito da un'intenzionalità fenomenologica non solo di tipo pragmatico eidetico, ma anche e soprattutto di tipo schematico.

### 3. TESTO LETTERARIO TRA SINGOLARITÀ, SALIENZA E SOSTANZA: DA UNA SPAZIALITÀ DI POSIZIONE AD UNA SPAZIALITÀ DI SITUAZIONE

*“C’è una macchia di fango  
sulla tua guancia verso il mare.”*  
(Anonimo, popolazione Tikopia)

Nel capitolo precedente abbiamo tentato di descrivere le proprietà di un modello morfogenetico inteso come spazio di colocalizzazione delle singolarità, nel suo duplice aspetto: qualitativo e quantitativo. A livello teorico nulla vieta che esso venga identificato come uno spazio di organizzazione *del contenuto*; anzi, a rigore, il campo morfogenetico è per definizione uno spazio semantico, nel senso più profondo, in quanto spazio puramente differenziale.

Osserviamo allora che ogni essere può venire considerato come una certa forma, un accidente locale su uno spazio substrato E (che non è necessariamente il nostro spazio-tempo ordinario, ma può essere uno spazio astratto le cui coordinate hanno il carattere qualitativo di un asse semantico). (THOM 2005 : 33)

Dopo avere esposto le caratteristiche prettamente topologiche di tale spazio, va dunque precisata ulteriormente la sua natura semiotica. Se considerato a prescindere dai suoi possibili investimenti semantici, un campo di colocalizzazione generico potrebbe in effetti apparire come un puro spazio geometrico, risultato dell’applicazione delle coordinate cartesiane, in cui ogni elemento è individuato da una posizione “assoluta” in un reticolo.

E tuttavia, come si è visto, si tratta di uno spazio “piegato” e, soprattutto, orientato rispetto ad un’istanza organizzatrice che funge, da un punto di vista semiotico ed aspettuale, come fissazione di un punto di vista privilegiato e costituente. Non si tratta dunque propriamente di posizioni assolute, individuate da valori determinati, se non nel caso in cui il modello qualitativo venga applicato in senso estensionale ed integrato da una procedura di quantificazione e misurazione dei parametri di controllo. Si tratta piuttosto di una configurazione di posizioni relative, indipendenti dall’iscrizione in una materia data: uno spazio appunto differenziale, in cui gli elementi sono individuati a seconda della relazione che intrattengono tra di loro e nei confronti dell’istanza virtuale di osservazione.

Qualora l’istanza di osservazione venga fatta coincidere con l’istanza di mediazione rappresentata da un soggetto dotato di competenza semiotica, l’orientamento aspettuale del campo non apparirà più solo come vettore astratto, ma come vettore intenzionale, condizionato dallo schema corporeo del soggetto, dai suoi schemi di autoregolazione e di sintassi figurativa. Si marca così il passaggio da una *spazialità di posizione* ad una *spazialità di situazione*, in cui gli elementi dello spazio sono individuati a seconda della “situazione del corpo di fronte ai propri fini”. In altri termini, le coordinate attraverso cui si

vive e si interpreta lo spazio dipendono dalla situazione intenzionale del soggetto rispetto allo spazio stesso che, *ipso facto*, si converte in campo di valori pregnanti.

È lo scarto che Cavicchioli in un chiarissimo e denso saggio dedicato alla spazialità (1986), individua nell'opposizione tra *spazio geometrico* e *spazio antropologico*. Il campo fenomenico di cui parlava Merleau-Ponty è allora assimilabile ad un vero e proprio campo di forze, in una maniera simile a quanto accade nelle scienze naturali: il corpo del soggetto si comporta come un polo "carico" di forza (una carica "sensoriale" diremmo), che modifica e piega lo spazio circostante, individuando zone più o meno ricche di senso.

### 3.1 IL PROBLEMA DELLA TESTUALIZZAZIONE: UN NODO NON RISOLTO

Ora, nulla vieta, come si è visto, di pensare lo spazio globale del testo come l'insieme delle salienze semantiche che emergono in modo immanente dalle dinamiche discorsive. È in questo senso, ci pare, che deve essere inteso il concetto di *griglia figurale* di Geninasca, ovvero la rete semantica di "dipendenze multilaterali" manifestata dalla configurazione espressiva degli spazi testuali e responsabile della loro attualizzazione in discorso.

Ma l'autore, è bene sottolinearlo, distingue attentamente la strutturazione topologica veicolata dal *dispositivo espressivo* dall'attualizzazione della *configurazione discorsiva* di cui la prima è una pura condizione.

Stabilire l'organizzazione testuale di un enunciato è un'operazione che precede e condiziona la sua instaurazione come discorso. Le relazioni costitutive dell'organizzazione spaziale dei segmenti di un enunciato discorsivo (la riconoscibilità dei quali dipende da una procedura di segmentazione) definiscono, una volta convertite, le relazioni semantiche che si stabiliscono tra gli enunciati coestensivi agli spazi testuali parziali. (GENINASCA 1997 : 24-25)

È esattamente qui – nella conversione tra organizzazione spaziale dell'oggetto testuale e configurazione semantica del discorso – che sta il nodo, rispetto al testo letterario, del passaggio da uno spazio di posizione ad uno spazio di situazione. Ed è qui che la questione della testualizzazione, a lungo rimasta "lettera morta" in semiotica<sup>107</sup>, riacquista tutta la sua importanza come *relais* dei processi di instaurazione discorsiva. Scrivono Greimas e Courtes nel *Dictionnaire* che riunisce le voci principali dell'edificio teorico generativo:

La testualizzazione è l'insieme delle **procedure** – volte a costituirsi in sintassi testuale – che mirano a costituire un continuo discorsivo, anteriormente alla manifestazione del discorso in questa o quella semiotica [...]. Il testo così ottenuto, se manifestato come tale, prenderà la forma di una **rappresentazione semantica del discorso**. (GREIMAS & COURTES 1979 : 361-362)

---

<sup>107</sup> Lo stesso Greimas, negli ultimi anni prima della sua morte, sottolineava questa mancanza nello sviluppo teorico della semiotica generativa nel corso di un confronto critico con altri autori, dedicato proprio ad una riflessione generale sullo "state of the art" della disciplina (*cf.* GREIMAS 1987b).

Il piano della testualizzazione si presenta allora sì come un piano virtuale, ma come un piano che rileva della dimensione *procedurale* della semiosi: un piano, insomma, che esiste solo in relazione all'atto enunciativo e che funziona da "interfaccia" di connessione tra i livelli del percorso generativo e il piano della manifestazione espressiva. I dispositivi di testualizzazione, che non vanno dunque confusi con la strutturazione espressiva, marcano allora come una linea d'ombra tra i due piani, presentandosi come i veri depositari dell'"identità discorsiva" di un testo, della sua singolarità semiotica. Il piano virtuale della testualizzazione è allora esattamente quel campo di colocalizzazione delle salienze, un campo di colocalizzazione in sé semantico nel senso di cui si diceva prima: non il discorso, ma una "rappresentazione semantica", o meglio topologica, di questo.

Continuano gli autori dei *Dictionnaire*:

Il testo si definisce così in rapporto alla manifestazione che precede, e unicamente in rapporto ad essa; non è il punto d'arrivo del percorso generativo totale, considerato come passaggio dal semplice al complesso, dall'astratto al figurativo. La testualizzazione costituisce, al contrario, **un arresto di questo percorso, a un momento qualsiasi del processo, e la sua deviazione verso la manifestazione.** [...] Nel momento in cui si effettua, la testualizzazione incontra un certo numero di costrizioni e beneficia dei vantaggi che le conferiscono la proprietà caratteristiche del testo stesso. La principale costruzione sembra essere la linearità del discorso, **ma questa è, in qualche modo, compensata dalla sua elasticità.** (*ivi* : 362)

Le strategie di testualizzazione, nell'"interrompere" idealmente il percorso di generazione del senso per proiettarne le salienze sul piano espressivo, sono condizionate dalle costrizioni materiali di quest'ultimo, o meglio della materia specifica dell'espressione. È evidente allora che nel modello teorico di Geninasca tali costrizioni non siano solo di ordine lineare, ma anche se soprattutto di ordine *planare*, se non addirittura volumetrico.

Insomma, per comprendere lo scarto tra oggetto testuale, testo e discorso è necessario ipotizzare la pertinenza di un duplice dispositivo di testualizzazione. È, questa, una diretta conseguenza della presenza di parallelismi jakobsoniani, della proiezione del sintagmatico sul paradigmatico, che porta, per dirla con l'Eco del trattato, ad un'ulteriore segmentazione del piano espressivo, tipica dei testi estetici.

Aggiungiamo solo due note. Prima di tutto, il parallelismo a cui pensa Geninasca non è propriamente poetico, nel senso che, per dirla con Eco, non è la forma dell'espressione a reggere il gioco (*ratio difficilis*), ma quella del contenuto (*ratio difficillima*)<sup>108</sup>: le rime, i contrasti, nel testo letterario, sono *in primis* semantici ed è la loro presenza a segnalare un livello di testualizzazione ulteriore, una diversa strutturazione, non solo lineare ma anche planare, del contenuto.

Sta qui, a nostro parere, la vera originalità della proposta di Geninasca, nell'invito a spostare l'ago della bilancia generativa un po' più al centro rispetto all'eccessivo peso del contenuto e il lieve carico dell'espressione; e, attraverso questo spostamento di baricentro,

---

<sup>108</sup> Cfr. Eco 1985b e *infra* capp. 4 e 5.

nel riportare all'attenzione il fondamento multidimensionale del senso. Come nota bene Quéré:

Nel caso di Greimas, prevale l'immagine dell'asse verticale, con la sovrapposizione delle istanze e la successione di livelli all'interno del percorso generativo. Al contrario, in Jacques Geninasca trionfa la superficie e la planarità, a sua volta scandita dalla partizione in spazi del contenuto e spazi del testo. Tutto questo dà luogo a una sorta di cartografia, o *mapping out*, che associa divisioni del campo e planarità in uno spazio topologicamente orientato. (QUÉRÉ 2000 : 85).

Il merito di Geninasca ci sembra insomma risiedere nell'incitazione a indagare con mezzi rinnovati quel dominio dimenticato che, nella definizione appena riportata del *Dictionnaire*, è individuato dalle modalità di regolazione tra linearità ed elasticità del discorso. Se questa "in qualche modo" compensa la prima, è questo "in qualche modo" che si dovrebbe focalizzare nell'ambito di una semiotica discorsiva.

Ci pare che per ribilanciare il baricentro del generativismo, prima di saltare ad una difficile definizione di un "percorso generativo dell'espressione" (o comunque a lato di questa proposta<sup>109</sup>) si dovrebbe riprendere il discorso della testualizzazione in quanto sede dei processi di aggiustamento tra espressione e contenuto, alla ricerca di strumenti adeguati per una loro restituzione. Questo avvicinerrebbe peraltro la semiotica "post-greimasiana" al versante interpretativo e in particolare al problema dei modi di produzione segnica che curiosamente, a detta dello stesso Eco, hanno subito lo stesso destino di rimozione dei dispositivi di testualizzazione nel generativismo. È quello che sta facendo, ad esempio, Bertrand (2000b e 2006), che recupera la questione vedendovi, significativamente, un mezzo per rendere conto del fondamento testuale, dunque senza uscire da un imperativo di immanenza dell'analisi, delle procedure (o anche pratiche) interpretative di "riempimento" degli "spazi vuoti" del testo (*cf.* Eco 1979)

In secondo luogo, diremmo che Geninasca va oltre nella strada tracciata da Jakobson, proprio nel suggerire la possibilità di considerare questa griglia topologica, definita da una testualizzazione "seconda", sia come spazio di posizione, sia come spazio di situazione. Il testo infatti, per Geninasca, non è in alcun modo un oggetto solido e inscalfibile, indipendente dallo sguardo che vi si applica e dotato di una essenza univoca in attesa di essere rivelata. Il testo è esattamente quella linea d'ombra in cui si realizzano le diverse opzioni di testualizzazione: un oggetto invisibile, dunque, di natura differenziale, al contempo prodotto e garante della semiosi in atto<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> *Cfr.* FONTANILLE 2004b e 2006, ove peraltro si precisa che l'idea di diversi livelli di pertinenza dell'espressione siano da intendersi piuttosto come un'integrazione successiva che come un vero e proprio percorso di generazione.

<sup>110</sup> Il testo, allora, non è affatto un *mana* che circolando nella "vita pulsante" della significazione incarnata ne omogeneizza le occorrenze in ossequio ad una gravidanza unica e trascendente. Scrive Paolucci in un recente saggio: "A ben guardare, si tratta di una sorta di messa in posa artificiale per una foto: c'è il ritmo vivo della 'realtà significante' che scorre e che la metodologia semiotica mette in posa affinché acquisisca quei tratti formali di coerenza, chiusura e coesione che non necessariamente esso possiede. Il testo è così il *mana* o l'*hau* della semiotica, *la foto in buona luce della vita vera della significazione* (semiosi o 'realtà significante')" (PAOLUCCI 2006 : 132). Pur condividendo gran parte dei presupposti di questa visione, non siamo d'accordo con la condanna assegnata ad una serie di opzioni puramente operative confuse con un fuorviante e fondativo "imperialismo testualista". Il testo non ci pare affatto un *mana*, quanto piuttosto la

Il testo non è il discorso attualizzato, ma la condizione della sua instaurazione; non è l'oggetto testuale, ma il prodotto di una segmentazione ulteriore di quest'ultimo. Il testo è il risultato dell'inserzione di un'istanza soggettiva nello spazio "geometrico" dell'oggetto testuale (o meglio, della griglia topologica emergente dalla sua pertinentizzazione ulteriore), il risultato del suo investimento da spazio di posizione a spazio di situazione.

Ritorniamo allora alla possibilità di applicare questo doppio regime di spazialità allo "spazio del testo": è esattamente in questo senso che va letta l'opposizione proposta da Geninasca tra *spazio segmentato* e *spazio articolato*. Se le relazioni "metriche", grazie ai dispositivi di parallelismo, instaurano posizioni (una griglia figurale, appunto), è poi necessario articularle in situazione, in funzione di un orientamento, in modo da considerare uno spazio anisotropo portatore di un *surplus* di significazione puramente topologica e relazionale.

Giacché presuppongono le operazioni di partizione da cui dipende la struttura dello spazio globale, gli spazi testuali non possiedono lo stesso statuto degli spazi metrici: al contrario di questi ultimi, gli spazi testuali non appaiono come oggetti iscritti in un'estensione che rimane loro esterna. **La loro realtà completamente relazionale, è indissociabile dalle operazioni che li generano:** da questo punto di vista, sono lo spazio stesso considerato in una delle sue parti. (GENINASCA 1997 : 24)

Non è difficile, una volta messa in luce la sua natura "anisotropa" e situazionale, pensare allo spazio del testo come un insieme di posizioni enunciative, ovvero di posizioni locali suscettibili di essere assunte dall'istanza dell'enunciazione.<sup>111</sup>

L'attualizzazione delle strutture discorsive, che condiziona la lettura poetica dei testi letterari (ne sarà responsabile il lettore in posizione di soggetto dell'enunciazione implicita), consiste nell'instaurazione di rapporti di equivalenza e di trasformazione semantiche tra gli enunciati coestensivi agli spazi testuali parziali. (*ivi* : 25)

L'attualizzazione – il passaggio da oggetto testuale articolato a discorso portatore di un effetto di senso "singolare – equivale allora all'installazione di un principio aspettuale che dinamizzi il campo, un polo di forza che attivi sì un dispositivo di isomorfismo, un ordine di coerenza privilegiato (dei rapporti di equivalenza tra gli spazi), ma il cui orientamento immanente sia in grado di introdurre un principio di trasformazione semantica, di attivare all'interno degli spazi testuali alcune potenzialità morfogenetiche piuttosto che altre, di attualizzare alcuni creodi piuttosto che altri.

È questo, ci pare, un modo di parlare secondo una prospettiva differente, ma a conti fatti compatibile, dell'interazione tra simulacri enunciativi e dell'attivazione di percorsi

---

condizione della presenza di un *mana*, il presupposto del suo dinamismo: il testo come casella vuota dell'attività semiotica certo, ma proprio per questo garanzia di una movimentazione del senso – questo sì vero *mana* che sfugge via appena lo si intravede. E tuttavia, questa fuga e questa movimentazione del senso non può che essere intravista nel testo, nella sua fittizia ma funzionale chiusura, coesione e coerenza nel pervicace e aporetico proposito greimasiano di "dire qualcosa di sensato sul senso".

<sup>111</sup> Secondo Quéré, nella teoria di Geninasca "le sens a partie liée avec l'orientation d'un espace, qu'en s'articulant il "se place" et que donc, mobilisant les plans conjugués de l'expression et du contenu, il prend la forme d'un positionnement" (QUÉRÉ 1999 : 63).

preferenziali dell'interpretazione, che nel modello di Geninasca, si risolve in un'interazione tra prensione molare e semantica.

Chiamiamo prensione *molare* quella prensione che si ferma alla grandezze costituite e che definisce un sapere associativo, socio- o idioletale: figure, configurazioni, percorsi figurativi di una semiotica del mondo naturale, concetti, insiemi concettuali. Chiamiamo *semantica*, invece, quella prensione che riguarda le virtualità relazionali delle proprietà di tali grandezze. (*ivi* : 75)

Vediamo allora di tradurre in senso morfogenetica queste due modalità di “instaurazione” del senso, convertendole in rispettivamente nella focalizzazione che abbiamo precedentemente definito intensivo-locale e estensivo-globale.

### 3.2 GLI SPAZI TESTUALI TRA VALENZE E AFFERENTE: L'ASPETTO QUALITATIVO

Similmente a quanto avviene nello spazio morfogenetico astratto che abbiamo precedentemente descritto, ove ciascun dominio di isomorfismo locale rimanda all'attivazione di ordini di regolarità dipendenti dall'attrattore corrispondente, anche i diversi spazi testuali possono essere considerati come domini di significazione stabile locale, organizzati intorno ad una o più (anche un sottodominio può presentare fenomeni di pluri-modalità) dominanti semantiche. In questo senso, una salienza emergente in uno spazio testuale determinato può essere vista come attrattore di un dominio il cui isomorfismo locale è dato dalla sua organizzazione isotopica.

Ma, come si è visto, ciascun dominio intrattiene anche delle relazioni sovraordinate di tipo dinamico con uno (o più) centri organizzatori, rispetto ai quali l'isomorfismo locale appare un diffeomorfismo; allo stesso modo ciascuno spazio testuale può in linea di principio, relazionarsi in modo dinamico con la totalità significativa di cui fa parte attraverso l'attivazione di linee isotopiche comuni, ma senza necessariamente disattivare le proprie potenzialità differenziali interne.

Insomma, uno spazio testuale organizzato intorno ad una o più dominanti semantiche (che a questo punto appaiono come termine intensivo del sotto-dominio considerato in maniera estensiva) possiede *almeno due ordini di proprietà relazionali*: quelle che lo legano al proprio attrattore semantico locale, al proprio potenziale isotopico specifico, e quelle che lo legano al potenziale semantico del centro organizzatore, che si pone in questo modo come collettore delle linee pluri-isotopiche gettate tra gli spazi organizzati intorno ad esso.

Il primo tipo di relazioni sono responsabili della differenziazione degli spazi locali rispetto alla totalità significativa; e tuttavia esse dipendono da quest'ultima per quanto riguarda la convocazione di proprietà semantiche enciclopediche, che sono sì selezionate localmente in relazione ad una salienza semantica, ma necessariamente a partire dalla sua inserzione contestuale nell'insieme discorsivo *in fieri*. Insomma, il diffeomorfismo locale

non può che fondarsi sulla considerazione del dominio stesso come ritaglio enciclopedico operato contestualmente.

Allo stesso modo le proprietà differenzianti e individuanti di un dato dominio vengono definite come “dipendenze unilaterali” non perché semplici (la loro natura reticolare è esplicitamente affermata) ma perché, appunto, convocate localmente a partire da un deposito di significazione globale e inaccessibile, l’enciclopedia come puro postulato, quello che Violi chiama molto efficacemente il *potenziale semantico* della *langue*<sup>112</sup>.

È in questo senso che ci pare debba essere inteso il concetto di prensione molare se non lo si vuole ridurre ad una semplice inclusione del modello del segno rinvio in vista di una teoria semiotica che miri alla completezza. Nonostante il tono polemico (ma diremmo piuttosto irruente, senza giudizio di merito<sup>113</sup>) che talora traspare dai saggi di Geninasca, la prensione molare non deve essere letta come una “concessione” all’“altra” semiotica, ma come un passaggio necessario, pienamente incluso nel modello, a qualsiasi instaurazione di discorso. Così ad esempio Quéré giustamente osserva:

Nella pratica corrente, infatti, sembra proprio che la prensione di tipo semantico si effettui concretamente a partire da una prensione molare sottoposta a una sorta di decodifica semiotica di secondo grado. [...] la costruzione di una continuità tra le due prensioni, invece di snaturare l’una e l’altra, sottolinea invece la loro compatibilità. (QUÉRÉ 1999 : 109)

La prensione semantica è insomma sempre e comunque fondata sulla convocazione delle “virtualità relazionali” enciclopediche, per quanto queste vengano sottoposte a riconfigurazione dalla convocazione stessa.

Questo ci pare valga in particolare nel caso del discorso letterario che in qualche modo esaspera il gioco della risemantizzazione contestuale. È tra le pieghe della prensione semantica che risiede quel particolare e problematico fenomeno dello stile, quella deformazione coerente, singolare e al contempo in grado di dispiegarsi all’interno di un campo conferendogli una particolare *identità discorsiva* (che si radica a sua volta, almeno dal nostro punto di vista, nella sua identità figurale).

Geninasca non nega dunque la pertinenza del modello del segno-rinvio, solo ne dichiara l’insufficienza rispetto ad una comprensione completa dei “discorsi singolari”: se si vogliono indagare gli effetti di senso “particolari” è necessario che l’insieme di virtualità relazionali selezionate a livello molare venga considerato nella sua riconfigurazione, a livello semantico, a partire da altre relazioni, immanenti ad una data e particolare “totalità significante”. Queste “altre relazioni”, che Geninasca chiama *valenze* – in opposizione alle

---

<sup>112</sup> Ci riferiamo qui ad uno dei temi maggiormente dibattuti nel corso del seminario tenuto da Patrizia Violi nel 2006 presso la SSSUB.

<sup>113</sup> Siamo tuttavia d’accordo con Quéré quando osserva che “la pratica descrittiva illustrata da La parola letteraria fa emergere uno squilibrio tra una prensione semantica fortemente formalizzata e una prensione molare [...] banalizzata e, in fin dei conti, ricondotta allo statuto di evidenza. La stessa osservazione vale per la distinzione tra una razionalità mitica elaborata e una razionalità pratica che, a paragone, fa piuttosto la figura del parente povero” (QUÉRÉ 1999 : 110). Anche in questo lavoro si privilegia decisamente una prospettiva “semantica”, ma per una precisa scelta di pertinenza: gli aspetti inferenziali del lavoro interpretativo non saranno cioè ridotti a “mera evidenza”, solo messi in secondo piano a favore di altri meccanismi che ci paiono più interessanti nei casi in questione.

prime denominate *afferenze* proprio in ragione dell'unilateralità tipica del segno-rinvio – sono appunto le relazioni che legano ciascuno spazio e il corrispondente attrattore ad un ordine superiore, globale certo quanto ad estensività, ma sempre, da un punto di vista intensivo, intrinsecamente relazionale e singolare.

È a questo livello che l'*identità di variabile* di un attrattore (l'identità che fa del suo dominio un diffeomorfismo rispetto al tutto) si converte in *identità di formante* (che ne fa un elemento suscettibile di entrare *anche* in un dominio isomorfo superiore). In questo sta la “doppia vocazione discorsiva delle figure” di cui parla Geninasca, nella possibilità di contrarre diversi rapporti relazionali: valenze (“virtualità relazionali”) e afferenze (“investimenti semantici”). Ovvero anche, rispettivamente:

- a) delle relazioni di dipendenza unilaterale, suscettibili di assegnare loro [alle figure] un posto all'intero di organizzazioni reticolari – configurazioni, percorsi figurativi, scenari o *frames*, tassonomie – costitutive delle isotopie registrate dal sapere associativo.
- b) delle relazioni di solidarietà che collegano posizioni o ruoli attanziali all'intero di strutture significanti – schemi categoriali o schemi di azione – la cui attualizzazione nel discorso appartiene proprio alle grandezze figurative. (*ivi* : 34)

L'attualizzazione discorsiva di una totalità di senso *si fonda* allora sulle afferenze semantiche convocate via prensione molare, ma *procede* attraverso l'attivazione progressiva e tentativa – “nel corso del testo”, per dirla con Barbieri – delle valenze specifiche attivate nei domini locali dalla loro iscrizione in una configurazione singolare e particolare. L'isomorfismo che lega tali spazi ad un ordine di coerenza e di coesione ulteriore (più che superiore) non inficia né annulla le valenze enciclopediche che ne restituiscono invece il diffeomorfismo potenziale rispetto al tutto “solidale”. Al contrario, l'instaurazione delle relazioni di solidarietà ulteriori si fonda inevitabilmente sulle afferenze di origine enciclopedica, le cui potenzialità “solidali” vengono semplicemente attivate da questa instaurazione di “oggetto singolare”, ovvero nel passaggio da globale potenziale a locale attualizzato.

È la configurazione globale dell'oggetto testuale a fornire dunque gli indicatori topologici per una tale prassi di attualizzazione discorsiva, ovvero per l'attivazione delle linee pluri-isotopiche tra gli spazi, oltre che di quelle interne ad essi, convocate per via enciclopedica. È a questo livello che la figura discorsiva si converte in “formante”, in luogo topologico di investimento dipendente dalla rete in cui è inserito:

Quando nel racconto viene iscritta una figura del “dizionario figurativo”, è come se prima di qualsiasi attualizzazione dell'una o dell'altra delle sue reazioni virtuali, l'istanza dell'enunciazione cominciasse a restituire al formante il primitivo statuto di “struttura topologica”, a instaurarlo come totalità discreta e integrale (“luogo vuoto”). L'identità del formante è indipendente dalle relazioni virtuali (“afferente o valenza”) che ne hanno determinato la convocazione e non pregiudica le trasformazioni che subirà nel discorso specifico in cui si definisce il suo divenire semantico. [...] **Restituiti alla loro esistenza di variabili, i formanti convocati nel discorso sono luoghi in formazione, in divenire.** (*ivi* : 40)

Il formante, dunque, come “luogo vuoto”, disponibile tanto all’attivazione di *afferenze* che lo pongano come centro di un *dominio diffeomorfo*, quanto all’attivazione di *valenze* che lo pongano come centro “subordinato” di un *dominio isomorfo* ulteriore, secondo il principio di *ricorsività* di cui si diceva nel capitolo precedente.

Non è chi non veda in questo luogo topologico restituito alla propria ambiguità costitutiva (ancora una volta, l’aporia ineliminabile del differenziale) il fantasma della casella vuota deleuziana: centro di differenziazione e di uniformazione, di controllo o di esplosione a seconda di come l’istanza di osservazione si ponga al suo rispetto.

### 3.3 SERIE ENUMERATIVE E SERIE ACCUMULATIVE: L’ASPETTO QUANTITATIVO.

Nel tentativo di costruire dei concetti condivisibili adeguati alla propria teoria del discorso letterario, Geninascia propone di distinguere due grandi forme di organizzazione dell’oggetto testuale, due principi di articolazione ovvero di coesistenza degli spazi testuali che lo compongono. Dapprima viene definita in generale la *serie enumerativa* come la successione degli spazi parziali equivalenti sussunti da uno spazio testuale discretizzato, (definizione ispirata esplicitamente alle tipologie della retorica classica, per cui l’enumerazione è una figura stilistica che implica “il concetto di totalità, di parte e di numero così come di ordine o di luogo” [ivi : 72]). In secondo luogo, Geninascia propone di introdurre, sulla scorta del celebre trattato di Fontanier,

[...] un’opposizione tra “conglobazione” e “enumerazione”, in funzione del senso e della natura del rapporto che lega il tutto e la parte: **ora la parte è logicamente anteriore al tutto**, poiché questo risulta dalla somma degli elementi che lo compongono (“congerie, cumulo, accumulazione, ammasso, raccolta...”), **ora al contrario il tutto è primo rispetto alle parti** che, risultando dalla sua articolazione interna, ne presuppongono necessariamente l’esistenza. (ivi : 73)

A partire da questa distinzione retorica (che infatti pertiene al problema della *distributio delle orationis partes*), Geninascia propone di distinguere tra *enumerazione* in senso stretto ed *accumulazione*:

Distingueremo le enumerazioni dalle accumulazioni a seconda che si parli [in relazione all’organizzazione testuale globale] di una grandezza discreta integrale o universale (una collezione). (ivi : 72).

È evidente, fin dalla volontà di ricondurre l’opposizione alle categorie greimasiane di totalità integrale e universale, una preoccupazione di ordine mereologico o quantitativo affrontata attraverso una declinazione aspettuale. L’articolazione del testo secondo l’uno o l’altro principio mereologico rimanda, com’è noto, a due forme di razionalità, intese come strategie di coerenza, ovvero principi di connessione discorsiva tra un tutto e le proprie parti. Il legame tra la duplice possibilità “morfologica” del testo e l’opposizione della razionalità è ben esposto in un saggio più recente dell’autore:

On peut montrer que, subordonnées à **deux rationalités distinctes**, à deux manières de penser une totalité articulée en parties, il existe deux formes d'intelligibilité discursive.

Etant admis que les parties d'un texte sont nécessairement coextensives de segments contigus de la chaîne verbale et que, par conséquent, ni les parties de l'espace textuel, ni les unités du discours qui leur correspondent n'admettent d'intersection, on peut envisager deux, et seulement deux, manières de penser leur rapport au tout et **deux stratégies de cohérence discursive susceptibles de les actualiser selon que l'on postule l'antériorité logique des parties sur le tout ou, à l'inverse, celle du tout sur ses parties**. On procède tantôt par intégration progressive de parties, tantôt, à l'inverse, on génère un nombre  $n$  de parties moyennant une suite ordonnée de partitions opérées sur le tout.

Sous-jacente à la catégorie linguistique des totalités universelle (*omnis*) et intégrale (*totus*) qui nous a servi à distinguer accumulations et énumérations, l'hypothèse d'**une double morphologie topologique**. (GENINASCA 2004a : 112)

La possibilità di instaurare l'organizzazione del discorso in un senso o nell'altro dipende sì dalle caratteristiche della sua testualizzazione, ma l'attualizzazione delle potenzialità relazionali tra spazi rimanda decisamente all'assunzione di un dato punto di vista, che porti su due differenti principi di instaurazione di coerenza: due differenti "momenti di unità".

Postuleremo la possibilità di distinguere oltre agli atti di discorso particolari, anche classi di discorso (o Discorso) caratterizzato da una forma di razionalità e da un regime di interazione soggettiva. Per "razionalità" si intenderà **ogni modo di assicurare l'intelligibilità del mondo o degli enunciati riducendo la molteplicità fenomenica all'unità**, e per "regime di interazione soggettiva" la pratica comunicativa rispetto a cui gli atti enunciativi fanno senso. (GENINASCA 1997 : 74)

Ora, nella teoria di Geninasca non vi è un'esplicita tematizzazione del problema fenomenologico, se non rispetto alla questione della prensione impressiva. Tuttavia, si parla esplicitamente di "instaurazione" del discorso a partire dall'oggetto testuale e di "costituzione" di quest'ultimo a partire dalla messa in rilievo della sua griglia figurale.

Le due prensioni, in quanto "regimi di interazione soggettiva", pur essendo ricondotte alla pratica comunicativa, rimandano di fatto a due regimi di costituzione dell'oggetto. Le sequenze enumerative, suscettibili di prensione semantica, possono infatti "costituirsì come un'enumerazione, come un'accumulazione, o prestarsi ad una doppia lettura." (*ivi* : 75, corsivo nostro)

Nulla impedisce la duplice lettura dell'enunciato, che esso possa cioè soddisfare le condizioni sia di una prensione molare che di una prensione semantica. (*ibid.*)

Del resto, la stessa scelta del termine *saisie* sembra tutto sommato evocare un'implicita ispirazione fenomenologica e talora, addirittura, Geninasca parla indifferentemente della prensione come di una particolare modalità dello "sguardo".

Insomma, lo scarto tra due tipi di razionalità e i due tipi di prensione ci sembra derivare da una traduzione in termini prettamente discorsivi rispettivamente del concetto di *momento di unità* e di *tipo intenzionale*, sullo sfondo di una comune attivazione di un'intenzionalità semiotica, per cui l'"oggetto" da costituire e innanzitutto e primariamente valorizzato come oggetto di un'interazione comunicativa. Ci sembra allora che razionalità referenziale e mitica corrispondano, di fatto, alla sovradeterminazione dell'intenzionalità semiotica da parte di due delle intenzionalità indicate da Bordron: pragmatica ed eidetica.

Si tratta infatti, esattamente come nella proposta di Bordron, di due modalità di ricondurre il molteplice ad una totalità, una tendente al mantenimento delle differenze attraverso la focalizzazione sulle parti e tra le parti (in vista dell'instaurazione, anche abduzione, di un rapporto causativo), l'altra tendente piuttosto all'inclusione delle parti in un ordine di coerenza ulteriore, attraverso una focalizzazione sul campo globale.

Non stupisce allora che la tipologia mereologica caratteristica di un'intenzionalità pragmatica sia, secondo Bordron, quella della "catena", ovvero una totalità in cui il momento di unità è applicato, localmente, di volta in volta e successivamente a ciascuna parte. Si tratta esattamente del principio di dispiegamento e differimento del segno-rinvio che Geninasca attribuisce alla razionalità inferenziale (che peraltro viene appunto detta anche "pratica").

In effetti, l'opposizione tra razionalità ha una certa assonanza con un'analoga opposizione fondamentale indicata da Greimas: quella tra razionalità sintagmatica e paradigmatica (riconducibili, da un punto di vista retorico, alle figure discorsive di tipo metonimico e metaforico e ai rispettivi assi di significazione: contiguità e similarità). È impossibile però non notare, dalla prospettiva morfogenetica che qui assumiamo, una concordanza anche con le due "logiche" individuate da Thom: una "logica dell'azione", fondata su un'estensione dal locale al globale, e una "logica dell'intelligibilità", fondata sul passaggio inverso, una riduzione del globale nel locale.

Correspondant à ces deux visées opposées de la science, on trouve des méthodologies différentes. L'**action** vise essentiellement à résoudre des problèmes locaux, alors que la compréhension vise l'universel, donc le global. Par un paradoxe apparent, les problèmes locaux exigent, pour leur solution, des moyens non locaux; alors que l'**intelligibilité**, elle, exige la réduction du phénomène global à des situation locales typiques, dont le caractère prégnant les rend immédiatement compréhensibles. (THOM 1985 : 256)

Vedremo come questi due "assi" di costituzione dell'oggetto possano essere proiettati sul campo morfogenetico come altrettanti parametri di controllo: l'uno intensivo, orientato alla mira locale (relativo, per dirla con Fontanille e indirettamente con Ricoeur all'identità dell'*ipse*), l'altro estensivo, orientato alla prensione globale (all'identità come *idem*).

Proponiamo dunque, sin d'ora, di distinguere al di sotto di quella che Geninasca chiama genericamente "instaurazione di coerenza" due ordini di costituzione dell'oggetto testuale, corrispondenti alle due razionalità e alle due prensioni:

- costituzione di un *ordine di coerenza*, riconducibile all'intenzionalità pragmatica (logica dell'azione), ad una razionalità inferenziale-sintagmatica e all'instaurazione di un'identità-*ipse*, attraverso una focalizzazione locale e una valorizzazione della mira.

- costituzione di un *ordine di coesione*, riconducibile all'intenzionalità eidetica (logica dell'intelligibilità), ad una razionalità mitico-paradigmatica e all'instaurazione di un'identità-*idem* attraverso una focalizzazione globale e una valorizzazione della prensione in senso stretto.

Riassumendo: diremmo allora che, dal punto di vista di un'intenzionalità semiotica di fondo, la prensione molare, conducendo all'instaurazione di una regola di coerenza (risultato dell'applicazione di un'intenzionalità che Bordron definirebbe pragmatica), si volge alla dimensione *intensiva* dell'oggetto, mentre la prensione semantica, volta dell'instaurazione di una regola di coesione (intenzionalità eidetica), appare piuttosto collegata alla costituzione della dimensione *estensiva* dell'oggetto stesso.

Non può non colpire l'assenza, in questo tentativo di comparazione, della terza "prensione" teorizzata da Geninasca: quella impressiva. A ben guardare, tuttavia, l'assenza è coerente con il concetto di impressività: se le due prensioni – molare e semantica – sembrano implicare un'interazione complessa tra intenzionalità semiotica, come presupposto dell'instaurazione, e intenzionalità eidetica e pragmatica, responsabili a livello predicativo della dominanza di una razionalità mitica o inferenziale, la prensione impressiva, come si vedrà (*cf.* cap. 9), sembra invece implicare una sorta di neutralizzazione dei livelli di intenzionalità superiori.

Affronteremo più attentamente questo problema nel capitolo finale, ma possiamo dire sin d'ora che l'attivazione di una prensione impressiva – e l'attivazione di uno sguardo estetico che ne è il presupposto – fa regredire, per così dire, l'armatura intenzionale complessa e "stratificata" del polo soggettuale verso l'assunzione della sola intenzionalità *schematica*, che si rivolge alla pura emergenza di salienze, "dimenticando", per così dire, i livelli predicativi (pragmatici ed eidetici) che pure vi hanno portato. È a questo livello che può darsi l'effetto di "impressività" nel senso di impronta tensiva del discorso sull'armatura tematica del soggetto: in qualche modo, la predisposizione estetica implica una deroga dell'intenzionalità causativa e trascendentale a favore di una vera e propria "presa al potere" dell'attenzione. La prensione impressiva non può dunque avere una propria razionalità, perché si dà esattamente attraverso la resa del livello predicativo, la sospensione dell'intenzionalità semiotica in vista della sua stessa riconfigurazione.

#### 3.4 EMERGENZA DELLE SALIENZE: IL RILIEVO SEMANTICO

Abbiamo sinora cercato di mostrare la compatibilità del concetto di spazio testuale con quello di spazio di colocalizzazione (regime spaziale di posizione) e coesistenza (regime spaziale di situazione) delle salienze e quindi di motivare l'opportunità teorica di una sua analisi topologica. Vediamo di affrontare in modo più approfondito le questioni operative che questa conversione comporta. Ovvero come descrivere, effettivamente, lo spazio del testo in quanto campo di singolarità discorsive emergenti?

Il primo problema, in questo senso, sta nello stabilire una procedura di “rilevamento” delle salienze. Abbiamo optato allora per una rilettura in termini di singolarità del concetto di rilievo proposto da Barbieri, soluzione che ci è parsa particolarmente utile per diversi motivi. Prima di tutto, perché postula la presenza di diversi *livelli formali* in cui si possono dare effetti tensivi di aspettativa, suggerendo peraltro che alcuni di questi livelli (ferma restando la loro costitutiva interconnessione) acquistano in determinate tipologie di discorso una sorta di dominanza, una “eminenza” rispetto ad altre dimensioni tensive. Di conseguenza, il livello eminente di un racconto sarà *tendenzialmente* quello narrativo, mentre in un componimento poetico sarà piuttosto il livello prosodico dell’espressione a fare da dominante delle strategie ritmiche.

È all’interno di questa intersecazione di livelli che emergono le salienze (semantiche ed espressive) che Barbieri denomina efficacemente *rilievi*, sottolineandone così decisamente il legame con la dimensione percettiva, e in particolare con la dinamica sfondo-primo piano.

Il rilievo è una caratteristica testuale che si presenta a tutti i livelli, contrapponendo zone testuali accentuate a zone che non lo sono o lo sono di meno; riproponendo in qualche modo a tutti i livelli la contrapposizione gestaltica tra primo piano e sfondo. (BARBIERI 2004a : 72)

Da un punto di vista meramente operativo, inoltre, ci pare particolarmente utile soprattutto la distinzione che viene proposta tra rilievi *di novità* e *di posizione*:

A parità di altre condizioni, una situazione di novità percepita produce sempre rilievo. [...] In altre parole, dunque, qualunque situazione sia nuova per il contesto in cui si presenta produce rilievo, e il rilievo sarà tanto maggiore quanto maggiore la novità. (*ivi* : 73)

Il rilievo di novità, nota giustamente Barbieri, dipende da una focalizzazione eminentemente locale su una fase provvisoria del “corso del testo”, la quale apre ad un’abduzione “creativa” alla ricerca di una regola che giustifichi il cambiamento. Al contrario, un rilievo di posizione richiede una qualche presunzione di regolarità, una proiezione globale, seppur minima, verso “la struttura interna” della forma ritmica:

Un grande numero di forme prevedono per la loro stessa struttura interna, una o più posizioni di rilievi. Qualunque sia il modo in cui quella posizione viene riempita, ciò che vi si trova è sempre in una posizione di rilievo, in primo piano rispetto alla percezione del fruitore. (*ivi* : 76)

Nel caso del rilievo di posizione, insomma, l’attività ipotetica porta insomma “al caso” più che alla regola, la quale si suppone già disponibile o comunque suscettibile di essere riconosciuta e attivata già “in corso d’opera”, ovvero durante lo svolgimento del sintagma. È insomma la convocazione di uno schema di regolarità, sempre e comunque sotto forma di “scommessa”, che conta in questo caso piuttosto che, come nel caso del rilievo per novità, la costruzione di uno schema *ex novo* in seguito al sopravvenire di un “elemento sorprendente”.

Volendo sottolineare il fondamento eminentemente semiotico dell'opposizione rilievo di novità/rilievo di posizione, diremmo allora che il primo risponde ad un effetto di sorpresa, ad una smentita delle previsioni abduitive, che prelude all'elaborazione di una regola adeguata all'evento imprevisto, l'altro risponde piuttosto alla conferma delle stesse, dunque ad un'accentuazione di regolarità che prelude al contrario all'attesa di un cambiamento. Detto altrimenti, il primo *porta* su un'abduzione alla regola, spesso creativa (un nuovo ordine che spieghi l'evento inatteso), il secondo piuttosto *presuppone* un'abduzione al caso. Conseguentemente, il primo rilievo – novità – è un evento che si produce sullo sfondo di una tensione *ritensiva* e *detensiva* e si volge improvvisamente (eventualmente, appunto) in senso *protensivo* e *intensivo*, il secondo invece – posizione – pare piuttosto presupporre una *protensione* intensiva che si ribalti “catastroficamente” in una *ritensione* detensiva.

Naturalmente si danno casi di sovrapposizione, di cui Barbieri dà una dettagliata descrizione, che copre pressoché tutti i casi possibili<sup>114</sup>. Ci limiteremo qui a sottolineare solo i casi più generali, di sovrapposizione “semplice”: ad esempio un rilievo di novità può innestarsi su uno di posizione (così ad esempio, come vedremo in *Rayuela*, un *incipit* che presenta dei puntini di sospensione produce una novità fondata sulle aspettative di posizione). D'altro canto, un rilievo di posizione può costruirsi per “ipostatizzazione” o normalizzazione di un rilievo di novità. Così, uno schema ritmico inizialmente percepito come inedito rispetto al bagaglio di competenze intertestuali del soggetto può dar luogo ad uno schema di aspettativa caratteristico di quel determinato testo aprendo, conseguentemente, all'emergenza di nuove “griglie” stilistiche che sostengano l'aspettativa di un rilievo di posizione.

Notiamo innanzitutto che il concetto di rilievo permette di rendere conto di come una salienza si manifesti “nel corso del testo”, appunto, anche se il nostro approccio aggiunge a questo censimento *in fieri* un tentativo di sistemazione paradigmatica, “dal punto di vista della fine”, per dirla con Barbieri stesso.

Peraltro, il modello di Barbieri permette di rendere conto di effetti ritmici interessanti, quali quello di *saturazione* e di *sospensione*, molto vicini ai fenomeni tensivi denominati da Geninasca, rispettivamente, come attesa e distensione di un sintagma ritmico. Nel modello di Barbieri, entrambi gli effetti sono legati al meccanismo della ripetizione o ridondanza di un termine percettivo (a qualsiasi livello formale), tanto che il ritmo viene definito “un tipo particolare di isotopia che aggiunge al requisito della ricorrenza la clausola della regolarità” (*ivi* : 71). L'effetto di saturazione (tipicamente, un effetto di crescendo) è collegato al fenomeno dell'*iterazione ostinata*, ovvero una ripetizione posta in primo piano, sul livello considerato eminente rispetto agli altri.

Il primo piano, viceversa, è il luogo del cambiamento, della trasformazione, il luogo in cui avvengono gli eventi testuali, il luogo in cui l'incontro con un termine percettivo lascia

---

<sup>114</sup> In relazione all'esempio paradigmatico costituito dalla cadenza finale in una frase musicale in “crescendo” (tratta da Wagner), Barbieri nota che se su questo rilievo di posizione “viene posizionato un elemento di novità, l'ulteriore rilievo rilancia quello già esistente, creando un effetto di *fortissimo*, se invece vi viene posizionato un elemento di novità scarsa o nulla, si otterrà un calo di tensione, un rilassarsi dell'attenzione, forse anche un effetto di indebolimento di forma [...]” (BARBIERI 2004 : 76).

legittimamente aspettare il manifestarsi dell'intera forma. Per questo la ripetizione sul primo piano non è generalmente attesa, e il suo manifestarsi può essere una forte fonte di tensione. Quello che succede nei casi in cui si fa questo uso della ripetizione (*cf.* Meyer [1956]) è che ci si attende naturalmente uno sviluppo, e lo sviluppo si trova bloccato dalla ripetizione stessa. ogni volta che al termine percettivo sembra che stia per seguire il completamento della forma, il termine percettivo viene ulteriormente ripetuto. Meyer, sulla scorta della psicologia della *Gestalt*, chiama questo fenomeno  *saturazione*. (*ivi* : 56)

L'effetto di sospensione è legato invece piuttosto alla ripetizione relegata allo sfondo:

L'attenzione del soggetto si trova altrove: questo è il senso dello sfondo. Il suo ruolo percettivo è quello di aumentare, per contrasto, la vividezza delle configurazioni in primo piano, stabilendo delle condizioni cui queste possano contrapporsi con chiarezza. (*ivi* : 55)

L'effetto di sospensione può inoltre produrre un fenomeno di *indebolimento di forma*: una "confusione predittiva" (59), una sorta di aspettativa fondata sull'approssimazione, sul *je-ne-sais-quoi*<sup>115</sup>. Scrive Barbieri "la tensione qui deriva dall'esistenza di una forma tanto generica quanto lo sono le consuetudini narrative, musicali, cinematografiche", per cui il soggetto "sa dunque che deve aspettarsi qualcosa, ma è del tutto spaesato ne figurarsi *che cosa* debba aspettarsi" (*ibid.* : 58).<sup>116</sup>

L'effetto di saturazione sembra così procedere attraverso un'intensificazione di rilievi di novità, che rilanciano continuamente lo slancio protensivo, differendone la risoluzione distensiva. L'effetto di sospensione, al contrario, sembra il prodotto di una reiterazione di rilievi di posizione, per cui, per "eccesso di regolarità", ad essere differita è piuttosto la rottura dell'ordine.

Ora, le definizioni di Barbieri sono chiaramente volte a fornire le diverse declinazioni di una tensione propriamente *cognitiva*: una tensione, in altri termini, che coincide fondamentalmente con l'aspettativa inferenziale e in quanto tale ben distinta dalla tensività, piuttosto trasversale alle dimensioni della significazione, di cui parla ad esempio Zilberberg in vista di una "generalizzazione dell'aspetto"<sup>117</sup>.

Tuttavia, ci pare lecito, proprio rammentando tale proposta di generalizzazione, suggerire una possibilità di traduzione tra i due approcci. Del resto, per Barbieri, il rilievo

---

<sup>115</sup> *Cfr.* JANKELEVITCH 1980.

<sup>116</sup> Vedremo come questi effetti siano pienamente attivi anche nei testi che andremo ad analizzare (si veda ad esempio l'effetto di sospensione e di iterazione di sfondo prodotto dalle descrizioni infraordinarie di Perec o, al contrario, l'effetto di saturazione veicolato dalla sovrapposizione di diverse linee di discorso indiretto libero in *Rayuela*).

<sup>117</sup> Di fatto, anche Barbieri contempla effetti di variazione di intensità della tensione, dunque una dimensione tensiva in senso lato. Tuttavia, nel modello di Barbieri ogni meccanismo di tensione è legato ad un'implicita priorità del discontinuo. La saturazione e la sospensione sono infatti prodotte dal grado di frequenza della ripetizione di un termine percettivo anche complesso e articolato (ad esempio un intero sintagma ritmico), ma comunque discreto. Insomma, tra l'estensivo e l'intensivo è qui piuttosto il primo ad essere visto come reggente: effetti graduali di variazione dipendono in ultima analisi da diversi addensamenti e rarefazioni delle componenti discrete. Come si vede, la complessa questione della priorità continuo/discontinuo produce i suoi effetti anche a livello operativo. Proprio per questo ci pare importante, come abbiamo tentato di fare, sottolineare come nell'approccio morfogenetico i due livelli siano di fatto interrelati, così come sono interdipendenti l'aspetto mereologico, che pone come prioritario il discreto, e quello topologico, che pone piuttosto l'accento sulle discontinuità come prodotti di "rotture" della continuità.

non è che “una zona testuale più o meno accentuata”. Inoltre, sotto un certo aspetto, la tensione a cui pensa Barbieri, eminentemente processuale e fondata sulla dimensione temporale, non è che una delle sottovalenze tensive individuate da Zilberberg.

Nel modello tensivo di quest’ultimo, infatti, la dimensione ritmica e processuale del “tempo” permette sostanzialmente di tradurre l’effetto di saturazione nei termini di una *amplificazione parossistica* (massima intensità e massima estensità) e quello di sospensione nei termini di *attenuazione*, ovvero indebolimento su entrambe le valenze tensive, che porta al limite asintotico verso *l’indistinzione e l’insignificanza* (del resto, lo stesso Barbieri riconduce il fenomeno di sospensione all’indebolimento di forma). Stessa operazione di traduzione si può dare da un punto di vista morfogenetico, per il quale una saturazione rimanda ad un’intensificazione della differenziazione e la sospensione ad un regresso verso l’integrazione.

Tuttavia, anche se da un punto di vista teorico le due proposte possono trovare un’area di traduzione, riteniamo che l’approccio di Barbieri sia operativamente più funzionale, almeno per quanto riguarda la necessità di un “censimento” dei rilievi in corso di attualizzazione del testo. L’approccio tensivo generale, invece, ci pare più produttivo rispetto alla costruzione del modello di intelligibilità generale, in quanto più attento a considerare la possibilità di un’aspettualizzazione estensiva e dunque più utile per un’analisi che voglia considerare anche un punto di vista paradigmatico. Ovvero, per dirla con Barbieri, un’analisi che integri anche quel punto di vista privilegiato che è “la fine del testo”.

In generale, poi, un’integrazione metodologica che permetta di prendere in considerazione anche il parametro estensivo può conferire un rigore analitico maggiore. Rigore da intendersi soprattutto nei termini di una più consistente interdefinizione dei fenomeni tensivi, in particolare rispetto ai rilievi di posizione e agli effetti a loro legati. Si pensi al caso di quel “luogo privilegiato” che è l’*epilogo* di una forma testuale considerata nella attualizzazione processuale. Nota giustamente Barbieri che il rilievo di posizione per eccellenza è quello individuato dai luoghi in cui converge la chiusura di diverse linee tensive.

Uno in particolare gode del massimo rilievo, ed è la fine del testo, l’unico luogo in cui tutte le forme ancora aperte vengono chiuse, il luogo dunque di massima coincidenza di chiusure.  
(*ivi* : 52)

In termini morfogenetici, questo equivale a parlare di una catastrofe fondamentale: quella della piega, che modella appunto il passaggio dalla struttura alla sua “morte”. In termini mereologici, si tratta di una massima estensione a fronte di una minima intensità, un “rilassamento” generale ma estremamente esteso, in grado di coprire appunto l’intero spazio testuale. Ma la catastrofe può darsi anche nel senso contrario, come “genesi” a partire dall’insignificanza. Come nota ancora Barbieri:

[...] gli attacchi godono di un rilievo per così dire “automatico”, dovuto al fatto che costituiscono comunque una novità: l’attacco è ciò che fa sì che vi sia qualcosa dove prima non c’era niente. (*ivi* : 74)

Va dunque decisamente aggiunto al novero dei *topoi* “naturalmente” salienti quello dell’*incipit*, che da un punto di vista tensivo equivale ad un “massimo” intensivo a fronte di una valenza estensiva infinitesimale, un aspetto quantitativo “puntuale”: appena scaturito dal nulla, appunto.

Barbieri annovera l’*incipit* tra i rilievi per novità e l’epilogo tra i rilievi di posizione. In realtà il fondamento del rilievo dell’epilogo è lo stesso che fa dell’*incipit* una novità: novità è, anche, il passaggio inverso da “qualcosa a nulla”. Allo stesso modo, il rilievo dell’*incipit* è anche un rilievo di posizione: in quanto tale, in quanto posizione iniziale e aprente di ogni tensione e modulazione, ci si aspetta *ipso facto* che si passi da “nulla a qualcosa”. Insomma, quello che vorremo sottolineare con questo è che i due rilievi ci sembrano opporsi, ad un livello profondo, per una maggiore ingerenza nell’effetto percettivo rispettivamente della dimensione intensiva o estensiva.

Insomma, se da un punto di vista operativo il modello di Barbieri ci sembra utilissimo ed efficace, nel momento in cui si dovrà passare all’elaborazione del modello sarà necessario tradurre alcuni dei presupposti con cui si è compiuto il rilevamento in termini più genericamente tensivi. È quello che proponiamo nell’ultimo paragrafo.

### 3.5 LE DIMENSIONI DI CONTROLLO: PARAMETRI INTENSIVI ED ESTENSIVI

Le proposte operative di Barbieri riveleranno la loro piena utilità nell’identificazione delle salienze del testo da un punto di vista processuale e locale. Ma poiché la nostra ipotesi è che tali processi rappresentino dei creodi all’interno di una struttura differenziale, è necessario includerli in qualche modo in un modello globale che sia consistente anche rispetto ai principi di tensione sintagmatica. Detto altrimenti, le dimensioni interessate nella definizione del fenomeno tensivo devono essere le stesse sia che lo si guardi in una dimensione processuale e creodica, sia che lo si consideri dal punto di vista statico e configurazionale.

Negli schemi catastrofici, come si è visto, i parametri di controllo sono a variazione continua, mentre l’asse di comportamento, che rende conto del passaggio “ Brusco” tra stati stabili, è a variazione discontinua. Si pone quindi il problema di come si debbano identificare questi tre assi in un tentativo di traduzione come il nostro, che pone il campo di colocalizzazione come un campo di presenza di natura discorsiva.

Per l’asse di comportamento, l’identificazione non presenta particolari problemi, è anzi quasi intuitiva: i passaggi discreti su quest’asse – le catastrofi vere e proprie – corrispondono all’emergenza di un effetto di senso improvviso, per cui ogni stato stabile individua un attrattore semantico, un valore determinato. Del resto, se un rilievo manifesta evidentemente, a livello pragmatico, un “salto di potenziale”, è possibile allora parlare di

singularità e di descrivere tale rilievo come una “differenza di potenziale semantico” o, più semplicemente, un *differenziale semantico*.

Questione ben più complessa è quella dell’identificazione dei *parametri di controllo* che devono invece essere continui (per quanto non necessariamente misurabile: abbiamo detto che la nostra applicazione è euristica, non predittiva, al massimo previsionale). Questa difficoltà può essere ovviata attraverso la traduzione morfogenetica di alcuni postulati della semiotica tensiva, che offre appunto un’approfondita teorizzazione di parametri continui: intensità ed estensività.

Per Zilberberg (2004), l’effetto di coesione in un campo di presenza semantico (l’insieme delle relazioni di dipendenza tra i valori) dipende dal “mutuo controllo” di questi parametri, che modulando le valenze qualitative e quantitative fanno emergere i valori discontinui e le loro relazioni reciproche. Si vede bene che il modello permette una traduzione delle “relazioni multilaterali” su cui si basa la pressione semantica (che si volge in effetti alla coesione di una totalità di significato, più che alla coerenza, come per la pressione molare). Inoltre il modello ci sembra fornire dei parametri di controllo di natura prettamente semiotica per la schematizzazione catastrofista, ove gli stati stabili restituiscono i valori, individuati come stati discreti, e i parametri di controllo restituiscono invece le valenze, modellizzate attraverso le dimensioni “a gradiente”, a variazione continua.

Mettendo insieme gli apporti di Geninasca e di Zilberberg sullo sfondo di una teoria topologica, si può postulare l’operatività di parametri continui intensivi ed estensivi relativi al piano semantico, secondo quella ritmizzazione del contenuto auspicata, oltre come si è visto da Rastier e implicitamente da Geninasca, anche dallo stesso Zilberberg, come naturale conseguenza del riconoscimento di una traslazione dei principi prosodici sul piano semantico e una “generalizzazione dell’aspetto” su tutti i livelli di quest’ultimo, non solo quello discorsivo. Queste due dimensioni “a gradiente”, come si è visto, rimandano a due dimensioni aspettuative, ovvero il divenire qualitativo e quantitativo, l’uno collegato alle trasformazioni topologiche (il campo considerato secondo un’intenzionalità schematica) e l’altro collegato alle trasformazioni mereologiche (lo stesso campo considerato secondo un’intenzionalità eidetica). Le valenze della dimensione intensiva si sviluppano gradualmente tra i due poli estremi (ovviamente ideali) /lasso/ e /teso/, ovvero /accentuato/ e /non accentuato/. Le valenze della dimensione estensiva, invece, possono variare da /concentrato/ (estensione infinitesimale) a /diffuso/ (estensione infinita).

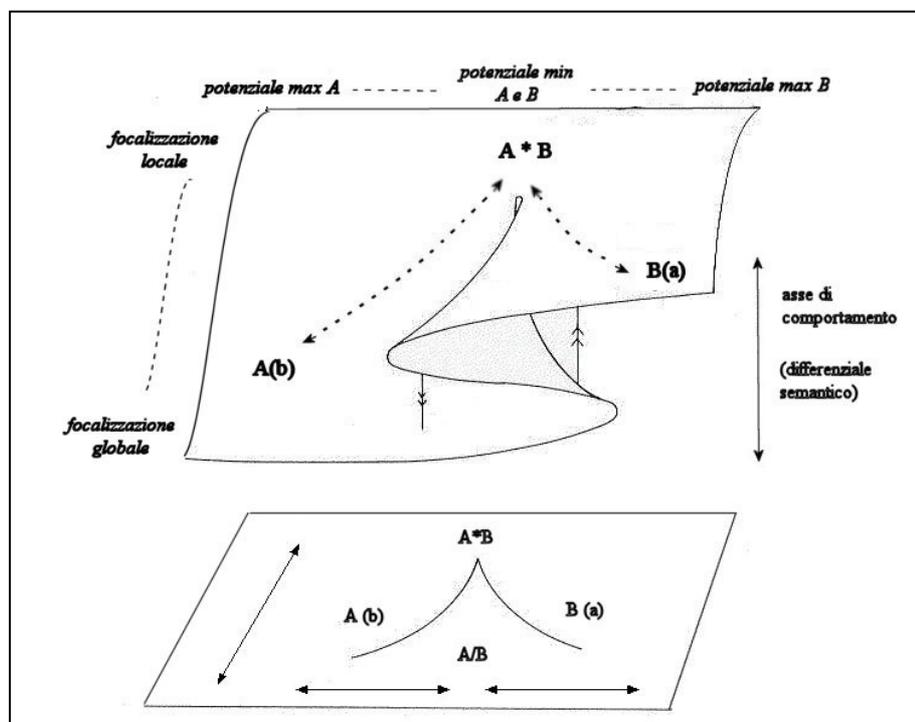
Proponiamo allora di porre come parametri di controllo del modello morfogenetico esattamente questi due gradienti. Avremo allora:

- un parametro di controllo *estensivo* che va da un punto di vista globale rispetto alla configurazione di salienze ad un punto di vista locale, ovvero dal tutto alle parti (dal centro organizzatore agli stati stabili “figli”) e viceversa.

- un parametro di controllo *intensivo* che va dalla minima alla massima accentuazione per ciascun valore singolare individuato sul campo, ovvero da un minimo ad un massimo di potenziale semantico ad esso connesso, ovvero suscettibile di essere convocato dalla sua attualizzazione in discorso.

Ora, come si è suggerito nel capitolo precedente, un effetto di differenziazione morfogenetica dipende da una focalizzazione intensiva legata ad un punto di vista installato sul centro organizzatore (che vede emergere il locale nel globale: più il sistema liminare è accentuato, maggiore è la sua differenziazione interna) e un effetto di integrazione e di isomorfismo dipendente invece da una focalizzazione estensiva legata ad un punto di vista installato sulle singolarità dispiegate (domini locali che mirano ad una reintegrazione nel globale).

Nel modello, dunque, la differenziazione (da  $A*B$  a  $A/B$ ) procederà sull'asse estensivo dal globale (il tutto, dominio sovraordinato) verso il locale (le parti, domini subordinati) e sull'asse intensivo da un potenziale minimo (attrattori locali virtualizzati attrattore centrale attualizzato) e ad un potenziale massimo (attrattori locali attualizzati, in alternanza o in opposizione, e attrattore centrale virtualizzato). Viceversa, l'integrazione procederà sull'asse estensivo dal locale verso il globale e sull'asse intensivo da un potenziale massimo ad un potenziale minimo.



[Figura 3.1 : dinamica di differenziazione e integrazione]

Riconducendo questi due parametri alla dimensione discorsiva, si potrà allora dire che:

- il parametro estensivo, che rileva del quantitativo, indicherà il grado di *coesione*<sup>118</sup> tra gli spazi testuali parziali e lo spazio testuale globale, andando da una massima integrazione e minima differenziazione (focalizzazione globale estensiva) ad una minima integrazione ed una massima differenziazione (focalizzazione locale intensiva)

- il parametro intensivo, che rileva del qualitativo, indicherà il grado di *coerenza* tra i valori semantici dominanti in ciascuno spazio testuale, andando da un minimo ad un massimo potenziale di diffeomorfismo degli stessi, ovvero da un minimo ad un massimo di intensità dell'isotopia dominante in ciascun spazio (ovvero del potenziale semantico del valore corrispondente).

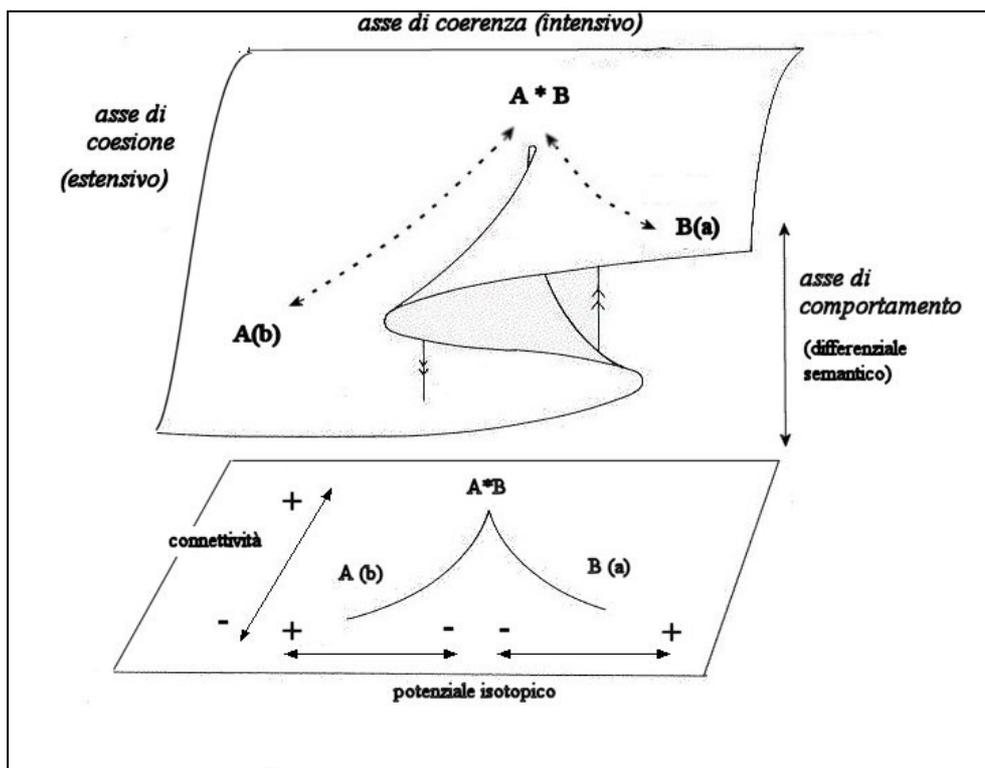
I due gradienti responsabili della variazione sui due assi saranno allora, rispettivamente:

- il *coefficiente di connettività* della configurazione singolare del discorso, ovvero la minore o maggiore *densità* delle relazioni multilaterali (o dipendenze) tra valori, che risultano più o meno "fitte" a seconda che si passi da un massimo di concentrazione e connessione ad un massimo di diffusione e dispersione. Da un punto di vista mereologico, il coefficiente di connettività si traduce nella quantità di ricoprimenti semantici possibili tra gli spazi testuali.

- l'*intensità isotopica*, ovvero la "forza" di accentuazione di una singolarità semantica, il grado di "energia" intesa come capacità, da parte della dominante di un dato spazio testuale, di porsi come collettore di isotopie particolari ed individuanti, come dominio in sé isomorfo e diffeomorfo rispetto al suo intorno.

---

<sup>118</sup> Ci rifacciamo qui in parte alla proposta avanzata da Fontanille fin da *Sémiotique et littérature* di distinguere due livelli di ridondanza isotopica attivi nell'attivazione del testo in discorso: sotto questo aspetto alla coerenza "interesse l'orientation intentionelle du discours", mentre la coesione "concerne l'organisation du texte en séquences". A fronte di questi due parametri, il risultato della negoziazione che essi conducono è dato dalla *congruenza* del testo attualizzato in discorso. Come si vede, questa visione getta dei ponti con quella di Geninasca e appare tra l'altro affine alla nota riflessione di Ricoeur (1985), che distingueva appunto tra coerenza isotopica "sintagmatica" (la ripetizione semica) e una "coesione" piuttosto pertinente a livello paradigmatico di configurazione, mediato dai parallelismi e da dispositivi anaforici e cataforici. Una visione, quest'ultima, che dalla nostra prospettiva appare molto vicina all'idea di griglia figurale di Geninasca.



[Figura 3.2 – Assi di coerenza e coesione]

In questo modo si avranno le seguenti possibilità di congruenza testuale:

- una connettività coesione massima (concentrazione) e un'intensità minima (isomorfismo interno) individuano uno spazio testuale globale e semanticamente in grado di integrare le potenzialità di entrambe le dominanti isotopiche
- una connettività massima e un'intensità massima individuano uno spazio testuale comunque globale, ma dominato da una delle due dominanti, che risulta così funzionare come termine intensivo
- una connettività minima e un'intensità massima individuano invece due spazi testuali diffeomorfi e separati, ma legati da una relazione di doppio vincolo a causa della comune dipendenza da un asse semantico superiore che funge da matrice virtuale
- una connettività minima e un'intensità minima individuano uno spazio testuale semanticamente ambiguo, in cui i due domini si sovrappongono per una porzione estensiva più o meno ampia e si "combattono" nell'imposizione del proprio ordine di coerenza semantica specifico.

I due effetti di *coerenza* e *coesione*, che precedentemente abbiamo individuato come oggetto di una pressione molare e di una pressione semantica vengono così considerati come effetti di un gioco tensivo complesso, che coinvolge entrambe le dimensioni, qualitativa e quantitativa e che risulta legato a fenomeni pienamente rilevabili attraverso strumenti semiotici: ovvero l'intensità isotopica, ovvero la capacità di "dominanza" o di "eminenza" di un'isotopia data (sia a livello di spazio locale che a livello di spazio globale) e la densità degli spazi testuali, ovvero la maggiore o minore articolazione degli stessi (sia in casi di bassa che di alta intensità isotopica).

In questo modo, ad esempio, un effetto di saturazione apparirà come un aumento di coerenza e coesione, la sospensione come una diminuzione della coesione. Questi due effetti, sotto forma di parossismo e indebolimento, sono già presenti nel modello di

Fontanille, ma qui in più è possibile visualizzare in modo integrato il rapporto reciproco di determinazione tra variazioni continue e salti discontinui e le variazioni del modo di esistenza (virtuale, attuale, potenziale, realizzato). Soprattutto, è possibile rendere conto dei fenomeni di isteresi e di ambiguità. L'area di bimodalità, come si vede, copre il campo di differenziazione ed è soprattutto su questo dominio ambiguo che, come vedremo, il modello di oscillazione anamorfica si lega alle dinamiche isotopiche e coesive del testo.

#### 4. CALLIGRAMMI. CORTOCIRCUITI SEMIOTICI TRA ESPRESSIONE E CONTENUTO.

*Et moi aussi je suis peintre*  
(Guillaume Apollinaire)

*La configurazione dei caratteri del libro  
deve corrispondere alle tensioni del contenuto.*  
(El Lissitskji, *Manifesto del costruttivismo*)

La forma calligrammatica (l'antico *carmen figuratum*) verrà qui sommariamente descritta in quanto esempio prototipico del dispositivo anamorfico che vorremmo arrivare a delineare. Tale forma testuale, che nasce nella sua versione moderna soprattutto come *divertissement* poetico, presenta, in una forma semplificata dovuta in parte al quadro di fruizione apertamente ludico, una serie di caratteri che, dovutamente precisati, andrebbero secondo la nostra ipotesi a delimitare il fenomeno di anamorfismo testuale.

Vediamo quali sono questi tratti: i primi sono direttamente riconducibili al testo estetico, così come delineato da Lotman; i successivi sono quelli maggiormente investiti di carattere “prototipico” e si candidano dunque a proporsi, con qualche precisazione, come tratti distintivi della forma anamorfica:

1. *riflessività metatestuale*, direttamente dipendente da un particolare rapporto di *motivazione* tra forma dell'espressione e forma del contenuto
2. *effetto “simbolico”*, più rigorosamente descrivibile come effetto di relazione di isomorfismo, prodotta per *ratio difficilis* e rilevabile attraverso la
3. messa in rilievo percettiva dell'*identità figurale* del discorso (lo “spazio del testo”) e di un *dispositivo trasversale* di doppia spazialità
4. presenza di un doppio ordine di *costruzioni di testualizzazione* (planari e lineari)
5. necessità di una “visione panottica” per il rilevamento di una forma espressiva percettivamente “ambigua”
6. “effetto di ricaduta”, per cui il significato percettivo veicolato dall'organizzazione espressiva del testo ricade sul senso globalmente veicolato dall'organizzazione discorsiva, dotandolo di una *pregnanza percettiva indiretta*.

##### 4.1 RIFLESSIVITÀ METATESTUALE E DISPOSITIVI DI MOTIVAZIONE

La *riflessività* delle costruzioni calligrammatiche è forse il tratto più evidente: si tratta sempre di testi che rimandano apertamente alle proprie modalità di costruzione generativa e di funzionamento interpretativo – il che non ci sembra alieno alla connotazione ludica di questo genere testuale. Resta da precisare di che tipo di riflessività si tratta: non evidentemente di tipo metalinguistico, intesa come attenzione portata sulla

dimensione *regolare* della *langue*, ma piuttosto di tipo metatestuale<sup>119</sup>, nel senso di attenzione portata sul messaggio come elemento di *parole*, come struttura *singolare*.

Già a questo livello, si riconosce la pertinenza della funzione poetica di Jakobson<sup>120</sup>; se poi si passano a considerare le caratteristiche che fanno del calligramma una forma di significazione “motivata”, il legame si fa ancora più stringente. Tuttavia, tale funzione non esaurisce le caratteristiche distintive del calligramma: essa può tutt’al più render conto degli effetti di senso del solo piano linguistico, ovvero delle più o meno complesse interazioni tensive tra piano fonetico e piano semantico; come si vedrà meglio più avanti, la presenza nel calligramma di un *piano di pertinenza* (ovvero, seguendo Barbieri, un livello formale<sup>121</sup>) di *tipo visivo-planare* implica ben altre riflessioni.

Non che la funzione poetica non preveda una pertinenza del livello planare, anzi. Solo che nel testo poetico le opposizioni a livello planare sono proiettate sull’organizzazione lineare a tutto vantaggio di un potenziamento (per ulteriore differenziazione) del senso veicolato da quest’ultima. Nel calligramma invece l’organizzazione planare dell’espressione si fa portatrice di un proprio effetto di senso (figurativo) parzialmente *autonomo* rispetto a quello dipendente dall’organizzazione lineare. Inoltre, l’organizzazione planare si ripercuote sul senso discorsivo non tanto attraverso un’ulteriore differenziazione del *tout de signification*, quanto piuttosto attraverso l’investimento di una *pregnanza percettiva* che lo investe nella sua interezza.

Tanto per circoscrivere il problema, cominciamo col dire che la forma calligrammatica, per il fatto stesso di presentare una relazione di isomorfismo tra i due piani della significazione, genera senz’altro un effetto di “riflessività”. Siamo evidentemente di fronte ad un rapporto di *motivazione*, analiticamente considerabile come il risultato di una proiezione di tratti semantici sul piano espressivo. Tuttavia rispetto al meccanismo tipicamente poetico, il calligramma ingenera, a livello interpretativo, una diversa considerazione dei “rapporti di forza” tra i livelli formali implicati nel dispositivo di motivazione.

Com’è noto, per Jakobson nel testo poetico la messa in rilievo riflessiva della struttura semantica singolare emerge grazie al rilevamento di un dispositivo di *parallelismo*, per cui gli indici ritmici sul piano espressivo vanno a “illuminare” inedite relazioni di senso, sovrapponendo all’organizzazione lineare un sistema di rime e contrasti (meccanismo riassunto nella felice formula della “proiezione del paradigmatico sul sintagmatico”). L’analogia su cui si fonda il rapporto di motivazione, in questo caso, è analogia tra relazioni (o meglio, **tra** sistemi di relazioni); dunque un’analogia di tipo puramente topologico. A corrispondersi sui due piani sono infatti le pure posizioni reciproche degli

---

<sup>119</sup> Utilizziamo qui il termine “metatestuale” – invece che “metalinguistico” – seguendo la proposta di Bernard Magné, per il quale il primo termine indicherebbe “un ensemble de mécanismes réflexifs comparables à ceux que Jakobson avaient rattachés à la fonction métalinguistique, mais en partie différents car leur objet n’était pas le code de la langue, mais celui du texte. Il me paraissait entre autres indispensable de ne pas confondre ces mécanismes avec la présence du métalangage dans le texte littéraire, présence étudiée, notamment, par Philippe Hamon” (MAGNÉ 2002).

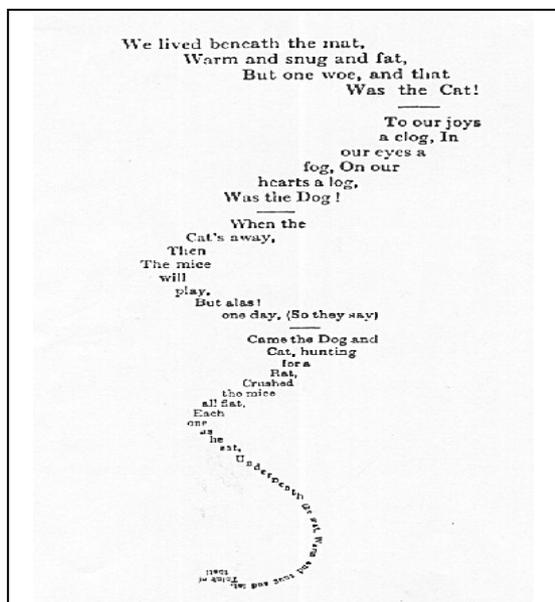
<sup>120</sup> Cfr. JAKOBSON 1963.

<sup>121</sup> Si intende per livello formale un livello specifico di svolgimento delle linee tensive di un testo. Posto che un’organizzazione testuale presenta differenti piani di svolgimento formale (narrativo, prosodico, discorsivo), l’analisi tensiva e ritmica richiederà la selezione di un livello eminente. (BARBIERI 2004).

elementi, come è ben sottolineato dalla scelta del termine “parallelismo” (ma potremmo anche parlare, in termini più greimasiani, di omologazione).

Se logicamente – da un punto di vista generativo, immanente e sistematico – si può affermare che la configurazione singolare che rende isomorfi i due piani si costruisce in modo solidale, attraverso delle “indicizzazioni reciproche”, da un punto di vista pragmatico e interpretativo – diremmo quasi di “semiosi in atto” – la forza e l’origine dell’interazione che produce l’effetto di motivazione appaiono piuttosto sbilanciate sul versante espressivo. Si tratta del dispositivo di produzione segnica che Eco definisce *ratio difficillima* (Eco 1985b), per un approfondimento della quale rimandiamo al par. 5.4 del presente lavoro<sup>122</sup>.

Nel calligramma, al contrario, il livello del contenuto, pur intrattenendo indubbiamente un rapporto di motivazione analogica col livello espressivo, presenta paradossalmente rispetto a quest’ultimo una maggiore autonomia<sup>123</sup>. Sempre secondo la classificazione di Eco, si tratterebbe piuttosto di motivazione per *ratio difficilis*. Detto altrimenti, nel calligramma la forma del contenuto è in grado di imporsi come configurazione complessa indipendente e la forma “motivata” del piano dell’espressione ne è – in una prospettiva generativa – un *epifenomeno emergente* più che, come nel testo poetico, la *condizione di emergenza*. Anche da un punto di vista interpretativo, è la strutturazione semantica a fornire la chiave del processo di disambiguazione, retroattivo e circolare, di cui la realizzazione visiva rappresenta un termine fondamentale ma, per così dire, “mediatore”. Chiariremo questo rapporto meglio più avanti; per ora basti considerare il seguente esempio, tratto da Lewis Carroll.



[Figura 4.1: Lewis Carroll - *Mouse tale*]

<sup>122</sup> Questo “effetto di prospettiva” sembra davvero caratterizzare il tipo di “semiosi in atto” in gioco nella comunicazione poetica: non solo dal punto di vista ricettivo, ma anche da un punto di vista “genetico”. Ad esempio, stando all’analisi filologica delle diverse versioni di un testo poetico (considerate nel loro rapporto intertestuale), sembra che nelle procedure di “costruzione” progressiva del testo la ricerca di determinati effetti ritmici sul piano espressivo possa talora modificare anche di molto la strutturazione iniziale del contenuto. Cfr. ad esempio le riflessioni di Pozzato (2004: 156-160) sulla genesi di “A Silvia” di Leopardi.

<sup>123</sup> Sempre secondo la classificazione di Eco, si tratterebbe piuttosto di motivazione per *ratio difficilis*.

In questo caso il riconoscimento in senso iconico – come “coda” – dell’insieme dei formanti del dispositivo grafico non è affatto immediato: a seconda del livello di astrazione ipotizzato, lo stesso dispositivo potrebbe rimandare ad un fiume, ad un vortice, o ad un semplice gioco astratto di tipo eidetico. Il riconoscimento iconico necessita insomma di essere “pilotato” da elementi semantici salienti del piano del contenuto (in questo caso, il gioco di **assonanze** tra *tale* e *tail*).<sup>124</sup> In altrimenti, si può dire che nel calligramma è la forma del contenuto a “reggere il gioco: è da un qualche elemento del contenuto *già* configurato e tensivamente strutturato (termine *a quo*) che promana l’atto di proiezione che va a motivare il piano dell’espressione (termine *ad quem*)<sup>125</sup>.

Nella forma calligrafica, a fronte della forma realizzata del contenuto, la manifestazione visiva certamente concorre a conferire pregnanza a determinati elementi semantici più che ad altri: ma si tratta sempre di elementi *già* dotati di salienza, già risultato di discretizzazione differenziante. Nel testo poetico così come inteso da Jakobson, invece, è la rilevazione ritmica del paradigmatico sul piano espressivo (termine *a quo*) a permettere l’emergenza di una forma semantica singolare (termine *ad quem*), di un livello di strutturazione del contenuto peculiare, autonomo ma sovrapponibile a quello propriamente discorsivo.

Ora, come nota bene Barbieri<sup>126</sup>, la teoria poetica di Jakobson, pur avendo un ruolo assolutamente fondativo nella riflessione strutturale sul tema, non permette di render conto dell’intero *range* di dispositivi – tra cui evidentemente quello calligrafico – attraverso i quali si manifesta la categoria più ampia del *testo estetico*. Anche la proposta di Lotman, pur aggiungendo ai caratteri di motivazione e di riflessività quello della polisistematicità<sup>127</sup> (fondamentale nell’impostazione teorica generale dell’autore, in quanto responsabile dell’aumento del potenziale informativo<sup>128</sup>), risulta analiticamente soddisfacente solo in relazione al testo poetico, riducendosi però sostanzialmente ad una ripresa del principio di parallelismo<sup>129</sup>. Difficile rilevare in modo altrettanto rigoroso ed efficace i dispositivi di

<sup>124</sup> Ciò non toglie che a partire dal dispositivo grafico così disambiguato si produca un interessante “effetto di ritorno”: le salienze semantiche di partenza, rivelatesi fonte della proiezione espressiva, ricevono da questa una nuova pregnanza, globalmente estendibile all’intero testo: il loro “peso isotopico relativo” nella configurazione semantica iniziale ne risulta così “rinforzato”. Ma questo si vedrà meglio più avanti.

<sup>125</sup> In questo sembriamo discostarci sensibilmente dall’opinione ben più autorevole di Foucault, per cui il calligramma “fa *dire* al testo ciò che il disegno *rappresenta*” (FOUCAULT, 1968: 26). In realtà la contraddizione è solo apparente: basta mettere in relazione questa affermazione di Foucault con quella in cui egli stesso definisce il calligramma una “tautologia”. In altri termini, il senso della motivazione si può considerare invertito – dall’espressione al contenuto e non dal contenuto all’espressione – solo in relazione ai suoi effetti enunciativi, come “ricaduta” e “rinforzo”.

<sup>126</sup> “Potremmo allora dire che la funzione poetica è una componente di quella estetica: è quella componente che prende in considerazione solo le forme aperte, ovvero di carattere ritmico, mentre la funzione estetica, più generale, prende in considerazione tutte le forme, aperte e chiuse” (BARBIERI 2004 : 289).

<sup>127</sup> Cfr. LOTMAN 1972.. La polisistematicità è da intendersi come capacità del testo estetico di inserirsi in più di un sistema di contenuto culturalmente configurato, generando incontri e reazioni inedite nelle zone di intersezione e “creolizzazione” linguistica. Secondo la prospettiva che Lotman assumerà più avanti rispetto alla riflessione sul testo estetico, quest’ultimo si inserisce nei punti di frizione tra semiosfere differenti, provocando “esplosioni” differenzianti e creative nei sistemi che mette in collegamento.

<sup>128</sup> Nella misura in cui l’identità strutturale del testo estetico si pone come configurazione pluristratificata e dialogica, luogo di sintesi “creola” e di ristrutturazione di linguaggi appartenenti a diverse “personalità semiotiche”, essa provoca infatti un aumento “entropico” dell’informatività.

<sup>129</sup> Con questo non si vuole affatto sminuire l’importanza del modello di Lotman, tutt’altro; il suo contributo fondamentale sta soprattutto nell’aver individuato, come carattere proprio del testo estetico, la presenza di più livelli di complessità e nell’averlo inserito come “dispositivo entropico” all’interno del più ampio sistema

motivazione in altri sistemi di significazione (tranne forse che in quelli di tipo visivo) è in particolare nella prosa estetica.

Alcuni tentativi convincenti in questo senso sono venuti da Geninasca e dallo stesso Barbieri. Senza confutare la validità di nessuno dei tratti già rilevati da Jakobson e Lotman, solo precisandone e talora limitandone la portata (come fa Barbieri ad esempio per il parallelismo), i due autori sembrano individuare, pur con le dovute differenze, la caratteristica principale del testo estetico nella presenza (punto di vista strutturale-immanente) o attivazione (punto di vista pragmatico-interpretativo) di *dispositivi di motivazione a base tensiva*. In altri termini, pur con le dovute differenze, entrambi gli autori individuano nella presenza di un *sistema di singolarità topologiche* sul piano del contenuto la condizione necessaria perché si espliciti un effetto di isomorfismo (e dunque di motivazione) con quello dell'espressione. Tale sistema di singolarità ha in ogni caso una *natura tensiva*: sia che si intenda la tensione in senso processuale e piuttosto cognitivo (come fa Barbieri), sia che la si intenda in senso fenomenologico (come fa Geninasca), ovvero come *tensività*, modulazione della disposizione propriocettiva e dunque del rapporto intenzionale *reciproco* tra soggetto e oggetto (in questo caso oggetto testuale), in vista di una fusione.

In ogni caso, a qualunque livello formale si espliciti (estesico, narrativo, discorsivo, prosodico), ogni singolarità individua un "salto di potenziale" semantico, e dunque l'emergenza di una salienza o di un attrattore. In questo senso, il concetto di singolarità si avvicina piuttosto a quello di limite (in senso stretto o come soglia) così come viene concepito e definito nei termini della semiotica tensiva.<sup>130</sup> Sia che tali singolarità vengano siano intese come rilievi in un processo ritmico sintagmatico (Barbieri), sia che le si intenda come luoghi di concrezione semantica nell'oggetto e di modulazione propriocettiva nel soggetto (Geninasca), è in ogni caso la loro configurazione a produrre l'effetto di motivazione, ovvero la messa in rilievo, a livello espressivo, della struttura semantica singolare del testo.

Ora, questo requisito del testo estetico, apparentemente molto vago, permette tuttavia, proprio in virtù della sua generalità, di derivarne gli altri. La *polisistematicità* di cui parla Lotman si fonda direttamente su un assunto simile, ovvero che sia possibile definire la "personalità" di una struttura semantica (testo o semiosfera, in questo senso è solo questione di dimensioni) attraverso la sua configurazione di salienze, la sua caratteristica organizzazione di "singolarità"<sup>131</sup>. Allo stesso modo, la *riflessività* si specifica nelle varie procedure di messa in rilievo di questa identità strutturale peculiare. Quanto al rapporto di *motivazione* notiamo innanzitutto come esso sia troppo spesso e pericolosamente ricondotto alla semplice monoplanarità simbolica in senso stretto, o al massimo all'*effetto* di monoplanarità strettamente poetico e generato su base semi-simbolica, a partire da semiotiche biplanari, dal parallelismo in senso jakobsoniano.

---

culturale.

<sup>130</sup> FONTANILLE & ZILBERBERG 1998.

<sup>131</sup> Questo aspetto, particolarmente indicativo dell'impostazione teorica generale di Lotman ma di ascendenza bachtiniana (dialogismo), è largamente sviluppato da Geninasca (1997), nei termini della capacità tipica del testo letterario di comporre assieme, attraverso una conciliazione a livello "estetico", discorsi non solo stilisticamente, ma epistemicamente eterogenei (ovvero, più propriamente, Discorsi).

Focalizzando l'attenzione sull'organizzazione di salienze semantiche di un testo dato, l'eventuale effetto di motivazione viene invece più produttivamente inteso come *corrispondenza*, variamente ottenuta, *tra strutture o linee tensive* – sia da un punto di vista sistematico (impressività) che da un punto di vista processuale (ritmicità).

Sotto questo aspetto, il parallelismo tra struttura fonetica e struttura semantica acquista un'effettiva *tipicità* in relazione alla sola forma poetica (intesa in senso stretto) ed appare dunque come *uno solo* dei possibili dispositivi di motivazione a base tensiva. Si comprende così che l'effetto di motivazione può darsi anche secondo *altre* modalità di interazione tra i piani. In altri termini, nelle forme di significazione motivata, l'indicizzazione delle salienze sul piano del contenuto non deve necessariamente derivare dalla proiezione delle salienze del piano espressivo, come avviene nella significazione poetica. L'indicizzazione delle salienze può procedere anche in senso opposto (dal piano semantico a quello espressivo – *ratio difficilis*) o addirittura essere reciproca, ovvero coinvolgere ciascun piano col proprio sistema di salienze all'interno di un'interazione complessa, di regolazione reciproca, per la quale si può addirittura delineare una sorta di vicenda “aspettuale”.

Nel calligramma, ad esempio, il processo di *indicizzazione motivante* tra i due piani segue uno schema ritmico che potremmo definire “pulsante”. Sfruttando argutamente le proprietà elastiche del discorso, il processo di interpretazione calligrammatica sembra procedere attraverso le seguenti tappe:

- una fase intensiva, in cui attraverso una focalizzazione incoativa e locale viene selezionato un elemento saliente della configurazione semantica globale, ad esempio una figura pregnante o un'isotopia caratterizzante collegata a una figura data;

- una fase estensiva, che procede attraverso una proiezione – per *ratio difficilis* – delle proprietà figurali di tale elemento semantico sul piano dell'espressione, con l'effetto di attivare una data configurazione percettiva. Si tratta di una focalizzazione che diremmo durativa ed espansiva, nel senso che proietta una configurazione locale sull'estensione globale del significante;

- una fase detensiva in cui si ricade sul piano del contenuto attraverso una focalizzazione stavolta terminativa e globale, che permette con una sorta di *feed back* di rilevare anche nella configurazione complessiva di salienze di tale piano, e non solo in un suo elemento selezionato, la base effettiva per il rapporto di isomorfismo già ipotizzato nella fase precedente. L'effetto è quello di un'inversione del rapporto di motivazione e dunque di una proiezione per *ratio difficillima*.

Ad esempio, nella *mouse tail* di cui abbiamo parlato poco prima, si è visto che il riconoscimento iconico non è immediato ma dipendente dalla previa selezione, o indicizzazione se si preferisce, di un elemento saliente del piano discorsivo: la figura del /topo/ (e per sineddoche la /coda/) e il processo della fuga (che la coda figurativizza). Solo a questo punto il processo interpretativo riconosce una coda (e non un fiume, un vortice o un arabesco) nell'organizzazione eidetica e topologica ambigua del piano espressivo, che dunque appare come il risultato di una proiezione per *ratio difficilis* delle proprietà figurali di tale elemento. A questo punto, riconsiderando l'organizzazione discorsiva di partenza, si scopre con movimento riflessivo e “sorpresa cognitiva” che è la stessa organizzazione del

discorso, nel suo aspetto paradigmatico e sintagmatico, ad avere la “forma” di una fuga. Il breve componimento è infatti composto da una serie di sintagmi ritmici (il cane che insegue il gatto, il gatto che insegue il topo). A questo punto, è *questa* configurazione di salienze globale che viene riconosciuta come base della proiezione motivante quasi si trattasse di *ratio difficilis*, anche se negli effetti cioè che si compie è un movimento di ritorno dal piano dell’espressione al piano del contenuto per *ratio difficillima*.

Varrebbe la pena allargare in questa direzione la discussione, ma a questo livello, e solo per introdurre al paragrafo successivo, ci limiteremo a sottolineare le interazioni problematiche ma significative che la questione del testo poetico intrattiene con la questione del simbolico, evidentemente centrale nell’analisi di un dispositivo come quello calligrammatico. Recuperiamo dunque, in funzione di esempio, il dispositivo poetico del parallelismo riformulandone le caratteristiche alla luce dell’inserimento nel più ampio dominio dell’estetico.

Nei termini di Geninasca si potrebbe dire che la realizzazione sul piano fonetico o grafico di una struttura relazionale singolare conduce ad una prensione semantica. La percezione di una struttura singolare a livello espressivo induce infatti una segmentazione ulteriore del *tout de signification*, ovvero l’attivazione, all’interno della rete semica implicita dei termini ritmicamente “indicizzati”, di determinate “virtualità semantiche” la cui relazione reciproca, in assenza di una relazione analoga a livello espressivo, rimarrebbe potenziale o comunque non immediatamente pertinente.<sup>132</sup> In termini interpretativi e recuperando alcune proposte di Barbieri (che adotta una prospettiva processuale e “tattica” rispetto a quella sistematica e “panottica” di Geninasca), si può dire che nel testo poetico la struttura tensiva singolare del piano del contenuto è per così dire “rivelata” – dinamicamente e progressivamente – dal sistema di tensioni proprio della forma espressiva (il che non esclude la presenza attiva su altri livelli formali di diverse linee tensive, responsabili di effetti di “saturazione” o al contrario – nel caso di andamento reciprocamente “divergente” – di “sospensione” e contrasto).

In entrambe le prospettive, l’effetto estetico deriva dalla scoperta – euforizzante, direbbe Geninasca con accordo esplicito di Barbieri<sup>133</sup> – di una “concordanza” tra i due piani, conseguente alla “rivelazione” di un livello di strutturazione del contenuto *ulteriore*, di un diverso ordine di discretizzazione del piano semantico.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Evidentemente utilizziamo qui in maniera del tutto acritica la nozione di prensione semantica, evitando quella più adeguata ma più problematica di prensione impressiva o ritmica, a cui dedicheremo una riflessione a parte. Per ora basti precisare che, nella nostra prospettiva, la prensione impressiva non è che questa “prensione semantica ulteriore”, ovvero niente più che una modalità di apprensione dell’identità relazionale singolare del testo (prensione semantica) che però sia “estesicamente” rivelata, ovvero che abbia la proprietà di rendersi accessibile attraverso la mediazione di una struttura tensiva analoga che agisca su un piano percettivo o pseudo-percettivo.

<sup>133</sup> “Si riconoscerà con facilità la concordanza, se non addirittura l’identità tra la descrizione di Geninasca e quelle che abbiamo avanzato [...]. Ma con la fondamentale aggiunta di un principio di euforia, euforia associata all’atto di scarico della tensione quanto questo coincida con il rilevamento di un principio ordinatore diverso da quello ipotizzato in partenza” (BARBIERI 2004 : 285).

<sup>134</sup> In Geninasca, la concordanza è intesa come “isomorfismo” tra la configurazione tensiva del percipiente e la configurazione tensiva, tanto espressiva quanto semantica (principio di motivazione), del *tout de signification*. In Barbieri, più che di isomorfismo, si parla di “assunzione”, quasi per contagio, da parte delle strutture timiche dell’enunciatorio dell’andamento tensivo (multistratificato e composito) peculiare del testo. Al di là di queste precisazioni, tuttavia, entrambi individuano il fondamento di questo effetto estetico nella possibilità di rilevare, indurre o riprodurre sul piano percettivo le variazioni tensive immanenti del testo, a

Ora, la discretizzazione ulteriore del piano del contenuto nel testo estetico è conseguenza di un atto interpretativo che, per quanto pilotato da strategie testuali evidenti, risulta inaspettatamente simile al *modo simbolico* così come definito da Eco (1984b). Nel modo simbolico, è la strutturazione realizzata del piano dell'espressione a suggerire – attivandone le “linee di resistenza” – una discretizzazione singolare della “nebulosa” del contenuto. La motivazione si presenta allora decisamente come un *effetto* dell'interpretazione e soprattutto è orientata, da un punto di vista di modi di produzione segnica, *dall'espressione al contenuto* (anche se l'interprete a un livello superiore e non immediato di lettura, ovvero focalizzando le proprietà metatestuali e autoriflessive del dispositivo, è portato ad invertire tale orientamento, pena la perdita – intollerabile per una razionalità idealistica come quella simbolica – del potere evocativo e quasi “magico” del contenuto<sup>135</sup>).

Analogamente nel testo poetico, come si è visto, è la strutturazione ritmica del piano dell'espressione a motivare una discretizzazione inedita (non perché emergente *ex novo*, ma perché “ulteriore”) se non dell'intero piano del contenuto, perlomeno di quel livello, responsabile del *surplus* di senso estetico, che da un punto di vista pragmatico va considerato a tutti gli effetti una “nebulosa”, almeno finché il parallelismo col piano espressivo non intervenga a sovrapporvi un ritaglio.

#### 4.2 EFFETTO “SIMBOLICO”

Le analogie e le differenze che abbiamo già rilevato tra dispositivo poetico generale e dispositivo simbolico conduce dunque inevitabilmente ad interrogarsi sull'opportunità di definire anche quest'ultimo come *simbolico*, termine che, com'è noto, in semiotica può ricevere diverse descrizioni operative.

Ad un primo livello e in linea con la maggioranza delle teorie sul simbolo<sup>136</sup>, consideriamo la significazione simbolica come equivalente di significazione “motivata”, nel senso di non arbitraria ma sempre comunque convenzionale, nella misura in cui il tipo espressivo è prodotto per *ratio difficilis* attraverso la selezione – culturalmente condizionata (regole di conversione) – di tratti del contenuto e la loro proiezione sul piano dell'espressione<sup>137</sup>. Sotto questa accezione il calligramma, in quanto forma motivata (pur con le precisazioni di cui sopra), sembra senz'altro rientrare nella comunicazione simbolica. Questa stessa identificazione diventa tuttavia problematica non appena si considerino le caratteristiche del *modo simbolico*, inteso come abito interpretativo. I termini della questione del resto sono già stati parzialmente suggeriti dal rilevamento di alcune analogie tra questo abito e il dispositivo pragmatico implicato dalla funzione poetica.

---

qualunque livello esse si situino.

<sup>135</sup> È il meccanismo che Eco definisce felicemente come “un processo di invenzione applicato a un riconoscimento” (Eco 1984b : 252), riferendosi evidentemente alle modalità di produzione segnica precedentemente elaborate nel *Trattato di semiotica generale*.

<sup>136</sup> Cfr. ad esempio TODOROV 1984.

<sup>137</sup> ECO 1975.

Nel calligramma infatti il piano semantico destinato alla proiezione non si presenta come una “nebulosa di contenuto”, groviglio di tratti virtuali in attesa di una discretizzazione attualizzante, operata in modo – per così dire – “trascendente” da parte dell’interprete; siamo al contrario di fronte ad una “totalità di senso” già configurata, già dotata di un sistema immanente di salienze semantiche, “attualizzazioni” di senso che la *ratio difficilis* deve semplicemente selezionare in vista della realizzazione espressiva.

In altri termini, non abbiamo qui un’unità di contenuto molare implicante una rete rizomatica di figure semantiche virtuali che l’interprete, soprattutto in assenza di esplicite marche contestuali (il simbolo occorre spesso irrelato: “fuori situazione”, scrive Eco) può autonomamente attualizzare, “magnificandone” alcune e narcotizzandone altre, e successivamente considerare, per soddisfare il requisito di motivazione, come termine *ad quem* di una potenziale proiezione sul piano dell’espressione. Abbiamo al contrario, come si è già detto, un’organizzazione discorsiva complessa già attualizzata (“tagliata” o “piegata” che dir si voglia, non è questo il luogo per discuterne<sup>138</sup>) o perlomeno già dotata di “linee di resistenza al taglio” preferenziali.

Insomma, nel calligramma ad essere proiettati sono sempre e comunque tratti semantici la cui *salienda* – che sia afferente al livello discorsivo o ai livelli più profondi – dipende primariamente dalla configurazione semantica e non da un atto di discretizzazione magnificante da parte dell’interprete. Il tratto semantico saliente sarà quindi nei casi “intensivi” una figura o un tema particolari presenti a livello discorsivo; nei casi più “estensivi” il *topic* variamente sottostante alla rete di manifestazioni discorsive.

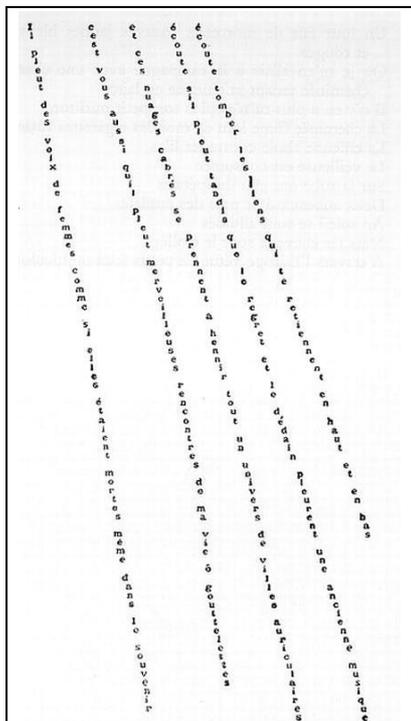


[Figura 4.2 : Apollinaire – *Mon coeur*]

Come esempio di calligramma ad effetto simbolico “intensivo”, si veda la figura 4.2: il lessema “cuore”, di cui l’immagine realizza i tratti iconici, è direttamente presente al livello discorsivo come figura individuata, già realizzata. Ne parleremo meglio in seguito, ma vale la pena notare sin da ora che in questo caso il rapporto di motivazione è duplice: il testo recita infatti “mon coeur pareil à une flamme renversée” e ribaltando l’immagine,

<sup>138</sup> Per una densa discussione sull’opposizione tra una semiotica delle “piegature” opposta ad una semiotica “del taglio”, cfr. PAOLUCCI 2004.

l'isomorfismo si appunta non più su “coeur” ma su “flamme”, in modo altrettanto intensivo.



[Figura 4.3 : Apollinaire – *Il pleut*]

Nel secondo esempio (figura 4.3) l'effetto simbolico è invece estensivo. La rappresentazione sul piano espressivo è sì riconoscibile come una pioggia stilizzata, ma sul piano semantico non è rintracciabile la “figura” della pioggia, che viene piuttosto convocata all'interno di un'isotopia complessa. A livello discorsivo, detto altrimenti, l'unica “pioggia” che si incontra è una pioggia “metaforica”: “il pleut de voix de femmes”. Ad essere proiettata allora non è tanto il tipo iconico generale della pioggia, quanto determinati tratti *figurali* della sua composizione semica profonda resi rilevanti dalla particolare rete isotopica in cui sono inseriti. In questo caso il tratto della /linearità/ è selezionato, tra i tanti possibili, all'interno della composizione semica della figura /pioggia/ per esprimere in modo *figurale* il piombare inesorabile delle voci femminili.<sup>139</sup>

Dunque, se di simbolico si può parlare, nel caso del calligramma, lo si può fare solo nel senso in una certa misura “ristretto” di significazione “motivata”. Meglio quindi parlare, in una prospettiva interpretativa, di *ratio difficilis*<sup>140</sup>. Ovvero, in termini più propriamente strutturali, di quella conformità tra piano dell'espressione e del contenuto che

<sup>139</sup> Si noti come il differente meccanismo di selezione dell'unità semantica – figurativa o figurale – destinata alla proiezione sia riflessa nei titoli dei due calligrammi: nel primo caso “Mon coeur”, un elemento figurativo determinato e autonomo; nel secondo caso “Il pleut”, un'impersonale che sottolinea lo slittamento da effetto figurativo a effetto figurale.

<sup>140</sup> Va da sé che si tratta nella maggioranza dei casi di una *ratio difficilis* del tipo 1, in cui il *type* semantico dell'unità selezionata è già presente in enciclopedia (*cf.* Eco 1975).

per Hjelmslev<sup>141</sup> caratterizza, insieme alla monoplanarità, la significazione simbolica – altrove, per lo stesso motivo, definita “opaca”.<sup>142</sup>

Tuttavia, è bene notare che il caratteristico “appiattimento” della forma dell’espressione su quella del contenuto nel testo calligrammatico si presenta come effetto secondario, non immediato ma dipendente dall’assunzione di un punto di vista particolare; o meglio dalla focalizzazione della sola dimensione visiva.

È questo lo snodo attraverso il quale si accede alla rilevazione dei tratti distintivi della forma calligramma rispetto ai meccanismi di significazione affini del simbolico e del poetico. In altri termini, l’opacità caratteristica della significazione motivata si rileva a patto di considerare pertinente la sola organizzazione planare del testo, narcotizzando invece i vincoli di testualizzazione lineari ad esso concorrenti. Negli esempi, è infatti la forma planare dell’espressione ad apparire come una proiezione del piano del contenuto. Si può parlare dunque di motivazione solo a patto che si distinguano nettamente i due livelli di pertinenza nell’organizzazione del piano espressivo, direttamente conseguenti alla presenza di due ordini di costrizioni responsabili delle strategie di testualizzazione..

In questo modo appare evidente la presenza di un’*identità figurale del discorso*, intesa come configurazione di salienze semantiche che, attraverso la proiezione espressiva si traducono in salienze percettive, ovvero formanti plastici. L’oggetto testuale si rivela così un *oggetto di percezione* oltre che di significazione: una percezione caratterizzata peraltro da *un regime di ambiguità*. Il passaggio da salienze semantiche a salienze percettive, generativamente interpretabile come proiezione motivante, implica infatti sul piano interpretativo una *focalizzazione oscillante tra la modalità di testualizzazione lineare e quella planare*.<sup>143</sup>

In seguito alla focalizzazione planare, che implica al contempo *l’assunzione di un punto di vista “panottico”*, l’insieme dei formanti plastici, manifestato a livello espressivo come “spazio del testo”, viene variamente investito da una griglia iconizzante che lo rende riconoscibile come “figura del mondo naturale”, conferendogli al contempo una piena pregnanza percettiva, ulteriore rispetto a quella propriamente discorsiva. È a questo livello che la pregnanza estetica “ulteriore” emersa a livello di focalizzazione visiva ricade con un movimento retroattivo su alcuni tratti salienti del livello discorsivo, magnificandoli e svelandone la natura di termine *a quo* della motivazione. L’effetto estetico di “svelamento” e di pienezza di senso che ne deriva (*rinforzo “tautologico”* parafrasando Foucault) risulta in ultima analisi dipendente dalla scoperta-instaurazione di un *dispositivo trasversale di doppia spazialità*, per cui alcuni elementi iconici del piano discorsivo appaiono duplicati sul piano espressivo in una versione “astratta” e deiconizzata<sup>144</sup>: unità figurative riconoscibili ma solo a partire da un investimento del loro carattere eminentemente plastico.

---

<sup>141</sup> Cfr. HJELMSLEV 1943.

<sup>142</sup> Cfr. TODOROV 1984.

<sup>143</sup> Va da sé che a livello generativo le due modalità di testualizzazione sono da considerarsi compresenti per quanto afferenti a diversi livelli di organizzazione testuale: qui si sta tuttavia indagando l’effetto di senso prodotto dalla forma calligramma e le procedure interpretative attraverso le quali questo si esplica.

<sup>144</sup> Deiconizzazione nel senso di cui parla Bertrand (1985), ovvero spoliatura progressiva degli elementi figurativi di un dispositivo di significazione iconica in vista del rilevamento dello schema figurale o figurativo astratto sottostante.

Vediamo di percorrere in maniera più approfondita questi snodi analitici alla ricerca di altrettanti tratti prototipici, sottolineando per ciascuno il livello di varianza o invarianza rispetto ai tratti della più specifica forma anamorfica. Tratti che a questo livello consideriamo quindi distintivi solo in via ipotetica. Le analisi successive, volte a rilevare la maggiore specificità dei tratti anamorfici, risulteranno in questo modo finalizzate a rendere falsificabile tale ipotesi, secondo la quale il rapporto tra forma calligrammatica e forma anamorfica è dell'ordine del rapporto "prototipo-tipo".<sup>145</sup>

#### 4.3 IDENTITÀ FIGURALE E DISPOSITIVO DI MOTIVAZIONE TRASVERSALE

Come si è detto nei capitoli precedenti, il discorso come organizzazione semantica possiede per principio un'*identità figurale*, che in quanto *configurazione di salienze semantiche*, può idealmente delineare un simulacro di spazio del testo. Tale spazio del testo può essere descritto e "schematizzato" come tipo topologico. Nei calligrammi grazie alla conversione proiettiva di salienze semantiche in salienze percettive (formanti plastici) tale identità figurale emerge a livello espressivo: lo "spazio del testo" risulta così è *immediatamente percepibile*. Tutto ciò si traduce in un invito interpretativo all'applicazione di una presa estetica e ad una considerazione dell'oggetto testuale come "oggetto percepibile".

Nei testi che esamineremo, invece, lo spazio del testo e la sua identità figurale non sono immediatamente percepibili, ma sono perlomeno ricostruibili a partire dalle relazioni multilaterali – su base semantica – intrattenute tra gli spazi testuali. Non vi è dunque una manifestazione espressiva del tipo topologico alla quale si possa applicare una percezione estetica, ma una sorta di manifestazione indiretta, al quale come si vedrà si può al massimo applicare una "pseudo-percezione". L'identità figurale è così pragmaticamente postulata dal fatto stesso che sull'oggetto testuale si possa applicare una prensione impressiva, e dunque una presa "in qualche modo" estetica. Ma il tipo topologico corrispondente all'identità così postulata potrà emergere analiticamente solo attraverso la considerazione delle strategie di testualizzazione.

Ora, l'identità figurale – che sia esperibile in maniera immediata o tramite una pseudo-percezione – può essere per così dire "indicata" a livello semantico in diversi modi. È quello che avviene in modo prototipico nel calligramma, la cui figuratività, come si è visto, si fonda in ultima analisi su una strutturazione figurale sottostante. Nel calligramma, così come nei testi che esamineremo, la messa in rilievo avviene per riproduzione interna: la configurazione del discorso si ritrova per così dire "duplicata" al suo interno come figura

---

<sup>145</sup> Nella definizione di Eco, il prototipo è "un membro della categoria, che diventa come un modello per riconoscere altri membri che condividono con alcune proprietà ritenute saliente" (ECO 1997 : 168). Ci riferiamo dunque evidentemente a quella che Violi (1997 : 205) definisce una prototipicità categoriale ("un tipo particolare di membro di una categoria"). Del tutto consci della problematicità del concetto di prototipo, crediamo tuttavia che questo sia uno dei casi in cui è più evidente la sua "validità generale", individuata dall'autrice (dopo una lunga disamina critica) nel permettere di "pensare il significato linguistico in termini inferenziali e non di equivalenza: non più un sistema rigido regolato da un'idea di codice [...] ma punti concettualmente salienti a partire dai quali trarre inferenze sulla base di giudizi di somiglianza" (VIOLI 1997 : 204).

pregnante, la quale, una volta deiconizzata, mostra la medesima organizzazione astratta, il medesimo tipo topologico della totalità significativa in cui è inserita. Tale duplicazione può avvenire ugualmente attraverso temi, schemi narrativi o tensivi. In ogni caso, tuttavia, l'isomorfismo appare fondato sui tratti topologici variamente sottostanti all'elemento duplicato.

Ad esempio, come si vedrà, ne *La vie mode d'emploi*, l'analisi delle strategie di testualizzazione mette in luce un'identità figurale costruita intorno al rapporto mereologico parte/tutto, riprodotto a livello figurativo dalla figura narrativamente (e meta-narrativamente) centrale del puzzle. Non solo: la testualizzazione prevede la possibilità di una fruizione multipla, focalizzata ora sull'uno ora sull'altro polo. Al variare del punto di vista applicato sulla configurazione complessiva, si produce un'oscillazione vincolata tra il tutto-pieno e la parte-vuota. Anche tale oscillazione, una volta schematizzata nel percorso morfogenetico della fusione metabolica come oscillazione tra due stati stabili, si scopre riprodotta in varie manifestazioni discorsive interne: tematiche (ambiguità), figurative (il puzzle incompleto, in cui il tutto è spezzato dal vuoto delineato al suo interno), passionali (inquietudine), attoriali (la *ratio* panottica e strategica di Bartlebooth vincolata alla vendetta tattica di Winckler) e narrative (il PN totalizzante di Bartlebooth che giunge a realizzazione solo grazie a uno "scacco" che lo annulla)

Al di là dell'esempio (che risulterà più chiaro con l'analisi), in tutti i casi siamo di fronte ad una *mise en abyme*, ma del tutto peculiare in quanto di questi temi, figure e schemi ricorrenti vengono pertinentizzati tratti figurativi di tipo plastico, ovvero puramente figurale. Qualora invece le unità duplicate (sempre isotopicamente rilevate) rimandino a semi intero- o propriocettivi, l'isomorfismo sembra basarsi su schemi figurali connotativamente connessi al tema, ruolo tematico o schema tensivo in questione. Diremmo che questo particolare tipo di *mise en abyme* è fondata su un *dispositivo di doppia spazialità*, che definiamo *trasversale* perché più che dispiegarsi tra i diversi piani del discorso, va a legare l'organizzazione degli spazi testuali – che manifesta a livello espressivo l'identità figurale del discorso – con un elemento figurativo (o tematico, o tensivo) riducibile ad un analogo scheletro figurale.

#### 4.4 DUPLICE VINCOLO DI TESTUALIZZAZIONE

L'oggetto testuale calligramma appare caratterizzato da una contemporanea dipendenza da *vincoli di testualizzazione planari e lineari*. È del resto il nucleo della celebre lettura di Foucault:

Il calligramma, invece, si serve della proprietà delle lettere di **valere contemporaneamente come elementi lineari che si possono disporre nello spazio e come segni che devono succedersi secondo la sola concatenazione della sostanza sonora**. [...] Perciò il calligramma si propone di cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare e nominare; raffigurare e dire; riprodurre e articolare; imitare e significare; guardare e leggere. (FOUCAULT 1968 : 27, g. n.)

Ciò che maggiormente colpisce della citazione foucauldiana è la chiarezza con cui essa individua il calligramma come una “faccenda di testualizzazione”. Analogamente Rousset, introducendo gli “iconotesti”, caratterizzati da diversi gradi di integrazione “du visible dans le lisible”, parla in senso più strettamente semiotico di “un ensemble structuré et unifié dans le quel l’élément linguistique et l’élément iconique sont solidaires” (ROUSSET 1990 : 336), mettendo decisamente l’accento sui differenti vincoli di testualizzazione – rispettivamente sintagmatici e paradigmatici – dei due domini<sup>146</sup>.

In effetti, ognuno degli esempi sopra riportati di “proiezione” per *ratio difficilis* possono essere agevolmente tradotti in termini generativi come altrettante procedure di testualizzazione: la proiezione di un tema, di una figura interna al discorso, piuttosto che di un sema valoriale profondo sono realizzazioni, “passaggi alla manifestazione”, che marcano diversi livelli di “arresto” del percorso generativo, diverse possibilità di “uscita” dal piano dell’immanenza semantica.

Anche se evidente, è essenziale sottolineare che tutti gli aspetti riconducibili alla significazione simbolica sinora delineati vanno intesi *esclusivamente* rispetto alla testualizzazione *planare*. Questo comporta la non sottovalutabile conseguenza che oggetti testuali come i calligrammi debbano essere analizzati tramite categorie e metodi propri dell’analisi dei testi visivi. Al contrario della testualizzazione lineare, dipendente primariamente dalle categorie temporali (tempo kantiano, ovviamente: “idea pura” della successione), la testualizzazione planare è essenzialmente dipendente dalla dimensione spaziale, per sua natura maggiormente implicata in un rapporto problematico col “principio di realtà”.

Com’è noto, la semiotica, almeno nel suo versante generativo, ha tentato di risolvere la questione di quest’implicazione problematica attraverso il concetto di “referenzializzazione interna”. Il dominio referenziale è in questo modo ricondotto ad una sfera autonoma di significazione – la “semiotica del mondo naturale” – le cui unità espressive vengono reintegrate nel dominio linguistico attraverso unità di contenuto corrispondenti: i semi esterocezionali. Le unità salienti responsabili dell’organizzazione espressiva di un testo (non solo planare, come in questo caso) rimandano quindi, essenzialmente al dominio esterocezionale. Gli effetti di referenzializzazione corrispondenti, almeno nella formulazione “ortodossa” della teoria greimasiana, si collocano variamente all’interno di un *continuum* graduato compreso tra i due poli estremi dell’iconicità e della figuratività.<sup>147</sup> Il grado di mimetismo di tale effetto di senso dipende in altri termini dalla densità dei tratti esterocezionali e viene dunque definito da combinazioni variabili di categorie tanto figurative quanto plastiche.

---

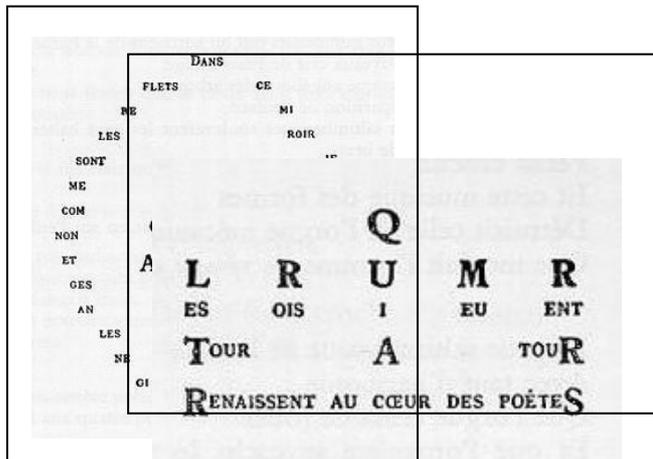
<sup>146</sup> Le conclusioni a cui Rousset perviene sono analoghe quasi in modo letterale a quelle di Foucault, alla quale del resto si ispira esplicitamente, ma il saggio aggiunge alle riflessioni generali del filosofo un supporto analitico sintetico ma esaustivo. “Le premier espace du texte, c’est la page, la surface noire et blanche – noir sur blanc – de la colonne imprimée. Cette surface magique ne s’offre pas seulement à l’activité quotidienne qui transmue les signes alphabétiques en sons (implicites) puis en sens, elle s’offre aussi au regard qui considère et capte les formes. Collaboration de l’oeil et de la voix, lire c’est aussi regarder” (ROUSSET 1990 : 335).

<sup>147</sup> Cfr. GREIMAS 1984 e FLOCH 1993.

Di conseguenza, ritornando al caso del calligramma, anche partendo da un'organizzazione discorsiva complessa ad essere proiettati per *ratio difficilis* saranno sempre tratti semantici afferenti al dominio esteroceettivo. Ma la convocazione di tale dominio avverrà attraverso mezzi tanto figurativi quanto figurali, a seconda del livello di astrazione selezionato e attivato dalla specifica strategia testuale.

Proiezione diretta sema esteroceettivo

Proiezione “mediata” di un sema esteroceettivo



[Figura 4.5 : Apollinaire – *Miroir*]

[Figura 4.6: Apollinaire –

*Couronne*]

A volte, la proiezione può essere mediata da procedimenti metaforici o metonimici. Si veda il caso della *Couronne*: il lessema “corona” non compare nel testo, ma la sua salienza è evidentemente mediata dal rapporto metonimico con “rois”, che invece è manifestato

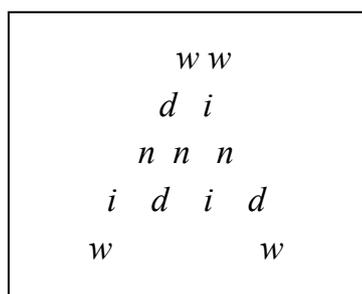
Naturalmente, se l'unità semantica *ad quem* è di tipo proprioceettivo o interoceettivo, la proiezione sarà mediata da un'unità semantica figurativa facente parte di uno dei percorsi figurativi in cui la prima può essere virtualmente inserita. Ad esempio, molto banalmente, se il *topic* del calligramma è “amore”, il calligrammista può agevolmente scegliere in un largo *range* di figure – iconiche o astratte – culturalmente e stereotipicamente connesse al tema selezionato, sostituendole al sema interoceettivo per modo metaforico (amore-fiamma) o metonimico (amore-cuore)<sup>148</sup>. Oppure, tanto per recuperare un esempio utilizzato da Eco (1984b) proprio in relazione al modo simbolico – il che ci permette di marcare ulteriormente la differenza rispetto a questo caso – se il *topic* sarà “tempo”, si può ugualmente realizzare un calligramma *figurativo* i cui contorni delineino un orologio (modo metonimico), o un calligramma *figurale* in cui i medesimi contorni delineino una

<sup>148</sup> Ad onta della banalità dell'esempio, uno dei calligrammi più noti, creato addirittura da una mente arguta come quella di Michel Leiris, si intitola proprio “Amour” (*cf.* LEIRIS 1969).

spirale o un cerchio (modo metaforico)<sup>149</sup>: in entrambi i casi si opera, prima della proiezione, una selezione all'interno della rete virtuale di interpretanti.<sup>150</sup>

Nei calligrammi tuttavia, a differenza dei casi che esamineremo, le modalità di proiezione vertono quasi sempre sul livello figurativo, piuttosto che figurale: i tratti *a quo* selezionati per la proiezione sono perlopiù formanti figurativi (livello d'unità molecolare o *emic*) convergenti in figure (livello d'unità molare o *etic*) sulle quali si applica poi la presa iconica; quasi mai si tratta di formanti plastici – eidetici, topologici, talora cromatici – (livello molecolare – *emic*) che, andando invece a delineare configurazioni astratte (livello molare *etic*), pongono le premesse più che di un ragionamento figurativo, di un vero e proprio *ragionamento figurale*.

Un'eccezione, che ci permette di introdurre intuitivamente il concetto di ragionamento figurale, è questa “costellazione” di Gomringer<sup>151</sup>, in cui la realizzazione grafica permette di individuare dieci linee di lettura differenti per il lessema “*wind*”. È evidente che qui il termine *a quo*, selezionato dalla rete semantica di interpretanti sottostante all'unità semantica /vento/ non è un sema figurativo ma figurale, quale ad esempio /multidirezionalità/, così come figurali – eidetici – sono i tratti pertinenti della forma espressiva *ad quem*<sup>152</sup>:



[Figura 4.7: Gomringer - *Wind*]

<sup>149</sup> Sulla variabilità della natura semantica dei tratti sottoposti a proiezione espressiva, si veda anche solo la varietà delle scelte effettuate da Apollinaire, che vanno dal procedimento figurativo “molare” usato da Mallarmé in quella sorta di archetipo calligrammatico che è “Coup de dès” (1897) (“évoquer une image pour [...] laisser à la typographie le soin de faire ressortir le mot important, le lyrisme”), alla selezione semica più fine (frammentare le parole in diversi elementi a cui far seguire “une sort différente”) fino al procedimento, simile a quello dei futuristi, di “dinamizzazione” della poesia, in cui per “trasmettere l’idea di movimento” ad essere figurativizzata è addirittura la pura tensività. (per tutte le citazioni in francese, *cf.* APOLLINAIRE 1946 citato in PEIGNOT 1978).

<sup>150</sup> In questo caso, contrariamente a quanto affermato precedentemente, sembra delinarsi un meccanismo simile al modo simbolico; tuttavia, la selezione di tratti all'interno di una nebulosa virtuale appare come una prassi generativa e non interpretativa – un tipo di *inventio*, dunque; inoltre il procedimento di proiezione appare mediato: anche se il termine *a quo* diretto della proiezione viene selezionato, il termine *a quo* indiretto, ma originario ed effettivo, è sempre un tratto semico già attualizzato nel testo.

<sup>151</sup> Riportato in ROUSSET 1990 : 338; Rousset non parla esplicitamente di figuralità, ma le conclusioni a cui approda sono simili : “Il n’y a pas d’image proprement dite, mais l’analogie n’est pas absente: comme son référent, le mot *Wind* tourbillonne dans tous les sens; le groupement graphique montre ce dont il parle” (*ib.*).

<sup>152</sup> Si noti che Rousset nella sua tipologia retta dai gradi di interpenetrazione tra i due sistemi – visivo e linguistico – colloca questo esempio all'estremità opposta del *continuum* di integrazione rispetto ai calligrammi. La strana scelta è giustificata da un'assunzione a nostro parere erronea, e cioè che l'integrazione tra i due sistemi si debba misurare su una motivazione di tipo prettamente iconico e non anche su un tipo di motivazione figurale. Questa pregiudiziale iconica è tanto più sorprendente se si considera la rilevanza del livello plastico nei sistemi di significazione visiva; ma si comprende quando più avanti (349) Rousset individua nel referente “normalement absent du discours parlé” l'oggetto dell'attività rappresentativa del calligramma.

È bene sottolineare che anche qualora la proiezione si generi a partire da tratti figurativi, il termine *ad quem*, ovvero il risultato sul piano espressivo – per ovvie ragioni legate al mezzo tipografico – è sempre di tipo plastico, ovvero dell'ordine di una figuratività fortemente astratta. Sotto questo aspetto si comprendono bene le critiche avanzate all'idea di un *continuum* figurativo i cui poli – nella prima formulazione greimasiana – siano “astrazione” e “iconicità”. Ben più adeguata sembra in questo caso la proposta di Floch (1993), di svincolare il concetto di astrazione – intesa come minore densità semica – dai livelli interpretativi possibili (figurale, figurativo, iconico), che risultano in questo modo piuttosto dipendenti, in maniera parzialmente autonoma rispetto alla maggiore o minore densità dei tratti, dalla griglia connotativa che vi si applica. I calligrammi sarebbero, sotto questo aspetto, un esempio paradigmatico di “astrazione iconica”.<sup>153</sup>

Ora, di vede bene che nella scelta di parlare delle procedure di proiezione simbolica in termini di strategie di testualizzazione, si è compiuta un'esplicita operazione di “traduzione” in termini greimasiani. La traduzione generativa non è tuttavia un semplice esercizio; soprattutto in questo caso, riteniamo che nel tradurre da un approccio all'altro (in entrambi i sensi) non si perda, ma al contrario si guadagni sempre qualcosa.

Si riconsiderino i casi appena visti di calligrammi in cui il dispositivo espressivo rimanda – come origine della proiezione – non a figure, ma a temi o schemi tensivi. Senza una tipologia semica che distingua i tre domini del propriocettivo, dell'interocettivo e dell'eterocettivo non si riuscirebbe a cogliere fino in fondo la differenza strutturale tra un calligramma la cui figuratività espressiva è prodotta per proiezione diretta di un sema figurativo e uno in cui questo fa da termine mediatore per la proiezione di un sema non figurativo. In casi come questi, insomma, l'interesse va soprattutto alle variazioni di senso provocate dal tipo di sema che viene assunto come termine *a quo*, il quale può non essere figurativo e richiedere dunque una disambiguazione semantica più raffinata, allo scopo di ricercarvi i tratti di volta in volta suscettibili di conversione figurale.

Allo stesso modo, senza un modello come quello generativo che renda conto della stratificazione dei livelli di complessità che ognuno di questi domini può dispiegare, sarebbe difficile marcare la differenza di “intensità” isotopica tra un calligramma poniamo “ermetico”, in cui viene proiettato un valore profondo e non immediatamente discorsivizzato (la scelta di testualizzazione arresta il processo di generazione al livello profondo) e un calligramma “ludico” in cui si dà semplicemente un'illustrazione figurativa di un elemento discorsivo esemplare o pregnante (testualizzazione interveniente a livello superficiale). La differenza stilistica è peraltro anche una differenza nel grado di metatestualità, intesa come grado di estensione del riferimento del testo a sé stesso e dunque della maggiore o minore “localizzazione” dell'effetto di motivazione: estensivo e globalmente orientato nel primo caso, intensivo e localmente individuato nel secondo.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Anche con queste precisazioni, la tendenza figurativa preponderante nella modalità di motivazione calligrammatica, rispetto ai casi pienamente topologici che esamineremo, la rende inevitabilmente più compromessa con la modalità di motivazione simbolica (intesa come “proiezione al contrario”). Vedremo come nei casi di proiezione meramente figurale, sia più appropriato parlare di “motivazione semisimbolica”.

<sup>154</sup> Rimandiamo il lettore interessato alla “tipologia” di indici metatestuali di Magné (1986 e 2002).

#### 4.5 AMBIGUITÀ PERCETTIVA E NECESSITÀ DI UNA “VISIONE PANOTTICA”

L'effetto di motivazione, a qualsiasi livello venga costruito, necessita del raggiungimento progressivo di un punto di vista strategico e panottico sull'oggetto testuale: un colpo d'occhio totale e non una *apprehensio* processuale. Nei calligrammi questo aspetto è una diretta conseguenza della loro caratterizzazione prevalentemente iconica, che li sottomette naturalmente a una tipo di percezione estensiva, anche se non necessariamente regolare e continua.<sup>155</sup> A conferma del carattere fondativo di questo aspetto del calligramma, si veda ancora una volta la trasfigurazione poetica che ne dà Apollinaire, principale artefice della rinascita “moderna” del *carmen figuratum*<sup>156</sup>:

[...] **il faut que d'un seul regard, on puisse lire l'ensemble d'un poème** comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche. (APOLLINAIRE 1946 : 8)

Vedremo come nei testi in esame questa percezione estensiva, in assenza di una dimensione puramente iconica, possa essere più propriamente ricondotta a quella che Geninasca, chiama prensione impressiva. È in questo senso che, ad esempio, Rousset interpreta l'effetto estetico del calligramma:

Le regard sera sollicité plus impérieusement quand les images se mêleront aux mots écrits, quand les deux substances coexisteront en un mariage insolite, puisqu'il unit de la langue, successive et conventionnelle, à de l'icône, analogique et saisie globalement. (ROUSSET 1990 : 335)

Del resto, solo una visione panottica permette di cogliere appieno il fenomeno di oscillazione percettiva. È infatti la stessa dipendenza dell'oggetto testuale “calligramma” da due ordini di vincoli di testualizzazione a rendere la sua forma espressiva una *forma ambigua*. L'assunzione di un punto di vista lineare o planare implica una diversa considerazione delle salienze: in un caso le unità linguistiche, nell'altro i formanti figurativi o figurali; nel passaggio da un criterio di focalizzazione all'altro la forma espressiva “appare” differente.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Com'è stato mostrato da studi sperimentali, la percezione visiva più che operare una “scannerizzazione” regolare dell'oggetto, procede piuttosto secondo un'indicizzazione progressiva e discontinua dei suoi punti salienti: lo sguardo, in altri termini, pur “vagabondando” in maniera disordinata nel campo percettivo, tende a soffermarsi naturalmente sui punti percettivamente più “densi” che, reintegrati in una prospettiva analitica secondo un punto di vista globale e uniforme, vanno sostanzialmente a coincidere con i tratti distintivi della forma dell'espressione.

<sup>156</sup> Si noti che già per Apollinaire gli effetti di senso di tipo iconico appaiono legati ad un dispositivo che è eminentemente plastico.

<sup>157</sup> Si noti che anche Rousset (1990 : 339) parla di “statuto paradossale” e “regime ambiguo”, ma la sua idea di ambiguità è in verità più legata all'idea statica di ibrido che a quella dinamica di oscillazione che adottiamo qui e oltre, traducendola in termini morfogenetici (e che come si vedrà risulta più corretta anche sotto il profilo etimologico).

Ora, questa ambiguità rappresenta a nostro parere il tratto realmente distintivo della forma calligramma e, soprattutto, il presupposto strutturale del dispositivo generale dell'anamorfismo. Nei testi che costituiscono il nostro corpus, tuttavia, l'anamorfismo non si pone tra le pertinenze del livello scritturale-lineare e le pertinenze del livello plastico-planare, quanto, come si vedrà, tra due stati stabili alternativi all'interno di uno stesso "piano percettivo" virtuale, ove le pertinenze sono esclusivamente di tipo topologico.

A puro titolo di esempio, si veda ancora il caso del *Coeur* di Apollinaire (figura 4.2), ove in linea con l'ipotesi di una "rezione" del meccanismo da parte del piano del contenuto, due diversi indici semantici guidano un cambiamento di punto di vista per il quale la prensione porta a riconoscere due figure, "cuore" e "fiamma" il cui legame è anche esplicitamente indicato a livello semantico

Mon coeur pareil à une flamme renversée

Si tratta, in questo caso, di un anamorfismo di tipo bimodale, ove l'oscillazione si effettua tra due stati entrambi dotati di stabilità strutturale. Ma negli esempi precedenti si danno anche casi di anamorfismo del tipo "piega", ovvero di passaggio da una configurazione insignificante e una configurazione strutturata, disponibile ad essere investita di pregnanza. Si riconsideri il caso della *Couronne* (figura 4.6): l'insieme di formanti-lettere", pura distribuzione astratta di salienze, "diventa" una figura iconica solo dopo che si sia trovata, nell'organizzazione discorsiva, la chiave semantica per la disambiguazione del piano espressivo.

Ma rimaniamo, per semplicità al caso della bimodalità. Tale ambiguità, com'è evidente, è prima di tutto percettiva. L'oggetto testuale viene considerato come oggetto "percepibile" e assume una consistenza estetica direttamente connessa alla sua valenza estetica. In questo modo, l'organizzazione espressiva rivela una pregnanza propriamente fenomenologica, che interagisce in diversi modi con la pregnanza semantica, provocando "effetti di ricaduta" sull'organizzazione discorsiva. Per questo non siamo d'accordo quando Rousset scrive:

[...] la lecture se transforme en déchiffrement plus ou moins laborieux qui prend du retard sur la reconnaissance de l'image. (ROUSSET 1990 : 340)

Non ci pare che la lettura "segua" in ritardo il riconoscimento iconico, anzi. Lo si è visto: l'interpretazione iconica è guidata dalle pertinenze semantiche già realizzate. Non è nel riconoscimento iconico che risiede la funzione dell'immagine, ma nell'effetto di rinforzo sulle salienze semantiche a cui si riferisce e che guidano il suo riconoscimento; e che, attraverso la ricaduta di senso dal livello espressivo a livello semantico, si vedono da questo "ritorno" dotate di una nuova o comunque maggiore pregnanza.

Tale priorità delle salienze semantiche sarà meglio rilevata nei testi in esame: non essendovi una "figura" riconoscibile manifestata a livello espressivo, ma solo una configurazione del discorso sottostante agli spazi testuali e deducibile dalle strategie di testualizzazione, è evidente che la messa in rilievo percettiva di questa identità topologica

immateriale può avvenire solo tramite un qualche elemento rivelatore dotato di salienza semantica generata a livello discorsivo, che illumini lo spazio del testo percettivamente inaccessibile dotandolo di pregnanza estetica.

#### 4.6 EFFETTO TAUTOLOGICO

Questo “effetto di ricaduta” si genera grazie ad una sorta di semantizzazione secondaria e retroattiva: il senso autonomamente veicolato dall’organizzazione dell’espressione ricade sul senso veicolato dall’organizzazione semantica. L’effetto è quello di un “rinforzo” tautologico, come spiega bene Foucault: “*les calligrammes est donc tautologie*”.

L’effetto tautologico, è una delle possibilità previste da un meccanismo più generale di ricaduta del senso, “cortocircuito” semiotico tra espressione e contenuto. Nei sistemi che andremo a esaminare le possibilità di rinforzo del senso dipendono da un più generale gioco di interazione, tanto di con-sonanza quanto di dissonanza, tra espressione e contenuto. L’effetto di ricaduta può essere di tipo sinergico o contrastivo. In altri termini, la pregnanza percettiva può essere conforme o difforme rispetto alla pregnanza semantica. Nei prossimi capitoli cercheremo appunto di definire le diverse possibilità di “cortocircuito” semiotico a partire dai modi configurazionali emergenti dall’organizzazione testuale.

Il calligramma è dunque una tautologia. Ma all’opposto della retorica. Questa gioca con la pletora del linguaggio, si serve della possibilità di dire due volte le stesse cose con parole differenti; approfitta del sovraccarico di ricchezza che permette di dire due cose differenti con una sola e identica parola: l’essenza della retorica è nell’allegoria. [...] Braccando [il calligramma] due volte la cosa di cui parla, esso le tende la trappola più perfetta. Con la sua duplice entrata, garantisce la cattura di cui il discorso da solo o il puro disegno non sono capaci. (FOUCAULT 1968 : 27)

L’effetto di tautologia “calligrammatico”, dunque, a differenza del suo corrispondente retorico, non è sostenuto dalle proprietà differenziali del sistema del contenuto (polisemia e sinonimia, ovvero i procedimenti indicati da Foucault nella citazione, sono in ultima analisi – come ha mostrato chiaramente Eco<sup>158</sup>, in relazione a metafora e metonimia – dispositivi linguistici che dipendono entrambi dalla configurazione rizomatica dei campi semantici), ma dalle proprietà differenziali, o meglio sarebbe dire topologiche, del sistema dell’espressione. Non è un ritorno circolare, una *petitio principii* fondata sulla logica lineare dell’inferenza e dell’implicazione, ma una ribattitura di piani, un inglobamento sferico e tridimensionale, che si serve pienamente della profondità del segno, tanto più efficace quando, ed è questo il caso, è paradossalmente volta a produrre un effetto “opaco”.

---

<sup>158</sup> Eco 1984a.

Questo è reso possibile in primo luogo, ad un livello strutturale e sistematico, dalla natura ambigua delle lettere, elementi potenzialmente inseribili in un ordine di manifestazione sia lineare (la catena sonora o scritturale), sia planare (lo spazio bidimensionale della pagina, considerabile tuttavia, in ipotesi estrema e grazie alle regole di prospettiva, anche come simulacro di uno spazio tridimensionale<sup>159</sup>). In altri termini, il testo scritto mostra una capacità strutturale di partecipare a un doppio ordine di possibilità di testualizzazione (successione e contiguità) a seconda che se ne privilegi la manifestazione sonora, implicita, o visiva.<sup>160</sup>

In secondo luogo, ad un livello di processo (o se si vuole di *parole*), il fenomeno dipende da un'esplicita intenzione metasemiotica dell'enunciatario, volta a rendere tale capacità strutturale, solitamente lasciata "narcotizzata", assolutamente pertinente per l'interpretazione del testo. In altri termini, se la parola scritta può essere idealmente considerata un'interfaccia tra due sistemi di espressione, si possono ben immaginare dei casi – come quello del calligramma – in cui essa, invece di subire l'usuale narcotizzazione la propria natura planare, venga fatta oscillare abilmente tra un sistema e l'altro, lineare e planare, muovendosi in uno "spazio di gioco" in cui le possibilità di trasgressione (o, in questo caso, di testualizzazione trasgressiva) dipendono dai vincoli non di uno, ma di entrambi i sistemi.

#### 4.7 CALLIGRAMMI ED EFFICACIA ESTETICA

Ora è chiaro che nei testi letterari l'organizzazione planare non è immediatamente percepibile. Eppure i vincoli di testualizzazione sono gli stessi e permetterebbero, in linea di principio, di allargare il gioco calligrammatico a dimensioni percettive che oltrepassino la pagina – troppo legata alla forma "quadro" e ai meccanismi planari. Come in Lissitskji, il cui slogan costruttivista (qui riportato in *esergo*) sembra quasi scritto per sostenere le nostre ipotesi. In realtà, non c'è bisogno di arrivare a questo, né di invocare il paroliberoismo, che avrebbe, in relazione al nostro oggetto, lo stesso valore prototipico del calligramma, ma nulla più. Occorre a questo punto staccarsi dai prototipi e cercare di definire i tratti distintivi della forma letteraria che ci interessa.

La differenza fondamentale, ormai è chiaro, sta nella mancanza di una manifestazione percepibile dell'organizzazione topologica. Ma la messa in rilievo dello "spazio del testo" non avviene necessariamente con mezzi percettivi, anche se è finalizzata, anzi postulata dalla possibilità stessa di una presa estetica virtuale. Interagendo con le pertinenze semantiche attraverso dispositivi trasversali come quello di doppia spazialità,

---

<sup>159</sup> Un esempio, forse ingenuo ma efficace, di "calligramma" il cui effetto di senso non può prescindere dalla disposizione delle lettere in uno spazio tridimensionale simulato, è dato da quelle modalità di scrittura onomatopeica, tipiche dei fumetti, in cui ad esempio il contenuto /allontanamento/ (di una fonte sonora) è rappresentato da una riduzione progressiva del formato delle lettere: effetto di senso che, per essere compreso, invoca appunto una logica prospettica.

<sup>160</sup> "[...] les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts de la musique, de la peinture et de la littérature" (APOLLINAIRE 1946 : 5).

l'organizzazione lineare degli spazi testuali può comporsi in reti topologiche potenzialmente esperibili non solo in senso planare, ma addirittura in senso volumetrico.

Lo ha visto bene Geninasca, nel riprendere e ampliare le intuizioni di Jakobson: il *surplus* di senso della prensione semantica è dato proprio dalla possibilità di interpretare le relazioni semantiche tra spazi (di equivalenza, complementarietà) come relazioni spaziali (limite/non limite, centro/periferia, parte/tutto); relazioni il cui significato – è bene sottolinearlo ove si inseriscano in un discorso estesico – è legato a fenomeni che Eco chiamerebbe di attenzione primaria o comunque ad una pre-semiosi (dominio analiticamente inaccessibile, se non come area confinante con quella propriamente percettiva, di cui in termini più generativi costituisce la fase aurorale).<sup>161</sup>

Tanto più se si considera che postulare questa pseudo-percezione è l'unico modo per comprendere a fondo la differenza tra prensione semantica e impressiva, che altro non è che una considerazione della prima in termini di percezione anche virtuale, volta cioè alla “rete di virtualità semantiche” sotto un profilo puramente plastico, considerata cioè come sistema di salienze percettive. Le organizzazioni topologiche a cui si applica questa presa pseudo-percettiva, se percepite come isomorfe, generano infatti quella consonanza con la configurazione timica del soggetto che, per Geninasca, fonda la “conciliazione estetica di sensibile e intelligibile”; se dinamizzate, le stesse configurazioni si danno come vicende ritmiche.

In questo modo anche la prensione ritmica si rivela essere una versione “tensiva” e tentativa (semiosi in atto, non a caso) di ciò che – da un punto di vista statico e terminativo – chiamiamo prensione impressiva. Ovvero (ribaltando ancora i termini di un'opposizione che è solo tra punti di vista interdipendenti<sup>162</sup>) quell'annullamento delle tensioni discretizzanti tra soggetto e oggetto, quella fusione, quel porsi improvviso al crocevia del chiasmo percettivo – annullandolo e annullando insieme ad esso la logica “giuntiva” – che altro non è che la risoluzione “musicale” di una vicenda tensiva comune con il percetto: distensione finale, euforizzante e “consonante”, che succede alla meraviglia dell'accidentale, nel ricomporlo in un ordine superiore.<sup>163</sup> È con queste suggestioni, infine, che ci aggiungiamo ad affrontare in nostri testi.

---

<sup>161</sup> Si potrebbe quasi parlare di primitivi semiotici, purché la nozione sia adeguatamente “corretta” come in Eco (1997), per cui tali significati altrove platonicamente definiti “innati” sono da considerarsi al massimo postulabili, e solo in senso pre-categoriale: ovvero proprio in relazione ai fenomeni di “attenzione primaria”.

<sup>162</sup> Ovvero di razionalità interdipendenti, tattica e strategica, sintagmatica e paradigmatica, che non a caso nel capitolo 3 abbiamo appunto definito in termini di focalizzazione

<sup>163</sup> Se si radicalizza l'interpretazione epistemologica dell'opposizione tra le due razionalità nei termini che abbiamo proposto nel cap.2, si può forse intravedere un fondamento dell'esperienza estetica talora legata all'attività scientifica. Questo è possibile – o perlomeno pensabile – nella misura in cui le dominanti delle due razionalità, rispettivamente tattico-processuali e strategico-sistematiche possono convertirsi in vicende ritmiche e impulsive non appena si consideri il processo euristico in termini tensivi, come interazione “polemologica”; cosa per cui basta – come spesso avviene - un'interpretazione della ricerca come “sfida” tra soggetto e “realtà”, o anche solo una disposizione modale. Del resto, non è forse accompagnato da un'esperienza estetica il “salto quantico” che per Gödel è necessario al progresso del pensiero? Non è forse questo salto quantico verso un metalinguaggio gerarchicamente superiore la scoperta di “un nuovo ordine di intelligibilità”, *step* finale di una vicenda cognitiva pienamente timica e tensiva?

## PARTE SECONDA

ANALISI E RICADUTE TEORICHE

## 5. LA VIE MODE D'EMPLOI: UNO SPAZIO DA ESPERIRE.

*Quando non manca niente, manca qualcosa che non è niente;  
quindi manca quasi niente. Infatti manca l'essenziale!*  
(Vladimir Jankelevitch)

### 5.1 IL VUOTO, IMPROVVISAMENTE

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (PEREC 1978a : 578)

L'immagine finale de *La vie mode d'emploi*, filo d'Arianna di un intrico narrativo senza pari, lascia nelle mani del lettore che lo tira a sé un piccolo paradosso estetico, posto proprio al culmine delle innumerevoli linee tensive rimaste aperte.

Iper-romanzo<sup>164</sup> di debordante ed esplosiva pienezza, *La Vie* si chiude infatti con l'affermazione di un'assenza

<sup>165</sup>. Si tratta di un effetto di rottura e sospensione del tutto inatteso che va a convergere interamente su un'immagine – fortemente pregnante pur nella sua evanescenza – di vuoto: “*le trou noir*” che spezza al contempo la superficie lucida e regolare del puzzle e il progetto visionario che Bartlebooth, anziano e estroso miliardario, aveva perseguito ossessivamente per cinquant'anni.

Dopo essere stato accompagnato per un notevole numero di pagine in un universo narrativo rutilante e debordante, da cui emerge progressivamente un autore-modello votato ad una sorta di “ansia del riempimento”, il lettore si trova all'improvviso di fronte ad una smagliatura: una “casella vuota” che, come un indice puntato dal discorso all'oggetto testuale che lo veicola, ne rivela l'incompletezza.<sup>166</sup> A livello enunciazionale, si tratta di un vero e proprio “scacco”, un monito che l'istanza dell'enunciazione rivolge a se stessa e al proprio progetto di “comprensione totale”. Del puzzle incompleto di Bartlebooth il testo possiede infatti non solo la forma ma – lo si scopre grazie a quest'immagine di vuoto – anche il destino.

<sup>164</sup> L'espressione è di Calvino (CALVINO, 1988 :730), legato a Perec da un'affinità elettiva che va ben oltre la comune “fede” oulipiana. Cfr. cap.7.

<sup>165</sup> Meglio ancora, con la negazione di una presenza. Non si tratta infatti di una *manca* (incoativa e foriera di sviluppi) ma di un atto incompiuto, un vero e proprio scacco (sanzionatorio e terminativo) all'ideale di pienezza e di finitudine rincorso nel testo e soprattutto dal testo.

<sup>166</sup> Cfr. Magné (2002), sulla “topologia metatestuale”, ovvero sulle differenti modalità del rapporto posizionale reciproco tra i rimandi all'interno del discorso e le differenti porzioni del testo a cui i primi puntano in modo riflessivo.

La corrispondenza (essenzialmente figurale, come si vedrà) tra il testo e la figura del *puzzle*, intorno al quale ruota forse l'unica isotopia davvero dominante in un'organizzazione discorsiva per il resto continuamente "sfuggente", non è affatto un mistero prodigiosamente svelato dalla critica. Con un consapevole espediente metanarrativo (un lungo preambolo dedicato all'arte compositiva del puzzle) dell'analogia formale viene avvertito fin dall'esordio anche il lettore di primo livello.<sup>167</sup> Di qui la rilevanza semantica ("da novità", per usare un termine di Barbieri), e non solo sintattica ("da posizione") dell'epilogo; di qui, anche, la sua efficacia epistemica e veridittiva nello sconfessare un progetto narrativo e scritturale apparentemente positivista svelandone al contrario la natura profondamente "inquieta".

La manifestazione inattesa del vuoto nel puzzle – che il lettore sa essere legato analogicamente al libro stesso – produce infatti una sorta di lieve, ma significativa "scossa". Solo ad un secondo sguardo è possibile rilevare l'abile disseminazione della figura del vuoto nell'abbondanza figurativa e narrativa precedente. È in questo senso che va intesa l'inquietudine di cui sopra: come effetto patemico generato a livello profondo dall'oscillazione irregolare tra i poli – al contempo semantici e percettivi – di /pienezza/ e /vacuità/, assiologizzati rispettivamente in senso euforico e disforico.

A questa inquietudine patemica fa tuttavia eco un'irrisolta incertezza epistemica, quasi un spirito di disincanto che emana dall'universo assiologico del discorso arrivando a investire l'istanza liminare dell'enunciazione. Persino da un punto di vista stilistico, *La vie*, si colloca in effetti in una sorta di *terrain vague* tra modernismo e postmodernismo, sottraendosi, o forse partecipando al contempo tanto alla vertigine disforica del primo quanto all'entusiasmo euforico del secondo; tanto alla nostalgia della totalità perduta, quanto all'esaltazione dei suoi frantumi, dei suoi "frammenti".

Ma ciò che contraddistingue il discorso letterario de *La vie* non è tanto il suo posizionamento incerto e la sua valorizzazione instabile, quanto la capacità di conferire a tale instabilità una "consistenza" plastica e figurale. L'effetto di oscillazione in altri termini non è semplicemente *veicolato* dal discorso nei termini di incertezza valoriale e inquietudine estetica, ma diremmo quasi "*presentificato*" nella struttura testuale sotto forma di un dispositivo di *ambiguità percettiva*.

Al di là del loro "riempimento" semantico, i poli di pienezza e vacuità si prestano facilmente, diremmo quasi naturalmente, a catalizzare delle pregnanze eminentemente percettive. Di conseguenza la loro oscillazione investe non solo le istanze immanenti (attori e figure) e l'istanza "liminare" dell'enunciazione, ma anche e soprattutto l'istanza in qualche modo "esterna" della fruizione, la quale rileva di un principio di soggettività intenzionalmente relazionato all'oggetto testuale. Una soggettività che, in ossequio al suo orientamento fenomenologico, potremmo in prima battuta definire "trascendente" se non fosse che la natura stessa della sua intenzione, che in questo caso è *estetica*, dispone il soggetto ad un aggiustamento reciproco con l'oggetto più che ad una qualche forma di dominio dello stesso.

È dunque la stessa disposizione estetica, fusionale più che giuntiva, che permette a tale soggettività di smarcarsi tanto dall'immanenza che dalla trascendenza, rendendola

---

<sup>167</sup> Cfr. *infra* par. 5.4.

piuttosto simile ad una soggettività “ergativa”, ovvero attraversata dalle relazioni di senso più che responsabile della loro costituzione.<sup>168</sup>

L’ergatività è in effetti una costruzione sintattica peculiare che sottintende una considerazione del principio di soggettività affatto differente da quella di una soggettività trascendente e costituente. È dunque lo stesso *disporsi* del soggetto come “luogo di accadimento” di una semiosi incarnata a porre il soggetto stesso, insieme all’oggetto, all’incrocio di un’interazione reciproca di costruzione di senso. Si vede bene, da questo punto di vista, la natura bifronte di tale soggettività, da un lato volta a “incarnarsi” nell’oggetto testuale, modulandone e deformandone la rete di salienze e dall’altro – non appena si ribalti il senso della relazione – disposta a lasciarsi percettivamente attivare o addirittura “imprimere” da esso.

Tornando all’oscillazione tra i poli semantico-percettivi ne *La vie* alla luce di questa prospettiva incarnata, appare chiaro che l’inquietudine che tale oscillazione provoca non è solo un fenomeno semantico interno al testo, che in quanto tale investe come si è visto i vari livelli generativi (epistemico, narrativo, patemico e enunciativo). La percezione dello scacco, così come l’esperienza inquieta che ne deriva, è anche e soprattutto un fenomeno eminentemente scritturale che sconfinava nel campo in qualche modo extra-testuale dell’efficacia estetica, fondata sulle proprietà percettive o pseudo-tali del testo inteso come oggetto, ovvero “preso” insieme al soggetto in un’interazione “contagiosa” e potenzialmente fusionale. Le dimensioni epistemica e patemico-estetica si trovano così legate a doppio filo con quella estetica, rimandando tuttavia a un fenomeno strutturale più profondo, di natura eminentemente figurale.

Tradotta in termini topologici, l’ambiguità percettiva può infatti essere più rigorosamente intesa come *bimodalità*, le cui caratteristiche morfogenetiche possono essere analizzate e gestite tramite il modello della cuspide. Attraverso la schematizzazione morfogenetica, il fenomeno bimodale diviene dunque perfettamente descrivibile in termini strutturali, purché:

- se ne individui il *centro organizzatore*, ovvero il punto di singolarità ove la prevedibilità e la regolarità di una struttura si annullano e senza il quale, tuttavia, la struttura stessa non esisterebbe;

- si riconosca, di questo punto cieco, la natura paradossale di “oggetto che manca a se stesso”; ovvero, per dirla con Deleuze, il suo essere soprattutto una *casella vuota* (manifestata qui, con connotazioni simboliche non indifferenti, da “la silhouette presque parfaite d’un X”).

Vedremo dunque come l’ambiguità costitutiva del puzzle, una volta ridotta a modello topologico, caratterizzi anche lo “spazio del testo”, ovvero il sistema di soglie individuato dalla configurazione degli spazi testuali parziali (ovvero dalla proiezione sul piano espressivo della rete di salienze semantiche responsabile della coerenza discorsiva del testo e della prensione semantica dello stesso). In altri termini, nel caso de *La vie*, l’oggetto testuale inteso come oggetto “quasi-percepibile” (ovvero come dispositivo plastico

<sup>168</sup> Ci rifacciamo qui ad un recente e fecondo contributo di Patrizia Violi (2005), in cui le differenti posizioni teoriche attualmente in gioco nel campo semiotico rispetto al problema della soggettività vengono ricondotte all’opposizione tra due schemi sintattici esemplari: quello causativo e quello, appunto, ergativo, che presenta il soggetto come un’istanza che sia centro dell’azione senza tuttavia esserne causa.

dipendente da vincoli di testualizzazione non solo lineari ma anche planari) possiede un'identità figurale bivalente, suscettibile di due differenti attualizzazioni, a seconda che si assuma, rispetto a questa presa "pseudo-estesica", una focalizzazione di tipo globale-estensivo o locale-intensivo.

Vedremo infine come questa idea (profondamente deleuziana) della struttura come matrice virtuale per l'attualizzazione di "molteplicità" differenti sia – in Perec come in Calvino – al servizio di un progetto comune di "resa letteraria" della complessità. Si consideri, a questo proposito, il seguente brano:

Da un lato il cristallo (immagine di invarianza e di regolarità di struttura specifiche), dall'altro la fiamma (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna)' [...] Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti. (CALVINO 1988 : 688-699)

Del significato profondo dell'ossessione di Calvino per il binarismo (da intendersi non in senso antinomico, ma appunto come bivalenza) si parlerà meglio più avanti.<sup>169</sup> Per ora basti notare che, delle due figure prototipiche che – secondo questo autore – offrono una sintesi del molteplice, non è qui il cristallo a dirigere la strategia di "contenimento" della complessità; a dominare la scena, in questo caso, è piuttosto la fiamma, crasi iconica dell'instabilità sottostante la stabilità, emblema perfetto di una concezione "dissipativa" della struttura<sup>170</sup>: una "*self-substantial flame*"<sup>171</sup>, la cui vitalità sussiste solo in vista del proprio esaurimento. Come il folle progetto di Bartlebooth, grazie al quale ci addentreremo nell'universo de *La Vie*.<sup>172</sup>

<sup>169</sup> La riflessione metaletteraria di Calvino a proposito della complessità, incentrata sull'interazione tra due "regimi di molteplicità" (implosiva e esplosiva, rispettivamente incarnati negli emblemi del cristallo e della fiamma) verrà trattata diffusamente nel capitolo 6.

<sup>170</sup> L'influenza delle teorie di Prigogine sulla visione poetologica di Calvino è stata esplicitamente dichiarata dall'autore. L'idea di una stabilità in grado di sovradeterminare l'instabilità è invece direttamente riconducibile al paradosso fondante della teoria delle catastrofi e rimanda dunque alla nostra personale tesi interpretativa, la quale non è comunque aliena alle teorie della complessità in generale, ivi compresa quella di Prigogine.

<sup>171</sup> La splendida immagine, intraducibile e proprio per questo efficace, è mutuata dal sonetto I di Shakespeare.

<sup>172</sup> Vale la pena riportare "il programma" di Bartlebooth, in seguito presentato in modo frammentato, tradotto nella sua interezza, non solo per esigenze di chiarezza, ma per far risaltare appieno gli effetti di senso sopra esposti; il brano è peraltro poeticamente notevole, una vera e propria elegia della dissipazione (si noti l'identificazione del terzo principio come "estetico"), che dell'elegia ha anche il tono velatamente aforico, comunque del tutto alieno all'esaltazione euforica con cui i procedimenti dissipativi vengono ammantati dalla poetica "postmodernista".

"Immaginiamo un uomo la cui fortuna fosse pari solo all'indifferenza verso quello che generalmente la fortuna permette, e il cui desiderio fosse, con molto più orgoglio, cogliere, descrivere, esaurire, non la totalità del mondo - progetto che il suo stesso enunciato è sufficiente a mandare in rovina - ma un frammento costituito di quest'ultimo: di fronte all'inestricabile incoerenza del mondo, si tratterà allora di portare fino in fondo un programma, ristretto, sì, ma intero, intatto, irriducibile. Bartlebooth, in altre parole, decise un giorno di organizzare tutta la sua vita intorno a un progetto unico la cui necessità arbitraria non avrebbe avuto uno scopo diverso da sé.

L'idea gli venne quando aveva vent'anni. Fu sulle prime un'idea vaga, una domanda che si poneva: cosa fare?, una risposta che si abbozzava: niente. Il denaro, il potere, l'arte, le donne, non interessavano Bartlebooth. Come neanche la scienza, né il gioco. Tutt'al più le cravatte e i cavalli o, se preferite, imprecisa ma palpitante sotto queste futili apparenze (anche se migliaia di persone ordinano efficacemente la loro vita intorno alle

## 5.2 UNA LENTA VENDETTA

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie toute entière serait organisée autour **d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle même**. Cette idée lui vint alors qu'il avait vingt ans. Ce fut d'abord une idée vague, une question qui se posait - *que faire ?* -, une réponse qui s'esquissait: *rien*. (PEREC 1978a: 152, grassetto nostro)

Dieci anni per “essere iniziato all'arte dell'acquarello”, vent'anni per girare il mondo e dipingere ogni quindici giorni 500 marine del medesimo formato, inviate all'artigiano Winckler per ricavarne altrettanti puzzles. Vent'anni infine per ricostruire i puzzles (nel medesimo ordine e con la stessa cadenza), recuperare gli acquarelli separandoli con un “procedimento speciale” dal loro supporto pazientemente ricostituito e rinviarli nel luogo dove furono dipinti esattamente vent'anni prima, perché vengano immersi in una soluzione solvente da cui non emerga che “un foglio di carta Whatman, intatto e vergine”.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur. (*ivi* : 154)

Un progetto “inutile”, dunque, eppure votato ad “una certa idea di perfezione”; la sua “gratuità” – scrive Perec – rappresenta “l'unica garanzia del suo rigore”. Un progetto, detto altrimenti, la cui ragion d'essere è tutta racchiusa nelle connotazioni “macchiniche” di un processo fine a sé stesso, che parte dal nulla per ottenere – e ottenerlo meticolosamente – il nulla:

---

cravatte e in numero ancora superiore intorno ai cavalli della domenica), una certa idea di perfezione. Che si sviluppò nei mesi, negli anni a seguire, articolandosi intorno a tre principi direttivi:

Il primo fu di ordine morale: non si sarebbe trattato di un'impresa o di un record, né di una cima da scalare o di un abisso marino da raggiungere. Quello che Bartlebooth avrebbe fatto non sarebbe stato spettacolare né eroico; sarebbe stato semplicemente, discretamente, un progetto, difficile certo, ma non irrealizzabile, controllato da cima a fondo e che, in compenso, avrebbe dominato, in ogni suo partitolare, la vita di colui che vi si sarebbe dedicato.

Il secondo fu di ordine logico: senza alcun ricorso al caso, l'iniziativa avrebbe fatto funzionare tempo e spazio come coordinate astratte in cui si sarebbero iscritti con una ricorrenza ineluttabile degli avvenimenti identici inesorabilmente prodotti in una certa data, in un certo luogo.

Il terzo, infine, fu di ordine estetico: inutile, essendo proprio la gratuità l'unica garanzia del rigore, il progetto si sarebbe distrutto da solo nel corso stesso del suo divenire; la sua perfezione sarebbe stata circolare: una successione di avvenimenti che, concatenandosi, si sarebbe annullata: partito da zero, Bartlebooth allo zero sarebbe tornato, attraverso trasformazioni precise di oggetti finiti.

Così si organizzò in concreto un programma che possiamo in succinto enunciare così:

Per dieci anni, dal 1925 al 1935, Bartlebooth si sarebbe iniziato all'arte dell'acquerello.

Per vent'anni, dal 1935 al 1955, avrebbe viaggiato in lungo e in largo, dipingendo, in ragione di un acquerello ogni quindici giorni, cinquecento marine dello stesso formato (65 x 50, o 50 x 64 standard) raffiguranti porti di mare. Appena finita, ciascuna di quelle marine sarebbe stata spedita a un artigiano specializzato (Gaspard Winckler) che incollandola su un foglio di legno sottile l'avrebbe tagliata in un puzzle di settecentocinquanta pezzi.

Per vent'anni, dal 1955 al 1975, Bartlebooth, tornato in Francia, avrebbe ricomposto, nell'ordine, i puzzle così preparati, in ragione, di nuovo, di un puzzle ogni quindici giorni. Via via che i puzzle sarebbero stati ricostruiti, le marine sarebbero state ristrutturare in modo da poterle scollare dal loro supporto, trasportate nel luogo stesso in cui - vent'anni prima - erano state dipinte, e immerse in una soluzione solvente da cui non sarebbe riemerso che un foglio di carta Whatman, vergine e intatto.

Così, non sarebbe rimasta traccia alcuna di quella operazione che, per cinquant'anni, aveva completamente mobilitato il suo autore” (PEREC 1978 : 126-129 tr. it.).

[...] inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait; **sa perfection serait circulaire**: une succession d'événements qui, s'enchaînant, s'annuleraient: **parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis.** (*ivi* : 153)

E ancora, molte pagine più avanti ma giocando sulle stesse immagini, rinforzando le stesse linee isotopiche:

[...] il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme un mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, **il voulait que rien, absolument rien s'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile** [...]. (*ivi* : 463)

L'isotopia dell'assenza, della neutralizzazione, è del resto iscritta, per vie intertestuali non immediatamente percepibili, nel nome stesso di Bartlebooth: *nomen omen*, ma solo per un tipo particolare di lettore modello, quello che, come Calvino, è in grado di cogliere nel nome dell'inglese la crasi di due altri personaggi letterari:

Barnabooth, il miliardario di Valery Larbaud, e Bartleby, lo scrivano di Herman Melville: l'uomo che vorrebbe dare una forma al vuoto e l'uomo che vorrebbe identificarsi col nulla, (CALVINO 1984b : 1394)

Insomma, il nulla è selezionato come paradossale oggetto di valore, ma solo in quanto assenza programmata, intenzionalmente. Perché il nulla, come si è visto, è anche il responsabile del fallimento di Bartlebooth: ma è un altro oggetto, un altro tipo di assenza – inattesa, non programmata – a scompaginare il progetto dell'Inglese.

A fronte dell'inesorabilità di questo programma, lo scacco finale di Bartlebooth, messo in ginocchio da un'infima tessera di legno, assume contorni quasi metafisici: il nulla come esito macchinarmente programmato è inaspettatamente anticipato dal nulla imprevisto e vitalistico, che irrompe sotto forma di una "falla" nel meccanismo dissipativo, apparentemente perfetto, ideato dal miliardario<sup>173</sup>.

Il serait fastidieux de dresser la liste des failles et des contradictions qui se révélèrent dans le projet de Bartlebooth. Si pour finir, comme nous les verrons désormais bientôt, le programme que l'Anglais s'était fixé succomba sous l'attaque résolue de Beyssandre et sous celle, beaucoup plus secrète et subtile, de Gaspard Winckler, c'est d'abord à la propre

---

<sup>173</sup> Altre suggestioni in questo senso vengono fornite da Amatulli che, nella sua analisi onomastico-intertestuale, definisce il nome Bartlebooth "un *mot-valise*, un piccolo puzzle" che combina in un'originale sintesi i tratti di Barnabooth, "il viaggiatore miliardario di Larbaud" e quelli di Bartleby, "lo scrittore senza testo, l'eterno copista di Melville" (AMATULLI 1997 : 227). Il primo è il prototipo del lavoratore minuzioso, votato ad un'attività puramente meccanica – quella del copiare – cieco come diviene alla fine anche Bartlebooth, ed "è descritto come una persona inalterata e invulnerabile, regolare e assidua nella sua costante applicazione ma ostile ad ogni minimo cambiamento"; il secondo, mosso da una metafisica tensione all'assoluto e affetto da una significativa mania della regolarità, intraprende un "vagabondaggio alla ricerca della verità, vagabondaggio che lo riporta al punto di partenza" (AMATULLI 1997 : 227). Non è chi non veda la parentela di entrambi col miliardario di Perec.

incapacité où se trouva alors Bartlebooth de répondre à ces attaques qu'il faut imputer cet échec. (*ivi* : 461)

Non è che il progetto di Bartlebooth non trovi impedimenti puramente materiali a impedire il suo corso: la cecità progressiva, i ritardi dovuti a contingenze esterne (per esempio la guerra, che impedisce l'invio dei pacchi) e persino l'anti-programma di Beyssandre, mercante d'arte deciso a impadronirsi delle "marine" ricostruite dal miliardario, sono tutti eventi che rallentano il compimento del progetto<sup>174</sup> ma non riescono davvero ad intaccarne l'ideale o inficiarne l'essenza, rimanendo allo stadio di semplici "accidenti". L'intervento di Winckler, al contrario, lo mina alle fondamenta, lo vanifica nel modo più radicale. L'unica accidentalità che Bartlebooth teme è infatti quella strettamente legata alle regole immanenti del suo "sistema dissipativo", non certo l'accidentalità della pura esistenza quotidiana.

Si l'on peut parler d'un échec global, ce n'est pas à cause de ces petits décalages, mais parce que, réellement, concrètement, Bartlebooth ne parvint pas à mener à terme sa tentative en respectant les règles qu'il s'était données. [...]

Il est difficile de dire si le projet était réalisable, l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids de ses contradictions internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs. Et même si Bartlebooth n'avait pas perdu la vue, il n'aurait quand même peut-être jamais pu achever cette aventure implacable à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie. (*ivi* : 462-463)

Le potenzialità significanti del fallimento che investe il programma di Bartlebooth nel momento stesso del suo compimento stanno tutte qui, nel rapporto tra la ricerca rigorosa e utopistica di un vuoto accuratamente programmato e l'emergenza improvvisa di un vuoto accidentale, che sia la morte – la cui logica, seppure vi è, rimanda al massimo a un Destinante trascendente – o la beffa di un puzzle irrisolvibile – riconducibile a fini ben più terreni ma tenuti altrettanto oscuri.

Le motivazioni profonde di Winckler, vengono infatti lasciate nell'ombra, ma è un PN ben preciso – quello della "lenta vendetta" – che spinge l'artigiano a "sabotare" il progetto introducendo nel 459 puzzle, con lungimirante crudeltà, una smagliatura: quella iniziale "W" dietro la quale si nasconde ironicamente – sorta di epifania emergente dall'assenza, con un gusto paradossale che dell'ironia è tipico. La sagoma mancante del puzzle appare così come un vero e proprio marchio, tracciato nel vuoto da uno Zorro un po' troppo cervellotico e triste ad evocare la soddisfazione amara di una vittoria tardiva.

La morte di Winckler sopraggiunge infatti prima di quella di Bartlebooth. Ma solo a livello di *fabula*; nello sviluppo discorsivo effettivo (l'intreccio) le due morti sono molto significativamente poste ai limiti del testo e il loro ordine invertito: in apertura quella di Winckler, in chiusura, come si è visto, quella di Bartlebooth. Questo espediente risponde – oltre che ad una marcatura di rilevanza degli eventi e ad una volontà di "racchiudere" il

---

<sup>174</sup> "[...] s'il peignit cinq cent marines en vingt ans, et si toutes ces marines furent découpées par Gaspard Winckler en puzzles de cent cinquante pièces chacun, tous le puzzles reconstitués ne furent pas détruits à l'endroit même où, au peu près vingt ans plus tôt, les aquarelles avaient été peintes" (PEREC 1978a : 432).

testo al loro interno – ad una precisa strategia aspettuale legata proprio allo sviluppo del percorso figurativo del programma di Winckler che, come ogni vendetta che si rispetti, viene “dosata” e infine somministrata ben fredda a un lettore invece ormai accaldato dall’attesa.

Della presenza di un programma di vendetta il lettore viene infatti subito informato nella chiosa del primo capitolo<sup>175</sup>, insieme alla rivelazione dell’identità dell’inquilino dello stabile di cui fin dall’inizio si conosce la morte:

Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu’il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n’a pas encore fini de s’assouvir. (*ivi* : 24)

Si inaugura così una linea tensiva continuamente smorzata e rilanciata (effetto di saturazione) e destinata ad esaurirsi solo nell’epilogo, quando il cerchio si chiude ricongiungendo nel nulla entrambi gli antagonisti. Con un’abile strategia di delazione, il reale obiettivo di questo PN di vendetta sotterranea rimane oscuro e diviene evidente solo nel momento esatto del suo compimento<sup>176</sup>. Il dettaglio finale della W, vera e propria prova rivelatrice (nel senso inquisitorio del termine) permette al lettore di ricomporre insieme, in una visione retroattiva, frammenti indiziari precedentemente passati inosservati.

Del resto, si tratta di un testo che chiede esplicitamente di essere fruito e rifeuito, come si vede bene dall’imponente apparato paratestuale, tutto volto a suggerire ulteriori letture, in senso prevalentemente non sequenziale.<sup>177</sup> Approfittiamo qui della rilevanza della vicenda di Winckler per darne un esempio, anche perché ci permette di riprendere con gusto simmetrico l’incipit della narrazione, dove con sorpresa troviamo ancora un’immagine di vuoto: quella dell’appartamento di Winckler, appunto “morto da quasi due anni”. Il meccanismo di ricomposizione retroattiva è qui massimamente evidente: è solo in seguito all’inattesa emergenza finale del vuoto che questo vuoto iniziale viene ripertinentizzato, mentre a una prima lettura è strategicamente presentato come un espediente, una scelta puramente casuale. “Sì, tutto potrebbe iniziare così, qui, in questo

---

<sup>175</sup> La posizione in chiusura è di per sé rilevante, tanto più se posta in un capitolo iniziale, che, come scriveva Calvino nella conferenza inedita *Cominciare e finire* (CALVINO 1995c), ha l’onere di introdurre il lettore nel mondo possibile, dandone un’impressione immediata e, attraverso questa, impostandone la base valoriale profonda. “Ogni volta l’inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili” (*ibid.* 734) e ancora: “È questo il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare. [...] questo momento decisivo per lo scrittore: il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole. Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo – quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento; o forse più esattamente vogliamo compiere un’operazione che ci permetta di situarci in questo mondo.” (*ivi* : 734)

<sup>176</sup> Si vedrà meglio oltre, ma questa tecnica tensiva sembra essere tipica de *La vie* ed è strettamente legata alle sue modalità di composizione, in particolare alla *contrainte* del salto del cavallo

<sup>177</sup> Citiamo a titolo di esempio la presenza di un sommario delle storie interne, di un’appendice cronologica e addirittura di un indice analitico dei nomi attraverso il quale è possibile ricostruire le vicende degli attori, discorsivamente presentate in maniera scorporata.

modo”, questa la prima frase del romanzo; come a dire: da qualsiasi parte si inizi, poco importa.<sup>178</sup>

Il vuoto finale, nella sua imprevedibilità, funziona da innesco per una sfida interpretativa: un invito, volto anche e soprattutto al lettore ingenuo, a tornare indietro, a riesplorare il testo alla ricerca dei nodi di una linea narrativa che – com’è possibile? – gli è passata sotto il naso. Un po’ come nel celebre finale di *Dalle nove alle dieci*, in cui dietro alla soddisfazione beffarda del dottor Sheppard per l’inganno teso al lettore si cela la soddisfazione ben più grande dell’autore modello<sup>179</sup>. È un simile “coup de théâtre” che il lettore trova nell’epilogo de *La vie*, solo accompagnato da un sorriso più amaro e meno autocompiaciuto.

Così abilmente innescato, lo sguardo retrospettivo permette al lettore di avvedersi gradualmente che seppure la conoscenza delle motivazioni della vendetta gli sono state precluse, la rivelazione dell’identità del destinatario di questa vendetta, al contrario, gli è stata abilmente centellinata. Le premesse del conflitto sotterraneo con Bartlebooth appaiono ben presenti, ma accortamente dissimulate. Si veda ad esempio l’episodio dedicato agli “anelli del diavolo”, sorta di dispositivi meccanici a incastro alla costruzione dei quali Winckler si dedica in maniera quasi ossessiva una volta compiuto il ventennale lavoro per Bartlebooth:

« C’est seulement pour moi, dit-il un jour à Valène, qu’ils sont diaboliques. Bartlebooth lui-même n’y trouverait pas à redire. » Ce fut la seule fois que Valène entendit Winckler prononcer le nom de l’Anglais. (*ivi* : 52)

O ancora, il seguente estratto, in cui Winckler dopo aver raccontato con abbondanza di particolari la propria vita all’amico Valène, si ritrae alla domanda sull’origine del suo rapporto con “l’Inglese”. La laconica risposta del “costruttore di puzzle” è un esempio a nostro parere mirabile delle potenzialità del “non detto”:

Ce jour-là Valène demanda à Winckler comment il était venu à Paris et comment il avait rencontré Bartlebooth. Mais Winckler lui répondit seulement que c’était parce qu’il était jeune. (*ivi* : 57)

Niente più che una modalizzazione di base (un non-voler dire) recante tuttavia fortissime suggestioni di ostilità; un dettaglio tra tanti, che si perde tra i mille potenziali

---

<sup>178</sup> Se l’effetto di senso che tale incipit ottiene è quello di un’assoluta casualità dello sguardo, altrettanto non può dirsi della strategia, questa al contrario per nulla casuale, di costruzione testuale di tale effetto. Si noti che l’ambiente in cui inizia la narrazione è molto opportunamente quello delle scale: luogo di transizione, spazio comune, programmaticamente vuoto e in attesa di essere riempito dagli occupatori contingenti.

<sup>179</sup> Si fa qui riferimento al noto giallo di Agatha Christie, nel cui finale il narratore, il dottor Sheppard appunto, si rivela come il colpevole e soprattutto mostra come nel proprio resoconto dei fatti non abbia mentito affatto, ma semplicemente omesso alcuni particolari che avrebbero permesso di disambiguare la propria colpevolezza: “Quando Aghata Christie in *Dalle nove alle dieci* racconta attraverso la voce di un narratore che alla fine si scopre essere l’assassino, essa cerca prima di indurre il lettore ingenuo a sospettare di altri, ma quando alla fine il narratore invita a rileggere il suo testo per scoprire che, in fondo, egli non aveva nascosto il suo delitto, salvo che il lettore ingenuo non aveva posto attenzione alle sue parole, in tal caso l’autrice invita il lettore critico ad ammirare l’abilità con cui il testo ha indotto in errore il lettore ingenuo [...]” (Eco 1990 : 29).

focolai narrativi disseminati nel magma discorsivo<sup>180</sup>. Per quanto posto in una posizione sintatticamente rilevante (chiusura del primo capitolo dedicato a Winckler), l'effetto di senso è velato, appena percepibile; filtrato per di più dal punto di vista del pittore Valène, attore che non a caso è presentato lungo tutto il libro come il “testimone” privilegiato dei fatti, nonché come una delle molte incarnazioni dell'autore modello.

Primo abitante dello stabile, Valène sogna di comporre in un'unica tela il brulichio di vite che si muove nel palazzo. Salvo poi morire, nell'epilogo vero e proprio<sup>181</sup>, davanti alla tela candida – ennesima immagine di vuoto investita, come vedremo meglio oltre, di indubbe connotazioni metatestuali. È proprio durante una delle frequenti *rêveries* panottiche dell'osservatore Valène che si manifesta di nuovo, ancora in finale di capitolo, la linea tensiva dell'antagonismo tra Winckler e Bartlebooth.

[A] Les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage, un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire : [B] un geste, un parfum, un bruit, un miroitement, une jeune femme qui chantait des airs d'opéra en s'accompagnant au piano, un cliquettement malhabile de machine à écrire, une odeur tenace de crésyl, une clameur, un cri, un brouhaha, un froufroutement de soies et de fourrures, un miaulement plaintif derrière une porte, des coups frappes contre des cloisons, des tangos ressassés sur des phonographes chuintants [C] ou, **au sixième droite, le ronflement obstiné** de la scie sauteuse de Gaspard Winckler auquel, trois étages plus bas, **au troisième gauche**, ne continuait à répondre qu'**un insupportable silence**.  
(ivi : 90)

L'estratto si presta ad un'evidente segmentazione in tre sotto-spazi testuali. Il primo è caratterizzato dall'attivazione della configurazione discorsiva del ricordo, dalla sua individuazione sul piano percettivo e patemico (*palpitait, impalpabile, émotion*) e dall'individuazione di Valène da un lato e dello spazio-non-spazio delle scale dall'altro come poli soggettale e oggettale del dispositivo di focalizzazione. A livello mereologico, il sotto spazio si presenta come un agglomerato<sup>182</sup>, una congerie generica di elementi eterogenei tenuti insieme dal “legante” della memoria. A livello semantico, coerentemente alla configurazione mereologica, a dominare è l'isotopia della /indeterminazione/, incentrata sui tratti (rispettivamente tensivi e aspettuali) della vaghezza e dell'instabilità, attivati in maniera sinergica dal tema stesso della memoria e dalla sua figurativizzazione (*la flamme*), dalla caratterizzazione modale e aspettuale degli oggetti del ricordo

---

<sup>180</sup> Ci sembra questo un caso esemplare della capacità della prensione semantica di mettere in luce – attraverso l'attivazione delle reti di virtualità semantiche che legano gli spazi testuali – la rilevanza profonda di un dettaglio che in un'ottica puramente molare e “processuale” apparirebbe accessorio o addirittura legato ad una concezione “decorativa” degli elementi descrittivi (cfr. GENINASCA 1997, in particolare il saggio “L'invenzione del dettaglio vero”). Si noti tuttavia che la messa in rilievo del legame semantico tra lo spazio testuale contenente questo dettaglio e gli altri “frammenti” altrove dislocati nel testo ma riconducibili allo stesso piano di coerenza, si basa comunque sulla competenza molare: ad esempio, sulla capacità di riconoscere (convocare) la nozione “enciclopedica” per cui l'espressione “ero molto giovane” fa parte di un *frame* ben preciso, quello della reticenza – spesso ironica – rispetto ad un evento che si reputa in qualche modo negativo per la propria esistenza.

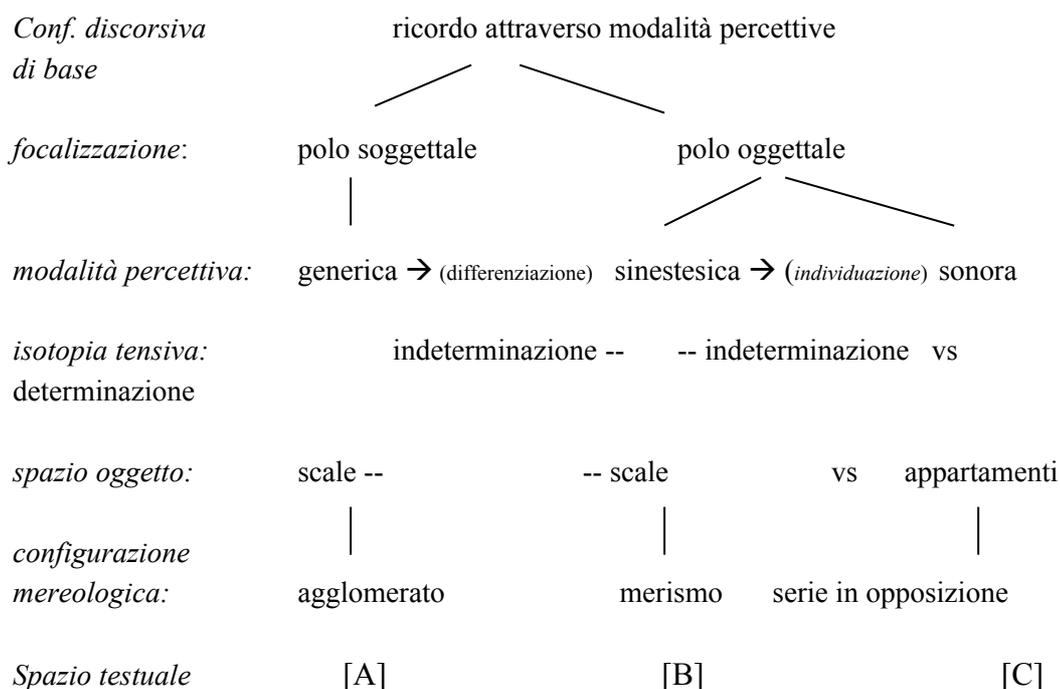
<sup>181</sup> Per epilogo non intendiamo qui l'ultimo capitolo, quello della morte di Bartlebooth, ma il capitolo seguente, simmetrico al prologo dedicato all'arte del puzzle.

<sup>182</sup> Sulle tipologie mereologiche, cfr. *supra* cap. 2.

(*vacillante, suranné, impalpable, qui palpitait*), dalla predominanza di articoli e aggettivi indeterminati (*un, une, quelque chose, quelque part*).

Lo spazio B marca il passaggio dal polo soggettale al polo oggettale della relazione percettiva impostata e introdotta in A e si presenta come un merismo di impressioni estetiche, un'accumulazione assolutamente casuale (il legante della memoria è qui come disattivato dall'effetto oggettivante del *débrayage*) e marcatamente sinestesica. L'effetto di senso è ambiguo: da un lato la modalità sinestesica introduce nell'agglomerato forico dello spazio precedente un principio di differenziazione percettiva interna, ottenendo un maggior dettaglio percettivo e provocando una sorta di *ekphrasis*, di presentificazione del ricordo; dall'altro lato lo schema mereologico dell'accumulazione, insieme all'assoluta dominanza di articoli indeterminati e tempo imperfetto, prolunga e rinforza l'isotopia dell'indeterminazione aperta in A.

La transizione allo spazio C, marcata dal disgiuntivo *ou*, è più complessa. Da un lato rappresenta un complemento dello spazio B, in quanto ancora incentrato sul polo oggettale della percezione. Dall'altro lato si oppone allo spazio precedente in virtù di un'evidente sostituzione del /determinato/ all'/indeterminato/. Concorrono a questo effetto: la comparsa degli articoli determinati; l'aggettivazione e la figurativizzazione entrambe incentrate su semi tensivamente concentrati e aspettualmente incidenti (*obstiné, insupportable, scie sautuse*) anziché diffusi e permanenti come in precedenza; ma soprattutto il duplice movimento di restringimento e di individuazione che porta da un lato la modalità percettiva da sinestesica a esclusivamente sonora e dall'altro la focalizzazione dallo spazio comunitario, di passaggio e inter-soggettivo delle scale agli spazi determinati e polarizzati degli appartamenti, "abitati" nel senso profondo del termine da soggettività individuali ed individuate.



Da un punto di vista mereologico, si passa così dal merismo accumulativo dello spazio B all'individuazione di due serie omologhe legate da una precisa relazione di

opposizione spaziale e percettiva. Riconsideriamo lo spazio C ricomponendolo in tre sintagmi semanticamente autonomi:

[C1] **au sixième droite, le ronflement obstiné** de la scie sauteuse de Gaspard Winckler  
 [C2.1] auquel, trois étages plus bas, [C3.1] **au troisième gauche**, [C2.2] ne continuait à répondre qu’(e) [C3.2] **un insupportable silence**.

ovvero

[C1] **au sixième droite, le ronflement obstiné** de la scie sauteuse de Gaspard Winckler  
 [C2.1] auquel, trois étages plus bas – [C2.2] ne continuait à répondre qu’(e)  
 [C3.1] **au troisième gauche**, [C3.2] **un insupportable silence**.

dove

[C1] = *funtivo* (6° appartamento a dx – “ronfare ostinato”)  
 [C2] = *funzione di dipendenza* (cor-rispondere)  
 [C3] = *funtivo* (3° appartamento a sx – “insopportabile silenzio”)

Lo schema di opposizioni spaziali e sonore così ottenuto si propone come termine *a quo* di un’omologazione semi-simbolica più estesa che chiama in causa come termine *ad quem* opposizioni attoriali e figurative, esplicitate nella prima serie e lasciate implicite nella seconda. La griglia di tale omologazione “a cascata”, in altri termini, è chiaramente impostata e suggerita, e tuttavia rimane “monca”, lasciando al lettore il compito di riempire, in senso quasi letterale, gli spazi vuoti della griglia<sup>183</sup>:

termine <i>a quo</i>		termine <i>ad quem</i>	
<i>opp. spaziale</i>	<i>opp. sonora</i>	<i>opp. figurativa</i>	<i>opp. attoriale</i>
6° app. a dx	: “ronfare ostinato”	: sega	: Winckler
= 3° app. a sx	: “insopportabile silenzio”	: [puzzle]	: [Bartlebooth]

La necessità di un completamento della griglia attraverso l’esplicitazione di un termine *ad quem* non è espressa ma solo suggerita. E tuttavia tale esplicitazione ipotetica non sarebbe possibile in assenza delle suggestioni di ostilità disseminate nei capitoli precedenti. Anzi, l’ipotesi di omologazione finisce per rinforzare la linea tensiva della vendetta, aumentando nel lettore l’attesa di una risoluzione e portandolo verso la ricerca di un diverso punto di vista *sul* testo, un punto di vista che gli permetta di dare adeguata conferma alle suggestioni precedenti. In effetti il lettore può cogliere le implicazioni nascoste nell’opposizione spaziale e sonora solo assumendo, per sostituzione pseudo-enunciativa, il punto di vista *globale* di Valène - ovvero, fuor di metafora, andando a

<sup>183</sup> Sulla capacità del piano figurativo – e in particolare dell’allestimento spaziale – di supportare attraverso dispositivi semi-simbolici effetti di senso profondi, si veda naturalmente BERTRAND 1985.

controllare la carta dello stabile posta alla fine del libro per che il “terzo a sinistra” corrisponde, secondo le attese, all’appartamento di Bartlebooth.

Considerato attraverso il “filtro” dell’osservatore Valène, lo schema dell’antagonismo si manifesta dunque prima di tutto come pura opposizione spaziale e sonora tra due appartamenti dello stabile. Più avanti, lo sguardo dall’alto di Valène passa dalla dimensione percettiva a quella valutativa, presentando al lettore la vendetta, finalmente, come vera e propria configurazione – discorsiva e patemica<sup>184</sup>:

Et derrière **cette porte à jamais close**, l’ennui morbide de cette **lente vengeance**, cette lourde affaire de monomanes gâteaux ressassant leurs histoires feintes et leur **pièges misérables**. (*ivi* : 271)

L’accento alla “porta chiusa per sempre” induce a pensare che colui che dietro quella porta ha covato una “lenta vendetta” fatta di “sordide trappole” sia infine scomparso o che abbia rinunciato al suo progetto “monomaniaco”; o che, appunto, sia morto. L’ipotesi che si tratti di Winckler si rafforza, ma nulla ci dice di più sulla natura di questa vendetta, a parte una sua evidente valorizzazione disforica.

Il sospetto che tale vendetta, ancora senza nome, sia da sovrapporsi all’ormai comprovata ostilità di Winckler nei confronti di Bartlebooth, si avvanza timidamente per la prima volta, come intuizione irriflessa più che come ipotesi definita, nel capitolo XLIV.<sup>185</sup> Nella descrizione della lotta ideale che la composizione del puzzle implica tra il giocatore e il simulacro del suo creatore (“le faiseur du puzzle”), a quest’ultimo viene più volte assegnato il ruolo tematico di “ingannatore”, latore non solo di connotazioni disforiche, ma anche di quell’elemento di “programmazione” e predisposizione che distingue una semplice ostilità da una volontà di vendetta:

L’art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le jouer devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer **la ruse, la piège, l’illusion [l’astuzia, la trappola, l’illusione]**. (*ivi* : 241)

Astuzia, trappola, illusione, e ancora tutti i “classici esempi dei trabocchetti (*embûches*) tesi all’appassionato” (*ivi*): questo l’armamentario essenziale del “faiseur du puzzle” – artefice più che semplice artigiano – che subito dopo è identificato senza esitazioni in Winckler, di cui si descrive l’ingaggio da parte di Bartlebooth (un contratto evidentemente destinato a volgersi in schema polemico). L’ipotesi si rinforza nel capitolo LXX, dove le configurazioni della sfida e dell’inganno sono fortemente ribadite<sup>186</sup>

<sup>184</sup> Sulla vendetta, si rimanda ad ALONSO 2004b.

<sup>185</sup> Il peso relativo di questa intuizione – di per sé molto labile – è aumentato indirettamente dalla percezione indubbia di una forte rilevanza del capitolo in questione rispetto ad altri; tra i molti indici di rilevanza (ad esempio, l’essere dedicato a Winckler, attore di cui progressivamente, durante la lettura, si avverte il ruolo eminente) il principale risiede nella presenza di una riproduzione quasi esatta del prologo (con alcune variazioni impercettibili ma significative, *cf. supra* nota 42, par. 5.4), interamente consacrato all’arte del puzzle.

<sup>186</sup> Anche per questo capitolo si può parlare di un certo affollamento di indici di rilievo, quali ad esempio la consacrazione a Bartlebooth (la cui rilevanza, insieme a Winckler, a questo punto della lettura, è ormai

Il aurait déjà triomphé d'avance des trois quarts **des embûches** préparées par Winckler. [...] Mais c'est là précisément que Gaspard Winckler lui tendait **des pièges** (*ivi* : 399)

L'essentiel **des illusions** de Gaspard Winckler reposait su ce principe [...] (*ibid.* : 400)

**Les ruses** de Winckler commençaient avec les bords [...] (*ibid.* : 401)

C'était, de la part de Winckler, **une ruse** presque primaire (*ibid.* : 402)

Anche qui si tratta appena di una suggestione semantica, emergente per puro gioco isotopico, e potremmo continuare con altri esempi, altri luoghi di emergenza discorsiva della configurazione della vendetta. Quello che conta, e che speriamo di aver mostrato, è la peculiarità della strategia tensiva utilizzata: finché non interviene un'ipotesi di portata globale che ne riveli l'equivalenza semantica – ovvero finché, direbbe Geninasca, non vengono integrati attraverso una prensione semantica – questi spazi testuali non sono che indici topologici di una rete di senso virtuale, in attesa di essere ricostituita; solo a posteriori è infatti possibile percepire l'ordine di coerenza che lega i vari luoghi discorsivi apparentemente irrelati.<sup>187</sup>

Così, pur essendo il percorso della vendetta continuamente suggerito e rilanciato per quasi 600 pagine, è solo col suo compimento che l'ipotesi di un conflitto sotterraneo tra Winckler e Bartlebooth si impone davvero, inequivocabilmente confermata nel momento stesso in cui prende finalmente corpo sotto lo sguardo ormai onnipotente del lettore. Un lettore che può così ben credere di aver smascherato – almeno lui – le astuzie del fabbricante di puzzle-Perec e godere dell'effimera vittoria negata all'Inglese, avendo percepito anche solo per un attimo (e mai come in questo caso in senso quasi letterale) che tutti i pezzi sono infine andati “al loro posto”. O quasi, come si vedrà; perché anche per il lettore l'artefice nascosto ha predisposto un angolo destinato a restare vuoto.

### 5.3 ELOGIO DELL'INTELLIGENZA TATTICA: TRA FRAMMENTO E TOTALIZZAZIONE

Prima di spiegare in che senso un'analogia epifania del vuoto attende al varco il lettore, torniamo al rapporto Bartlebooth-Winckler, che per la sua centralità fornisce alcune chiavi interpretative estendibili anche al resto del variopinto universo de *La vie*.

La scelta dell'autore di lasciare nell'ombra le motivazioni dell'anti-soggetto Winckler sembra rispondere ad un effetto di senso preciso: lasciare nel dubbio la fonte – trascendente o immanente, divina o terrena – dell'accidentalità che, sotto forma di emergenza inattesa del vuoto, dissolve il progetto dell'Inglese. Si noti che le connotazioni

---

evidente) e la presenza di temi e configurazioni discorsive afferenti all'isotopia fondamentale del puzzle, che mette in relazione il capitolo in questione – LXX – col prologo e il capitolo XLIV (*cfr.* nota precedente)

<sup>187</sup> *Cfr.* par. 5.8 e seguenti. Questo è valido, ne *La vie*, per la maggior parte delle linee di sviluppo discorsivo e attoriale, inesorabilmente spezzate e disseminate in capitoli anche molto distanti tra loro. Quello di Winckler non è che il caso più esemplare.

fatalistiche che tale evento assume dal *punto di vista* del soggetto-Bartlebooth non vengono affatto intaccate dal suo essere riconducibile – *ab externo* e secondo una diversa *messa in prospettiva*<sup>188</sup> – a un programma narrativo avverso. L'ambiguità riguardo all'origine trascendente o terrena dell'accidentalità non è casuale: che si accolga l'una o l'altra ipotesi, l'effetto strategicamente perseguito dal testo è quello di lasciar intravedere *comunque* dietro tale accidentalità un artefice nascosto, il cui fine è quello di rimescolare le carte, in senso più che metaforico.

Ad emergere dal vuoto che la figurativizza è in fondo un'istanza impersonale, un'intelligenza sintagmatica nascosta, discorsivamente riconducibile tanto a Winckler quanto al “destino”, ma comunque di tipo *tattico*. In altri termini, si tratta qui di un principio di razionalità opposto a quello, profondamente strategico e paradigmatico, incarnato da Bartlebooth, per cui l'accidentale non è semplicemente “ciò che accade”, ma piuttosto *ciò che non è prevedibile da nessuna regola*. È proprio per far esplodere le strutture di previsione – arma primaria della *mens* strategica – che l'intelligenza tattica introduce una smagliatura nel sistema. L'apertura all'interno del territorio di un vuoto, di un punto cieco nel campo di visione strategica, è la forma più pura dell'espedito, con cui il soggetto tattico, per definizione privo di potere, riesce ad assumere le costrizioni da un'altra istanza definite fino a volgerle ai propri fini – divini o umani, questo in fondo non importa.<sup>189</sup>

È dunque un elogio dell'intelligenza miope e tattica, del “muoversi negli interstizi” e nell'incontrollabile, il nocciolo del discorso valoriale de *La Vie*. Del tutto in linea del resto coi principi dell'Oulipo, che lungi dal imprigionare l'opera d'arte in un reticolo autodeterminante, vedeva nelle *contraintes* (costrizioni, appunto) un mezzo per la costruzione di uno “spazio non proprio” nel quale muoversi tentativamente, e argutamente

<sup>188</sup> È essenziale qui distinguere con rigore il punto di vista, dispositivo essenzialmente discorsivo e dipendente da un attante osservatore che può o meno trovarsi in sincretismo col soggetto, e la prospettiva, parametro puramente narrativo legato alla relazione speculare che la struttura polemica instaura tra i programmi del soggetto e del anti-soggetto. Mentre la prospettiva è virtualmente ribaltabile in sede d'analisi (in questo senso, *ab externo*) senza provocare distorsioni descrittive, il punto di vista dipende strettamente dall'effettiva realizzazione dei processi a livello discorsivo e non può essere modificato se non come prova di commutazione, in quanto ogni assunzione diversa di punto di vista modifica inevitabilmente l'effetto di senso finale.

<sup>189</sup> Il sommo artefice è un abile tattico, sembra dirci Perec, più che un infallibile stratega. È evidente che questa è solo una delle possibili fughe connotative innescate dal testo. Per quanto infatti ne *La vie* sia presente una visione “cosmologica” piuttosto evidente, non c'è traccia del tema religioso: a reggere i fili è piuttosto qualcosa di simile al destino. Ma l'evidente strutturazione delle vicende non permette di leggere questo destino come fato e casualità. Che sia un principio trascendente e divino o un qualche forma di energia immanente, si tratta pur sempre di una forma di intelligenza.

D'altra parte, l'interpretazione religiosa se non è suggerita, non è neppure esclusa dall'economia del testo e può anzi essere facilmente attivata inserendo *La vie* nel corpus idioletale dell'autore, che rivela nel complesso la presenza costante e trasversale di temi e figure dell'ebraismo, perlopiù affrontati con lo spirito critico di un “ebreo sradicato” quale era Perec. E in effetti, se c'è una visione del divino in Perec, questa include una qualche forma di autonomia della dimensione umana, uno spazio di libertà irrinunciabile. La negazione di ogni forma di totalizzazione è infatti uno dei capisaldi valoriali non solo de *La vie*, ma di tutta l'opera di Perec. Si tratta di una visione significativamente divergente da quella ebraica, che vede in Dio istanza massimamente panottica e strategica. A ben guardare, è il libero arbitrio ad implicare una natura tattica dell'intelligenza divina: garantendo uno “spazio proprio” all'uomo l'istanza divina non può che intervenire negli spazi franchi, nel non normativo, nell'accidentale. Come dire che Dio tutto vede e tutto sa ma non tutto può, e per sua scelta: per lasciarsi – e lasciarci – spazi di “gioco”; non con lo spirito ludico di una divinità burlesca, ma con tutto il rischio degli effetti tragici che il gioco può avere e di cui ogni vero giocatore ha piena coscienza.

(con *metis*) districarsi. Si comprende così il senso profondo del “motto” dell’Opificio: *Oulipiens: rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir*. Ed è in questo senso – come coscienza di un movimento inevitabilmente miope – che va intesa l’inquietudine di cui parleremo più avanti.<sup>190</sup>

Ma ritorniamo all’epifania del vuoto all’interno del puzzle incompleto di Bartlebooth. Posta nel finale (posizione di per sé strutturalmente rilevante) di un romanzo “totale” (“romanzi” nel sottotitolo significativamente voluto da Perec) e rafforzata dalla marca disforica della morte, l’immagine inesorabile di vacuità e di assenza che abbiamo esaminato assume i contorni di un’inappellabile rivendicazione di inattività: l’inattività di qualsiasi progetto totalizzante.

Totalizzante (“une certaine idée de la perfection”) è senz’altro il progetto di Bartlebooth nel suo tentativo di sostituire le imprevedute oscillazioni tensive dell’esistenza con un dispositivo auto-regolante (“*parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien*”), di rimpiazzare l’intenzionalità fenomenologica con una progettualità algoritmica, un movimento autarchico e macchinico. Ma totalizzante appare anche e soprattutto – persino al lettore più ingenuo – il progetto dell’autore-modello Perec, che concepì *La vie*, sorta di *Comédie Humaine* del novecento, come un tentativo sfacciatamente (e ironicamente) ambizioso di rendere narrativamente la “ricchezza incommensurabile della vita”. Si confronti il progetto di Bartlebooth:

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égal que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de **saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde** - projet que le seul énoncé suffit à ruiner - **mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde**, il s'agirait alors d'accomplir jusqu'au bout un **programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible**. (*ivi* : 152)

col progetto scritturale di Perec, per cui l’obiettivo dell’attività letteraria è quello di accedere a

[...] la compréhension du monde, l'appréhension correcte et conquérante de sa complexité, l'exploration de son incommensurable richesse. (*ivi* : 85)

L’“inestricabile incoerenza del mondo” che Bartlebooth sfida così ciecamente appare come una versione meno euforica, incastonata a livello enunciativo, della “ricchezza incommensurabile” che *La vie* vorrebbe tentare di restituire a livello enunciazionale. Riconoscendo nel progetto scritturale oulipiano e dunque estremamente “vincolato” di Perec l’equivalente del programma auto-regolato di Bartlebooth, sembrerebbe dunque lecito identificare in quest’ultimo la principale manifestazione testuale dell’autore modello. Tuttavia, la valorizzazione del frammento, caricata e concentrata nella figura della tessera di puzzle, induce ad ipotizzare un gioco simulacrale ben più complesso.

---

<sup>190</sup> Cfr. *infra*. cap. 7.

Senza dover arrivare ad aprire il discorso amplissimo del gusto leibinziano per l'*ars combinatoria* e della sua fortuna nella cultura "neo-barocca", è indubbiamente vero che la poetica oulipiana prevede una sorta di "epistemologia del frammento". Le *contraintes* del resto sono primariamente vincoli di configurazione, ovvero di discretizzazione: in altri termini la *contrainte* guida il taglio, scorpora il non necessario e prescrive regole per "costruire frammenti". Ma anche, va da sé, regole per gestirli. In altri termini, ciò che spesso non si considera è che le *contraintes* permettono anche di dominare la proliferazione monadica, di controllarla. Niente di meno deterritorializzante: al contrario, la *contrainte* è un mezzo di territorializzazione, di controllo sugli spazi (anche immaginativi). Solo si tratta di un modello di territorializzazione *non uniforme* e soprattutto *non uniformante*. Soprattutto, si tratta di un modello di definizione territoriale (in senso etimologico: definire come tracciare *finis*) volto esclusivamente a garantire il campo di gioco per la comparsa di un'istanza tattica antagonista. Costruire da sé il labirinto da cui dover poi uscire: così il soggetto oulipiano riunisce Dedalo e Teseo in un paradossale sincretismo.

Nel progetto scritturale Perec troviamo all'opera lo stesso paradosso di sapore borghese: l'autore modello incarnazione della strategia testuale tradisce di certo la pulsione uniformante di Bartlebooth, ma con altrettanta evidenza partecipa della devianza accidentale di Winckler. Tanto la "diabolica utopia" del miliardario quanto la "vitalità faustiana" dell'artigiano. (RINALDI 2004 : 124) convivono dunque, anche se in modo alquanto inquieto, nell'artefice nascosto de *La vie*<sup>191</sup>.

Scrivono Michel Serres che non è della totalità che bisogna aver paura, il frammento è ben più solido.<sup>192</sup> Ora, ad onta di quanto si ritiene, c'è in Perec una nostalgia della totalità; anche se si tratta di nostalgia per un concetto non ingenuo, non "moderno" di totalità.

Una totalità la cui costitutiva irrealizzabilità è stata coscientemente accettata e che permane, dunque come semplice principio regolatore; un modello di regolarità che si manifesta sempre come deformato rispetto al polo locale in cui ci si pone e dalla quale lo si intravede come obiettivo, come *vise*. Un concetto che si direbbe forse più vicino a quello contemporaneo di globalità, intendendo con questa un'uniformità la cui origine più che trascendente è immanente, emergente a partire dall'insieme delle sue parti e diffusa attraverso una dinamica autoregolativa.<sup>193</sup> Anche per la globalità vale tuttavia il paradosso generato dalla sua "messa in situazione": l'unica possibilità di manifestazione del globale risiede sempre e comunque nelle sue varianti *glocal*, in una delle sue declinazioni locali.

La *contrainte* del resto è esattamente una prescrizione di "ambizione globale", ma di applicazione locale: prescrive regole che definiscono i frammenti parziali solo per

---

<sup>191</sup> L'inquietudine con cui in Perec tale conciliazione viene affrontata è del tutto assente, come vedremo, nella visione oulipiana standard, che assume il paradosso dei "topi che costruiscono il proprio labirinto" in modo neutrale e aproblematico. Nei giochi oulipiani la sovrapposizione di intelligenza tattica e strategica non è niente più che un dispositivo funzionale, un semplice ingranaggio di una *machinerie* letteraria adamantina, autarchica e in ultima analisi alquanto asettica.

<sup>192</sup> Cfr. SERRES 1992, per un'interpretazione recente, si veda FABBRI 1998 : XVII.

<sup>193</sup> A prescindere dall'apparente contrasto dovuto all'uso di "totalità" secondo diverse accezioni, l'idea di totalità non ingenua a cui ci riferiamo è per certi aspetti vicina all' "universale senza totalità" di cui parla Pierre Levy nel suo fortunato *Cyberculture* (1997).

permettere di oltrepassarli secondo un punto di vista totale, o meglio, *in vista* della totalità. Non realizza la totalità, ne promette l'accesso, subordinandolo alla ricerca di espedienti di natura inevitabilmente contingente, inventati "all'occasione". In altri termini, come principio creativo – "pompe à imagination" – la *contrainte* ha la precisa funzione di invitare al suo stesso tradimento, alla sua trasgressione. E la trasgressione si dà *per mezzo dei frammenti locali*, ma in una *prospettiva globale* senza la quale trasgressione e tradimento non vi sarebbero<sup>194</sup>. Né senza un sostrato comune vi sarebbero gli interstizi in cui l'intelligenza tattica si muove, ma solo frammenti irrelati, atomi indivisibili: solidità inscalfibili, come suggeriva Serres. Tutt'al più questi frammenti possono combinarsi in configurazioni inedite: ma anche la combinatoria è muta se non serve a suggerire una diversa intelligenza sistematica, un'inedita identità del "tutto" entro la quale questa gioca e "si gioca". Siamo dunque d'accordo con Mele, uno dei più lucidi commentatori di Perec, quando scrive:

La relazione tra il frammento e la totalità è il cuore del *savoir-fiction* di Perec. Il sistema *inachévé*, il puzzle della *Vita* ne è solo la forma visibile (MELE 1991 : 374)

Il frammento che ha in mente Perec non è dunque quello solido e monadico ("*entier, intact, irréductible*") su cui Bartlebooth indirizza la propria utopia di controllo, unico oggetto accessibile in un mondo altrimenti "irriducibile". Il frammento di Perec, seppure esiste, è quello mobile e "sempre mancante al suo posto" di Winckler.

La rilevanza indubbia della vicenda di Bartlebooth, unica linea narrativa davvero dominante in un romanzo per il resto massimamente polifonico, è dunque solo la principale tra le tante trappole per il lettore: è altrove che emerge che la voce dell'autore – e soprattutto il suo *humus* valoriale. Manca, in Bartlebooth, quella certa inquietudine di fondo che sempre percorre lo stile discorsivo di Perec. E manca anche quella *metis* che è propria dei "senza luogo", coloro che, come Winckler, non controllano territorio alcuno, ma si muovono nel campo di potere altrui, per dominarlo "en le bouleversant", ovvero volgondone i mezzi, da altre istanze predisposti, a proprio vantaggio.

Manca insomma in Bartlebooth e nella sua razionalità "comprensiva" e territorializzante, la correzione apportata da una razionalità miope e tentativa, che stemperi l'ideale di totalità introducendovi il frammento come elemento accidentale eppure necessario.<sup>195</sup> La *metis*<sup>196</sup> è del resto intelligenza "marginale" in senso niente affatto

<sup>194</sup> A proposito della relazione regola-trasgressione si noti che Perec include nel progetto de *La vie* anche due *contraintes* programmaticamente "devianti", significativamente denominate "faux" e "manque". Di questo, e in generale della dinamica creativa e tattica innescata dalle *contraintes* si parlerà diffusamente in 8.1.

<sup>195</sup> Le due razionalità rimandano a due forme di prensione che, come si è visto (cap. 3), funzionano in maniera integrata, egualmente dotate di valore: ma la "parola letteraria" ci vuol parlare del valore dei valori, che qui sembra propendere con più forza per il versante tattico.

<sup>196</sup> Intendiamo qui per *metis* quella forma di intelligenza che agisce nella contingenza, nell'"occasione" (*kairos*). Cfr. DETIENNE-VERNANT 1974 ma anche DE CERTEAU 1980. Il concetto è inoltre molto vicino a quello di bricolage di Levi-Strauss, soprattutto nella rilettura fatta da Floch, ovvero come pratica di costruzione di senso, approssimativamente descrivibile come la proverbiale "arte di arrangiarsi", la disposizione pragmatica per cui "si sa che in molte circostanze si può 'arrangiarsi': si può, cioè, sbrogliarsela" (FLOCH 1995 : 229). In questo senso il *bricoleur*, come il *polumetis* è un ruolo tematico da inserirsi in una più ampia forma – o stile – di vita : "il bricolage è una forma di pensiero, ma anche un modo di fare e produrre senso" (*ibid.* : 228), l'arte di chi riesce a rinviare i progetti (si pensi alla vendetta procrastinata di Winckler) e ad adattarli alle

valoriale, ma esclusivamente *posizionale*; come quella di Winckler appunto, la cui vendetta così abilmente e freddamente “servita” al lettore, nell’universo narrativo de *La Vie* rimane invisibile a tutti (tranne che a Valène, del cui ruolo di osservatore privilegiato si è detto). È una vendetta sotterranea, interstiziale: una vittoria predisposta e ottenuta “in territorio altrui”<sup>197</sup>.

Non è dunque nella *ubris* monolitica di Bartlebooth che vanno ricercate le tracce dello stile discorsivo di Perec (discorsivo nel senso di Geninasca, e cioè profondamente intriso di una data visione epistemica). In realtà se proprio un simulacro discorsivo va ricercato, questo è piuttosto incarnato dall’arguto e ambiguo Winckler<sup>198</sup>. Nella caratterizzazione discorsiva del melanconico artigiano, infatti, l’attitudine alle pratiche di “aggiustamento” con l’oggetto e le due nervature, la capacità tipicamente tattica di plasmare senza programmare, di piegare la materia secondo il proprio estro ma rispettandone le linee profonde, rimanda ad una manipolazione “magica” più che tecnica o addirittura, come in Bartlebooth, “tecnocratica”<sup>199</sup>:

Winckler. L’ebanista che costruisce i puzzles per incarico di Bartlebooth, è veramente il personaggio magico del libro: l’artigiano come mago. (CALVINO 1984b : 1398)

Si vedano allora le configurazioni discorsive in cui questo attore viene inserito (inganno e illusione da una parte, calma, imperturbabilità e un certo sentimentalismo dall’altra) e l’allestimento figurativo che lo attornia (ambienti essenziali e asciutti da un lato e dall’altro librerie intarsiate di scene immaginifiche, “anelli del diavolo”, giocattoli mirabilmente costruiti e, a dirla tutta, un tantino inquietanti<sup>200</sup>). Soprattutto, si vedano i suoi

---

fluttuazioni dell’ambiente.

<sup>197</sup> Alla luce di questa opposizione strategia/tattica, il puzzle appare come “campo polemologico” su cui si scontrano i simulacri degli attori. Del resto, il discorso sull’arte del puzzle (nel preambolo e nel capitolo XLIV) è sviluppato con una certa evidenza le analogie tra questa pratica ludica e quella degli scacchi (peraltro raffigurati a p. 395), attivando nel gioco del puzzle le pregnanze semantiche culturalmente riconducibili alla configurazione della sfida *in absentia*, condotta per simulacri e su un campo strutturato (cfr. “La sfida” in GREIMAS 1983). Del resto, il topos discorsivo degli scacchi come simbolo dello schema narrativo della sfida virtuale, condotta per simulacri ha avuto una grande fortuna nella letteratura: si pensi a *Le città invisibili* (analizzate più avanti), *La difesa di Luzin* di Nabokov, *La novella degli scacchi* di Zweig, ma anche a esempi più recenti come *La variante di Luneburg* di Maurensig.

<sup>198</sup> “Come Winckler, Perec si iscrive in una sospensione dell’idea stessa di perfezione, il rifiuto dello spazio, dell’oggetto o delle istruzioni per l’uso ideali. Egli sfugge alla lusinga della descrizione o dell’illustrazione onnicomprensiva e totale, alla lusinga di un puzzle unico e grandioso, come sfugge alla lusinga del “candore immacolato del nulla”. Entusiasta delle scale, luoghi di incontri casuali, che rappresentano l’imprevedibile, il contingente, Perec – come un gatto? – trova il suo percorso per sfuggire alla tirannia degli oggetti. (...) consapevole che solo nei “punti di sospensione” la sua scrittura testimonierà per coloro i quali resteranno per sempre assenti dalla sua scrittura” (GUNN 1993 : 150).

<sup>199</sup> Facciamo qui riferimento alla tipologia del fare strategico, secondo dominanti di “manipolazione” o di “manovra”, proposta da Landowski nel saggio “Esplorazioni strategiche”. Nella prospettiva di Landowski il *fare magico* si esplicherebbe attraverso la scelta strategica di “manipolare le cose come uomini”, opponendosi tanto al *fare tecnologico* – “manovrare le cose” – quanto al *fare tecnocratico* – “manovrare gli uomini come cose” (LANDOWSKI 1989). Le tre tipologie strategiche (non abbiamo qui descritto la quarta, il *fare politico*) sembrano distinguere bene l’artista/artefice (fare magico: Winckler) dall’artigiano/ingegnere (fare tecnologico, ad esempio Morrellet) e dal manager organizzatore (fare tecnocratico, Bartlebooth).

<sup>200</sup> Tra questi, dei piccoli specchi convessi, di cui non si capisce “perché vi dedicasse tanto tempo. Non cercò di venderli e non ne regalò mai nessuno” (PEREC 1978 : 38 tr. it.); di fronte a questa palese dichiarazione di gratuità, una possibilità di senso viene data dalla descrizione degli specchi: “pezzi di legno al centro dei quali il piccolo specchio lucente sembrava uno sguardo metallico, un occhio freddo, spalancato, carico

ruoli tematici e patemici: illusionista, abile artigiano, arguto, astuto, paziente. In una parola: *polumetis*.<sup>201</sup>

#### 5.4 IL DISPOSITIVO FIGURALE

Se dunque il progetto sfrontato di Bartlebooth incanta e ipnotizza per la sua cieca<sup>202</sup> fiducia nell'programmato e nel "regolare", quello ben più sotterraneo e sottile di Winckler inquieta al contrario e "sommuove" per la lucida coscienza, stemperata dall'ironia, con cui accetta – prevedendola e addirittura provocandola – l'irruzione dell'irregolare in un ordine irrimediabilmente ingannevole. Analogamente, nel programma scritturale di Perec l'interdipendenza strutturale tra regolare e irregolare (tra stabilità e instabilità) non solo è ammessa come valore epistemico profondo e trasfigurata nella forma patemica dell'inquietudine, ma è anche coscientemente elevata a principio fondativo e generativo dell'oggetto testuale.

L'irregolarità – è bene sottolinearlo – si presenta qui innanzitutto come *singularità*, luogo in cui l'instabilità spezza la stabilità. È forse questo un modo differente per interpretare la ricorrenza del sema /vacuità/ nel testo. L'irregolare, inteso come vuoto o avvallamento in un *continuum* regolare, è infatti costantemente messo in rilievo sotto forma di "smagliatura", punto cieco eppure, al contempo, punto in cui "avviene qualcosa":

---

d'ironia e di malanimo" (*ib.*). Sembra che Winckler affidi a questi oggetti il compito di esprimere, come occhi appunto, il suo segreto stato d'animo, che per il resto mai trapela all'esterno. Poco dopo, nello stesso capitolo, viene infatti specificato che l'artigiano conservava sempre un incredibile controllo di sé ("una calma al limite dell'apatia, di una pazienza, di una dolcezza, di una rassegnazione a prova di bomba"). Questo tuttavia non contraddice la sua rabbia sorda e la sua ostinazione alla vendetta. Winckler non è affatto un passivo, ma possiede un forte lato polemico, solo abilmente occultato. L'atteggiamento serafico dell'artigiano è troppo estremo per non sembrare auto-imposto e per non far sorgere, anche nel lettore più distratto, il sospetto che nasconda in realtà una sensibilità eccessiva (la motivazione più probabile della vendetta ha radici passionali, legate alla morte della moglie). Questa sensibilità trattenuta non può comunque evitare di strabordare, e in modo radicalmente esplosivo, una volta superato un punto critico, che non a caso si dà sempre in situazioni polemiche (l'unica occasione in cui Winckler sembra regolarmente perdere il controllo è proprio una situazione di sfida, ovvero durante l'abituale partita "a giacchetto" con Morellet).

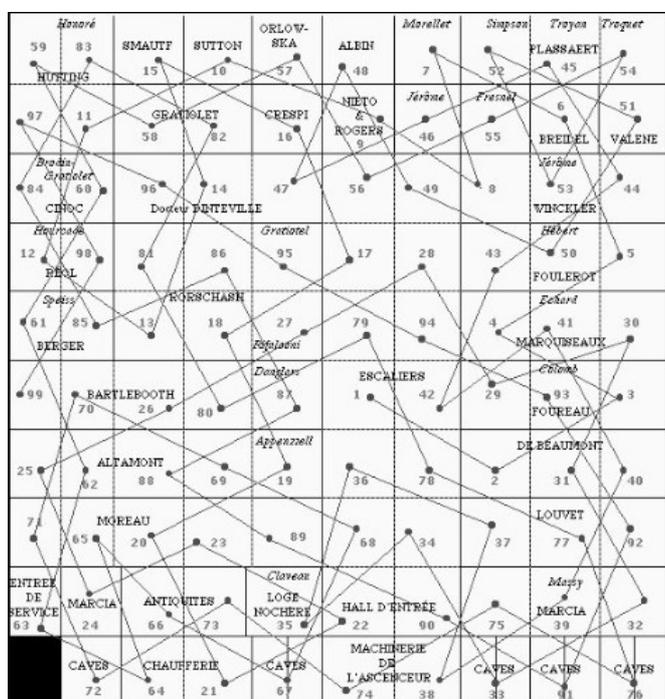
<sup>201</sup> Nel mettere insieme, alla ricerca di un "tipo attoriale", i ruoli tematici (il "*polumetis*", il "senza luogo", il "marginale") e attanziali (soggetto privo di potere, dotato di sapere parziale) connessi implicitamente alla configurazione della tattica, è difficile resistere alla tentazione di riconoscervi la figura stereotipica dell'ebreo. Le ascendenze ebraiche di Perec, puro dettaglio autobiografico, sarebbero in effetti compatibili con i fenomeni strettamente testuali che abbiamo visto, ovvero con una valorizzazione dell'intelligenza interstiziale, tipica dei soggetti marginali e nomadi e delle loro pratiche di resistenza; tanto più se si considera che il senso di appartenenza di Perec alla comunità ebraica era dell'ordine dell'"immaginario" nel senso che Anderson (1991) darebbe a questo termine. Sarebbe interessante tentare di corroborare questa tesi traducendo il contesto di vita in termini testuali, ad esempio considerando le opere autobiografiche come inter-testi. Non ci sembra un caso che nella più importante e intima di queste opere, *W ou souvenir d'enfance*, compaia proprio Winckler e la figura del vuoto sia altrettanto ricorrente, addirittura esplicitamente ricondotta a simboli e vicende ebraiche (*cf.* più diffusamente *infra* par. 7.5). L'ipotesi di una connessione simbolica testualmente costruita tra ebraismo e figure del vuoto appare così qualcosa di più che una tentazione: una possibile direzione di ricerca.

<sup>202</sup> Cecità dei folli, come ha visto molto bene Paul Auster : "Like many of the other stories in "Life", Bartlebooth's weird saga can be read as a parable (of sorts) about the efforts of the human mind to impose an arbitrary order on the world. Again and again, Perec's characters are swindled, hoaxed and thwarted in their schemes, and if there is a darker side to his book, it is perhaps to be found in this *emphasis on the inevitability of failure*" (AUSTER 1987 : 7, corsivo nostro).

estrema figurativizzazione della narratività nel senso più profondo. Del resto, è dalla ricorrenza di immagini di vuoto che promana l'effetto di senso che la critica più accorta ritiene predominante, quello dell'*incompiutezza*, modalizzata come “inesorabile” e manifestata discorsivamente in modo iterativo e con i mezzi più vari: narrativi, tematici e soprattutto figurativi. Solo per dare un esempio, oltre all'immagine del “pezzo mancante” nell'epilogo, si veda il riferimento alla “petite fille qui mord dans un coin un *petit-beurre* LU”, presente sia nel finale del capitolo LI, sia nella rassegna *en abyme* di storie interne del cap. LXI<sup>203</sup> (entrambe collocazioni cruciali, come si vedrà oltre).

E tuttavia l'isotopia dell'incompiutezza non viene solo *discorsivizzata*; essa è anche, e soprattutto *testualizzata*: anche lo “spazio del testo” si presenta come una configurazione incompleta, organizzata intorno ad un punto cieco. Vedremo a questo proposito che la disposizione reciproca degli spazi testuali, considerata in una prospettiva planare, ricalca lo schema della pianta dello stabile in cui le vicende hanno luogo, riprodotta alla fine del libro (*cf.* figura 5.1). Vedremo soprattutto come la “casella vuota” sia realizzata sul piano dell'espressione da un capitolo mancante che, nello spaccato di cui sopra, corrisponde alla stanza posta nell'angolo in basso a sinistra: esattamente il punto in cui la piccola morde il biscottino LU e in cui il simbolo ebraico (*cf.* figura 5.2) riprodotto in *W, ou Souvenir d'enfance* rimane aperto<sup>204</sup>.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 205 et de la page 394 en est la seule responsable (PEREC 1979a : 51)



<sup>203</sup> Si noti che questa rassegna interna (forse la più clamorosa delle *mise en abyme* presenti nel testo, pubblicata anche a parte, nella rivista *Poésie*, col titolo ironicamente latineggiante *Compendium Libri de Vita et Modo Utendi*) è a sua volta sottoposta a *contraintes* (ogni verso sessanta segni tipografici, spazi compresi).

<sup>204</sup> In *W ou souvenir d'enfance*, oltre a comparire il personaggio di Winckler (*cf.* *infra* par. 7.5), è dunque presente anche una versione “ideogrammatica” della “struttura con casella vuota” de *La Vie*.

[Figura 5.1]

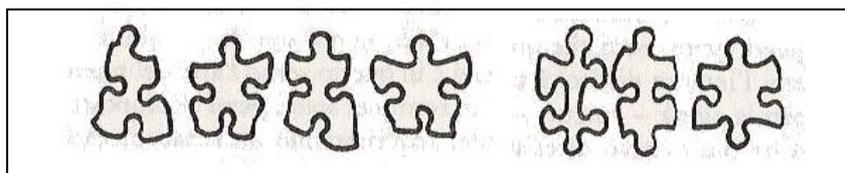
[Figura 5.2]

Si noti che addossando all'ignara *petite fille*, ovvero ad un elemento testuale immanente, la responsabilità della sparizione del capitolo (*cfr.* par. 5.7), Perec sottolinea e autorizza, pur se ironicamente, la liceità di un collegamento diretto tra configurazione espressiva e le figure del piano discorsivo. Si noti inoltre che la manifestazione del vuoto è relegata “in un angolo”; la marginalità della posizione, da un punto di vista *figurativo*, è indubbiamente foriera di connotazioni complesse, ma nulla toglie al ruolo determinante che il vuoto assume da un punto di vista strutturale profondo.

In effetti, della ricchissima messe di immagini di incompletezza che il romanzo fornisce, ci interessa qui rilevare soprattutto il fondo comune, di carattere – almeno secondo la nostra ipotesi – eminentemente *figurale*. In altri termini, tenderemo di mostrare come le varie realizzazioni dell'isotopia della “casella vuota” si reggano tutte – a qualsiasi livello agiscano – su uno *schema topologico*. E che dunque il Discorso valoriale veicolato dal romanzo si regga su una sorta di *ragionamento figurale*, in cui una valorizzazione “timica” del paradosso è resa topologicamente attraverso una struttura peculiare – quella della cuspide – che permette di descrivere rigorosamente l'opposizione “vincolata” tra due poli semantici e valoriali: vuoto e pieno.

Come si è detto tale schema topologico trova un'ampia varietà di manifestazioni discorsive (di cui daremo migliore rassegna in 7.5). Tra tutte, naturalmente, la più pregnante è quella del *puzzle*, non solo per l'indubbia rilevanza che gli viene assegnata a livello narrativo (oggetto di valore dei due PN principali, quello di Bartlebooth e di Winckler) e metanarrativo (si veda il preambolo, ripetuto con lievi variazioni nel capitolo XLIV, in cui l'arte del puzzle in virtù delle sue caratteristiche strategiche e interazionali è esplicitamente paragonata alla dinamica di cooperazione interpretativa<sup>205</sup>); il puzzle è rilevante soprattutto perché fornisce un *analogon*, a livello figurativo, della configurazione dello spazio testuale.

Detto altrimenti, crediamo che l'effetto estetico primario di questo testo sia indissolubilmente legato all'emergenza di un vuoto nell'organizzazione espressiva, che rivela un rapporto di motivazione tra forma del contenuto e forma dell'espressione, mediato da una figura simbolica che funge da “matrice” dell'isomorfismo: il puzzle, appunto.



[Figura 5.3 : Perec – “ometti” e “croci di Lorena”]

<sup>205</sup> Il preambolo e la prima parte del capitolo XLIV (il secondo dedicato a Winckler) sono identici tranne che per la quantità delle tessere di puzzle riprodotte per ciascuna delle “classi eidetiche” possibili (“ometti”, “croci di Lorena” e “croci”), che figurano rispettivamente in numero di 4-3-2 nel preambolo e 3-2-1 nel cap XLIV. Anche qui, come si vede, vi è una “disparition”, una tessera soppressa per ogni classe eidetica. Aggiungiamo che la ripetizione di un'intera sequenza produce un fortissimo indice di rilievo per novità, che si somma al rilievo posizionale insito nella collocazione iniziale del preambolo e al rilievo semantico legato al ruolo narrativo di Winckler, a cui è dedicato il capitolo che ospita la ripetizione.

Alla luce di questo particolare piano di pertinenza, eminentemente figurale, i due protagonisti dell'epilogo da cui prende il via la lettura retrospettiva non sono tanto Bartlebooth, il vecchio e stravagante miliardario, ossessionato dalla composizione del puzzle, e l'artigiano Winckler, costruttore geniale e roso da un astio mai rivelato. A reggere la scena – meglio, a “polarizzarla” – non sono tanto degli attori, quanto piuttosto delle figure: da un lato la tessera presente e dall'altro il profilo vuoto definito dall'assenza della tessera stessa. Entrambe – tessera assente e tessera presente – possono essere definite solo in rapporto al puzzle che le contiene.

Da un punto di vista mereologico, le due figure rivelano la propria natura puramente formale e figurale. Poco importa qui, tranne che per l'effetto ironico di cui si è parlato, della loro caratterizzazione *iconica*, ovvero il fatto che rinvino a due segni – W e X – riconoscibili da un punto di vista culturale e denotativo<sup>206</sup>. Va sottolineato invece che sono esattamente le loro proprietà *figurali* a rendere le due figure strutturalmente significative: mereologicamente complementari all'intero e al contempo incompatibili tra loro.<sup>207</sup>

On peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autre pièce [...]. [...] considéré isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce. (PEREC 1978a : 17-18)

Ora, defigurativizzando, o più precisamente deiconizzando la figura del puzzle, si scopre che al di là o al di sotto del suo rivestimento figurativo, essa nasconde un *dispositivo plastico*, o meglio, *topologico*, ovvero un principio di configurazione spaziale astratta, il cui funzionamento strutturale è descritto in dettaglio nel preambolo.

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalt-théorie. L'élément ne préexistant pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, et ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments. La connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui la composent. (*ivi* : 17)

Ciò che ci interessa in particolare è il fatto che questo principio di organizzazione spaziale – rappresentato al livello del contenuto come figura riconoscibile « del mondo » (il puzzle) – regge allo stesso tempo l'organizzazione del *piano dell'espressione* del testo. Come si è già accennato, ogni capitolo del libro corrisponde a una delle dieci camere di uno dei dieci piani dello stabile parigino in cui la narrazione ha luogo (*cf.* figura 5.1). Da

---

<sup>206</sup> Anche se sarebbe interessante, tralasciamo di parlare del valore che la lettera “W” assume nella vicenda letteraria e personale di Perec, rimandando ai numerosi studi in proposito; basti solo ricordare il titolo dell'opera in cui il valore autobiografico della lettera è più evidente, fin dal titolo: *W ou le souvenir d'enfance*.

<sup>207</sup> Persino la sottile vendetta di Winckler, che si compie rendendo le due figure incompatibili e paralizzando così gli sforzi di Bartlebooth, si basa sulla deformazione di queste proprietà.

un punto di vista globale, questo dispositivo spaziale si presenta dunque come una scacchiera sulla quale lo sguardo del narratore-osservatore – e l’itinerario interpretativo del lettore – si sposta secondo il passo obliquo del “salto del cavallo”, che permette di “coprire la totalità di questo schema virtuale, evitando di tornare due volte sulla stessa casella”.<sup>208</sup>

Il aurait été fastidieux de décrire l’immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J’ai donc décidé d’appliquer un principe dérivé d’un vieux problème bien connu des amateurs d’échecs : la polygraphie du cavalier [...]; il s’agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d’un échiquier sans jamais s’arrêter plus d’un fois sur la même case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telle celle d’Euler, forment de surcroît des carrés magiques. Dans le cas particulier de *La vie mode d’emploi*, il fallait trouver une solution pour une échiquier de 10x10. J’y suis parvenu par tâtonnements, d’une manière plutôt miraculeuse. (PEREC 1979a : 51)

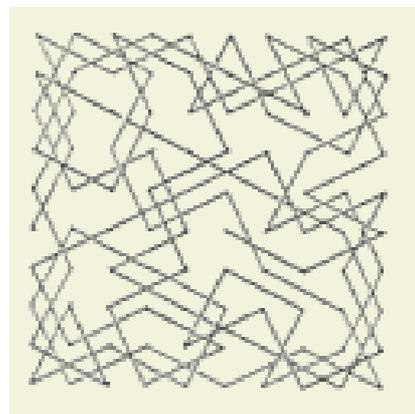
Persino la divisione del testo in sei parti è sottomessa alla poligrafia:

La division du livre en six parties provient du même principe: chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commende une nouvelle partie. (*ib.*)

Il progetto del narratore-osservatore de *La Vie* è dunque quello di restituire un frammento di realtà colto, come l’*aleph* di borgesiana memoria, attraverso l’esplosione spazio-temporale delle innumerevoli linee narrative che si dipartono da un istante e un luogo particolari, quelli della morte di Bartlebooth: il 23 giugno 1975, poco prima delle otto di sera, al numero 11 dell’immaginaria rue de Simon-Crubbellier. In questo modo, come spiega (tra gli altri) Bertini,

[...] le vicende degli abitanti delle cento caselle si incrociano e si completano a vicenda come le orizzontali e le verticali di un gigantesco cruciverba. (BERTINI 2002 : 699)

L’organizzazione espressiva del testo rivela dunque un’*identità plastica* ben precisa, dipendente da costrizioni tipicamente *planari* e che oltrepassa, o meglio si somma, all’organizzazione *lineare* propria del dispositivo grafico della scrittura. In altri termini, il libro “funziona” come un puzzle: lo svolgimento del suo piano espressivo ne rivela lo stesso dispositivo topologico.<sup>209</sup> Da questa prospettiva, la



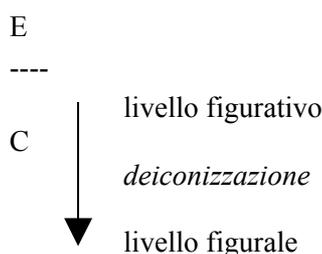
[Figura 5.4: Poligrafia del cavaliere]

<sup>208</sup> Per la descrizione dettagliata di questo dispositivo di composizione, nonché delle altre numerose *contraintes* utilizzate da Perec, nei *Cahier des charges de "La Vie mode d’emploi"* (PEREC 1993)

<sup>209</sup> Questa analogia è valida non solo per l’aspetto enunciativo del testo, ma anche per quello dell’enunciazione, nel senso che il modello del puzzle regge allo stesso modo il processo di interpretazione. La pertinenza di questi due aspetti, peraltro, è ben confermata – in modo del tutto immanente – da numerose indicazioni presenti nel testo. Si veda, a questo proposito, la descrizione nel prologo della natura “interattiva” del gioco e in particolare della presenza implicita del “costruttore del puzzle” all’interno del puzzle stesso.

presenza nel discorso della figura del puzzle agisce – attraverso la sua identità figurale – come un *indice di isomorfismo* tra i due piani della significazione. Tale indice regge, sul piano del contenuto, la configurazione delle unità discorsive che, a loro volta, riproducono la configurazione dell’allestimento dello spazio rappresentato (lo stabile di 10x10 stanze). Ma questo indice regge anche sul piano dell’espressione l’insieme di relazioni semantiche multi-laterali tra i differenti capitoli del libro. Si possono riconoscere, in questo isomorfismo, le caratteristiche di un *meccanismo di doppia spazialità*, attraverso il quale, sottraendo le determinazioni iconiche allo spazio rappresentato nel discorso, di può discendere, rimanendo sul piano del contenuto, dalla sua dimensione figurativa al suo correlativo astratto, ovvero fino alla dimensione figurale (regolata da categorie topologiche come superiore/inferiore, centrale/periferico etc..).

Attraverso questa operazione di deiconizzazione è possibile ottenere una forma astratta, la quale permette di spiegare in modo rigoroso l’impressione superficiale di analogia. In altri termini, è possibile stabilire analiticamente il legame profondo di isomorfismo tra i due livelli – figurativo e figurale – e mostrare come, in un certo numero di casi, gli effetti di significazione legati alla dimensione spaziale dipendano non solo dai suoi tratti iconici, ma, in maniera semi-simbolica, dalle relazioni topologiche nascoste dal rivestimento figurativo.<sup>210</sup>



Si tratta tuttavia di un caso molto particolare di doppia spazialità nella misura in cui esso va a legare non due differenti livelli generativi del piano del contenuto ma, al contrario, quest’ultimo, che contiene in effetti una rappresentazione *figurativa* del puzzle, con il piano dell’espressione nella sua globalità, che di questa figura mostra la versione *figurale*, il suo dispositivo topologico: una pura configurazione di rilievi, di salienze.<sup>211</sup> La

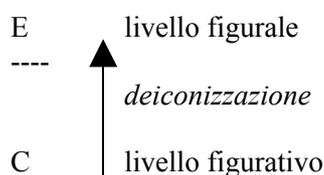
---

Tutto ciò rimanda con forza alla relazione simulacrale tra autore e lettore modello. Come nell’interazione implicita nel puzzle, il primo agisce secondo un principio strategico, il secondo secondo un principio tattico : “On en déduira quelque chose qui est sans doute l’ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n’est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur du puzzle l’a fait avant lui; chaque pièce qu’il prend et reprend, qu’il examine, qu’il caresse, chaque combinaison qu’il essaie encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l’autre” (PEREC 1978a : 20).

<sup>210</sup> Per un esempio applicativo del meccanismo di doppia spazialità nel testo letterario, si può vedere l’analisi, molto dettagliata e stimolante, fatta da Denis Bertrand su *Germinal* di Zola, nella quale l’autore mostra molto chiaramente come è esattamente l’organizzazione figurale sottesa alla messa in scena del racconto, attraverso una dialettica profonda tra i due domini spaziali “inferiore” e “superiore”, che regola o perlomeno rinforza gli effetti di senso legati alla metafora superficiale della “germinazione”. Si considera così la germinazione come una figura discorsiva che traduce in termini iconici la relazione figurale e orientata “dal basso all’alto”, la quale si rivela come la base di un discorso simbolico e ideologico, completamente inedito, celato dall’imperativo naturalista della descrizione (cfr. BERTRAND 1985).

<sup>211</sup> Parliamo qui di salienza (e più avanti di pregnanza) secondo il senso che gli viene conferito dalla riflessione filosofica, e più precisamente fenomenologica, di René Thom (si veda in particolare THOM 1980b e

figura del puzzle funziona in questo modo non solo come una marca semantica, la cui pertinenza si manifesta solo all'interno del piano del contenuto, ma anche come una *marca trasversale* tra le due dimensioni della significazione: il dispositivo figurale così ottenuto si presenta in effetti come un'interfaccia, una sorta di indice formale che si indirizza tanto all'organizzazione semantica quanto a quella espressiva.<sup>212</sup>



Si genera in questo modo un *effetto di motivazione*, che peraltro caratterizza in diverse misure ogni testo estetico e che si manifesta grazie a un dispositivo che potremmo definire di “appiattimento” dell’espressione sul contenuto<sup>213</sup>. La “totalità di senso” de *La vie* si presenta, da un punto di vista eidetico, come un *analogon* di una figura rappresentata al suo stesso interno, secondo una sorta di *mise en abyme* invertita.<sup>214</sup>

Occorre qui prestare attenzione: il rapporto di motivazione sembra procedere in modo proiettivo dal piano del contenuto a quello dell’espressione, secondo il tipico schema della *ratio difficilis*<sup>215</sup>. Ma la deiconizzazione è un’operazione meramente analitica, di disimplicazione *a posteriori*. Lo stesso prefisso de- indica che essa si applica su un’iconizzazione precedente, ed è su *questa* operazione segnica che bisogna concentrarsi. Se ci si pone in una prospettiva generativa appare chiaro che seppure sul piano interpretativo l’effetto di motivazione sembra promanare dal contenuto, per progressiva astrazione di una figura ad esso interna, la proiezione responsabile di tale effetto, ovvero la procedura di produzione segnica che idealmente vi si pone alla base, procede al contrario

1990). Anche il concetto di identità figurale andrà inteso in questo senso, ovvero come una traduzione in termini meno tecnici del tipo topologico, definito da una determinata disposizione di punti singolari.

<sup>212</sup> Interessante a questo proposito lo spunto fornito da AMATULLI (1997), per cui anche il particolare sistema onomastico del romanzo sembra seguire la traccia isomorfica e conformarsi al modello figurale del puzzle. Come viene esemplarmente mostrato dal caso di Bartlebooth (*cfr.* nota 10 in questo capitolo), i nomi degli attori de *La vie* rimandano nella maggior parte dei casi a identità “pescate” in un’ampia rete interstestuale di riferimento (della quale fa parte anche il resto dell’opera di Perec: si vedano i casi di Winckler – presente in *W souvenir d’enfance* – e di Cinoc). È su queste identità potenzialmente riconoscibili (anche se solo da un lettore di secondo livello) che interviene l’azione riconfigurante dell’autore modello Perec. Gli elementi onomastici risultano così tesi tra un nucleo semantico già dato, o comunque carico di connotazioni extratestuali, e gli slittamenti di senso prodotti dal particolare sistema de *La vie*. “Il nome diventa quindi quella *pièce* che solo attraverso la giusta collocazione nel puzzle può recuperare il suo senso. Una *pièce* che a priori è già carica di significati che si alimenteranno gradualmente nel testo nel rapporto di identità o di opposizione con le altre *pièces* che l’hanno generata, ma il cui destino si sarà consumato solo nell’ultima pagina del romanzo” (AMATULLI 1997 : 226).

<sup>213</sup> Sulla motivazione come caratteristica del testo estetico, si rinvia soprattutto LOTMAN 1972.

<sup>214</sup> Normalmente, la *mise en abyme* si presenta come la riproduzione all’interno del discorso di una “porzione” di contenuto (un sintagma narrativo, una figura descrittiva, una strategia di enunciazione) la cui struttura si rivela analoga a quella del discorso stesso, considerato secondo una prospettiva determinata (secondo gli esempi dati: narrazione, descrizione, enunciazione). In questi casi, tuttavia, si ha una sorta di tensione centripeta dell’isomorfismo, che va a legare dei livelli tra loro imbricati, tutti comunque immanenti al contenuto. Nel nostro caso, al contrario, questa tensione è piuttosto centrifuga, nel senso che si indirizza, a partire dalla struttura immanente del contenuto, alla sostanza espressiva ovvero alla struttura manifestata dell’espressione. Per una descrizione dettagliata della *mise en abyme* e delle sue tipologie di manifestazione nel testo letterario, si veda naturalmente lo studio fondamentale di Dallenbach (DALLENBACH 1977).

<sup>215</sup> *Cfr.* Eco 1975.

dall'espressione al contenuto. La *contrainte* agisce, in altri termini, direttamente sul piano espressivo, sfruttandone le proprietà figurali.

Si tratta della modalità di invenzione definita da Eco come *ratio difficillima*, tipica dei dispositivi di significazione poetica. Distinguendola dalla *ratio difficilis*, Eco distingue altresì due forme di motivazione<sup>216</sup>, andando a colmare un'insufficienza nella definizione poetica jakobsoniana, ovvero l'incapacità di distinguere tra principio di produzione poetica e prosastica.

La poesia sceglie una serie di posizioni espressive, e poi scommette che il contenuto, qualsiasi esso sia, e per quanto esso potesse precedere la scrittura, si adeguerà alle costrizioni espressive, e tanto meglio se ne verrà modificato. Il poeta guarda al mondo così come le costrizioni del verso gli impongono. Non solo, in tal modo guarda anche alla lingua. Perché se la prosa, prima di tutto un fatto linguistico, è un fatto cosmologico, la poesia, prima che un fatto linguistico, è un fatto paralinguistico. In entrambi i casi la lingua è come presa nel mezzo, e reinventata alla luce di una delle due costrizioni.- in entrambi i casi la lingua è determinata da altri sistemi semiotici. [...] le parole sono *scelte* dal ritmo. Così come in prosa esser erano scelte dal contenuto. [...] E così dirò che se in prosa si realizza il caso esemplare di una *ratio difficilis* per cui l'espressione si adegua alle esigenze del contenuto, in poesia si attua una *ratio* che ora definirò *difficillima*, in cui il contenuto si adegua alle esigenze dell'espressione. (Eco 1985b: 253-254)

La cosa non dovrebbe stupire: i principi dell'Oulipo e l'idea stessa delle *contraintes* sono di ispirazione tipicamente poetica. Stupisce invece la capacità dell'autore de *La Vie* di dissimulare questa estrema sottomissione a vincoli espressivi, tanto da produrre un effetto inverso, ovvero di dominanza delle strutture di contenuto. In realtà ci sembra di poter dire che le due procedure proiettive si rinforzano reciprocamente e si riversano l'una nell'altra, producendo un movimento circolare e riflessivo, un'impressione di isomorfismo di tipo quasi chiasmico, in cui è difficile percepire quale sia il piano determinato e quello determinante – che poi è, a ben guardare, l'effetto diffuso e complessivo di ogni testo estetico ben costruito, che sia in prosa o in poesia.

Scrive ancora Eco: “Narrare in prosa è innanzitutto scrivere, è *concepire un mondo*, la decisione è cosmologica.” (Eco 1985b : 253) Ci sembra che in Perec questa capacità di modulare tra le due *ratio* sia resa possibile esattamente dalla presenza di un'inaspettata tensione “cosmologica” che controbilancia il formalismo del principio poetico, tradendo piuttosto una concezione sostanziale del prodotto discorsivo<sup>217</sup> – materiale certo maneggiato e plasmato “a regola”, addirittura per la maggior parte riutilizzato di “seconda mano”, ma sempre e comunque con la delicatezza e l'attenzione con cui ci si accosta a un “mondo”.

## 5.5 PRENSIONE ESTETICA E PSEUDO PERCEZIONE

<sup>216</sup> Naturalmente si parla sembra di casi ideali, dando per scontato che nella maggioranza dei casi concreti il meccanismo di *ratio* è misto.

<sup>217</sup> Si rimanda, per questo concetto, al discorso sulla descrizione e sull'infraordinario in 7.7.

Si spiegheranno meglio più avanti le conseguenze teoriche di un isomorfismo così inteso; fin da ora, tuttavia, si può ben affermare che ne *La vie* il dispositivo topologico del puzzle regola allo stesso tempo lo *spazio nel testo* – lo spazio rappresentato a livello discorsivo, come messa in scena o come figura del mondo – e lo *spazio del testo* – l’insieme configurato delle unità testuali.<sup>218</sup>

Indipendentemente dall’ambiguità del meccanismo generativo che sta alla base di tale isomorfismo (*ratio difficillima*), negli effetti ciò a cui ci troviamo di fronte è una sorta di proiezione dell’organizzazione topologica del contenuto sul piano espressivo. In altri termini, la configurazione realizzata sul piano dell’espressione rende visibili, o meglio percepibili, esprimendoli a livello della manifestazione grafica, i legami multipli e potenziali (non solo narrativi, ma anche attoriali, temporali e spaziali) tra le unità discorsive – unità di natura semantica e dunque, per definizione, immateriali. Nel caso del *La vie* il testo realizzato, vale a dire la sua manifestazione espressiva, il “libro” stesso in quanto oggetto – non è dunque niente più che il risultato di una sorta di “reificazione” dello spazio discorsivo immateriale e delle relazioni potenziali che lo costituiscono.

Sviluppando delle intuizioni fornite da Jacques Geninasca, si potrebbe così parlare di oggetto testuale non solo come totalità immateriale del senso, fine dell’attività cognitiva ed ermeneutica, ma anche come un’emergenza fenomenologica sulla quale è possibile applicare una prensione “quasi estetica”, una pseudo-percezione.<sup>219</sup> Non si tratta, tuttavia, dell’oggettività del libro-supporto con le sue caratteristiche materiali (oggetto di una prensione differente, comunque costitutiva dell’atto di lettura e altrettanto legata al “piacere del testo”), ma dell’oggettività della forma discorsiva in quanto sostanza.<sup>220</sup>

Ora, molto evidentemente, questa sostanza non è realmente percepibile nella misura in cui essa emerge, paradossalmente, dalla messa in forma di una « materia immateriale », ovvero del *continuum* semantico. Si tratta d’altra parte di un paradosso proprio di ciò che Petitot ha chiamato “l’aporia fondatrice dello strutturalismo”, per la quale la struttura, considerata come entità topologica, possiede in sé una “oggettività” indipendente dalla materia (nel senso hjelmsleviano) che la manifesta<sup>221</sup>. A rigore, lo stesso concetto di identità figurale rappresenta un presupposto, quasi un assioma, della semiotica strutturale<sup>222</sup>. Tale oggettività strutturale, che fa dell’identità figurale del discorso l’obiettivo di una “percezione potenziale”, concerne evidentemente qualsiasi testo. Tuttavia, nella maggioranza dei casi, la prensione di tale identità non è che il risultato di un’operazione analitica, di un’interpretazione di secondo livello che la fa venire alla luce

---

<sup>218</sup> Tutto il discorso appena fatto può valere anche per altre figurativizzazioni presenti nel testo, che allo stesso modo, una volta deiconizzate, rivelano un dispositivo figurale isomorfo a quello dell’oggetto testuale, funzionando da indici trasversali. Si riconsideri ad esempio il paragone precedentemente riportato di Bertini col cruciverba, figura anch’essa “messa in abisso” e riprodotta graficamente nel tessuto discorsivo.

<sup>219</sup> È evidente che qui si è scelto di rielaborare in senso fenomenologico il pensiero, di per sé molto personale e originale, di Geninasca; in particolare, riguardo ai concetti, tanto legati tra loro da potersi considerare come due accezioni dello stesso fenomeno di significazione, di prensione impressiva e prensione ritmica (cfr. GENINASCA 1997).

<sup>220</sup> A proposito della “sostanzialità” del testo letterario (legata ad esempio all’impossibilità di poterne realizzare una traduzione totalmente “adeguata”) si vedano anche le recenti riflessioni di Eco (Eco 2003). Per una trattazione più dettagliata del tema, cfr. *infra* cap. 9.

<sup>221</sup> Cfr. PETITOT-COCORDA 1985.

<sup>222</sup> A questo proposito, basti ricordare l’articolo fondamentale di Deleuze: “À quoi reconnaît-on le structuralisme?” (DELEUZE 1973).

attraverso una formalizzazione “adeguata”. Al contrario, nel caso de *La vie* (e degli altri testi che andremo ad analizzare), l’identità figurale trova un’evidenza espressiva pressoché immediata, rendendosi accessibile e rilevante tanto per il lettore “naif” quanto per il lettore di secondo livello<sup>223</sup>. Questa messa in rilievo si realizza grazie al dispositivo di motivazione isomorfa, attraverso il quale le relazioni multiple di natura discorsiva – e dunque virtuale – tra gli spazi testuali parziali possono acquisire una sorta di “sostanzialità”, nella misura in cui vanno a definire una rete di relazioni analoghe, benché potenziali, sul piano espressivo. Si tratta, in ultima analisi di un sistema di soglie percettive, di salienze. In altri termini, almeno da una prospettiva interpretativa, l’effetto di motivazione sembra riversare i tratti topologici e differenziali di natura semantica responsabili della coerenza discorsiva sulla forma espressiva, conferendo al testo un’identità figurale percepibile. Si tratta qui di uno snodo molto importante da un punto di vista teorico, che qui accenniamo soltanto, per poi riprenderlo ad analisi conclusa: quello che stiamo suggerendo, pur con tutte le precauzioni del caso, è che la presenza, o meglio la messa in rilievo dell’identità figurale del testo sia capace di conferire a questo una sorta di *pregnanza estetica*.

In seguito alla svolta fenomenologica che ha investito la semiotica generativa degli ultimi anni, la questione dell’esperienza estetica del testo letterario ha dovuto confrontarsi con un problema fondamentale. Secondo questa prospettiva, la possibilità di un’esperienza estetica è legata preferenzialmente alla convocazione di una dimensione estetica. Evidentemente, nel caso del testo letterario, l’identificazione di una dimensione percettiva è altamente problematica: non si può certo pensare che essa si limiti ai soli aspetti materiali del supporto (le pagine, il formato, in altri termini, “l’oggetto di scrittura”); ma allo stesso modo non si può pensare che gli effetti estetici possano ridursi ad un semplice meccanismo di ipotiposi, di immersione vicaria nella dimensione percettiva rappresentata. Per quanto si possa variare anche in questo caso il grado di figuratività – dall’iconicità fino al suo *minimum* figurale – si tratterà sempre e comunque di un quadro percettivo rappresentato e non direttamente “esperibile”. Dal punto di vista fruitivo della “semiosi in atto” non si potrà dunque parlare di una pseudo-percezione, diretta per quanto “virtuale”, ma piuttosto di una percezione “surrogata”, applicata sulla messa in scena rappresentata, all’interno della quale il lettore può al massimo immergersi virtualmente (grazie al meccanismo di pseudo-sostituzione enunciativa, mediato dai punti di vista, di cui parla ad esempio Fontanille). Una lettura in senso topologico dell’identità figurale del testo permette al contrario di conferire al testo stesso una *consistenza fenomenologica*, che lo rende un oggetto da esperire nella sua globalità. Tale oggetto testuale, attraverso il proprio sistema di soglie e rilievi, può legittimamente porsi come base potenziale di un’esperienza estetica che sia intimamente e propriamente letteraria, non più solo un effetto localmente indotto da rappresentazioni interne.

<sup>223</sup> Per i concetti di lettore modello, di primo e di secondo livello, ci si riferisce evidentemente alle teorie di Eco (*cf.* Eco 1979 e 1994). Si noti inoltre che la capacità di un testo di funzionare a partire dalla relazione tra questi due livelli interpretativi è indicata, da una certa parte della critica, come una caratteristica propria della letteratura postmodernista (si veda in particolare il concetto di “double coding” in HUTCHEON 1988). Tale caratteristica sembra favorire una lettura in senso postmodernista dei testi qui analizzati. Tuttavia, come si vedrà, una tale identificazione nei casi in questione è assai problematica, perlomeno quanto lo è la nozione stessa di postmodernismo e ogni suo tentativo di definizione in senso stilistico.

Sarà necessario affrontare la questione più nel dettaglio (*cf.* cap. 9); per ora, è sufficiente sottolineare come il riconoscimento di una pregnanza estetica dell'oggetto testuale permette di assimilarlo – e non solo in senso metaforico – ad uno spazio percorribile. Uno spazio, detto altrimenti, suscettibile di essere attraversato e vissuto dal sistema timico dell'enunciatario non solamente in quanto supporto materiale, ma soprattutto in quanto territorio simulacrale, campo esperienziale del quale è possibile ricostruire una “mappa”. Si tratta in effetti di considerare il discorso come il substrato per l'emersione – diremmo quasi epigenetica – di uno schema spaziale immanente; e dunque di considerare l'oggetto testuale come un piano da attraversare, da esplorare in una maniera per l'appunto pseudo-percettiva, fino a leggere l'atto interpretativo stesso<sup>224</sup> come un'esperienza che si sviluppa non solo attraverso il tempo, ma anche attraverso un simulacro di spazio. È in questa prospettiva che diventa possibile analizzare l'esperienza letteraria come un esempio di semiosi pienamente incarnata, regolata in modo dialettico dalle modalità prensive – tipicamente spaziali – del percorso (punto di vista dinamico e tattico) e della mappa (punto di vista statico e strategico).<sup>225</sup> L'oggetto testuale, attraverso i propri rilievi tensivi e il proprio sistema di salienza, si dispone ad essere “battuto”, appropriato e infine “abitato” dal principio di soggettività incarnata dal fruitore. Come suggerisce Magné (forse il maggiore conoscitore dell'opera di Perec, almeno in ambito francese):

C'est sans doute qu'il appartient à chaque lecteur d'investir cet espace, de se l'approprier, de l'approprier, de le rendre, très précisément, habitable.  
(MAGNÉ 1997 : 10)



## 5.6 ANAMORFISMO NE *LA VIE*

Nel romanzo di Perec, accanto al dispositivo del puzzle, emerge un altro dispositivo rilevante per una lettura “incarnata” dell'esperienza testuale: quello dell'anamorfismo. Se tuttavia il dispositivo del puzzle ha una pertinenza essenzialmente mereologico-quantitativa ed è solo conseguentemente riducibile a un modello topologico-qualitativo, il dispositivo anamorfico è invece primariamente e originariamente topologico.

Ciò premesso, vedremo come mentre il rapporto mereologico – ma potremmo anche dire gestaltico – tra pezzo e insieme illumina il funzionamento e l'immagine globale del testo, ad un altro livello di osservazione (al livello sovra-locale/glocale<sup>226</sup> per la precisione)

<sup>224</sup> Anche se l'interesse primario è di descrivere, in una prospettiva generativa e immanente, i dispositivi di configurazione, sappiamo bene che l'aspetto interpretativo non è secondario in questo testo. Come si è visto la ricostruzione dell'identità figurale de *La vie* e la comprensione del suo funzionamento topologico non sono semplicemente delle finzze analitiche, ma sono altrettanto richieste al lettore di primo livello, come mostrano le numerose indicazioni interpretative presenti nel prologo.

<sup>225</sup> DE CERTEAU 1980 (tr. it. 2001).

<sup>226</sup> La differenza tra livello globale, locale e sovra-locale si chiarirà meglio più avanti (9.1.10). Anticipiamo, sinteticamente senza diffonderci in spiegazioni, che il livello locale quello dei singoli frammenti, quello globale la modalità di connessione locale *tra* frammenti ma in vista di una regola di configurazione generale

è invece l'anamorfismo, ovvero l'ambiguità percettiva del singolo pezzo del puzzle, a fornire un modello per rilevare il principio di interazione e connessione tra i singoli frammenti testuali.

Come fa notare ancora Magné<sup>227</sup>, nel cap LXX de *La vie* – non a caso dedicato a Bartlebooth – compare la descrizione di una nota immagine di W.E Hill: la giovane-vecchia.<sup>228</sup>

Comme dans cette caricature de W.E. Hill qui représente *en même temps* une jeune et une vieille femme, l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule. (PEREC 1978a : 400)

Si tratta evidentemente di un'immagine anamorfica e la funzione discorsiva che essa assume nel testo non fa che sottolineare questo aspetto. Tale caricatura è infatti utilizzata in modo analogico per mostrare come i singoli pezzi del puzzle confezionato da Winckler possiedano la medesima proprietà, quella di ingenerare un inganno percettivo, produrre potenzialmente due (o più) pregnanze a partire dagli stessi tratti distintivi (formanti figurali), variamente investiti di salienza a seconda del grado di focalizzazione o della variazione del punto di vista.

[...] ce qui importait, en l'occurrence, c'est que tant qu'il continuait à voir dans telle pièce un oiseau, un bonhomme, un blason, un casque à pointe, un chien voix-de-son-maître ou un Winston Churchill, il lui était impossible de découvrir comment cette même pièce se rattachait aux autres **sans être précisément renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-formée.**

L'essentiel des illusions des Gaspard Winckler reposait sur ce principe: obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles – pas exemple une pièce dont, quelle que soit par ailleurs sa configuration, deux cotés devaient obligatoirement former entre eux un angle droit – et **en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces** destinées à venir remplir cet espace. (*ivi* : 400).

Una precisazione: è vero che le costrizioni a cui è sottoposta l'opera, in particolare riguardo la scelta e la gestione del materiale discorsivo<sup>229</sup>, impediscono di pensare ad una motivazione strutturale per ciascun dettaglio. Ma nel caso della tecnica anamorfica,

[Figura 5.5: W.E. Hill - *My Wife and My Mother-in-Law* (1915)

---

ed estensiva, di cui rileva infine il livello globale.

<sup>227</sup> Cfr. MAGNÉ 1997 (prefazione all'edizione tascabile francese del romanzo).

<sup>228</sup> A conferma di quanto anche nell'attività cognitiva l'emergenza dell'inatteso possa produrre effetti euforici di tipo estetico, è stato non poco sorprendente ri-scoprire – leggendo a ipotesi già ampiamente formulata la prefazione all'edizione francese – questa immagine particolare che nell'incredibile messe di materiale della Vita era sfuggito e che conferma in modo sorprendente sia l'ipotesi generale – per cui il testo “anamorfico” tende a presentare un duplicato simbolico della proprio tipo topologico sotto forma di figura discorsiva o tema – sia quella particolare su Perec.

<sup>229</sup> Oltre alle *contraintes* già ricordate, il progetto prevedeva l'inserimento in ogni capitolo di riferimenti nascosti, afferenti a 42 “aree tematiche”, del tipo più disparato, organizzate secondo lo schema combinatorio (molto usato dagli oulipiani) del biquadrato latino.

l'importanza e la non casualità del riferimento è confermata dalla sua ricorrenza. Non può essere un caso se l'immagine anamorfica ritorna proprio nel capitolo dedicato alla pittura del "geniale falsario" Hutting. Nello "still life" – ovvero la descrizione "congelata" di un frammento di vita<sup>230</sup> – a lui dedicato compare una rielaborazione parodica del più noto esempio d'immagine anamorfica: il teschio inserito nel dipinto *Gli ambasciatori* di Holbein, di cui abbiamo già parlato nel cap. 2 (*cf. supra* figura 2.8).

La toile posée sur le chevalet est montée sur un châssis trapézoïdal, haut d'environ deux mètres, large de soixante centimètres en haute et d'un mètre vingt en bas, comme si l'oeuvre était destinée à être accrochée très haute et qu'on avait voulu, par un effet d'anamorphose, en exagérer les perspectives.<sup>231</sup> (*ivi* : 336-337)

La significatività di questa scelta è considerevolmente aumentata dal fatto che Hutting è una delle principali figure vicarie dell'autore-modello. Hutting dedica la sua vita ad un progetto che ha forti analogie sia con quello di Bartlebooth sia soprattutto con quello di Perec stesso: dipingere 24 ritratti, seguendo *contraintes* di inequivocabile sapore oulipiano<sup>232</sup>, molto simili a quelle seguite da Perec stesso. Soprattutto, anche in questo progetto *en abyme* si ritrova l'elemento degenerato, l'eccezione, la smagliatura in grado di far esplodere il progetto stesso:

Un seul portrait échappa à cette loi, le vingtième, celui qui représente Hutting lui-même. (*ivi* : 340)<sup>233</sup>

Ma ritorniamo a Magné: lo studioso sottolinea la gravidanza dell'immagine anamorfica di Hill, ma si limita a trattarla come un "simbolo" della multivalenza interpretativa dell'opera.

En sa mobilité, en son refus d'offrir une image unique et figée, ce dessin pourrait servir d'emblème au roman qui l'évoque. À ceci près qu'à la vision duelle proposée par le dessin, le livre substitue, sur un principe identique mais démultiplié, une infinité de lectures plurielles : œuvre ouverte par excellence. (MAGNÉ 1997 : 10)

L'interpretazione ci pare senz'altro corretta, nella misura in cui si basa su un'ipotesi analoga alla nostra, e cioè che il dispositivo figurale rappresentato a livello del contenuto fornisca una sorta di *analogon* del dispositivo del testo nella sua interezza (e che dunque l'interpretazione del secondo "funzioni" come la percezione del primo). Eppure, una tale

---

<sup>230</sup> Sulle tecniche descrittive in Perec, *cf. par.* 7.7.

<sup>231</sup> Il quadro di Holbein è trasfigurato e, stando ai *Cahiers*, la sua rappresentazione è mediata dalla lettura di un saggio di Butor (su questo punto, *cf. RINALDI* 2004).

<sup>232</sup> "Soumises à divers traitements linguistiques et numériques, l'identité et la profession de l'acheteur déterminaient successivement le format du tableau, le nombre des personnages, les couleurs dominantes, le "champ sémantiques" [...] le thème central de l'anecdote, les détails secondaires (allusions historiques et géographiques, éléments vestimentaires, accessoires, etc.) et enfin le prix" (PEREC 1979a : 341).

<sup>233</sup> L'immagine farebbe felice Gödel, o forse piuttosto il suo divulgatore Hofstadter (*cf. HOFSTADTER* 1979). Si noti infatti che l'esplosione del sistema di *contraintes* risponde all'introduzione di un principio di ricorsività, a sua volta causata dalla costruzione di un dispositivo autoriflessivo: Hutting che dipinge se stesso.

lettura pare nondimeno riduttiva, nel senso che Magné non porta avanti fino in fondo il discorso dell'analogia strutturale e funzionale tra il dispositivo rappresentato *nel* testo e quello rappresentato *dal* testo, fermandosi alla constatazione di una troppo generica multi-valenza e apertura dell'opera e trattando il rapporto analogico come semplice (e vago) rapporto simbolico. Analogia c'è, se vogliamo anche simbolica, ma basata su cosa? Motivata da quali caratteristiche dei due *analogia*?

Il fatto è che il testo di Perec non presenta affatto un'apertura strutturale, per così dire, "indisciplinata", come vorrebbe del resto quella tendenza della critica più superficiale che assimila Perec, insieme a Calvino, al "disordine postmoderno". La sua apertura, lo si è visto, è controllata e magnificata dalla presenza di "barre d'uranio"<sup>234</sup> ben visibili, esattamente come voleva la poetica dell'Oulipo, per cui è proprio la presenza di *contraintes* formali ad esaltare l'estro dell'autore (ovvero, in termini più semiotici e immanenti, a riconfigurare le potenzialità significanti del testo). *La Vie* non è uno spazio franco di vagabondaggio: è uno spazio multifunzionale, certo, ma con percorsi e limiti ben definiti. In altri termini, il testo ha una sua configurazione, sebbene cangiante, così come l'immagine anamorfica ha i suoi punti di singolarità, il suo sistema di soglie, sebbene cangiante anch'esso, a seconda del punto di vista.

L'anamorfismo del resto non rimanda affatto ad una molteplicità *indefinita* e imprevedibile di percezioni (ovvero, seguendo l'analogia figurale immagine-testo, di interpretazioni e prensioni), quanto piuttosto ad una potenziale *oscillazione* tra due o più *gestalt* percettive, fondate tuttavia su una medesima base. Nel romanzo, come vedremo meglio più avanti, questa oscillazione si traduce in un dispositivo di *isteresi*, ovvero di oscillazione tra due stati stabili che in questo caso si presentano come due poli di aggregazione semantica: il pieno e il vuoto.

Ci si conceda a questo punto un breve "racconto di scoperta": Nel parlare di oscillazione tra due poli, riutilizziamo qui – volontariamente – un termine col quale si era data voce alla primissima intuizione che aveva accompagnato la lettura di Perec, un'immagine in cui solo in seguito si è potuto riconoscere il meccanismo dell'anamorfismo (e dell'isteresi). Tornando successivamente sul testo con queste particolari lenti interpretative, non solo si è ritrovata con sorpresa una descrizione del meccanismo anamorfico, ma anche la sua tematizzazione esplicita, condotta peraltro esattamente nei termini da noi usati originariamente in modo del tutto intuitivo e solo in seguito tradotti in griglia di analisi:

[...] Bartlebooth devait, pour trouver cette angle à vrai dire presque mais pas vraiment tout à fait droit, cesser de le considérer comme la pointe d'un triangle, c'est-à-dire **faire basculer sa perception, voir autrement ce que fallacieusement l'autre lui donnait à voir**.  
(PEREC 1979a: 400)

Nell'oscillazione della percezione, ciò che *resiste* alle fluttuazioni prensive del soggetto, entrambe ugualmente "fallaci", è in fondo una sorta di "minimo comun

---

<sup>234</sup> Ci riferiamo qui evidentemente alla nota immagine utilizzata da Eco per visualizzare il complesso meccanismo dei "limiti dell'interpretazione" (cfr. Eco 1990).

denominatore” dell’oggetto, ovvero il sistema delle sue salienze irriducibili. L’anamorfismo, insomma, non solo prevede un *tertium comparationis* ma lascia emergere, per quanto solo in negativo, un residuo ineliminabile della percezione; una sorta di “zoccolo duro”, se proprio non si vuole scomodare l’essere ma limitarsi a parafrasare l’ultimo Eco<sup>235</sup>. Come Eco poniamo che tale zoccolo duro si riveli proprio dal presentimento di “ciò che dell’essere non può essere predicato”, ovvero – giocando ancora con l’analogia spazio-testo – dalla presenza di “sensi vietati”, interdizioni al vagabondaggio<sup>236</sup>.

D’altra parte, a ben guardare, la vera cifra tensiva dell’opera di Perec, con i suoi percorsi narrativi molteplici e intrecciati, non sta semplicemente nella dispersione, nella moltiplicazione esplosiva delle linee di fuga; né, d’altro canto nella loro coesione, nel loro contenimento, che pure è funzionale a far risaltare le zone di smagliatura. Come in Calvino, in cui si può riscontrare una dialettica inesausta tra molteplicità esplosiva e implosiva<sup>237</sup>, la tensione che lega gli spazi testuali de *La Vie* (e che imprigiona in modo quasi corporeo il lettore) è la tensione ambigua dell’anamorfismo. Tensione biforcata e polarizzata, giocata nella continua oscillazione tra il pieno – l’abbondanza che l’esplosione narrativa lascia presentire – e il vuoto che lo buca – l’insufficienza, il presentimento di zone interdette al Senso. Se dunque c’è tensione ne *La vie* (e c’è, al contrario di molti esperimenti sperimentali di apertura narrativa estrema) questa non è quella diffusa, dispersiva ed evanescente delle strutture acentrate, ma quella con-fusa, ambigua e regolata dell’anamorfismo, che un centro ce l’ha, anche se costantemente “mancante a se stesso”.

## 5.7 LA CASELLA VUOTA

*Toute création est avant tout explosion, expansion*  
(Georges Perec)

Ritorniamo dunque, ancora una volta all’emergenza dello spazio vuoto alla fine del libro, dalla quale siamo partiti. È necessario però, a questo punto, dare una definizione teoricamente solida della figura del vuoto, della presentificazione dell’assenza e della sua funzione rispetto al fenomeno strutturale.

La tensione ineliminabile tra il pieno e il vuoto rappresenta una delle caratteristiche – o meglio delle aporie – dello strutturalismo. Più precisamente, è la presenza di una “casella vuota” che genera questa tensione. Per Deleuze, la casella vuota è “un objet ou élément

---

<sup>235</sup> Cfr. Eco 1997.

<sup>236</sup> “Sensi vietati” che dipendono comunque dalla presenza di un sistema di soglie interne (singolarità), seppure, come in questo caso, caratterizzato da bimodalità.

<sup>237</sup> Cfr. cap. 6.

absolument paradoxal<sup>238</sup>, costantemente in eccesso su un versante e in difetto sull'altro, posta a cavallo delle due serie o dei due piani che mette in relazione, conferendovi senso:

[...] il lui appartient donc d'être en excès dans une série qu'elle constitue comme signifiante. Mais aussi en défaut dans l'autre qu'elle constitue comme signifiée: dépariée, dépareillée par nature ou par rapport à soi. Si bien que ces déterminations sont encore relatives. Car ce qui est en excès d'un côté, qu'est-ce d'autre sinon une place vide extrêmement mobile ? Et ce qui est en défaut de l'autre côté, n'est-ce pas un objet très mouvant, occupant sans place, toujours surnuméraire et toujours déplacé? (DELEUZE, 1969 : 57)

La casella vuota, oggetto = x, si caratterizza insomma per avere una “natura altra” rispetto alle serie che la struttura mette in relazione.<sup>239</sup> Come spiega Petitot, mutuando e sviluppando il discorso di Deleuze:

[...] la place relative des termes dans la structure dépend de leur place absolue par rapport à cet élément qui manque à sa place.<sup>240</sup> (PETITOT-COCORDA 1985 : 70)

Ciò vuol dire che l'identità posizionale degli elementi di qualsiasi struttura (anche un testo letterario) e dunque, di conseguenza, l'identità figurale della struttura stessa in quanto forma, dipende da un punto fisso che è definito dalla sua stessa assenza ma che rappresenta, in virtù della propria eterogeneità, il solo punto di riferimento in un'entità per il resto puramente differenziale.

[...] pas de structuralisme sans ce degré zéro. (DELEUZE 1973 : 324)

On en conclut qu'il n'y a pas de structure sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports ; mais surtout pas de structure sans case vide, qui fait fonctionner. (DELEUZE 1969 : 66)

*Mana* o significante fluttuante per Lévi-Strauss, fonema zero per Jakobson, grado zero della significazione per Barthes: qualunque veste assuma questo oggetto paradossale la sua presenza è condizione necessaria perché si parli di struttura in senso non ingenuo. In questo senso la casella vuota funziona come il *centro organizzatore* del sistema; in termini topologici, essa individua la singolarità che ne definisce le caratteristiche strutturali, sia in senso statico (i punti di discontinuità, di piegatura) sia in senso dinamico (i creodi, le possibilità “vincolate” di sviluppo)<sup>241</sup>.

<sup>238</sup> La casella vuota è sotto un certo aspetto identificabile col segno stesso, inteso non tanto come funzione di significazione in sé, ma come punto di incrocio – puro *topos* – delle strutture che la funzione significante mette in dipendenza. Il segno deleuziano è una semplice sede della significazione; e tuttavia è una sede vacante, il pertugio di passaggio di un senso continuamente rilanciato oltre. Su questo tema *cfr.* anche PAOLUCCI 2006.

<sup>239</sup> Non si tratta di una relazione biunivoca, ma resa asimmetrica dagli slittamenti reciproci delle due serie, significata e significante.

<sup>240</sup> Petitot si riferisce qui direttamente a Deleuze (DELEUZE 1973 : 324). L'immagine efficace di un elemento che “manca al suo posto” è a sua volta presa in prestito da Lacan (LACAN 1966 : 25), che parla anche di *caput mortuum* del significante.

<sup>241</sup> In termini morfogenetici, la casella vuota è il centro organizzatore, la singolarità in base alla quale il tipo topologico non solo può essere descritto (staticamente), ma si dispiega (dinamicamente) secondo creodi o percorsi “obbligati” di trasformazione.

Ma la casella vuota è anche e soprattutto il punto di fuga, il varco per l'accesso a un nuovo ordine di coerenza strutturale (un altro "pieno"), il ciglio che permette di "saltare" oltre:

Les jeux ont besoin de la case vide, sans quoi rien n'avancerait ni ne fonctionnerait. L'objet = x ne se distingue pas de sa place, mais il appartient à cette place de se déplacer tout le temps, comme à la case vide de sauter sans cesse. (DELEUZE 1973 : 324)

La case vide è *topos* paradossale per eccellenza: punto fermo ma anche via di fuga. Così anche per Perec, che vede nella scrittura un luogo di radicazione (*enraciné*) impossibile: meta "*intouchée*" e al contempo "*point de départ*":

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ des sources [...]. (PEREC 1974 : 122)

Questa paradossalità nell'opera di Perec è portata all'eccesso: il vuoto è sempre il punto di convergenza di un difetto e di un eccesso: "buco nero" attraverso il quale la materia catturata ed esaurita si riconfigura e acquista nuovo senso<sup>242</sup>.

Ne *La vie*, in particolare, il dispositivo della casella vuota trova un'ampia varietà di manifestazioni: narrative, tematiche e soprattutto figurative. Di alcune si è già detto: la tessera mancante del puzzle, naturalmente; la piccola ragazzina che morde il biscotto; la ricorrenza della morte. Ma ve ne sono altre, meno dirompenti e forse per questo più suggestive. Ne segnaliamo solo alcune:

- Nel capitolo LXX, oltre alla figura dell'anamorfismo e alla tematizzazione dell'oscillazione percettiva, si trova un riferimento al principio discorsivo di "occultamento nell'evidenza" utilizzato da Edgar Allan Poe nel racconto *La lettre volée*.<sup>243</sup>

La solution était évidente, aussi évidente que le problème avait semblé insoluble tant qu'il ne avait pas résolu, de même que dans une définition de mots croisés [...] on va chercher partout où ce n'est pas ce qui est très précisément énoncé dans la définition même, tout le

---

<sup>242</sup> Su questo tema *cf.*, in particolare DUPUIS 2003.

<sup>243</sup> Il riferimento è testimoniato anche dal *Cahier des charges*. Vale la pena forse notare che il famoso racconto di Poe ha un ulteriore legame con *La vie*. Nel descrivere il proprio metodo di ragionamento, il protagonista Dupin (da molti considerato il vero precursore dello Sherlock Holmes di Conan Doyle) utilizza l'esempio del ragazzino che gioca a "pari e dispari" e vince scommettendo di volta in volta sul grado di astuzia dell'avversario. In questo apologo si può trovare una delle più chiare esemplificazioni del principio tattico di identificazione simulacrale con il competitor e di sfruttamento dell'occasione, di calibratura delle proprie mosse a quelle dell'altro. Anche nel racconto di Poe questo principio viene opposto dal protagonista Dupin al modo di procedere strategico, descritto come una sorta di battitura "a tappeto" del campo di gioco, vincolata alle procedure standard e regolari tipiche di chi ha – o crede di avere – un controllo completo sul territorio di scontro; in questo caso il prefetto, incapacitato a risolvere il mistero. E in effetti il giudizio che il geniale Dupin indirizza al prefetto per motivare il fallimento della sua ricerca potrebbe valere per Bartlebooth e per la dissoluzione del suo progetto, se non fosse che il tono del narratore de *La vie* è alieno da ogni supponenza tipica del *character* dell'investigatore, tanto volontariamente appartato dalla vita quotidiana quanto l'anonimo osservatore de *La vie* vi è invece profondamente immerso.

travail consistante en fait à opérer ce *déplacement* qui donne à la pièce, a la définition, son sens et rend du même coup toute explication fastidieuse et inutile. (PEREC 1979a : 400)

Com'è noto, l'espedito della lettera rubata, nascosta agli occhi proprio dall'essere posta nel luogo più evidente (ovvero de-attivandone la modalizzazione del non-dover-essere-vista tipica del tema veridittivo della "segretezza"), è stato oggetto di una lunga analisi da parte di Lacan, a sua volta utilizzata da Deleuze come esempio figurativo del principio della casella vuota.<sup>244</sup> Se dunque da un lato il rimando a Poe rientra nella problematica tipicamente perechiana dell'infraordinario e della relazione evidenza-cecità nel quotidiano<sup>245</sup>, dall'altro è impossibile dimenticare la lezione Deleuze e non leggervi una descrizione laterale della casella vuota, soprattutto se si considera quel "déplacement qui donne à la pièce son sens"<sup>246</sup>.

- La magica arborescenza del vuoto ottenuta da Grifalconi, enigmatico ebanista, che ricava dal piede di un antico tavolo parlato un intarsio simile a "un mazzo di coralli", iniettando un lega metallica nei "mille canalicoli pieni di legno polverizzato". Quello che ottiene è il riempimento estetico del vuoto, l'arte – *techné* in questo caso – che si fa impronta dell'assenza e la satura, svelandone la sostanza:

[...] fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes. (*ivi* : 159)

- Cinoc, l'ebreo che non sa come pronunciare il suo nome, tra le 20 varianti fonetiche possibili ammesse. Cinoc di mestiere fa "l'ammazza-parole": sancisce la morte di parole in disuso adeguando con sentenza trascendente i vuoti del sapere registrato e normativo a quelli prodotti per dinamica immanente dall'uso linguistico.

---

<sup>244</sup> Come viene sottolineato dallo stesso Lacan, il titolo originale del racconto di Poe – *The purloined letter* – rende molto meglio della traduzione francese il senso del "mancare al proprio posto": piuttosto che con *volée*, *purloined* potrebbe forse meglio tradursi con *déplacée*. Non è chi non veda come nell'articolo di Lacan e in questa enfasi sul *déplacement* fossero presenti già *in nuce* le premesse per la sua futura radicalizzazione e critica da parte di Derrida.

<sup>245</sup> *Cfr. infra* par. 7.7.

<sup>246</sup> Ci sembra invece incredibile che Rinaldi, pur rilevando il riferimento a Poe, non lo colleghi alla casella vuota e non accenni affatto a Deleuze. È noto che Percec annoverava Edgar Allan Poe tra i suoi maggiori ispiratori ed è ragionevole, data la presenza di riferimenti nascosti alle teorie di Lacan, pensare che conoscesse la sua interpretazione del racconto "La lettera rubata". Anche se l'ipotesi contraria ci sembra francamente improbabile, non si ha notizia di una conoscenza diretta dell'opera di Deleuze, e in particolare della sua particolare lettura del racconto di Poe. È probabile che la forte analogia con la descrizione della casella vuota sia mediata dalla conoscenza di Lacan, a cui lo stesso Deleuze si ispira. Tuttavia, la congruenza tra il dispositivo del vuoto in Percec e quello della casella vuota rimane notevole e anzi, per quanto altamente improbabile, l'ipotesi che Percec ignorasse del tutto le teorie deleuziane, ne dimostrerebbe le potenzialità euristiche dal punto di vista di un'analisi puramente immanente.

Cinoc, qui avait alors une cinquantaine d'années, exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était « tueur des mots » : il travaillait à la mise à jour des dictionnaires Larousse. Mais alors que d'autres rédacteurs étaient à la recherche de mots et de sens nouveaux, lui devait, pour leur faire place, éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude. (*ivi* : 347)

Difficile pensare a un mestiere più deleuziano – creare il vuoto per far posto ad altro – e al contempo più derridiano – porre le condizioni per un continuo slittamento di significanti. Ma una volta in pensione, Cinoc intraprende un progetto inverso, di recupero delle parole dimenticate, di restaurazione di un valore affermativo dell'oblio, andando a scandagliare vecchi libri, riviste, almanacchi su ogni possibile argomento; per “salvare” le parole, conscio più di ogni altro che ciò che non può essere detto è come se non esistesse.

Cinoc lisait lentement, notait les mots rares, et peu à peu son projet prit corps et il décida de rédiger un grand dictionnaire des mots oubliés, non pas pour perpétuer le souvenir des Akkas, peuple nègre nain de l'Afrique centrale, ou de Jean Gigoux, peintre d'histoire, ou d'Henri Romagnesi, compositeur de romance, 1781-1851, ni pour éterniser le scolécobrote, coléoptère tétramère de la famille de longicornes, tribu des cérarycins, mais pour sauver des mots simplex qui continuait encore à lui parler.

En dix ans il en rassembla plus de huit mille, au travers desquels vint s'inscrire une histoire aujourd'hui à peine transmissible. (*ivi* : 349)

Con gli esempi si potrebbe continuare a lungo. Del resto, nota ad esempio Mele, è come se il vuoto si fosse installato, sotto diverse forme, nel cuore di ognuna delle esistenze rappresentata ne *La vie*:

L'insistenza su immagini vuote è impressionante nella Vita. Anzitutto le vite descritte sono, in buona parte, vite buttate, storie di fallimenti, vite annullate in compiti e progetti di tragicomica assurdità, storie di vite marginali, sforzi di gratuità, autodistruzione. Ma vuota rimane anche la tela di Valène, incompleto il puzzle di Bartlebooth, vuota l'esistenza di Grégoire Simpson, inerzia, malinconia, impasse, morte, iscritte al cuore dei sogni di totalità. (MELE 1991 : 376)

Tuttavia, fatta salva la sua ricorrenza a livello discorsivo, è a livello della testualizzazione che il vuoto, come si è anticipato, provoca effetti davvero dirompenti. La più forte conferma della validità del dispositivo di isomorfismo di cui si è parlato (e dell'effetto di motivazione che ingenera) viene esattamente dalla presenza di un punto cieco *anche* sul piano della manifestazione testuale: l'organizzazione espressiva è significativamente marcata da una casella vuota, che il lettore attento è invitato a rilevare.

Vi è in effetti una delle stanze dello stabile di rue de Simon-Crubbellier – una delle cantine – che non è toccata dal “salto del cavallo” attraverso il quale il movimento attualizzante dell'enunciazione va a “coprire” i due spazi, quello *nel* testo e quello *del* testo, mappandoli. Secondo lo schema che divide il piano dello stabile in cento spazi, si attenderebbero sei capitoli dedicati alle cantine; ve ne sono solamente cinque e, di

conseguenza, i capitoli sono 99.<sup>247</sup> Il capitolo LXVI scompare, o meglio, “si lascia slittare” alla stanza successiva.

Sono cento i capitoli? No, novantanove, questo libro ultracompiuto si presenta intenzionalmente sotto il segno dell’incompletezza, o d’una completezza mancata di pochissimo. (CALVINO 1984b : 1397)

Non è un caso se nel capitolo precedente, il LXV, si affolla un gran numero di incarnazioni della casella vuota, che ne accrescono il peso in termini di rilievo semantico. Particolarmente sapido, per il lettore interessato agli aspetti ludici e ai giochi metalinguistici, è il gioco di parole per cui *fer-blanc* (latta) presenta in francese la medesima pronuncia di *faire blanc*: fare vuoto. Sempre nello stesso capitolo, di questa sparizione Perec fornisce anche due spiegazioni “narrative”, dal sapore chiaramente ironico : l’apparizione (fittizia) del diavolo, provocata dalla truffatrice Ingeborg Skifter e, soprattutto, la già ricordata piccola che morde il biscottino LU, raffigurata appunto sulla scatola di *fer-blanc* di cui sopra.

[...] questo personaggio di donna doveva far apparire il diavolo per sopprimere un capitolo perché, normalmente, secondo il progetto del libro, dovrebbero esserci 100 capitoli, mentre di fatto ce ne sono 99. Un capitolo è stato soppresso a causa della ragazzina che addenta il suo biscottino al burro. (PEREC 1983a : 99)

L’immagine della ragazzina presenta marche di rilievo ambigue. Da un lato la sua rilevanza è minima, diluita e dispersa com’è all’interno di uno dei tanti elenchi di oggetti “infraordinari” disseminati nel testo (elenchi che peraltro si è fatalmente portati a scorrere velocemente, se non a “saltare” piè pari, compiendo un attentato dissacrante all’integrità del “Libro” che tuttavia il lettore davvero onesto di Perec non fatica a confessare<sup>248</sup> e che, probabilmente, lo stesso autore intendeva provocare<sup>249</sup>). Dall’altro lato, tuttavia, l’immagine viene posta proprio in chiusura, dell’elenco e del capitolo, dunque immediatamente prima del “capitolo fantasma”, proponendosi così (*post hoc ergo propter hoc...*) come causa immanente della sua scomparsa<sup>250</sup> :

<sup>247</sup> Anche negli *Esercizi di stile* di Queneau, forse il più noto libro oulipiano, le variazioni sono 99 e non 100 come sarebbe lecito aspettarsi “per amor decimalis”. Il vuoto nelle *containtes* risponde in realtà ad una sovra-contrainte – il *clinamen* – il cui ruolo è in parte legato a quello dell’eccezione patafisica. Si veda cap.7.

<sup>248</sup> Ripensiamo a Barthes e alla rivendicazione del diritto del lettore a “saltare” come componente fondamentale del “piacere del testo” (si noti che almeno due dei romanzieri citati da Barthes sono da annoverare di diritto tra gli ispiratori de *La vie*): “[...] le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, e Dickens, de Tolstoi) porte en lui une sorte de ténèze affaiblie: nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture; un rythme s’établit, désinvolte, peu respectueux à l’égard de l’intégrité du texte; l’avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis “ennuyeux”) pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l’anecdote (qui sont toujours ses articulations: ce qui fait avancer le dévoilement de l’énigme ou du destin): nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations” (BARTHES 1973 : 18).

<sup>249</sup> *Cfr.* le riflessioni sull’infraordinario e sulla “rieducazione” dello sguardo in 7.7.

<sup>250</sup> Si noti che questa sorta di controbilanciamento degli indici di rilievo vale anche per l’altra apparizione della “petite fille”, nella rassegna interna del cap. LI. Anche qui, da un lato l’immagine è persa in un elenco che, per quanto rilevante (è uno dei sogni panottici di Valène - *cfr.* par. 5.9) si fatica ad affrontare con attenzione costante; dall’altro lato, è posta nella posizione 100, numero la cui importanza in questo libro è fin troppo evidente.

Et elle a rapporté de sa campagne quelques-uns des ustensiles et accessoires dont elle n'aurait su se passer: son moulin à café et sa boule à thé, une écumoire, un chinois, un presse-purée, un bain-marie, et la boîte dans la quelle, de tout temps, elle a rangé ses gousses de vanille, ses bâtons de cannelle, ses clous de girofle, son safran, ses petites perle set son angélique, une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carré, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin son petit-beurre. (PEREC 1978a : 380)

Gli espedienti narrativi e descrittivi legati alla scomparsa del capitolo LXVI, per quanto gustosi, sono chiaramente ludici e legati al tentativo di “tenere insieme” tutto il materiale discorsivo – persino la sua soppressione parziale – in una logica immanente, sempre e comunque interna al mondo finzionale. Ma da un punto di vista generativo la vera ragion d'essere di questo vuoto è altrove:

Più a fondo, è necessario che questo capitolo sparisca per spezzare la simmetria, per introdurre un errore nel sistema, perché quando si stabilisce un sistema di *contraintes* bisogna che ci siano anche le contro-contraintes. Bisogna – ed è importante- distruggere il sistema di vincoli. Non deve essere rigido, bisogna che ci sia del gioco, come si dice, che strida un poco; non deve essere completamente coerente; occorre un *clinamen* – si veda la teoria degli atomi di Epicuro: “il mondo funziona perché all'inizio c'è un disequilibrio”. Secondo Klee “il genio è l'errore nel sistema”. Pecco forse di orgoglio dicendolo...ma nella pittura di Klee è molto importante (PEREC 1983a : 99)

Il capitolo fantasma rappresenta insomma la classica “eccezione alla regola”. Si tratta di una deroga alla costrizione formale, una “casella vuota” nella configurazione dell'espressione (e del discorso che essa realizza) che corrisponde, mostrando la medesima salienza, al *trou noir* che andava a spezzare la figura, dalla natura propriamente semantica, del puzzle. Delle implicazioni poetiche e stilistiche di questa deroga o flessione delle *contraintes* (*clinamen*, secondo la terminologia oulipiana) e della sua connessione con l'eccezione patafisica (alla quale l'*Oulipo* si ricollega esplicitamente) si parlerà qui rispettivamente nei capitoli 7 e 8. Quello che conta a questo livello dell'analisi è sottolineare con forza i suoi effetti sul dispositivo di motivazione dell'oggetto testuale.

A stupire in questo romanzo è a rendere dirompente l'effetto di motivazione non è dunque tanto la generica analogia testo-puzzle, ma la loro comune dipendenza da un vuoto organizzatore che ne mette inevitabilmente in luce le proprietà figurali. Nel libro, come nel puzzle, scrive Burgelin

[...] l'incastro di storie sciolte non è possibile che organizzato intorno a un luogo unificante. (BURGELIN 1989 : 159)

È qui che risiede la forza del dispositivo di motivazione. Se non vi fosse questo vuoto, l'isomorfismo non andrebbe al di là di una semplice suggestione. Detto altrimenti, la costruzione del testo per frammenti e la conseguente presenza di un'opposizione mereologica come quella parte/tutto non è così sorprendente in un testo oulipiano (che si

ispira evidentemente a certi principi epistemologici dello strutturalismo). Al contrario l'apparizione finale di uno spazio vuoto rappresenta un dettaglio considerevole ed "estranante" nel quadro di un romanzo che per il resto si presenta sin dall'inizio come un oggetto altamente strutturato.

Grazie all'emergenza di questa vacuità e contrariamente a quanto affermano certi critici, è possibile vedere *La vie* non più come il trionfo di un'ossessione panottica, il risultato della frenesia classificatrice di un enunciatore onnipresente, celebrante il piacere voyeurista di una descrizione e di una narrazione "totali". Lo si è visto: come il puzzle, il romanzo tende tra il pieno e il vuoto, il completo e l'incompleto.<sup>251</sup> La tensione totalizzante che la ricchezza dei particolari descrittivi suggerisce è solo apparente. È ben possibile trovare uno scacco finale, grazie a due trasgressioni, del tutto speculari: quella di Winckler che scompagina le regole del gioco-scontro con Bartleboth, e quella dell'autore, che – come si è appena visto – tradisce consapevolmente il proprio principio compositivo.

D'altronde questo scacco finale, questo atto mancato, ha lo strano potere di acutizzare le *contraintes* nella misura in cui le nega. Perché del fallimento, del "punto cieco" che rende incompleta la mappa ci si può avvedere solo nell'*approssimarsi* a quel punto di vista panottico che la presenza stessa del vuoto, non appena si manifesta, rende immediatamente inaccessibile.

Car même incomplet, même inachevé, même rusé, le puzzle propose une certitude paradoxale, contient une promesse par défaut: il existe une totalité de l'image finie vers quoi le poseur ou le faiseur de puzzle, l'auteur, le lecteur, l'homme, les hommes, tendent, même s'ils ne la connaissent pas; c'est-à-dire qu'il existe une possibilité de sens – ou plus exactement, comme l'écrit George Steiner, de "sens du sens". (JOLY 2003)

Esiste dunque non tanto un senso, ma una "possibilità di un senso", che risiede tutta nel processo che conduce al senso, nella sua direzione (il "senso del senso"). È così – attraverso la dialettica paradossale tra la tensione verso il vuoto e l'impossibilità di raggiungerlo e occuparlo, "riempirlo", abitarlo – che il movimento di approssimazione al limite diventa "senza fine". Come Winckler, ovvero accettando questo punto cieco e anzi inserendolo nel proprio sistema, provocando il proprio fallimento, il giocatore Perec si salva dalla sterilità e dalla rigidità che imprigionano il gioco di Bartleboth – semplicemente incapace, quest'ultimo, di concepire il vuoto e con esso il fallimento; al punto di morire quando questo si manifesta:

les pions biscornus d'**un jeu sans fin** dont il avait fini par oublier les règles . . . petits bouts de bois dont les découpes capricieuses devenaient objets de cauchemars, seules matières d'un ressassement solitaire et bougon, composantes inertes, ineptes et sans pitié d'**une quête sans objet** . . . [un puzzle] c'était seulement sept cent cinquante imperceptibles variations sur le

<sup>251</sup> In termini semiotici, si tratta di una correlazione semi-simbolica, che mette in relazione d'omologia un'opposizione topologica (tutto/parte) con un'opposizione semantica (completo/incompleto). La pertinenza di questa opposizione è sostenuta non solo dalla figura del puzzle, ma anche dalla strategia di *débrayage*, che si basa su un movimento di "totalizzazione del frammentario" per il quale le innumerevoli proiezioni attoriali, temporali e spaziali rimandano ad un unico punto di riferimento, spaziale e temporale, da cui tutte si dipartono: ovvero una momento dato in un luogo dato a Parigi.

gris, bribes incompréhensibles d'**une énigme sans fond**, seules images d'**un vide qu'aucune mémoire, aucune attente ne viendraient jamais combler**, seuls supports de ses illusions piégées. (PEREC 1978a : 167, g. n.)

L'incapacità di Bartlebooth di avvedersi di questo movimento di approssimazione infinita, della mancanza di un punto di arrivo, lo rende un simbolo – alquanto tragico in verità – del giocatore “puro”, per il quale non si dà possibilità di fallimento semplicemente perché vincere equivale al fatto stesso di “poter giocare”, possibilmente all'infinito. Come ricorda Greimas, la libertà del giocatore esiste solo nei limiti del gioco stesso:

A prima vista tuttavia questa libertà consiste in atto puntuale limitato all'entrata nel gioco attraverso un'assunzione volontaria delle regole costrittive. L'entrata è libera ma non l'uscita: il giocatore non può né abbandonare il gioco, perché si affloscerebbe, né smettere di obbedire alle regole, perché allora barerebbe. (GREIMAS 1980 : 215)

La competenza grammaticale è già vittoria, per questo giocatore ideale. Ma ogni tipologia pura è sempre a rischio di sterilità, così anche Bartlebooth. Se possedere le regole significa aver già vinto, addirittura crearle *ex novo*, come fa o pretende di fare l'Inglese, vuol dire peccare di tracotanza, volersi imprigionare in un gioco autistico e perpetuo che finisce per dissolvere la componente ludica nello strapotere della regola.

Una volta “entrati in gioco” – per dirla con Caillois – le regole e le costrizioni si dimenticano, vengono incorporate il gioco stesso diventa strumento e fine di una “ricerca senza oggetto” perché l'oggetto è il gioco stesso.<sup>252</sup> Vincere non è raggiungere la casella finale, sempre inesorabilmente vuota, ma solo assumere *in toto* il sistema di regole costruito intorno a questo vuoto; così come uscire dal gioco non è davvero rinunciare, ma solo non lasciarsi andare a questo movimento celibe, comprendere e di conseguenza non poter o non volere accettare che l'irraggiungibilità dell'ultima casella non è che l'effetto dell'assenza di un vero fine. Come si vedrà bene analizzando *Rayuela* di Cortazar, la casella che porta alla vincita e “in paradiso” deve rimanere sempre vuota perché il “gioco del mondo” continui.<sup>253</sup>

## 5.8 APPROSSIMARSI AL LIMITE

*Sottrarre l'unico dalla molteplicità  
da costituire; scrivere in n – 1.*  
(Gilles Deleuze & Felix Guattari)

Per quanto stretta in questo circolo vizioso – generato dal vuoto che organizza e neutralizza la struttura, attira il soggetto e gli si ritrae – la totalità di senso che Calvino

---

<sup>252</sup> La questione del gioco verrà affrontata ampiamente, nei suoi aspetti topologici e in relazione ai principi di strategia e tattica, nel cap. 7.

<sup>253</sup> Sul tema del gioco in *Rayuela*, cfr. cap.8.

tanto ammirava in quest'opera<sup>254</sup> non è veramente negata, se non come stato effettivamente realizzato. In quanto effetto di senso, in quanto fine di una tensione narrativa, essa sopravvive, evocata e affermata virtualmente dalla sua stessa negazione.

*La Vie* prevede in effetti grazie al suo apparato paratestuale molteplici modalità di lettura. Si può naturalmente leggere l'intero testo in maniera sequenziale, ignorando ogni invito a una fruizione reticolare. Si possono individuare ed estrapolare dal co-testo le storie interne "localizzate" dal sommario secondario: "la storia del trapezista che non voleva scendere dal trapezio", "la storia dell'antropologo che inseguiva la tribù indigena" e così via. Si possono persino ricostruire separatamente in modo retrospettivo le vicende interne disseminate tra i capitoli, un po' come si è fatto per Winckler: l'indice analitico permette infatti di rintracciare tutti i capitoli dedicati a un personaggio in particolare, anche quelli secondari.

[...] è un libro con cui si gioca, credo, come si gioca con un puzzle. È per questa ragione che c'è un indice alla fine. Perché si possano ricostruire da sé delle storie o seguire storie che non ci sono raccontate per intero. (PEREC 1983b : 105)

Ma si prendano appunto le due linee narrative principali, quella di Bartlebooth e quella di Winckler. Il dispositivo testuale permette, e anzi incoraggia, come si è visto, una lettura scorporata, di queste come di altre vicende interne. Prese separatamente, le due vicende presentano punti di salienza in parte divergenti e possono dunque essere viste come "forme" a sé stanti, dotate di una propria individuale pregnanza.

Ad esempio, nella vicenda di Winckler, un evento come l'incontro con la moglie Marguerite o con l'ebanista che gli dischiuderà i segreti del mestiere, individuano altrettanti picchi tensivi nello svolgimento narrativo che non hanno nessuna ingerenza nella vicenda parallela di Bartlebooth. Così per l'Inglese, i rilievi generati dalle vicissitudini incontrate durante il suo "giro del mondo in 500 marine" non si incrociano in nessun modo con la sorte di Winckler e non influiscono affatto sul suo andamento ritmico-tensivo.

In termini morfogenetici, il polo Winckler e il polo Bartlebooth funzionano come due attrattori distinti responsabili di altrettanti stati stabili dell'equilibrio discorsivo, definiti in base un dato *potenziale semantico* (detto altrimenti, una dominante isotopica). Ciascuno dei poli individua una propria caratteristica rete di salienze semantiche e un proprio caratteristico percorso di sviluppo ritmico, o tensivo, delle stesse.

Tuttavia, considerando la rete di relazioni semantiche del testo da un punto di vista globale, le due linee tensive e le due organizzazioni di salienze rivelano almeno un'area di sovrapposizione. Tale area in comune è discorsivamente ricoperta e saturata dalle configurazioni della sfida e della vendetta, entrambe in qualche modo implicanti una

---

<sup>254</sup> Così Calvino commentò l'apparizione del romanzo, in occasione della prima, tardiva, traduzione italiana: "l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo, non solo francese, per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio di una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che questo libro convoglia in un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che trasmette come accumulazione di passato e come vertigine di vuoto, la compresenza continua d'ironia e d'angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento di un progetto strutturale e l'imponderabilità della poesia diventano una cosa sola" (CALVINO 1984b : 1393).

dialettica tra principio strategico e principio tattico. L'asse strategia-tattica appare dunque come il potenziale semantico o dominante isotopica di tale area in comune.

Il polo attrattore di tale area comune, relativa a un nuovo stato stabile, è a questo punto identificabile con la coppia attoriale Bartlebooth-Winckler, che individua sul piano discorsivo il punto di fusione delle determinazioni singolari B e W e dei rispettivi stati stabili. È a questo livello che interviene l'effetto anamorfico: una volta individuato il punto anche solo ideale di fusione tra i due attrattori, questi non si presenteranno più come stati stabili indipendenti, ma come poli tra loro vincolati sulla base di un campo comune di salienze. Le due determinazioni singolari si rivelano come due attualizzazioni alternative potenzialmente discendenti da un'unica matrice fusionale.

Così, posto che le salienze che compongono le configurazioni W e B possono essere di due tipi, divergenti o convergenti, l'attivazione delle prime farà risalire le configurazioni verso l'origine comune, mentre l'attivazione delle seconde provocherà l'emergenza delle due forme differenziate. Ma anche seguendo il cammino divergente della differenziazione, una volta che si è stabilita la presenza di una base di convergenza, non è possibile neutralizzare il doppio legame che lega i poli W e B. È in questo doppio legame che risiede l'effetto anamorfico o di ambiguità delle forme: oscillando da W a B, come in effetti avviene nel corso della lettura, si attivano e disattivano alternativamente i punti salienti caratteristici di ciascuno dei due poli, esattamente come avviene nella percezione anamorfica, in cui formanti salienti per la forma di partenza vengono narcotizzati in quella di arrivo.

Ad ogni passaggio, tuttavia, alcuni punti salienti – quelli “convergenti” – “resistono” all'oscillazione anamorfica, andando a delineare progressivamente le salienze proprie della base comune ai due poli: più aumenta il grado di connettività tra questi, più si rinforza la consistenza isotopica afferente alla loro area in comune, aumentandone il potenziale semantico, il quale a sua volta, in un circolo virtuoso, rende sempre più stringente il legame trasversale tra i poli stessi.

Vedremo nel dettaglio questo processo nell'ultimo paragrafo. Per ora, è essenziale mettere in rilievo il ruolo unificante del punto di fusione che è anche il ponte di passaggio a un nuovo ordine di coerenza semantica, in cui tale polo con le sue determinazioni semantiche non sia più matrice di determinazioni, ma a sua volta prodotto della determinazione di *un'altra* matrice. Non è difficile riconoscere ancora una volta in questa fuga di piani il *déplacement* proprio della casella vuota: è al vuoto che corrisponde esattamente il punto di fusione ed è questo, in ultima analisi, ciò che per il momento ci preme mostrare.

In effetti, una volta chiarito il ruolo del vuoto in termini più rigorosamente topologici, è possibile riconsiderare la dialettica Bartlebooth-Winckler sotto una nuova luce, chiedendosi innanzitutto – per non correre il rischio di proporre interpretazioni non supportate da dati testuali – se e in che modo il testo fornisca al lettore l'accesso a questo punto di fusione. Il che equivale a chiedersi quale sia il luogo testuale che permette di risolvere l'oscillazione ambigua delle due vicende, di “ricomporre” rivelandone il legame.

Alla luce di quanto detto, pensiamo di poter affermare senza forzature che tale punto di fusione si rivela solo nel finale e converge esattamente sul “trou noir” di cui si è tanto

parlato e di cui abbiamo trovato una manifestazione testualizzata nel “corpo del testo”. In ultima analisi, a collegare le due organizzazioni di salienze – forme al contempo ritmiche ed impulsive – è il centro organizzatore della struttura, inaccessibile se non come vuoto.

Tuttavia, è bene sottolinearlo, solo chi possiede uno sguardo panottico è in grado di “vedere” il vuoto, e soprattutto di vederlo in rapporto alle parti che organizza. La vicenda pragmatica del lettore è in questo senso esemplare: nel momento in cui l’evidenza del doppio legame tra B e W gli esplose tra le mani, con un’improvvisa impressione di inevitabilità e di “pienezza” narrativa, esattamente in quel momento il lettore si avvede del vuoto che fonda tale pienezza. In altri termini, la potenza del vuoto si libera solo “un attimo prima” che tutti i pezzi prendano posto, nel momento – terminale, da un punto di vista ritmico – in cui si conquista quella visione d’insieme che, fuor di metafora e da un punto di vista interpretativo, è condizione necessaria all’esercizio di una prensione semantica.

È esattamente sull’epifania del vuoto che abbiamo aperto in origine la nostra analisi. In quella fase, la messa in rilievo del vuoto era apparsa come semplice stato terminativo della vicenda interpretativa del lettore, la sua “tappa finale”, che possiamo ormai far coincidere col raggiungimento di uno sguardo panottico. Vale la pena ora tornare su questo punto di approdo per focalizzarne più nel dettaglio i dintorni, ovvero il *processo* di avvicinamento al vuoto come limite estremo. In altri termini, tenteremo di analizzare la resa discorsiva di tale processo, per rilevarne la costruzione tensiva e – soprattutto – per apprezzarne la finezza strategica.

Nella sequenza che chiude il romanzo, l’effetto di senso, fortissimo, di *approssimazione progressiva*, di raggiungimento di una vetta semantica, è costruito su una doppia progressione. Ritmica, innanzitutto, e secondariamente aspettuale. Il capitolo XCIX alterna infatti due spazi testuali ben delineati: la descrizione di Bartlebooth alla sua scrivania, nel suo studio (un vero e proprio antro a cui per la prima volta l’autore permette l’accesso – altro indice di rilievo, per novità) e l’esplosione di alcuni frammenti della vita che si agita intorno, in concomitanza di tempo e di spazio. Si vedano gli incipit dei paragrafi del primo sotto-spazio, che denominiamo A:

*A1) accesso allo studio di Bartlebooth:*

**Le bureau de Bartlebooth** est une pièce rectangulaire aux murs couverts d’étagères de bois sombre; la plus part d’entre elles son aujourd’hui vides, mais il reste encore 61 boites noires, identiquement fermées avec des rubans gris [...] (PEREC 1978a : 574)

*A2) descrizione minuziosa, con effetto di zoom, dell’ultimo puzzle:*

La côte est une bande de sable, crayeuse, aride, plantée de genets rare set d’arbres nains; [...] (*ibid.*)

*A3) descrizione della scrivania di Bartlebooth<sup>255</sup>*

**Bartlebooth est assis devant la table**, dans le fauteuil de son grand-oncle Sherwood, un fauteuil Napoléon III, basculant et tournant, en acajou et cuir lie-de-vin. [...] (*ivi* : 575)

---

<sup>255</sup> La descrizione dettagliata degli oggetti sulla scrivania è un vero e proprio *topos* dell’opera di Perec (*cf.* par. 7.7).

A4) per la prima volta, la descrizione di *Bartlebooth*, la cui caratterizzazione è interamente volta a rafforzare figurativamente i temi e patemi dell'ossessione, della consunzione, dell'ostinazione.

**Bartlebooth est assis devant son puzzle.** C'est un vieillard maigre, presque décharné, au crâne chauve, au teint cireux, aux yeux éteints [...]; la tête très légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteuil cependant que sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle. (*ivi* : 576)

I primi quattro paragrafi sviluppano un raffinato gioco di prospettiva intorno a Bartlebooth: una descrizione che, coprendo diversi punti di vista con precisione estrema, produce un effetto a metà tra il “cubista” e l'iper-realistico. Anche Bartlebooth è trattato come una “natura morta”. A livello semantico profondo, l'isotopia dominante è quella della non-vita; a livello discorsivo, invece, le dominanti di questo spazio testuale sono attoriali (la coppia polemica Bartlebooth-puzzle) e figurative (studio-antro, caratterizzato da /eccesso/ e /pienezza/) e tematiche (ossessione)

La variazione del punto di vista non è casuale: procede attraverso un doppio restringimento sui due *poli dell'interazione* – il puzzle e Bartlebooth – a partire dai loro *dintorni* – lo studio e la scrivania. Questa doppia specificazione aspettuale, di tipo metonimico (dal tutto alla parte) provoca un'intensificazione tensiva nella percezione della struttura spaziale:

aspettualizzazione spaziale (doppia metonimia)

A1:A2 (studio : puzzle) = A3 : A4 (scrivania : Bartlebooth) = tutto : parte

A questo dispositivo si aggiunge un'analogia intensificazione sul piano ritmico, dovuta alle evidenti rime espressive. L'elemento variante rispetto alla ripetizione è proprio la determinazione spaziale; la variazione produce un'ulteriore effetto cinematografico di restringimento di campo.

A1: *Le bureau* de Bartlebooth est une pièce rectangulaire

A3: Bartlebooth est assis devant *la table*

A4: Bartlebooth est assis devant *son puzzle*<sup>256</sup>

Aggiungiamo quindi alle dominanti sopra indicate lo schema figurale concentrico (rapporto contenente-contenuto) afferente al livello spaziale astratto:

---

<sup>256</sup> A rigore nell'effetto complessivo, ovvero sommando la progressione ritmica a quella aspettuale, il movimento di restringimento non culmina sul puzzle come semplice oggetto percettivo – alla cui descrizione è dedicato il par. A2 – ma come vero e proprio *partner* dell'interazione polemica con Bartlebooth. In questo senso, l'enfasi che viene data al lessema “puzzle” dal suo porsi come elemento differenziale della struttura ritmica, è finalizzata a riconvocare e ri-presentificare la descrizione precedente – marcata dai caratteri del banale e dell'infraordinario (“una semplice marina”) – facendola stridere con quella ben più eccentrica – anche se allo stesso modo presentata in modo analitico – del vecchio e ossessionato Bartlebooth.

A = (dominante semio-narr. profonda) non vita; (dom. semio-narr. sup) schema polemico; (dom. attoriale) Bartlebooth/puzzle; (dom. tematica) ossessione; (dom. figurativa) pienezza; (dom. spaziale) contenente/contenuto

Nel secondo spazio testuale, B, la strutturazione ritmica è ancora più evidente.

**B1) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir.** Madame Berger revenue de son dispensaire prépare le repas [...]

**B2) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il serait bientôt huit heures du soir.** Dans sa cuisine Cinoc ouvre une boîte de pilchards aux aromates en consultant les fiches de ses mots périmés [...]

**B3) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est près de huit heures du soir.** Mademoiselle Crespi dort; dans le salon du Docteur Dinteville deux clients attendent encore [...]

**B4) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque huit heures du soir.** Joseph Nieto et Ethel Rogers se préparent à descendre chez les Altamonts [...]

**B5) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il sera dans un instant huit heures du soir;** les ouvriers qui aménagent l'ancienne chambre de Morellet ont fini leur journée [...]

**B6) C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir.** Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir [...]

L'incipit si ripete identico, con una variazione nel secondo emistichio. Dopo ogni incipit, brevi e lapidarie descrizioni di *vita* colte "in fermo immagine". Solo nell'ultima, si affaccia la *morte* (di Bartlebooth).

Ad una prima analisi, escludendo per ora l'elemento variante del secondo emistichio di ciascun sotto-spazio, l'intero spazio testuale appare dunque semanticamente dominato da un ancoraggio spazio-temporale ben preciso (23 giugno 1975 alle otto di sera<sup>257</sup>). Su questo sfondo di invarianza, la disgiunzione vita/morte inserisce il primo discrimine all'interno del sintagma ritmico

B12345 : B6 = vita : morte

Peraltro, la pregnanza semantica dello spazio B6 è ulteriormente sottolineata da un indice di salienza di tipo, ancora una volta, ritmico: il sintagma finale dello spazio B riprende infatti chiaramente (e chiasticamente) quello iniziale dello spazio A:

B

P

---

<sup>257</sup> Una curiosità: nel *Pendolo di Foucault* Eco, citando questa data (è il giorno in cui si scopre che "il Piano" è reale), fa un omaggio a Perec e al suo personaggio-feticcio.

A4: Bartlebooth est / assis devant son puzzle

B6: Assis devant son puzzle, / Bartlebooth vient de mourir

P

B

Si noti tuttavia che se le due frasi hanno la stessa struttura grammaticale e attanziale, la sintassi è invertita. Bartlebooth e il puzzle, ovvero i due poli della struttura attanziale, appaiono legati da una relazione spaziale sul piano espressivo, il cui orientamento lineare sembra inevitabilmente trovare origine nel termine che tra i due precede l'altro. L'inversione dei termini di tale relazione espressiva orientata (da B-P a P-B) porta inevitabilmente con sé l'effetto di una parallela inversione nell'orientamento della *vis* polemica che tale relazione spaziale orientata esprime. In altri termini, se in A4 era ancora Bartlebooth a sfidare il puzzle tenacemente, con le ultime forze, ora è il puzzle che in qualche modo "gli sopravvive". E in questo modo lo vince.

L'effetto di senso complessivo di quest'ultima rima è quello di una sutura finale con lo spazio precedente A. La sutura, evidenziando la solidarietà dei due spazi contigui, fa tuttavia emergere per contrasto un percorso di senso che va dalla /non vita/, dominante in A, verso il polo /morte/, dominante in B6, passando, per contrasto, attraverso la /vita/ che continua indifferente nello stabile (B1-B5). Di questo percorso semantico va tuttavia specificata la modulazione aspettuale, improntata sulla figura dell'approssimazione, in quanto avvicinamento graduale e reiterato ad un punto terminativo.

Conformemente agli *habits* interpretativi tipici dell'intelligenza narrativa, fondata sul legame sintagmatico (*post hoc ergo propter hoc*), per cui i carichi semantici veicolati da spazi testuali successivi sul piano espressivo vengono interpretati come causalmente orientati sul piano del contenuto, la successione degli spazi A-B appare inevitabilmente come una trasformazione semantica orientata.

La /non vita/ dominante nello spazio testuale A viene discorsivamente percepita, a questo punto, come "quasi-morte". O meglio, in termini semici, /non (ancora) morte/. Si tende così a reinterpretare le caratterizzazioni dell'ossessività e della consunzione nella descrizione di Bartlebooth come connesse al ruolo tematico di /moribondo/. È inevitabile a questo punto la sovrapposizione della configurazione discorsiva dell'ossessione (dominante in A) a quella della morte (su cui si conclude B) attraverso l'attivazione delle costellazioni semiche che i due temi hanno in comune. In altri termini, il ribaltamento dell'effetto di senso di A da "sospensione della vita" a "ad un passo dalla morte" dipende dall'improvvisa e perentoria comparsa finale della /morte/ al termine di uno spazio testuale successivo – lo spazio B – sino a quel momento dominato dalla /vita/.

Una precisazione precauzionale: chiunque conosca la semiotica sa che lavorare sull'opposizione vita/morte è un gioco al contempo troppo profondo e troppo facile. Ogni testo, scavando adeguatamente, finisce per parlare di morte e vita, se non altro in quanto archetipi dell'essere e del non essere, e dunque della condizione differenziale fondatrice del senso. Tuttavia, in questo caso ci sembra che l'isotopia vitalistica abbia una pertinenza indubitabile: a partire dal titolo del romanzo per arrivare al ruolo, di cui parleremo meglio più avanti, dello "*still life*".

Si consideri infine la variazione nel secondo emistichio di ognuno di sotto-spazi in B. È evidente la natura aspettuale (intensiva e terminativa) di tale variazione:

*il n'est pas loin de ... il serait bientôt ... il est près de ... il est presque ... il sera dans un instant ... il va être*

Ciò che viene reiterato e ribadito attraverso la ripetizione variata è una condizione di “stare per”, sempre più stringente. Si noti che la variazione delle scelte espressive va, rispetto alla resa semantica, verso un'intensificazione dell'effetto di approssimazione: da “non lontano” a “tra un istante” fino a quella forma tipicamente francese – *va être* – intraducibile in italiano se non con un “sta per essere” che però perde inevitabilmente dell'incisività che l'uso molto più frequente in francese gli conferisce. Al contrario, l'ancoraggio spazio temporale – il 23 giugno 1975 alle otto di sera – rimane invariante; anzi, quanto più questo punto terminativo viene rimarcato, tanto più assume rilevanza, per contrasto, questa collocazione in un “quasi”: quasi lì, quasi allora.

Questo gioco aspettuale è fondamentale per la risemantizzazione finale dell'isotopia dominante in A di cui si diceva. Solo riconoscendo come dominante dello spazio B la condizione dello “stare per” e mettendola in relazione col suo punto terminativo è possibile compiere lo slittamento semantico dell'isotopia dominante in A dal valore di /non (più) vita/ a quello di /non (ancora) morte/. Detto altrimenti, la dominante tematica di A, che in corso di lettura sembrava essere qualcosa come la “sospensione della vita” (Bartlebooth fermo davanti al puzzle in uno studio dominato da oggetti inerti) viene reinterpretata successivamente come “approssimazione alla morte”. Ma questa approssimazione non è rappresentata direttamente, viene piuttosto evocata per contrasto attraverso la rappresentazione in B di un'approssimazione contemporanea, che rimanda agli altri abitanti dello stabile e alla quale effettivamente si riferisce il gioco aspettuale, ma che è al contrario accompagnata da un tripudio vitalistico.

È come si vi fossero due processi paralleli, entrambi approssimati verso un punto di esplosione; ma il primo processo – quello degli abitanti dello stabile – è permeato di vita, il secondo – quello di Bartlebooth, è, per contrasto, permeato di una vita volontariamente *negata*. Ma solo nell'attimo finale il lettore scoprirà che la negazione vitale a cui ha assistito, a partire dallo studio del vecchio inglese, non era che il preludio – altrettanto volontario e ricercato – alla morte: “*parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien*”.

Il momento della morte di Bartlebooth, vero e proprio “momento indicibile”, non è rappresentato, se non nei suoi dintorni: il “quasi morte” e l’“appena morte”. La rappresentazione della vita altrui nell'avvicinarsi ad un momento che il lettore presente come “topico” sostituisce, quasi per pudore, la rappresentazione della parallela approssimazione dell'Inglese al “proprio” momento topico.

Così, il compimento del progetto di Bartlebooth – il suo tanto desiderato “ritornare al nulla” – si compie effettivamente, ma in un modo inatteso. Ma il compimento estremo è a sua volta *eluso* ed *eliso*, e quando il lettore si accorge che era a questo evento indicibile che si stava inconsapevolmente avvicinando, l'evento è già passato, compiuto. Ancora, proditoriamente e ad onta del lettore, Perec apparecchia una casella vuota: quel *va être*

reiterato in diverse forme si volge direttamente in *vient de* e nel passaggio da un impersonale e anonimo “il” – dietro il quale si nasconde la vita brulicante dell’edificio – a un ingombrante soggetto personale – Bartlebooth – il “23 Giugno 1975 alle otto di sera” è già inesorabilmente passato, con la morte negata che esso segna.

Quello che abbiamo appena descritto è, come si vede, un vero e proprio processo di *approssimazione al vuoto*, ritmicamente modulato in modo da produrre una sorta di paradosso aspettuale: né terminativo, né incoativo; o forse entrambi.

L’a-poco-a-poco è del resto un modello aspettuale che ha una sua pertinenza cognitiva: l’algoritmo “miope” (di cui il labirinto fornisce un ideale modello topologico, in quanto regola di passaggio al globale a partire dalle sole informazioni locali<sup>258</sup>) è anche il fondamento di un modello epistemologico, quello dell’intelligenza abduttiva. L’approssimazione come condizione eminentemente locale è alla base del movimento tattico di cui abbiamo riconosciuto in Winckler il rappresentante elettivo, in costante interazione col principio globale incarnato in Bartlebooth.

Ma ciò che più ci interessa è il fatto che per lo “sguardo estetico” che la percorre questa approssimazione aspettuale, nel passaggio da svolgimento sintagmatico a presa “paradigmatica” della configurazione di senso che conduce a compimento (o meglio a un compimento negato ed eluso), si volge ad approssimazione di forma. L’a-poco-a-poco è piegato a sottolineare l’incompletezza, l’approssimazione formale: *l’à-peu-près*.

Inaspettatamente, quindi, un romanzo iper-strutturato piega questa strutturazione ad una resa, ricercata accuratamente, di un effetto di “incompletezza”. La pratica ossessiva di “copertura” dello spazio che permea il romanzo si volge inaspettatamente in una sorta “tratteggio” compulsivo, in una pratica di moltiplicazione delle *esquisses* che però non giunge ad alcuna costituzione effettiva.

È qui, ci pare, che si rivela l’importanza, per il discorso della *Vie*, delle “pratiche di approssimazione” e, soprattutto, delle valenze estetiche ad esso connesse. Come nota Calabrese riprendendo la fondamentale riflessione di Jankelevitch, la condizione dell’*a-peu-près* rimanda a una particolare forma di piacere, molto vicino al “meraviglioso matematico” e secondo l’autore caratteristico del gusto barocco<sup>259</sup>:

[...] un piacere che potremmo definire all’incrocio fra l’imprecisione e il rigore dell’approssimazione, un piacere-sfida, un piacere estetico. (CALABRESE 1987 : 164)

Questo tipo di piacere, tuttavia, si fonda sulla percezione di un *quid* irriducibile, di cui si “avverte” la presenza senza tuttavia poterla comprendere, né tantomeno “spiegare”. Ci riferiamo, è evidente, al *non-so-che* o *quasi-nulla* secondo la riflessione di Jankelevitch (1980). Già dalla scelta delle due locuzioni, si vede bene che il *quid* residuale può imporsi all’attenzione come eccesso o come difetto, valorizzando l’incompletezza e l’approssimazione in senso ora euforico ora disforico.

---

<sup>258</sup> Cfr. ROSENSTHEL 1979 e 1984..

<sup>259</sup> È possibile opporre “il piacere per i ‘mostri’ matematici prodotti dall’approssimazione (un piacere che farà diventare perfino l’esattezza, come suggerisce Guilbraud, ‘il grado zero del pressappoco’)” al “desiderio di precisione e ordine” (CALABRESE 1987 : 165) tipico del gusto classico.

[...] il pressappoco risulterà da una parziale “incapacità di definizione” dell’oggetto da parte di un soggetto “debole”. Il non so che comporta invece qualcosa in più, ciò che Jankelevitch ha denominato “quoddità della quiddità”. Mentre nel pressappoco siamo dinanzi a una mancanza che può essere valutata come parziale, più o meno necessaria e più o meno temporanea, col non so che siamo di fronte ad un “resto” inesprimibile. (CALABRESE 1987 : 168)

Basta spostare appena la modalizzazione di base e il *quasi-nulla*, questo *quid* posto a un passo dal punto critico, si ribalta subito nel *quasi-tutto*. Non solo perché cambia la modalizzazione di base con cui lo si considera, ma perché, a livello cognitivo, “ciò che manca” appare, proprio per la sua crucialità, come la sede reale del senso.

[...] il quasi-niente di cui subodoriamo l'assenza presente senza saperne il nome o determinarne la natura, lo chiamiamo, negativamente, in virtù del suo carattere evasivo, il non-so-che; prima di sapere ciò che manca, so che manca...un non-so-che! E tuttavia questo non-so-che così evasivo e controverso e la cosa più importante del mondo, e la sola che valga la pena. Infatti succede che un certo comportamento sia perfetto e conforme in ogni punto alla legge, che non si trovi in esso nulla da ridire, e che tuttavia tanta perfezione susciti in noi un inesplicabile disagio, un'insoddisfazione senza precisi motivi. (JANKELEVITCH 1980 : 109)

Si tratta dunque di un sentimento costitutivamente ambivalente e *inquieto* (cfr. cap. 7): se indubbiamente il *quid* irraggiungibile può produrre un senso di “sublime matematico”, esso può ugualmente produrre

[...] quel senso di malessere che sentiamo davanti all’incompletezza, quell’inquietudine che proviamo per ciò che è imprecisabile, indefinibile, inesplicabile. Un sentimento che proviene dunque da un “resto” o da un “residuo” della nostra attività di riduzione, spiegazione controllo della conoscenza. (CALABRESE 1987 : 166)

Ci sembra che sia esattamente questo tipo di piacere inquieto a movimentare il lettore de *La vie*, il quale a nostro parere non solo *assiste* a pratiche di approssimazione, ma *le sperimenta*. Tutto l’apparato testuale è volto a segnalare al lettore la presenza di un *quid* risolutorio – la visione totale, il dominio perfetto – e al tempo stesso a ricordargli continuamente che a questo *quid* è possibile solo avvicinarsi “per approssimazioni successive”.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Si noti che in Jankelevitch la morte, in quanto manifestazione del “puro nulla” si distingue dal quasi-niente: se quest’ultimo rimanda al campo dell’*ineffabile*, la morte rimanda invece al campo dell’*indicibile*: ciò di cui non vi è (più) nulla da dire. Notiamo come questa concezione sia imparentata con la riflessione di Foucault e De Certeau, per i quali tuttavia l’indicibile – non solo la morte, ma anche la pazzia, la malattia – è tale in senso etico-sociale, in quanto prodotto di una marginalizzazione o addirittura rimozione culturale: l’indicibile non come “ciò di cui non vi è nulla da dire”, ma come “ciò di cui non si *deve* (o non si dovrebbe) dire”.

Precisiamo inoltre che l’utilizzo che qui viene fatto delle categorie elaborate da Jankelevitch ha un puro valore euristico, nel senso che riteniamo che il concetto di “non-so-che” possa migrare dal campo di origine (la riflessione filosofica sulle forme modali dell’indeterminazione) al campo, per certi versi opposto, dell’analisi strutturale. Una volta tradotta in termini tensivi e intesa come “condizione liminare”, la nozione di approssimazione può rivelarsi altrettanto produttiva. Non per questo accogliamo l’idea di “ineffabilità” che il filosofo propone, anzi; siamo sotto questo aspetto più vicini a Calabrese quando si interroga su una *poetica*

[...] il pressappoco e il non so che, infatti, non sono proprietà appartenenti agli oggetti rappresentati nel discorso, ma dipendono strettamente dal suo soggetto. Pressappoco e non so che riguardano un sentire, un dire, un vedere, un ascoltare, un percepire del soggetto dinanzi a un oggetto. (CALABRESE 1987 : : 168)

L'approssimazione in altri termini si manifesta qui come puro effetto *estetico* e – cosa meno banale – *estesico*: il principio del *non-so-che* non solo è, come nota anche Calabrese, convertito in poetica ma anche inscritto nel corpo del testo, assunto come modello di uno stile scritturale. *La vie* appare dunque come un oggetto né rigoroso né “informe”, ma marcato da un pressappoco “costruito e sotto controllo” (*ibid.*). In altri termini, *La vie* non offre semplicemente la rappresentazione dell'incompletezza attraverso strategie semantiche, ma offre al lettore la possibilità di un'esperienza “incarnata” dell'approssimazione come dispositivo ritmico-aspettuale.

## 5.9 VALÈNE, O IL TERZO UOMO

A conferma del dispositivo di raddoppiamento di cui abbiamo già parlato, la vicenda pragmatico-interpretativa – ma meglio sarebbe dire estesico-estetica – di “approssimazione al limite” sperimentata dal lettore nei termini appena descritti presenta una sorta di correlato sul piano semantico. A livello immanente l'unico attore che sembra poter farsi portatore di un sguardo davvero panottico e dunque capace di “vedere” il vuoto nel suo rapporto con le parti che organizza, è il pittore Valène.

Sempre presente, testimone da cinquant'anni del folle brulichio dello stabile, Serge Valène, come un malinconico grande burattinaio, osserva apaticamente e silentemente tutto comprende. Così come, quasi suo malgrado, è l'unico abitante a comprendere il senso profondo del gioco tra Bartlebooth e Winckler, a intuire le reali implicazioni del loro segreto accordo.<sup>261</sup>

---

dell'approssimazione e dunque traduce la definizioni “modali” di Jankelevitch in descrizioni pienamente discorsive, volte a mettere in luce pratiche testuali effettive miranti alla costruzione del non-so-che come effetto estetico. Quest'operazione rende in una certa misura descrivibile ciò che per Jankelevitch è ineffabile – anche se in questo modo il “sentimento” che il filosofo pone alla base del concetto finisce, con ogni probabilità, “lost in translation”.

<sup>261</sup> In realtà, del progetto di Bartlebooth è a conoscenza anche Morellet (il preparatore chimico a cui è affidato il compito di dissolvere gli acquarelli e ricostituire i fogli di carta) e naturalmente Smauft, il maggiordomo. Sono loro infatti insieme a Valène gli unici a pensare di opporsi al sequestro dei poveri oggetti di Winckler, in seguito alla sua morte, concludendo però che “l'unica persona che avrebbe dovuto farlo era Bartlebooth, ma né Valène, né Smauft né Morellet si sarebbero permessi di farglielo notare” (cap. VIII). Tuttavia, è solo Valène a cogliere le implicazioni profonde del rapporto tra l'inglese e l'artigiano e la volontà di vendetta di quest'ultimo.

Le ragioni, essenzialmente personali (*cfr.* nota 103), di questo “privilegio” vengono solo suggerite e, in mancanza di dati testuali univoci, non se ne può avanzare interpretazione. Ovviamente, non si vuole con questo ammettere una pertinenza del fenomeno extratestuale della suggestione, il cui contenuto è sempre e inevitabilmente soggettivo e relativo al lettore empirico, ma solo rilevare una strategia, questa sì testualmente fondata e dimostrabile, di *installazione* della suggestione. In altri termini, non conta qui *cosa* viene suggerito, ma il fatto che *qualcosa* venga suggerito. Non importa dunque conoscere la causa dell'astio di Winckler perché il coinvolgimento di Valène venga inequivocabilmente percepito (si pensi solo che tutti gli “indizi”

Valène mis des années à comprendre ce que cherchait exactement Bartlebooth. [...] « Ce ne sont pas les aquarelles qui m'intéressent, c'est ce que je veux en faire. » Et que voulez-vous en faire ? » « Mais des puzzles, bien sur », répondit sans la moindre hésitation Bartlebooth. Valène, ce jour là, commença à se forger une idée plus précise de ce que Bartlebooth avait en tête. Mais c'est seulement après avoir fait la connaissance de Smauft, puis de Gaspard Winckler, qu'il puit mesurer dans toute son ampleur ce qu'Etait l'ambition de l'Anglais: <sup>262</sup> [...]. (PEREC 1978a : 152)

Alla fine della lettura, è quasi inevitabile sovrapporre il laconico sguardo del pittore a quello dell'osservatore impersonale presente per tutto il libro, fin dall'inizio, da quel casuale, incurante “Si potrebbe cominciare da qui”.

L'attitudine panottica di Valène appare massimamente evidente nel capitolo LI, che spezza in due il testo<sup>263</sup> e mostra un catalogo *en abyme* delle vicende e frammenti di vita presenti nel libro: 179 brevi *still-life*, tra cui compare anche, in posizione rilevante (100, la cifra attesa e non raggiunta), la più volte citata “ragazzina che addenta un *petit-beurre* lu”. Sono i soggetti del quadro sognato da Valène, sogno panottico quant'altri mai, tanto da includere in finale, producendo un *abyme* al quadrato, il pittore stesso nell'atto di dipingere proprio quel quadro.

È soprattutto questa immagine, o piuttosto visione, che autorizza finalmente a riconoscere nel pittore – non in Winckler né in Bartlebooth – il vero testimone dell'autore modello all'interno della trinità attoriale de *La vie*. Il nucleo generativo del romanzo, stando alla testimonianza dell'autore empirico (che per quanto espulso dall'analisi è pur sempre il più affidabile depositario delle strategie testuali) si è sviluppato esattamente a partire da un'immagine panottica, ispirata, stando allo stesso Perec, da un'illustrazione di Steinberg intitolata appunto *The art of life*.

Projet de roman.

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Le roman - dont le titre est *La vie, mode d'emploi*, – se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent [...].

Les sources de ce projet sont multiples. L'une d'entre elles est un dessin de Saül Steinberg, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952) qui représente un meublé (on sait que c'est un meublé parce qu'à côté de la porte d'entrée il y a un écriteau portant l'inscription *No Vacancy*) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l'intérieur

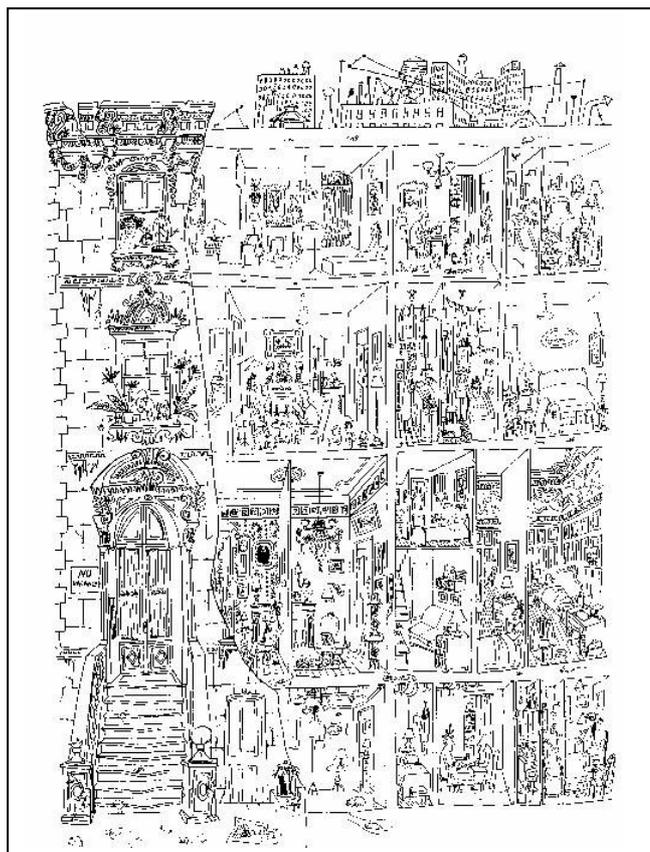
---

dell'ostilità nei confronti di Bartlebooth, così come li abbiamo analizzati in 5.2, sono forniti proprio a Valène). Anzi, l'effetto della suggestione è tanto più forte in quanto si radica in uno stile discorsivo che tende al contrario ad esplicitare ogni circostanza ed ogni dettaglio.

<sup>262</sup> Ai due punti fa significativamente seguito la lunga esposizione del programma di Bartlebooth, cosicché, sembra che il compito di informare il lettore del progetto principale del libro sia stato dato proprio a Valène. In effetti, non vi è nessuna marca enunciativa a indicare con sicurezza un effettivo *débrayage*; tuttavia, dai due punti in poi, Valène che era massimamente presente come osservatore nella narrazione precedente non viene più citato e nei sintagmi in cui potrebbe apparire, viene opportunamente usata la forma impersonale (“Per dieci anni, Bartlebooth *si sarebbe iniziato* all'arte dell'aquarello).

<sup>263</sup> Il numero totale dei capitoli è 101: 99 capitoli veri e propri più un prologo e un epilogo.

de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu'il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière). (PEREC 1974 : 57-58)



[Figura 5.6: Saul Steinberg, *The art of life*]

Ma torniamo alla rilevanza del capitolo LI. In questo capitolo si sommano indici di rilievo provenienti da diversi livelli eminenti: grafico (a metà dell'organizzazione testuale lineare), meta narrativo (i numerosi indici *en abyme*), figurativo e – ultimo ma non meno importante – ritmico-poetico.

Per fornire uno sguardo d'insieme, riportiamo l'organizzazione in paragrafi del capitolo (PEREC 1978a : 279-286), specificandone la segmentazione analitica e, di seguito, le dominanti semantiche<sup>264</sup> su cui questa si basa, secondo tre criteri: sintattico (forma dell'enunciato), discorsivo (focalizzazione e isotopia figurativa o tematica) e grafico (lunghezza dei paragrafi). Per ragioni economiche omettiamo e riassumiamo le sezioni che verranno analizzate a parte e quelle consacrate ad elenchi accumulativi:

## CAPITOLO LI: SUDDIVISIONE IN PARAGRAFI E SEGMENTAZIONE

A1. Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands; [...] [*segue riflessione sulla posizione marginale dell'icona del pittore all'interno del quadro*].

<sup>264</sup> Per dominante semantica si intende qui l'elemento sintattico isotopico, aspettuale e grafico che ci pare preponderante nello spazio testuale in questione.

A2. Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque toute en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante [...] [*segue descrizione del pittore*].

A3. Il serait debout à coté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même [...] [*segue descrizione ricorsiva en abyme del pittore che dipinge se stesso*].

A4 Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place: la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillassons [...] [*segue l'elenco casuale dei locali dell'immobile*].

A5. Il se peindrait en train de se peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumoires, les boutons de porte [...] [*segue l'elenco casuale degli arredi e degli abitanti dell'immobile*].

B1. et tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leur légendes:

B2. 1. *Pélagé vainqueur d'Alkhamah se faisant couronner à Covadonga*

2. *La cantatrice exilée de Russie suivant Schonberg à Amsterdam*

... [continua elenco di storie interne]

178. *L'ébéniste italien matérialisant l'impalpable travail du ver*

179. *Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile*

## DOMINANTI SEMANTICHE ED ESPRESSIVE

### A. Il pittore e la tela

A1. *Sintassi* : dominante ricorsiva statica (enunciato di stato)

*Discorsivizzazione*: Focalizzazione sul polo soggettale (Valène); convocazione del ruolo tematico (pittore)

*Grafica*: paragrafo lungo (32 righe)

A2. *Sintassi* : dominante ricorsiva statica (enunciato di stato)

*Discorsivizzazione*: Focalizzazione sul polo soggettale (Valène); convocazione del rivestimento figurativo (percorso figurativo della pittura)

*Grafica*: paragrafo breve (8 righe)

A3. *Sintassi*: regressione infinita : dominante ricorsiva statica+dinamica (enunciato di stato + enunciato del fare)

*Discorsivizzazione*: Focalizzazione sul rapporto riflessivo soggetto-oggetto

*Grafica*: paragrafo breve (5 righe)

A4. *Sintassi*: dominante dinamica (enunciato riflessivo del fare)

*Discorsivizzazione*: focalizzazione sul polo oggettale (la tela); descrizione figurativa dell'immobile come elenco dei locali

*Grafica*: paragrafo breve (7 righe)

A5. *Sintassi*: dominante dinamica (enunciato riflessivo del fare)

*Discorsivizzazione*: focalizzazione sul polo oggettale (la tela); descrizione figurativa dell'immobile come elenco di arredi e abitanti

*Grafica*: paragrafo lungo (34 righe)

B. Il quadro in sé (il romanzo)

B1. *Sintassi*: sintagma ritmico, enunciato impersonale

*Discorsivizzazione*: focalizzazione sul polo oggettale (la tela); introduzione alla dimensione narrativa interna (la vita dell'immobile)

*Grafica*: paragrafo brevissimo, carattere come in A

B2. *Sintassi*: elenco numerato (serie enumerativa)

*Discorsivizzazione*: *débrayage*, neutralizzazione del rapporto soggetto-oggetto, focalizzazione sulle storie interne

*Grafica*: paragrafo lunghissimo, carattere differente

I due sottospazi A e B si oppongono evidentemente per la forma diegetica (discorso sequenziale vs elenco) e grafica (un anomalo salto di paragrafo dopo la virgola e il passaggio ad un diverso carattere); tuttavia, i due sottospazi sono tenuti insieme dalla ripetizione ritmica dell'immagine ricorsiva *en abyme* di Valène incluso nel quadro, posta in apertura del sotto-spazio A e in chiusura del sotto-spazio B, quasi a chiudere l'intero spazio testuale in un area semantica autonoma.

	A	:	B
=	racconto	:	serie accumulativa <sup>265</sup> (elenco)
=	<i>abyme</i> in apertura	:	<i>abyme</i> in chiusura
	<i>Il serait lui-même</i>	:	<i>[...] Le vieux peintre faisant tenir</i>
	<i>dans son tableau [...]</i>		<i>toute la maison dans sa toile</i>

Nello spazio A, in particolare, si ritrova la formula ritmica – appena vista in azione nel momento topico del finale – della ripetizione di frase a inizio paragrafo.

---

<sup>265</sup> Si noti bene che per quanto la forma elenco possa far pensare a una serie enumerativa, dotata di coerenza interna, in realtà siamo qui di fronte a un puro merismo: un'accumulazione, come spiegheremo poco oltre. La presenza di due punti focali – la posizione 100 e la posizione finale – non intaccano questo effetto di senso primario, essendo la loro messa in rilievo riservata esclusivamente a una lettura di secondo livello, quale è appunto l'analisi che stiamo qui portando avanti.

A1. **Il serait lui-même dans le tableau**, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats [...]

A2. **Il serait lui-même dans son tableau**, dans sa chambre, presque toute en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante [...]

A3. **Il serait debout à coté de son tableau** presque achevé, **et il serait précisément en train de se peindre lui-même** [...]

A4. **Il se peindrait en train de se peindre** et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place: la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillassons [...]

A5. **Il se peindrait en train de se peindre**, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumoières, les boutons de porte [...]

La ripetizione si esplica a due livelli: a livello semantico marca tutti e cinque gli incipit, accomunati dalla forma riflessivo-ricorsiva; a livello sintattico questa base semantica comune subisce una differenziazione, distinguendo tra ricorsività dell'essere (*Il serait lui-même dans son tableau*) e del fare (*Il se peindrait en train de se peindre*). Rispetto a questo secondo livello di pertinenza sintattico, il sintagma ritmico assume dunque una forma simmetrica:

[dove E=essere, F= fare, M=termine mediatore (E+F)]

E-E – M – F-F  
A1-A2    A3    A4-A5

In questa struttura, il par A3 funge chiaramente da spazio e termine mediatore, non solo per la posizione, ma soprattutto per la sua caratterizzazione sintattica complessa: la formula di apertura fonde infatti insieme la cellula verbale statica che fa da matrice ai primi due spazi – “essere nel quadro”, modalità dell'essere – e quella dinamica che fa da matrice agli ultimi due – “dipingere se stesso”, modalità del fare. Non è un caso se è solo in questo paragrafo mediatore che la figura dell'abisso viene esplicitamente visualizzata, dando così piena consistenza discorsiva alla dominante semantica (e topologica) dell'intero capitolo, ovvero la ricorsività, con la sua regressione potenzialmente infinita.

A3. Il serait debout à coté de son tableau presque achevé, et il serait précisément **en train de se peindre lui-même**, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, **en train de peindre** la figurine infime **d'un peintre en train de peindre**, encore une fois **une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini** comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites. (PEREC 1978a : 280)

Il dispositivo della regressione in abisso, del resto, sembra realizzarsi pienamente solo attraverso la fusione delle altre due matrici sintattiche, congiunte nello spazio A3. Il

vero effetto di ricorsività lo si ha, a rigore, non con la semplice inclusione di un soggetto (leggasi più genericamente: un elemento strutturale) all'interno di un altro ad esso analogo – nel qual caso si ha piuttosto omotetia, ricorsività statica – ma con la duplicazione dell'azione (leggasi: della funzione) che lega i due livelli formali. Così, in questo caso, condizione perché si abbia effetto di “abisso” non è solo che il pittore sia incluso nel quadro, ma anche che esso vi sia incluso *nell'atto* di dipingere.

La stessa struttura simmetrica emerge se si considerano le ulteriori opposizioni semantiche tra il gruppo E e il gruppo F : rispetto all'azione “dipingere la tela” (S f O) il gruppo E presenta una focalizzazione soggettale ovvero, in termini discorsivi, sul pittore; il gruppo F invece ha un focus oggettale, ovvero sulla tela.

Se poi si considerano anche gli indici grafici (ovvero la lunghezza dei paragrafi, rispettivamente 32-5-8-7-34), a questa matrice simmetrica bisogna sovrapporre la struttura chiasmica lungo-breve-(breve)-breve-lungo, che ha l'effetto di sottolineare la posizione mediana e di far emergere un'ulteriore disgiunzione. Mentre A1 e A2 sono centrati rispettivamente sul *ruolo tematico* e sulla *caratterizzazione figurativa* del soggetto-pittore, A3 e A4 si impuntano invece sulla descrizione dell'oggetto – ovvero la tela e l'immobile che questa rappresenta – focalizzandone rispettivamente la composizione (i locali) e il contenuto, umano e non (l'arredo interno e gli abitanti).

Si noti infine che non solo la digiunzione sintattica, ma anche questa disgiunzione soggettale-oggettale si trova ricomposta nello spazio mediano M attraverso delle rime espressive e semantiche: il legame con i due spazi precedenti è assicurato dalla ripetizione in A3 di alcune figure (di seguito in grassetto) già incontrate in A1 e A2; quello con gli spazi successivi si fonda invece sulla convocazione del tema dell'infinito (di seguito in corsivo), che troverà una realizzazione discorsiva negli elenchi casuali dei locali (A4) e di arredi e abitanti (A5), il cui effetto di senso rimanda a una potenziale accumulazione illimitata:

A3. Il serait debout **à côté de son tableau** [già in A2] presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau **la silhouette minuscule** [già in A1] d'un peintre en **longue blouse grise** [A2] avec **une écharpe violette** [A2], **sa palette à la main** [A2], en train de peindre **la figurine infime** [A1] d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images *en abyme* qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites. (*ibid.*)

È dunque da questo spazio mediano che il campo sottoposto allo sguardo del soggetto comincia ad espandersi, ma in modo implosivo, ovvero aumentando il livello di definizione verso il dettaglio. Si tratta di un movimento di focalizzazione sempre più intensiva di cui si fanno carico i due elenchi accumulativi in A3 e A4. Questi due spazi testuali sono peraltro accomunati da un ulteriore parallelismo. Entrambi si basano infatti su un medesimo sintagma ritmico, costituito da una prima proposizione invariante (*il se peindrait...*), da una seconda proposizione coordinata e da una proposizione finale, impersonale e averbale, in forma di appunto di elenco.

A partire da questo schema ritmico ripetuto, nel segmento centrale emergono tuttavia per contrasto delle variazioni sintattiche. Le due microproposizioni “di raccordo” tra la cellula ricorsiva e l’elenco presentano infatti la medesima aspettualizzazione temporale (*déjà*) ma una focalizzazione dello sguardo significativamente differente. La prima fortemente “ancorata” (*tout serait en place*), sia sul versante soggettale (*autour de lui*) che su quello oggettale (*sur la grande toile carrée*); la seconda completamente disincarnata e approssimata nell’ancoraggio spazio-temporale (*l’on verrait*).

A4. Il se peindrait en train de se peindre et *autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place*: la cage de l’ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillasons [...].

A5. Il se peindrait en train de se peindre, et **déjà** *l’on verrait* les louches et les couteaux, les écuoires, les boutons de porte [...].

Si delinea così un progressivo “sollevamento” dello sguardo verso una visione quanto più astratta e onnicomprensiva. L’ascesi desiderata da Valène non è dunque altro che una forma di pacificazione, un tentativo di depurare il proprio sguardo dall’implicazione nella e della vita, che finisce così relegata a puro oggetto di rappresentazione, osservata e dominata dall’alto. E tuttavia, anche il sogno panottico di Valène non è “puro”, non è territorializzante ma fluttuante ed acentrato. Si veda come viene descritta la posizione che il pittore si riserva nel quadro: una \posizione casuale, una traccia minuscola e marginale.

A1. Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance [...] **non pas une place centrale, non pas une place privilégiée et significative** à une intersection choisie, le long d’une axe particulier, selon une telle ou telle perspective éclairante, dans le prolongement de tel regard lourd de sens à partir duquel toute une réinterprétation du tableau pourrait se construire, **mais une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard**, parce que l’idée en serait venue sans savoir pourquoi, **comme si l’on ne désirait pas trop que cela se remarque, comme si ce ne devrait être qu’une signature pour initiés**, quelque chose comme une marque dont le commanditaire du tableau aurait tout juste toléré que le peintre signait son œuvre, quelque chose qui ne devrait être connu que de quelques-uns et aussitôt oublié [...].<sup>266</sup>(PEREC 1978a : 281)

Ma neppure il sogno di Valène è puramente “tattico” e interstiziale: non c’è utilità nella sua posizione marginale, nella situazione accidentale in cui si trova, né possibilità di volgere in *kairos* la semplice casualità. Non c’è traccia dell’arguzia di Winckler nel progetto di Valène; solo una certa tenerezza, una sorta di attenzione amorevole che è l’unico vero tratto distintivo che questo *artifex minor* concede a sé stesso e alla sua arte:

---

<sup>266</sup> Anche qui, la strutturazione ritmica ha il suo peso. L’effetto di senso complessivo è affidato a due matrici, ciascuna dominante in una delle sotto-sezioni dell’estratto: nella parte iniziale l’isotopia della marginalità è demandata alla ripetizione della cellula “[preposizione] + *une place* + [aggettivo variabile]”; nella parte finale, l’isotopia della casualità si dispiega attraverso la cellula “*comme si* + [differenti declinazioni discorsive del /caso/]”

A1. [...] et peut-être alors se rendrait-on compte de ce qu'il y avait toujours eu d'un peu particulier dans ce petit personnage, pas seulement **un soin plus grand** apporté aux détails du visage, mais **une plus grande neutralité**, ou une certaine manière se pencher imperceptiblement la tête, **quelque chose qui ressemblerait à de la compréhension, à une certaine douceur, à une joie peut-être teintée de nostalgie.**

Si ricordi allora di nuovo l'incipit del libro: *oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça* ("Sì, tutto potrebbe iniziare così, qui"). Come nel testo di cui offre l'immagine duplicata, anche nella tela immaginaria di Valène la presenza dell'osservatore è un mero frutto del caso, un'accidentalità. Non c'è alcun disegno di dominio e di ordine, solo il desiderio di "esserci" e di osservare la vita – anzi, di osservarsi *nella* vita. Così la figura di Valène sembra incarnare il testimone-osservatore ideale, capace dell'impresa di sfuggire al principio di indeterminazione, di osservare la scena senza "contaminarla". Semplicemente, sta lì, neutrale, ma dotato di "qualcosa di simile alla comprensione, una specie di dolcezza"; la stessa che in fondo riesce a "scaldare" i giochi linguistici, altrimenti freddi, dell'Autore modello Perec.

Il sogno di Valène – occupare un campo senza "piegarlo" con la propria presenza, intercettare il punto cieco senza subirne o assumerne la forza attrattiva – è una situazione impossibile più che paradossale. Rimane infatti inattuabile e incompiuta, come l'impresa di Bartlebooth; anzi, non gli è concesso neppure di *iniziare* a realizzarsi. E tuttavia, come vedremo tra poco, nell'economia generale del discorso e dell'universo de *La vie*, il sogno di Valène, anche nella forma irrealizzata e puramente regolativa dell'ideale, appare come l'unico possibile termine conciliatorio delle opposte tensioni in campo : tattica e strategia, accidente e regola, *kairos* e *logos*. L'utopia di Valène è tanto semplice quanto impossibile: "esserci" per puro caso, non per *caos* né per *cosmos*.

Tornando al cap. LI, ecco che grazie al sogno di neutralità di Valène si può scorgere un senso più profondo, o almeno un'aria di famiglia, nell'ostentata casualità semantica dell'elenco di storie che segue il sogno stesso (B2). L'impressione di accumulazione che investe questo spazio testuale rimanda ad un effetto di *eccesso* descrittivo ben noto al lettore di Perec. Come scrive opportunamente Mele:

All'opposto della sua presenza insistente, l'elenco non codifica regolarità, non obbedisce al principio di prestazione: nomina eventualità che hanno preso forma, **nomina ciò che per avventura è, non ciò che per necessità dovrebbe essere.** (MELE 1991 : 364)

Anche l'espedito diegetico dell'elenco sembra dunque uniformarsi alla figura dell'approssimazione, della copertura (*épuisement*) incompleta e perseguita con un movimento tentativo:

L'elenco, in Perec, è legato all'*épuisement*, ma l'esaurimento è un moto tendenziale, un moto del desiderio, perché l'elenco non riempie lo spazio, anzitutto lo definisce, il suo destino è l'essere tentativo, sempre e solo tentativo, non nel senso pareysoniano di un progetto che ha

già presente la sua realizzazione, bensì nel senso innocente di una rincorsa alla sovrabbondanza dell'essere. (*ibid.*)

E tuttavia, mentre negli spazi A3 e A4 l'effetto di accumulazione semantica è in qualche modo in accordo con la strategia di testualizzazione, che porta ad un elenco "modulato" (dunque una forma dell'espressione in un certo modo "continua"), in B2 lo stesso effetto sembra mal comporsi con la forma regolata, ordinale e ordinata dell'elenco-rassegna, addirittura numerato. Inoltre, se in A4 il movimento di focalizzazione era implosivo, qui l'espansione è esplosiva e centrifuga: le linee discorsive e narrative superano i limiti spazio-temporali dell'immobile. Se nello spazio A4 si tratta degli inquilini, qui si tratta infatti delle loro vicende, del loro vissuto presente, futuro e immaginario. L'effetto di eccesso irregolare è insomma preponderante e risulta appena mitigato e instradato dall'*entrée* quasi teatrale dello spazio B1 (a quel "e tutt'intorno" sembra quasi di vedere un imbonitore che si inchina all'apertura del sipario, stendendo il braccio ed esclamando: *voilà!*) a cui segue, smorzando la tensione, un tipico esempio di sintagma ritmico alla Geninascia ("le loro storie, il loro passato, le loro leggende")

B1. et tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes.

B2) [elenco di 179 storie interne che termina con]

179. *Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile.*

Attraverso la sua natura di elemento *en abyme* tra livello discorsivo e metadiscorsivo e attraverso il suo punto di vista totale, pericolosamente e coraggiosamente prossimo al punto vuoto, Valène funge davvero da connettore tra le diverse vicende degli abitanti che come si è visto, prese singolarmente, appaiono slegate. Questo ruolo di connessione vale anche, e soprattutto, per la scoperta del legame sotterraneo tra Bartelbooth e Winckler.<sup>267</sup> Valène è davvero, come vedremo a breve, il punto di fusione dinamica tra i due.

Si noti che il tema dell'accidentalità (*en passant, un peu par hasard*, la forma condizionale), sommato all'attitudine panottica (*autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place*) conferma anche a livello semantico l'interpretazione di Valène come terzo termine (sostanzialmente adiaforico) tra Winckler, campione della tattica e della *metis*, e Bartelbooth, visionario strategico. Lo sguardo di Valène è allora il vertice della trinità attoriale de *La vie* e la sua via è una via di fuga ideale che si apre, per dirla con l'autore,

---

<sup>267</sup> Secondo alcune interpretazioni Valène sarebbe anche la causa indiretta della misteriosa vendetta di Winckler. Nel cap. LIII si narra infatti del suo amore proibito, ma non corrisposto, per l'adorata moglie dell'artigiano, Marguerite, morta inaspettatamente giovane. Stando ad alcuni commentatori, Bartelbooth, col suo folle progetto, è l'unico responsabile del trasferimento dei Winckler nell'immobile, dove l'amicizia tra Valène e Marguerite si cementa. L'inglese appare inoltre come una sorta di nume tutelare dell'ambiguo rapporto tra i tre. Questa lettura è tuttavia non sufficientemente sostenuta da riscontri testuali: la segnaliamo soltanto per curiosità, ma prendendone le opportune distanze.

[...] tra la vita e le istruzioni per l'uso<sup>268</sup>, tra la regola del gioco che ci fissiamo e il parossismo della vita reale che sommerge, che distrugge continuamente questo lavoro di riordinamento. (PEREC 1992 : 76-77)

Sommergere e distruggere: si parlerà meglio della relazione tra vuoto e pieno; ci limitiamo a notare come anche a questo livello interpretativo sia Valène a proporre una conciliazione dei termini opposti. Le visioni di Valène oscillano infatti tra una volontà di riempimento estremo, *ad usu conservationis* (“alla fiamma della memoria”), e un *furor destruens*, materializzato in apocalittiche visioni di rovina (“tutto sarebbe tornato in polvere”):

Les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage, un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire (PEREC 1978a : 90).

Valène, parfois, rêvait de cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison tout entière comme un fêtu de paille et feraient découvrir à ses habitants naufrages les merveilles infinies du système solaire ; ou bien une fissure invisible la parcourrait de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et profond, elle s'ouvrirait en deux, s'engloutirait lentement dans une béance innommable ; alors des hordes l'envahiraient, des monstres aux yeux glauques, des termites aveugles, des gros vers blancs à la bouche insatiable : le bois s'effriterait, la pierre deviendrait du sable, les armoires s'écroulèrent sous leur propre poids, tout retomberait en poussière. (PEREC 1997 : 270-271)

Non che tale conciliazione sia realmente salvifica: conciliatoria in senso puramente strutturale, ma nient'affatto valoriale, anche la “terza via” incarnata da Valène è destinata a inesorabilmente dissolversi:

Anche Valène, figura della conservazione e della memoria ma, insieme, dell'erosione e dell'annientamento, finirà per naufragare. (BORSARI 1993 : 185)

Lo si è detto e ripetuto, del resto: il possesso dello sguardo panottico sull'insieme porta con sé l'onere o la condanna di percepirne il punto cieco. Né punto di fuga, come sarebbe per Winckler, né centro organizzatore, come avrebbe voluto Bartlebooth, il punto vuoto e il nulla per Valène sono semplice *aporia*. Egli semplicemente ne vede la natura paradossale: punto in cui il pieno si rivolge in vuoto e viceversa.

---

<sup>268</sup> Questa riflessione extra-narrativa di Perec farebbe propendere per un'interpretazione disgiuntiva – e non congiuntiva, come il comune uso linguistico farebbe pensare – dei due membri che compongono la formula parodiata dal titolo del romanzo, ovvero “[x]: istruzioni per l'uso”. Il titolo del romanzo produce a ben guardare un effetto ossimorico, ovvero di opposizione tra i due poli semantici che ciascun membro attiva: da un lato l'accidentalità della vita, dall'altro la regolarità delle “istruzioni per l'uso”. Del resto, il dispositivo del titolo ossimorico non è isolato nell'opera di Perec: in *W ou souvenir d'enfance* la disgiunzione oppositiva “ou” è esplicitamente espressa a livello testuale dall'inserzione di puntini di sospensione fluttuanti tra le due parti del testo, ciascuna caratterizzata da uno stile discorsivo e narrativo opposto a quello dell'altra (si tratta evidentemente, come ne *La vie*, della costruzione di un isomorfismo tra livello grafico e semantico. Si veda in proposito il par.7.5.

Così Valène, pur non sottraendosi al destino dell'annientamento, è anche l'unico inquilino di rue Simon-Crubbellier a fronteggiare coscientemente – diremmo quasi stoicamente (“placide et boursoufflé”) – il vuoto. Anche il suo sogno – l'utopia pitturale di cui abbiamo appena parlato – per quanto ambizioso negli intenti, ha un che di generoso ed altruistico che lo lascia immune da quel senso di ossessione folle e divorante che sembra caratterizzare i progetti di vita di ogni abitante dello stabile.<sup>269</sup>

Non è un caso che il vero epilogo (posto dopo il capitolo XCIX, in luogo del previsto capitolo C) metta in scena la sua morte, accanto alla tela – vuota, ancora una volta – che avrebbe dovuto contenere l'immagine panottica:

[Valène] reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. **La toile était pratiquement vierge** : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, **esquisse** d'un plan en coupe **d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter**. (PEREC 1979a : 602)

Si noti la descrizione della tela: “vergine” – come quel foglio Whitman che era il fine ultimo del progetto di Bartlebooth – ma “quasi”. Il progetto di Valène rimane, alla chiusura dei giochi, allo stadio di “esquisse”. E se nella visione panottica e fondamentalmente euforica del capitolo LI il quadro appariva “quasi finito” (*presque achevé*), nel finale al contrario – sempre nella logica dell'approssimazione al limite ma capovolgendone l'orientamento – esso sarà appena abbozzato: “pochi tratti”, “uno schizzo”.

Preceduta da una sorta di sussulto finale della vitalità del caseggiato ormai morente, di cui si descrive il progressivo svuotamento, la morte di Valène corrisponde all'esaurimento della “anima” dello stabile, che “aucune figure, désormais, viendrait à habiter”. Questa estrema epifania del nulla rappresenta una sorta di ribattimento, a livello immanente, della vicenda di fronteggiamento del vuoto appena sperimentata a livello pragmatico dal lettore (nel capitolo XCIX, *cfr. supra* par. 5.8).

[...] è per questo che alla fine non resta niente, ci si ritrova davanti al quadro non dipinto e di fatto tutto ciò che se ne ha sono alcune pagine attraverso le quali sono successe molte cose. (PEREC 1983b : 110)

Significativamente evocata solo *a posteriori* (la coloritura aspettuale del /già/, dell'/ormai/ si contrappone con forza a quella del /non ancora/ del capitolo precedente, ma sempre in una logica di approssimazione) la morte come vuoto definitivo viene a sua volta celata alla vista: estrema negazione dell'assenza.

[...] Il romanzo è la realizzazione virtuale di uno spazio rimasto bianco, vuoto [...] un tempo morto che coincide con tre vuoti: il fallimento di un progetto di ricomposizione dell'inestricabile incoerenza del mondo, l'impossibilità di un quadro, la disparizione degli inquilini di rue S. Crubbellier. (MELE 1991 : 354-355)

---

<sup>269</sup> *Cfr. infra* par. 7.6.

La rappresentazione del vuoto definitivo nell'epilogo risponde dunque alla rappresentazione del vuoto parziale e ordinatore del capitolo XCIX sotto forma di una tela interamente bianca, rispetto alla quale lo svuotamento progressivo dello stabile appare come un eco ripetuto e sommerso. E tuttavia con un ultimo colpo di coda, attraverso il dispositivo grafico (la cui importanza si è ampiamente mostrata) l'autore modello riapre i giochi: la pianta dello stabile, matrice della ricchezza vitale appena evaporata, appare infatti solo alla fine. Per la precisione, *accanto* alla parola "fine", appena dopo l'affermazione del vuoto estremo. Ultima manifestazione di un'oscillazione inesauribile: dal pieno al vuoto e ritorno.

#### 5.10 UN'ARCHITETTURA OMEOSTATICA: INTERPRETAZIONE MEREOLOGICA E TOPOLOGICA

A voler cercare un effetto di senso finale che tenga insieme la ricchezza sterminata di questo testo, potremmo trovarlo forse, semplificando molto e inevitabilmente, nella situazione (in senso fenomenologica) dello /stare per/ – peraltro corrispondente a livello cognitivo al dispositivo dell'*a-peu-près*, analizzato in precedenza.

Si è visto come, nel testo in esame, l'approssimazione rimandi a livello *immanente* ad un'isotopia fondamentale, quella dell'intelligenza tattica, tanto da porsi come una *dominante semantica* (non certo la sola, ma forse la più evidente). Tuttavia, come l'analisi in 5.7 ha parzialmente mostrato, la condizione dello /stare per/ risulta attivata e operante, nei suoi effetti cognitivi ed estetici, anche a livello *fruitivo*. Detto altrimenti, in seguito alla sua assunzione come stile scritturale da parte dell'autore modello, l'approssimazione si impone anche come *dominante pragmatica*.

In effetti, per il lettore come per Valène, lo sguardo d'insieme, in quanto focalizzazione sulla totalità, è sempre inesorabilmente negato pur essendo affermato come necessario – anche se in forma puramente tentativa – per l'intelligibilità dell'insieme. Eppure, nella misura in cui si tende (ma si tende soltanto) a una prensione totalizzante, si scopre che non vi è modo di leggere il testo se non "coprendolo" interamente fino ad imbattersi nel vuoto che lo marca. Proprio come in un puzzle, qualsiasi ordine si scelga per la lettura, se non si mira a una ricomposizione totale, non si scoprirà mai il punto di fusione, ovvero la compatibilità, ad un livello superiore, delle vicende apparentemente scollegate degli inquilini e, in particolare, il legame di doppio vincolo che lega le vicende di Winckler e di Bartlebooth.

Il fatto è che il legame vincolato tra i due attori principali si svela e si stringe progressivamente, ma la sua motivazione – la "domanda invalidante" che scioglierebbe almeno per il lettore il vincolo – non viene mai fornita. Così, anche il lettore rimane con un pezzo vuoto in mano, non perviene alla ricomposizione totale del quadro. Si tratta allora, per dirla con Gunn, di una strategia di sospensione<sup>270</sup>: sospensione su un abisso, continua

<sup>270</sup> Scrive Gunn, comparando *La Vie* ad un altro romanzo, dello stesso autore, in cui il vuoto è fondamentale da un punto di vista strutturale: "Mentre *W ou souvenir d'enfance* mostra subito i "punti di sospensione", *La vita istruzioni per l'uso* ha un impatto così immediato che il lettore potrebbe restare abbagliato dalla sua

approssimazione alla completezza che è, paradossalmente, continua approssimazione al vuoto. Insomma, la condizione dello /stare per/ sembra porsi anche come declinazione preferenziale delle pratiche interpretative e prensive attivate dalla struttura de *La vie. L'à-peu-pres*, tradotto in termini tensivi, rappresenta dunque un modello topologico non solo per la disambiguazione cognitiva, ma anche per l'esperienza estetico-estesica del testo.

Conviene forse ora, per tirare le fila, tentare di tradurre questa intuizione in termini semioticamente definiti e al contempo cercare di restituirne la complessità, finora sacrificata a vantaggio dell'intelligibilità. Consideriamo dunque di nuovo, alla luce di quanto detto, le possibili modalità di prensione dell'oggetto testuale o meglio, le diverse modalità *di esperienza dello spazio del testo*, provando tuttavia a modellarne le proprietà in senso topologico e mereologico. Si possono grossomodo individuare quattro modalità di fruizione, distinte per il livello *mereologico* su cui si focalizzano:

- 1) prensione locale, focalizzazione sulla parte: volta alla disambiguazione "atomica" dei singoli frammenti
- 2) prensione trasversale, focalizzazione sul legame parte/parte: ricostruzione dei legami sintagmatici tra i frammenti riconducibili ad un attore o un tema particolari in vista della costruzione di una serie, un concatenamento (prensione molare, abduzione "al caso")
- 3) prensione sovra-locale, focalizzazione sul legame parte/tutto: volta a attivare le connessioni locali *tra* le serie molarie *come se* fossero parti di una rete di connessione globale (implicando dunque ipotesi provvisorie sulla regola di configurazione generale) (prensione pre-semantica, abduzione creativa o "alla regola")
- 4) prensione globale, focalizzazione sul tutto: volta alla riconoscimento del principio di solidarietà dell'insieme (prensione semantica, meta-abduzione)<sup>271</sup>

In conseguenza della loro dipendenza da un criterio aspettuale quantitativo, le modalità qui elencate rimandano indirettamente alle quattro strategie di selezione del punto di vista proposte da Fontanille (1999b e 2003a) ovvero, rispettivamente: *visée* particolarizzante, cumulativa, elettiva e inglobante.

Un'avvertenza prima di proseguire: abbiamo detto che le quattro modalità individuano altrettante opzioni fruibili. E tuttavia, esse non vanno intese come possibilità soggettive di tipo pragmatico, di pertinenza extratestuale e dunque almeno dal nostro punto di vista, indimostrabili; né vanno addirittura ridotte, in senso psicologista, a qualcosa di vago come delle "disposizioni interpretative".

È evidente che si tratta innanzitutto di quattro diversi ordini di lettura possibili, ma come si vedrà ognuno di essi è previsto in modo immanente dalla struttura mereologica del

---

compiutezza e perfezione. Perec, maestro nell'arte del puzzle, sembra qui aver esaurito tutte le combinazioni possibili e raggiunto il sogno dell'immagine definitiva che insegue durante l'analisi. Ma anche qui una certa sospensione della compiutezza e della maestria è l'elemento portante della struttura del romanzo, così come è inscindibile dal tono disteso del narratore (quello dell'etnologo distaccato), ed è decisiva per il fallimento dei progetti dei tre visionari più importanti; Valène, Bartlebooth e Gaspard Winckler. Per Perec, tutti i sogni di perfezione devono essere lasciati a coloro la cui ideologia totalitaria ha così duramente segnato la sua vita. Malgrado le apparenze, la struttura della *Vita* si basa sull'abolizione degli ideali, sottomessi alla "strategia della sospensione" che, nella sua scrittura, Perec adotta senza riserve." (GUNN 1993:146)

<sup>271</sup> Per la distinzione tra abduzione al caso, alla regola e meta-abduzione cfr. "Corna, Zoccoli, Scarpe. Tre tipi di abduzione" in Eco 1990.

discorso. Ci sembra che questo ancoraggio testuale possa preservare il modello dalle derive cognitive e psicologistiche sopra paventate. Si tratta, è vero, di “pratiche del testo”, di quattro modalità possibili di semiosi in atto, ovvero ancora quattro modalità di rapportarsi all’oggetto testuale disimplicandone l’identità figurale; ma esse sono tutte ugualmente permesse e anzi suggerite dall’organizzazione topologica del testo, il che conferisce al modello un certo margine di prevedibilità rispetto alle concrete esperienze fruitive.

Preferiamo dunque parlare di quattro stili esperienziali o fruitivi, in modo da mettere in evidenza, di tali modalità, il carattere

a) interdefinito

b) immanente, ovvero ipotizzato a partire dall’organizzazione topologica del testo.

Proponiamo in altri termini di leggere queste disposizioni fruitive, concetto passabile di pericolose connotazioni psicologistiche, come delle modalità di “aver a che fare” con l’oggetto testuale. In quanto declinazioni di una “pratica del testo”, esse possono essere proposte a fini descrittivi in modo simile a quanto fa, ad esempio, Landowski quando assimila i regimi di senso (e i corrispondenti regimi di intersoggettività) ad altrettanti “stili di vita”, articolandoli in un modello interdefinito senza tuttavia risolverli in senso psicologista, ovvero senza ridurli ad indimostrabili ed imprevedibili “varianti comportamentali”:

Tout ceci revient à dire que les régimes dont nous nous occupons renvoient à autant de manières générales, et différenciées, d’être au monde, ou, plus prosaïquement, à autant de “styles de vie” distincts. Ces variantes comportementales relèveraient irréductiblement du simple donnée psychologique – et en ce cas nous n’aurions d’autre à faire qu de les constater – si les régimes qui font l’objet de ces préférences divergentes ne s’articulaient pas eux-mêmes entre eux selon une logique qui, n’ayant elle rien de psychologique mais relevant d’une organisation structurelle immanente, permet à la fois d’interdéfinir leurs contenus de signification respectifs, et prévoir dans une certaine mesure leur ordonnancement syntagmatiques sous la forme de “parcours de vie” (d’ordre phylogénétique ou ontogénétique) et finalement, aussi, de rendre compte des jugements de valeur dont ils font à chaque instant l’objet. (LANDOWSKI 2006 : 58)

La stessa esigenza di interdefinizione su base immanente porta Landowski a proporre accanto al modello di articolazione paradigmatica, un modello di sviluppo processuale interno alle articolazioni. Sempre in ottemperanza all’imperativo di ancoraggio testuale, anche le quattro modalità qui proposte possono essere viste come momenti di un unico processo: è la stessa strategia interpretativa inscritta nel testo a suggerirlo esplicitamente,

In questo caso, è quantomai ovvio, più che un “percorso di vita” abbiamo un potenziale percorso di fruizione, di semiosi in atto; ovvero, ancora, di ricostruzione della macro-funzione segnica rappresentata dal testo e, soprattutto, di rilevamento delle sue proprietà topologiche, in vista dello stabilirsi di un rapporto di motivazione tra espressione e contenuto.

Questa ricostruzione, in quanto processuale, si sviluppa secondo diverse tappe attuali; in altri termini, il ritmo del processo di lettura dipende successivamente dall’adozione di diverse focalizzazioni sull’organizzazione topologica e mereologica del

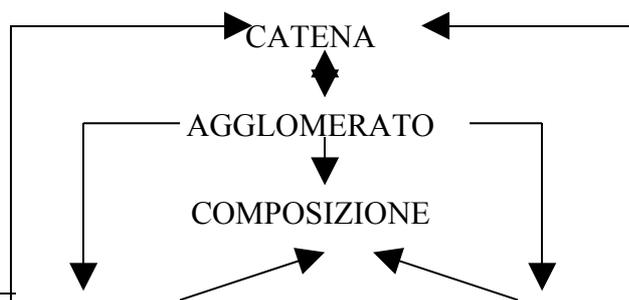
testo. Il processo che ne deriva sarebbe insomma un processo di graduale “anamorfosi”: attraverso il cambiamento del punto di vista, la stessa organizzazione di salienze, incarnata dalla complessa rete di dipendenze tra gli spazi testuali, può dar luogo a mereologie e morfologie differenti, di complessità crescente. Nella descrizione delle tappe di questo processo, utilizzeremo il modello mereologico di Bordron, che prevede appunto, accanto ad un’articolazione paradigmatica, anche le possibilità di sviluppo sintagmatico (ma in questo caso sarebbe meglio dire creodico) delle mereologie stesse.

Le quattro modalità non sono necessariamente coesistenti, ma possono essere viste come fasi di un processo di “aggiustamento” tra soggetto fruitore e oggetto fruitivo; nel momento in cui le si considera come fasi successive di un processo esperienziale, possono essere ordinate gerarchicamente: la quarta implica tutte le altre, la terza le prime due e così via. In questo senso, siamo di fronte a diverse possibilità di attualizzazione dell’intenzionalità del soggetto, salvo che si tratta qui di intenzionalità eidetica più che semiotica. Non siamo cioè nel regime che Landowski definisce della manipolazione, quanto piuttosto in quello dell’aggiustamento.

Vediamo dunque le varie modalità di fruizione, orinandole come “tappe” di un potenziale processo di “aggiustamento”, mediato da diversi tentativi di focalizzazione, tra corpo del testo e disposizione percettiva del fruitore.

1) Nella modalità fruitivi più semplice, i diversi frammenti narrativi si prestano ad essere esperiti in maniera casuale, rapsodica e scorporata. Si ha così un effetto di pura accumulazione, di pluralità non organizzata da nessun ordine di coerenza. Secondo la classificazione mereologica di Bordron<sup>272</sup> (cfr. figura 5.7), si tratterebbe della tipologia dell’**aggregato**, mereologia priva di momento di unità, caso limite che mette in dubbio la stessa nozione di tutto (e che per questo non compare nella rappresentazione schematica).

Ricordiamo che il momento di unità, “ce qui fait qu’un objet soit un objet”, è secondo Bordron ciò da cui dipende la possibilità di rendere oggetto un fenomeno, ovvero renderlo individuabile e individuato. La presenza di un momento di unità non è dunque proprietà dell’oggetto, pur dipendendo *a negativo* dalla sua natura (nel senso che, echanamente, esso offre perlomeno resistenza all’applicazione di alcune operazioni di “tipizzazione”). Il momento di unità è piuttosto attivato dal soggetto, certo a partire dalle proprietà possibili dell’oggetto, ma essenzialmente attraverso l’applicazione di un tipo intenzionale sull’oggetto stesso.



<sup>272</sup> BORDRON 1991, Per una tassazione dettagliata dei principi di modellizzazione mereologica, cfr. cap.3

[Figura 5.7 tipologie mereologiche]

L'aggregato non ha limiti definiti, ma vi si possono riconoscere delle parti (queste sì dotate di un momento di unità): i singoli frammenti narrativi sono identificabili come *atomi*, mereologia indivisibile, in cui “nessuna delle parti è una parte propria” (ovvero, non vi sono parti individuabili).

Ora, la struttura del testo autorizza sicuramente una fruizione intermittente e irregolare, ovvero il passaggio da un capitolo all'altro senza alcuna regola (o con una regola differente da quella del salto del cavallo), ma soprattutto senza mirare ad una copertura totale del testo. A questo livello rimanda la presenza del sommario secondario, dedicato alle micro-storie interne. Tuttavia, in una visione processuale, volta all'attraversamento di tutte le modalità prensive e dunque dotata di una *mira globale*, la stessa modalità apparirà come solo un momento di una vicenda fruitiva più ampia: una fase (prevista attraverso il principio dispersivo del salto del cavallo) di un processo volto alla copertura totale. Le due possibilità fruitive corrispondono dunque a due diverse regolazioni dell'arco intenzionale.

In generale, l'applicazione di un diverso tipo intenzionale implica un *passaggio anamorfico*: il cambiamento di punto di vista è interpretabile dunque in termini mereologici come cambiamento di intenzionalità. Ma tale cambiamento può anche non interessare la tipologia intenzionale, bensì il *livello* della sua applicazione sull'oggetto. Il livello di applicazione, come si è visto in 2.4, può esprimersi tramite il concetto di rango, che permette di considerare una parte a sua volta come un tutto e implica, di conseguenza, che “uno stesso oggetto possa corrispondere a totalità differenti” (BORDRON 1991 : 63)

Nel momento in cui si applica all'oggetto testuale un'intenzionalità che miri al *globale*, lo si fornisce dunque di un momento di unità, ovvero si riconosce ai frammenti la possibilità di essere inseriti in *almeno* un ordine di coerenza. Si ha così il primo passaggio di rango: da aggregato ad *agglomerato*. A questo livello, l'unico ordine di coerenza che si riconosce ai frammenti irrelati sta nel fatto di essere tutte parti di uno stesso oggetto individuabile. Le parti hanno una propria individualità e sono dello stesso genere, ma l'unico *concretum* (parte in comune a tutte le altre) è di genere diverso, figurativizzabile come un “legante” (il cemento per i grani di sabbia). Una collezione, o merismo, direbbe Geninasca. Fuor di metafora, l'unica cosa che i frammenti hanno in comune – il loro legante – è il fatto di essere fisicamente inclusi in uno stesso oggetto.

2) I frammenti, disseminati nel testo dal salto del cavallo possono essere composti a ricostruire diverse linee narrative, che chiameremo genericamente *serie*, in sé coerenti, esperibili in modo indipendente dall'insieme testuale. Anche in questo caso, la ricostruzione di un ordine sintagmatico trasversale può avvenire sia “naturalmente”, nel corso della copertura completa, sia indipendentemente da questa, ovvero seguendo le indicazioni dell'indice analitico (un po' come si è fatto per la vicenda di Winckler).

Le unità riconoscibili come componenti del merismo/agglomerato passano così anch'esse di rango: i frammenti-atomi si compongono in serie di tipo narrativo, organizzandosi in *catene*.<sup>273</sup> Si tratta tuttavia ancora di serie accumulative su cui, secondo Geninasca, si può al massimo applicare una pressione molare, una rete di dipendenze unilaterali<sup>274</sup>. In effetti Bordron parla per la catena di un continuo slittamento del momento di unità da una parte-frammento all'altra. Ogni parte ha un ordine coerenza individuale, ma "mobile" e provvisorio, dipendente dall'ordine processuale. Il tipo intenzionale<sup>275</sup> responsabile di questo momento di unità è infatti quello pragmatico, che "costituisce gli oggetti in base a una causalità transitiva": dipendenze di tipo sintagmatico, appunto. Non più locale e non ancora globale, questo livello inter-locale potrebbe definirsi trasversale.

3) La compatibilità reciproca delle serie narrative trasversali comincia ad emergere man mano che si procede verso una pressione globale. In altri termini, nel corso del completamento del puzzle, procedendo nell'approssimazione al punto di vista panottico, tra le catene/serie slegate emergono a poco a poco quelle "relazioni di dipendenza multilaterale" sui cui, secondo Geninasca, si fonda la pressione semantica. Fuor di metafora, l'applicazione graduale di una pressione semantica implica l'attivazione, all'interno delle singole parti/spazi testuali, di virtualità semantiche capaci di comporsi in un ordine di senso comune e superiore, instaurando un "tutto solidale".<sup>276</sup> Con l'avanzare della lettura, qualsiasi ordine si scelga (lineare o intermittente), è inevitabile riscontrare un *aumento del coefficiente di connettività* (o direbbe Geninasca, solidarietà) tra le parti.

In termini mereologici questo significa che emergono dei *ricoprimenti*, ovvero delle parti in comune. L'attivazione delle virtualità comuni alle parti implica infatti la pertinentizzazione di (almeno) uno sfondo semantico condiviso a livello diremmo sovra-locale. In termini greimasiani, emergono progressivamente, tra alcune parti (non necessariamente tra tutte), uno o più assi categoriali comuni. Come ogni principio categorizzante, l'asse semantico mette per contrasto in rilievo le differenze tra i termini che sovradetermina: le serie conservano dunque il loro momento d'unità a livello locale, ma vengono anche sottomesse ad un momento di unità sovralocale, non ancora globale, di tipo non più solo pragmatico, ma pienamente eidetico. Detto altrimenti, comincia ad emergere una forma, l'identità figurale di cui si è tanto parlato.

A partire dai legami di volta in volta riscontrati a livello sovra-locale, si costruiscono tentativamente delle *ipotesi di regolarità* candidate ad avere valore globale. Globalità radicata – anche se solo come ipotesi – nella località: siamo a livello globale. La focalizzazione non si applica più al rapporto parte-parte, ma al rapporto tra parte (ormai

---

<sup>273</sup> La tipologia della totalità è sempre quella dell'agglomerato, in cui le parti sono dello stesso genere; cambia però quest'ultimo, da atomo a catena.

<sup>274</sup> Si noti che la definizione di Geninasca di dipendenza è del tutto conforme a quella mereologica di Bordron

<sup>275</sup> Ci riferiamo qui ai differenti tipi intenzionali individuati da Bordron ovvero: intenzionalità schematica, eidetica, pragmatica, semiotica.

<sup>276</sup> Di fronte all'espressione "tutto solidale" non bisogna farsi ingannare dallo spettro della totalizzazione. La tensione totalizzante funziona come "principio motore", ma ciò che si ottiene è piuttosto una solidarietà globale, focalizzata sull'intero ma mai produttrice di omogeneità. Inoltre, nel caso qui esaminato, la pressione semantica rimane programmaticamente incompiuta, bloccata nello "stare per" che rappresenta la cifra tensiva dell'intero testo.

passata dal rango di atomo a quella di serie o catena) e tutto. Con l'applicazione di un'intenzionalità eidetica, si passa così dall'agglomerato alla *composizione*, tipologia mereologica in cui le parti sono di diverso genere e si dà la possibilità di ricoprimenti tra queste. La presenza di parti in comune, in altri termini, è possibile ma non necessaria.

Per comprendere il meccanismo, facciamo astrazione dalla totalità delle serie narrative e consideriamo solo le interazioni tra le due principali, quelle di Bartlebooth e di Winckler. Lo si è visto nei par. 5.2 e 5.8: la connessione tra le due vicende è il prodotto di una ricostruzione graduale. In altri termini, il ricoprimento reciproco delle due serie aumenta con l'aumentare del coefficiente di connettività generale. Le serie afferenti al polo B e al polo W (principio tattico e principio strategico) hanno la particolare proprietà di essere legate da un doppio vincolo, che produce un'*oscillazione* tra i due poli.

Si può dire che ai due poli corrispondono due diversi tipi intenzionali, ciascuno dotato del *proprio* ordine di coerenza, del proprio momento di unità, e ciascuno capace di candidare tale ordine come valido per l'insieme della composizione. I due poli semantici, vere e proprie concrezioni di potenzialità isotopiche, si comportano – o meglio si propongono alternativamente – come due *attrattori*, in grado di deformare la composizione discorsiva circostante piegandola, o meglio, piegandone le virtualità semantiche interdipendenti secondo due linee isotopiche opposte e al contempo legate. Va da sé che il dispositivo di oscillazione anamorfica non sussisterebbe senza tutti quegli elementi discorsivi e narrativi ambigui che funzionano da *formanti bimodali*, in grado cioè di essere inclusi in due diverse totalità di senso, a seconda del punto di vista applicato.

Passando da una *modellizzazione mereologico/quantitativa* – dipendente dal un'intenzionalità eidetica – a una *modellizzazione topologico/qualitativa* – dipendente da un'intenzionalità schematica – si delinea così un modello a cuspide,

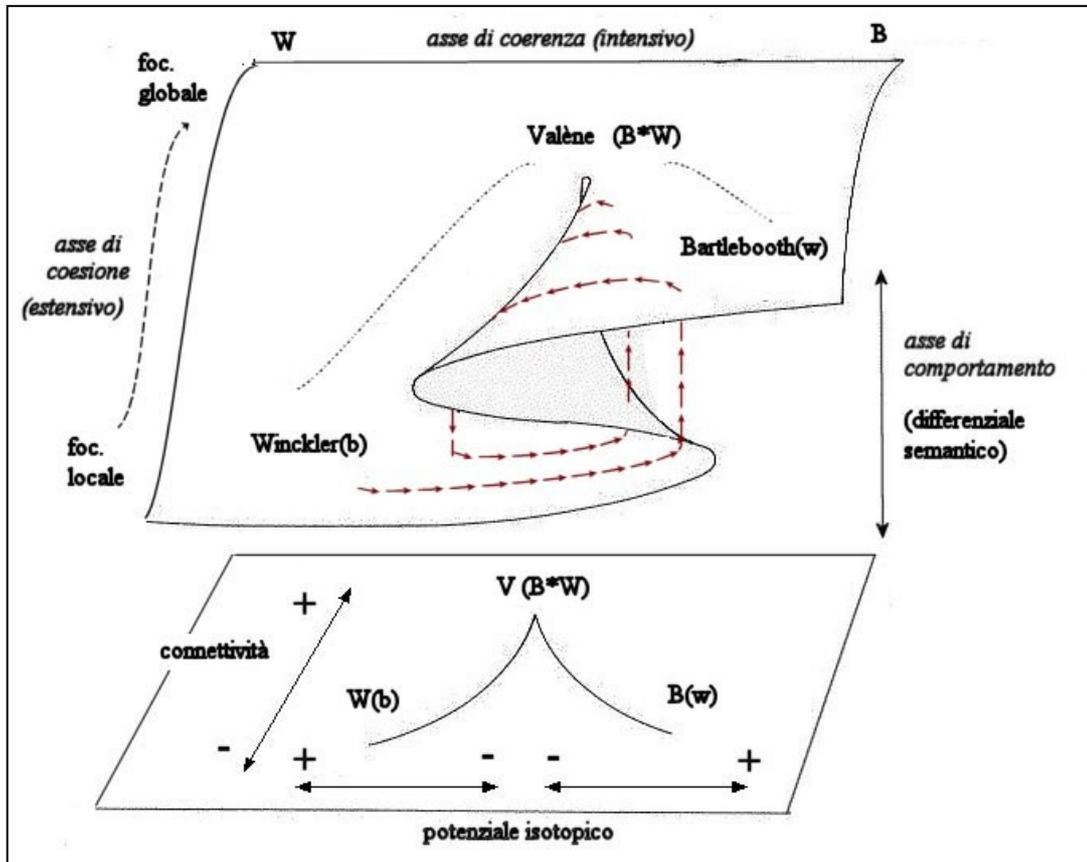
In termini topologici, l'effetto anamorfico di cui si è parlato, l'oscillazione tra una opzione di focalizzazione e l'altra, dipende dallo spostamento vincolato tra questi due attrattori, ognuno caratterizzato da un proprio peso isotopico o *potenziale semantico*. Tale potenziale semantico è direttamente dipendente dal *coefficiente di connettività* tra i due poli, parametro che restituisce l'intensità delle interconnessioni semantiche afferenti all'una o all'altra dominante semantica.

All'aumento del coefficiente di connettività<sup>277</sup>, si ingenera inoltre un meccanismo di retroazione (*isteresi*) per cui al raggiungimento di una certa soglia di connettività tra le serie si crea un differenziale semantico e l'effetto discorsivo dominante salta verso il polo opposto. Ad ogni ciclo e ad ogni inversione dello *spin* (orientamento del ciclo), tuttavia, tale effetto discorsivo “porta in memoria” la vicenda precedente di dominanza dell'altro e ne risulta modificato nel senso di una calibratura nei confronti di questo. In altri termini, ogni volta che si ritorna sul polo semantico opposto, questo reca in sé sempre maggiori potenzialità di composizione, in una prospettiva globale, nei confronti dall'altro

Siamo a un livello di coerenza puramente provvisorio, sovra-locale appunto. I due poli B e W rappresentano due attrattori di mediazione nel senso che, calibrandosi

<sup>277</sup> È evidente che tale coefficiente non può essere “misurato”, ma la sua esistenza è diretta conseguenza dell'applicazione di alcuni postulati semiotici, in particolare la natura enciclopedica e reticolare dei fondamenti della significazione. Per i nostri fini, tuttavia, è sufficiente definire un parametro di controllo a variazione continua e identificarne dei possibili indici.

progressivamente a vicenda, sono in grado di aprire ad un ordine di coerenza globale di là a venire.



[Figura 5.8: Approssimazione al centro - meccanismo di isteresi combinato a integrazione]

d) Man mano che si procede nella copertura dello spazio del testo, e aumenta di conseguenza il coefficiente di connettività, il momento di unità da sovra-locale si approssima alla globalità. Il processo procede fino ad imbattersi nel vuoto che lo marca e lo genera, centro organizzatore dell'intera struttura.

La scoperta del punto cieco coincide dunque con la scoperta di un nuovo attrattore, stavolta riconducibile ad un ordine di coerenza attivo a livello globale. Ovvero, nei termini di Bordron, un momento di unità di ordine superiore, non afferente alle singole parti (locale) né a sotto-organizzazioni di parti (trasversale) ma direttamente responsabile della solidarietà del tutto. A questo punto le composizioni concorrenti (in particolare le principali, W e B) trovano un nuovo ordine di coerenza: avviene un altro passaggio di rango. Il tipo mereologico finale (rango ultimo) è quello dell'*architettura*: tutte le parti sono *necessariamente* interessate da ricoprimenti e ogni parte ha almeno una parte in comune con un'altra. Il tutto è interamente solidale. Non solo: questa mereologia prevede la possibilità di un *concretum* globale, ovvero di una parte che abbia una parte in comune con tutte le altre.

Non è chi non veda una sorta di traduzione mereologica del concetto di centro organizzatore. Tale *concretum* come si è visto emerge solo alla fine della vicenda tensiva incarnata nell'oggetto testuale, non è presente nel rango precedente, quello della, o meglio

delle, composizioni. Secondo Bordron questo fenomeno – la comparsa o scomparsa di una nuova parte – può avvenire solo per  *fusione*. Nel modello morfogenetico, che interpreta ogni tipo mereologico in termini topologici, ovvero come stato qualitativamente stabile, il punto cieco coincide in effetti con un punto di fusione statica.

Tuttavia, come si è già visto col fenomeno dell'anamorfofi, i due modelli non sono in contraddizione. Il punto di fusione è al contempo il centro organizzatore dell'ordine strutturale presente e il punto di accesso ad un ordine strutturale altro, superiore. Anche nel modello di Bordron il fenomeno della fusione è responsabile di un salto tra una tipologia mereologica e l'altra. Trasformando una parte da anomeomera a omeomera (dotata di parti proprie analoghe al tutto, e dunque tutto le cui parti non sono separabili se non per astrazione), si provoca in termini puramente quantitativi una diminuzione delle parti, l'emergenza o la scomparsa di un nuovo momento d'unità e dunque una trasformazione del rango, del livello di differenziazione del tutto. Da un punto di vista qualitativo, lo stesso fenomeno può essere letto come scomparsa o comparsa di salienze e trasformazione del tipo qualitativo: appunto, salto ad un nuovo modello topologico.

Ne *La vie*, il punto di fusione statica, il termine complesso e conciliatorio dei due attrattori parziali, e di tutti quelli locali, converge evidentemente in Valène, o meglio nel campo semantico ad esso afferente. Valène individua il punto di fusione sia da un punto di vista paradigmatico – come connettore isotopico tra i campi semantici afferenti al polo Winckler e al polo Bartlebooth – sia da un punto di vista sintagmatico – in quanto termine finale dei loro percorsi imbricati, del loro sviluppo reciprocamente vincolato.

Assumendo nella fase finale della fruizione, la posizione aspettuale di Valène, ovvero quella dello sguardo “quasi-panottico”, ci si avvede che una volta giunti in prossimità del punto cieco, qualsiasi ordine di copertura si scelga, il processo produrrà sempre e comunque un *diffeomorfismo* rispetto alla struttura globale. Ovvero, diviene evidente che qualsiasi ordine di lettura si fosse scelto, se mirante alla globalità, avrebbe prodotto lo stesso effetto di senso finale.<sup>278</sup>

Così, in qualunque modo si scelga di fruire questo testo, a livello locale e trasversale si sperimenterà un agglomerato marcato, rispettivamente, da atomi emergenti singolarmente e da serie orientate unilateralmente; a livello globale, l'effetto prevalente sarà quello di un'alternanza anamorfica tra composizioni reciprocamente legate. Ma l'effetto finale nel momento in cui ci si approssima al punto di vista panottico (ovvero al punto di “fusione statica” nella cuspide) sarà sempre *omeostatico*.

Ciononostante, è bene ripeterlo, permane come effetto di senso finale di questa omeoresi (processo che produce medesimi effetti) l'inevitabilità della condizione liminare,

---

<sup>278</sup> L'osservazione è solo apparentemente banale perché a ben guardare implica che a livello pragmatico, ovvero negli effetti della fruizione, si possa creare una relazione di dipendenza asimmetrica tra le dimensioni sintagmatica e paradigmatica, conferendo a ciascuna un *proprium* di significazione autonoma. Detto altrimenti, se le due dimensioni a livello strutturale sono da considerarsi interagenti, a livello pragmatico, “nel corso del testo” per dirla con Barbieri, esse possono presentare dei momenti di dominanza, di dipendenza l'una sull'altra. Vi sono ad esempio effetti di senso propriamente paradigmatici, parzialmente indipendenti dalle modalità lineari di successione del materiale discorsivo, effetti che anzi in un certo senso “sfruttano” la dimensione sintagmatica, eventualmente deformandola, destabilizzandola. Allo stesso modo vi sono effetti di senso propriamente sintagmatici (come quello, per eccellenza, della *suspense*) che si esplicano attraverso una sorta di manipolazione dell'ordine paradigmatico. Si tratta, ancora una volta, di un'opzione tra dominante prensiva strategica o tattica.

nella forma situazionale del “quasi”, dello “stare per”. È in questo avvicinamento asintotico e incompiuto che acquista un senso nuovo, non banale, l’inconciliabilità del conflitto tra le figure del vuoto e le figure del pieno, tra un’intelligenza strategica e un’intelligenza tattica. Ciascuno dei poli non potrà mai essere percepito se non in relazione all’altro, così come le vicende di Bartlebooth e di Winckler non possono essere percepite se non ciascuna come variante anamorfica dell’altra.

È sulle variabili attoriali individuate da Bartlebooth e Winckler che si concentrano come si è visto le diverse incarnazioni dei due archetipi epistemologici, strategia e tattica, declinati in opposizioni ora spaziali – mappa e percorso – ora mereologiche – totalità e frammento – ora temporali – il *rythmos*<sup>279</sup> e il *kairos*. Oppure potremmo dire l’eterno e l’effimero, come ricorda l’*esergo* (autocitazione da *Les revenentes*) del capitolo XCIX (analizzato in 5.8):

Je cherche en même temps l’éternel et l’éphémère.<sup>280</sup>

La morte è dunque presentata come figura in grado di far cortocircuitare eterno ed effimero, convertendoli l’uno nell’altro. La morte dunque: quella liberatoria di Winckler, che apre il libro e vi fluttua fino alla fine; quella muta e disperata di Bartlebooth, che lo chiude; e quella malinconica e serafica di Valène, che raddoppia l’effetto di chiusura e, in un certo senso, riesce a pacificare anche la sorte altri due. Troppo facile, certo, parlare di pacificazione della scomparsa, di dialettica vita-morte. Troppo facilmente banale, soprattutto parlando di letteratura novecentesca. Ma il rischio di banalità che qui si corre – e che ha corso prima di tutto l’autore – è dissolto dalla complessità e la profondità delle declinazioni che questo testo riesce ad infondere nella trita opposizione esistenzialista.

Del resto, come si vedrà, Perec sfugge miracolosamente alla pressione degli –ismi novecenteschi. Più precisamente ci sembra di poter affermare, alla fine di questa lunga esplorazione, che è soprattutto in virtù di un’ineliminabile condizione liminare e bimodale che non si può definire l’opera di Perec né moderna né postmoderna. Del postmodernismo essa ha certo il gusto per le combinazioni ludiche, l’uso accentuato del frammento o l’esaltazione dell’intertestualità<sup>281</sup>. Ma queste tendenze sono quantomeno problematiche. L’aspetto ludico non è mai fine a se stesso nella misura in cui vi è l’emergenza di un’inquietudine.<sup>282</sup>

A insinuare la presenza di tale inquietudine, è un costante sospetto di inanità; inanità che investe qualsiasi sforzo di “coprire”, ovvero restituire in una rappresentazione, la complessità del reale: di dominarla, di “cartografarla”. Questo progetto di

---

<sup>279</sup> O *tempo*, secondo la terminologia tensiva, ovvero temporalità organizzata in una forma autoregolativa (cfr. CERIANI 2003)

<sup>280</sup> Com’è evidente, si tratta di un verso composto secondo la *contrainte* del monovocalismo (uso obbligatorio di una sola vocale), regola che Perec pone a base del romanzo *Les revenentes*, che “risponde” alla *contrainte* lipogrammatica posta alla base de *La disparition*. A “revenir”, in questo caso, è dunque proprio la vocale “e” che era appunto “scomparsa” nel precedente romanzo.

<sup>281</sup> Il termine “postmodernismo” va qui necessariamente inteso mettendo tra parentesi la problematicità del suo utilizzo e delle sue innumerevoli e spesso fluttuanti accezioni. Il presente lavoro avrebbe dovuto comprendere un’appendice critica sul tema, ma per evidenti ragioni di spazio si è rinunciato a questa integrazione.

<sup>282</sup> Cfr. cap. 7.

territorializzazione totale – tipicamente moderno – possiede la stessa follia del progetto di Bartlebooth e, allo stesso modo, è destinato a fallire. È questo che l'autore sembra voler suggerire al lettore paziente: un lettore che, spinto a questo sospetto di inattività dalla ricorrenza ossessiva del vuoto e dallo scacco finale di Bartlebooth, arrivi a toccare lo scacco parallelo del progetto scritturale “totalizzante” apparentemente sotteso al libro. Un lettore, in altri termini, che accetti il gioco tensivo appena descritto, la sfida di una *quête* panottica irrealizzabile, e che nel muoversi alla ricerca della coerenza globale del libro e della strategia compositiva dell'autore, le scopra entrambe irrimediabilmente imperfette, minacciate e inficiate dal vuoto.<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> Un lettore – vorremmo aggiungere – che, proprio per questo, possa riconoscerne l'irriducibilità tanto rispetto all'*episteme* moderna quanto a quella postmoderna.

## 6. ESPLOSIONE E IMPLOSIONE NELLE *CITTÀ INVISIBILI*.

*Esplodete, se così vi garba, irradiatevi in frecce infinite,  
prodigatevi, scialacquate, buttatevi via:  
io implodo, crollo dentro l'abisso di me stesso,  
verso il mio centro sepolto, infinitamente.*  
(Italo Calvino)

Dopo aver testato la possibilità di una descrizione mereologica e topologica nel testo di Perec, tenderemo di applicare lo stesso sguardo analitico a *Le città invisibili*, l'opera di Calvino che più chiaramente mostra quell'identità figurale che costituisce il perno della nostra riflessione sul testo letterario. Le ragioni di questa scelta rispondono in parte alla percezione di una sorta di "aria di famiglia" col testo di Perec, una sostanziale affinità che ha radici profonde, ben oltre la comune affiliazione all'Oulipo (affiliazione peraltro moderatamente critica, soprattutto da parte di Calvino), e che verranno enucleate a parte, nel capitolo 7. Nondimeno, le due opere mostrano delle differenze significative, che cercheremo di mettere in luce in modo coerente, ovvero tentando di elaborare delle categorie interpretative quanto più uniformi, alla luce delle quali leggere le due esperienze e i due stili scritturali come altrettante declinazioni di una comune *condizione liminare*.

Tuttavia, non possiamo fare a meno di premettere all'analisi qualche osservazione precauzionale. Come del resto è avvenuto per l'esame del romanzo di Perec, l'analisi semiotica di un testo così complesso non può fare a meno di lasciar fuori dei fili essenziali, se non di ignorarli del tutto. Se è vero che la scelta di un piano di pertinenza è una precondizione del tutto normale e anzi necessaria in ogni impresa analitica, è pur vero che diventa difficile parlare, come qui facciamo, di totalità di senso sapendo che tale totalità è costitutivamente inattuabile. Ma del resto, come si vedrà per Calvino e come si è visto in Perec, questa inattuabilità del Senso è probabilmente il più profondo portato di senso che si può imputare a queste opere e anzi ne costituisce probabilmente il vero tratto distintivo. È con questo pre-sentimento del paradosso insito in ogni sguardo analitico che ci accingiamo dunque ad affrontare il testo. Inoltre, l'incredibile mole di scritti critici dedicati alle *Città invisibili* (nonché, in generale, a Calvino stesso) e l'indubbia pregiudiziale per cui è difficile applicare uno sguardo semiotico all'opera di un autore che conosceva a fondo e consapevolmente applicava i principi di tale sguardo, dovrebbe rendere ancor più cauta questa operazione.

Difficile dire qualcosa di nuovo su Calvino, almeno quanto è difficile – parafrasando Greimas – dire "qualcosa di sensato sul senso". E tuttavia, siamo convinti (e questa convinzione sarà ancora più chiara di fronte alle eccentricità di Cortazar) che l'analisi, di fronte a testi provocatori, debba osare quanto basta per mettersi e mettere il testo alla prova, come ogni vera sfida richiede. Concludiamo dunque citando, a nostra parziale discolpa per eventuali eccessi o fraintendimenti interpretativi, un'ironica osservazione di Ruggero Pierantoni, che confessa senza apparente imbarazzo che a parlare di Calvino ci si sente

[...] come su un pavimento le cui piastrelle scompaiono perché altri hanno detto prima le cose che uno ha pensato; e quindi sto saltando da una piastrella all'altra prima che mi scompaiano tutte sotto i piedi, prima di scomparire io medesimo in un vortice combinatorio. Comunque, approfittando che fatto che ci sono ancora tre, quattro piastrelle, eseguo il ballo della piastrella su quella che è rimasta. (PIERANTONI 1993 : 89)

Stare in bilico sulla piastrella, sforzandosi di non mettere il piede in fallo, ci sembra in fondo il massimo equilibrismo che si possa richiedere ad un'analisi avventurosa senza che divenga pretenziosa o impressionistica. Speriamo, semplicemente, che vi sia ancora qualche piastrella libera.

<p>I</p> <p>....</p> <p>Le città e la memoria.1. Le città e la memoria.2. Le città e il desiderio.1. Le città e la memoria.3. Le città e il desiderio.2. Le città e i segni. 1. Le città e la memoria.4. Le città e il desiderio.3. Le città e i segni. 2. Le città sottili. 1.</p> <p>....</p> <p>II</p> <p>....</p> <p>Le città e la memoria. 5. Le città e il desiderio. 4. Le città e i segni. 3. Le città sottili. 2. Le città e gli scambi. 1.</p> <p>....</p> <p>III</p> <p>....</p> <p>Le città e il desiderio. 5. Le città e i segni. 4. Le città sottili. 3. Le città e gli scambi. 2. Le città e gli occhi. 1.</p> <p>....</p>	<p>IV</p> <p>....</p> <p>Le città e i segni. 5. Le città sottili. 4. Le città e gli scambi. 3. Le città e gli occhi. 2. Le città e il nome. 1.</p> <p>....</p> <p>V</p> <p>....</p> <p>Le città sottili. 5. Le città e gli scambi. 4. Le città e gli occhi. 3. Le città e il nome. 2. Le città e i morti. 1.</p> <p>....</p> <p>VI</p> <p>....</p> <p>Le città e gli scambi. 5. Le città e gli occhi. 4. Le città e il nome. 3. Le città e i morti. 2. Le città e il cielo. 1.</p> <p>....</p>	<p>VII</p> <p>....</p> <p>Le città e gli occhi. 5. Le città e il nome. 4. Le città e i morti. 3. Le città e il cielo. 2. Le città continue. 1.</p> <p>....</p> <p>VIII</p> <p>....</p> <p>Le città e il nome. 5. Le città e i morti.4. Le città e il cielo.3. Le città continue.2. Le città nascoste.1.</p> <p>....</p> <p>IX</p> <p>....</p> <p>Le città e i morti.5. Le città e il cielo.4. Le città continue.3. Le città nascoste.2. Le città e il cielo.5. Le città continue.4. Le città nascoste.3. Le città continue.5. Le città nascoste.4. Le città nascoste.5.</p> <p>....</p>
---	--	---

[Figura 6.1 : indice delle *Città invisibili*]

## 6.1 IDENTITÀ FIGURALE E DISPOSITIVO TENSIVO: UNA DIFFERENZIAZIONE “A CASCATA”.

Ancora una casella vuota – e ancora un dispositivo d’isomorfismo – nelle *Città invisibili*, come hanno notato, tra gli altri, rispettivamente Claudio Milanini, Mario Marengi e Marco Belpoliti<sup>284</sup> :

Tommaso Moro “dipinse” solo la capitale di Utopia, poiché – diceva – chi conosce una sola città “le conosce tutte, tanto sono simili”. Calvino, al contrario, descrisse nei paragrafi della sua opera proprio 54 città, quasi tacendo della capitale<sup>285</sup>. Lasciò infatti al centro del reticolo da lui tracciato (nel punto di simmetria del diagramma) una casella semivuota, uno spazio dove appena si proietta un’ombra: “chi va Bauci non riesce a vederla”. (MILANINI 1990 : 144)

[...] è emblematico [...] che al centro esatto dello schema sia una “casella semivuota”, la città di Bauci, l’unica invisibile anche in senso letterale (BARENGHI 1994 : 1363)

Calvino ha posto al centro di questa struttura cristallina una casella vuota, il tao, il punto cieco, la casella vuota – come la chiamano Gilles Deleuze e Jean Petitot – che con la sua presenza consente alla struttura-emblema di funzionare (BELPOLITI 1996 : 56)

Ritorniamo in conclusione all’emergenza di questa casella vuota. Per comprendere la funzione che essa assume nel testo, è necessario descriverne ancora una volta la struttura topologica.

L’organizzazione dei capitoli, dipendente dai criteri espressivi del dispositivo grafico, coincide in maniera sorprendente con la configurazione degli spazi testuali, dipendente da criteri semantici. Secondo l’ormai noto dispositivo di motivazione trasversale, tale configurazione si ritrova a sua volta riprodotta in forma figurativa, come elemento saliente e isotopicamente rilevante, all’interno dell’organizzazione discorsiva: la scacchiera. Gli spazi testuali – i capitoli – sono 64, come le caselle di una scacchiera<sup>286</sup>.

Ma il dispositivo di isomorfismo va ben oltre questa percezione immediata ed “ingenua” di motivazione. L’organizzazione mereologica e topologica degli spazi testuali, può essere percepita in maniera diremmo quasi “immediata” a partire dall’*organizzazione grafica del sommario* (figura 6.1), strategicamente posto prima del testo, a marcare una precisa pertinenza per l’interpretazione.<sup>287</sup> A partire da questo dispositivo grafico, l’identità

---

<sup>284</sup> La ricorrenza di questa interpretazione è ricordata da Calvino stesso: “[...] studiosi di semiologia strutturale hanno detto che è nel punto esattamente centrale del libro che bisogna cercare : e hanno trovato un’immagine di assenza, la città chiamata Bauci” (CALVINO 1983 : X).

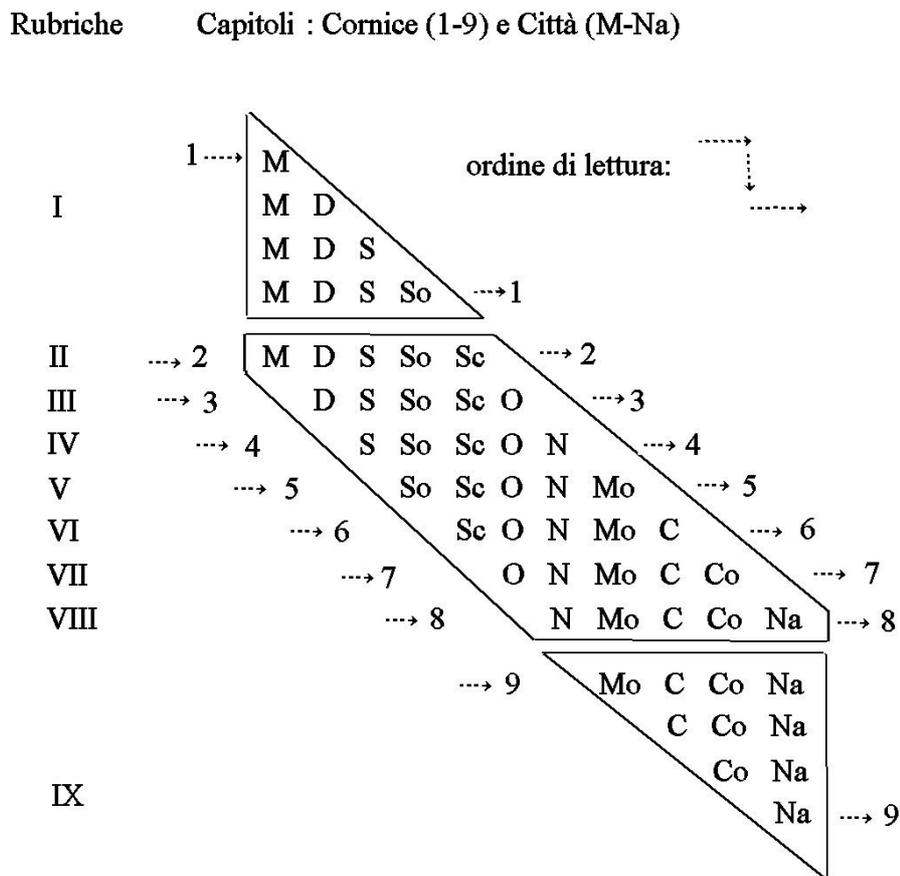
<sup>285</sup> Si fa qui riferimento a *Utopia* di Tommaso Moro, chiaramente una fonte d’ispirazione per le Città, a partire appunto dal numero (55, compresa la capitale).

<sup>286</sup> Se si somma il numero delle città descritte – 55 – a quello dei capitoli cornice – 9 – si ottengono i 64 riquadri della scacchiera.

<sup>287</sup> Tale posizione è inusuale rispetto alle competenze di genere del lettore modello; secondo la classificazione di Barbieri si tratterebbe di un criterio di novità.

La forma finale dell’indice, che rispecchi l’organizzazione figurale del testo, rimanda ad un’evidente procedimento a *containtes*, che analizzeremo nel dettaglio nei prossimi paragrafi. Del rapporto tra Calvino e l’Oulipo si dirà nel cap.7. Va tuttavia sottolineato che l’applicazione di costrizioni si differenzia qui significativamente del procedimento oulipiano standard, avvicinandosi piuttosto al processo che più avanti – parlando di *Rayuela* – definiamo di “cristallizzazione improvvisa” (ma non, come in Cortazar, “improvvisata, anzi). Come si evince dallo studio “genetico” dell’opera (reso possibile dalle carte lasciate dall’autore con i diversi abbozzi dell’indice), il sistema di costrizioni delle Città è emerso progressivamente, in concomitanza con la “proliferazione” dei singoli frammenti dedicati alle città. In un interessante contributo, Barenghi (2002) a messo a punto una puntuale disamina di questo processo, analizzando appunto le carte autografe

figurale del testo può essere dedotta in modo analitico e tradotta in termini diagrammatici in uno schema (figura 6.2)<sup>288</sup>.



[Figura 6.2: Diagramma delle *Città Invisibili*]

Cornice narrativa : 1 – 9

Categorie descrittive: **M**emoria – **D**esiderio – **S**egni – **S**ottili – **S**cambi – **O**cchi – **N**ome – **M**orti – **C**ielo – **C**ontinue - **N**ascoste

Tale schema può essere considerato, in una prospettiva puramente operativa, come una configurazione di salienze emergente – in modo epigenetico – da un sistema complesso di opposizioni semantiche. A sua volta, questa rete semantica sottostante risulta analizzabile a posteriori – generativamente – come il risultato di una procedura che potremmo definire di *biforcazioni successive*, di *differenziazione “a cascata”*.

---

contenenti l'evoluzione degli indici del libro e le fluttuazioni delle categorie semantiche. Così lo stesso Calvino, del resto, aveva descritto la storia della composizione delle *Città*: “Il libro è nato pezzo a pezzo, per successiva giustapposizione di pezzi isolati, e io stesso non sapevo dove andare a parare, solo sentivo il bisogno di continuare fino a che non avessi esaurito quello che avevo da dire, cioè la parzialità di ogni discorso che tentato potevo superarlo solo aggiungendo altri discorsi convergenti o divergenti. Se ora il libro si presenta come una costruzione elaborata e conclusa, questa costruzione è venuta all'ultimo sulla base del materiale che avevo accumulato. Anche le classificazione delle città, alcune (memoria, desiderio) erano già chiare dall'inizio, perché mi erano venute così, altre sono state decise dopo, dopo molte oscillazioni, attorno a nuclei tematici dai contorni non ben definiti. [...] Altre serie non le avevo previste, sono venute fuori all'ultimo [...]”. (CALVINO 1973/2000 : 126).

<sup>288</sup> Si è rielaborato, qui, lo schema proposto in MILANINI 1990 : 130-131 e successivamente mutuato da diversi autori (tra gli altri MUSARRA-SCHROEDER 1996)

La configurazione complessiva sembra dipendere infatti dalla *pertinentizzazione successiva di diverse categorie semantiche* a cui corrispondono, secondo il principio di motivazione, altrettante categorie topologiche. Ciò significa che si sta qui assumendo l'ipotesi che anche la strategia di testualizzazione rimandi a un procedimento a cascata: sul piano espressivo vengono proiettate, di volta in volta e a seconda del criterio di pertinenza selezionato, categorie semantiche differenti e afferenti a diversi livelli di profondità. Assumiamo cioè, a livello puramente analitico, che la strategia di testualizzazione sia il risultato di una serie di scelte successive di differenziazione del piano semantico, per ognuna delle quali l'interruzione del percorso generativo - in vista della manifestazione - interviene a un differente livello di immanenza.

Vediamo di percorrere i vari snodi di questa differenziazione, che interessa al contempo il piano semantico e quello espressivo, discendendo progressivamente da un punto di vista globale a un punto di vista locale, in modo da "smontare" il dispositivo in senso generativo. Si tornerà poi su un punto di vista globale, ma questa volta considerato in una prospettiva interpretativa, come esito di un processo di "semiosi in atto", inteso come esplorazione "miope" ("mappaggio" o indicizzazione), da parte dell'enunciario, degli snodi localmente salienti della configurazione stessa. L'intento è infatti quello di mostrare come la struttura analiticamente rilevata, inserita nella situazione interattiva e dinamica della fruizione letteraria, funzioni come dispositivo tensivo responsabile di un effetto estetico "esteticamente mediato" - nella sua doppia declinazione ritmica e impressiva.

Nel momento in cui viene localmente "percorsa" dall'attività attualizzante (non solo cognitiva ma, a questo punto, percettiva), la configurazione topologica in quanto sistema di salienze si fa base di una prensione ritmica da parte del soggetto, di una "vicenda forica" parallela e "consonante" (uno "stato musicale") alle modulazioni tensive dell'oggetto testuale. Ma la stessa prensione ritmica sfocia in un riconoscimento progressivo di forma, un disvelamento della struttura tensiva che ingenera il processo stesso, struttura riconosciuta come isomorfa (per induzione o per identificazione poco importa<sup>289</sup>) allo stato timico "finale" del soggetto (momento di risoluzione e chiusura "distensiva" delle varie linee ritmico-tensive).

La prensione ritmica vive dell'alternanza tra attesa e sorpresa, in cui l'emergenza locale dell'inatteso (rilievo, singolarità, significato immediato che dir si voglia) si compone in un sistema di attesa provvisorio, in un quadro previsionale, in un'ipotesi di strutturazione globale, di regolarità o di coerenza che lo integri (piano di consistenza, significato dinamico), solo per esserne ancora espunto. Almeno finché l'esaurimento delle linee tensive non porti alla loro composizione in un quadro interpretativo globale, interpretante finale di quel singolo testo, "embodied meaning", presupponente tuttavia un'ipotesi di strutturazione sottostante, una qualche sorta di regolarità, un abito interpretativo.

---

<sup>289</sup> Ci riferiamo qui alla critica che Barbieri muove al dispositivo di isomorfismo che, secondo Geninasca (1997), genera l'effetto di consonanza tra soggetto e oggetto caratteristico della prensione impressiva. Barbieri protende infatti per l'ipotesi che la configurazione timica del soggetto sia in realtà indotta dalla partecipazione alla configurazione tensiva dell'oggetto, piuttosto che "sentita" come isomorfa a quest'ultima. In realtà, per quanto la critica ci sembri ben motivata, pensiamo sia piuttosto una questione di diversi punti di vista sullo stesso fenomeno.

La prensione impressiva non è insomma che la risoluzione della prensione ritmica, il suo “terzo momento”. L’“emozione vivissima” generata dalla “scoperta euforizzante” di una corrispondenza tra configurazioni percettive e stati propriocettivi (corrispondenza vissuta come arcaica ed originaria perché comunque pre-coscienza, fondata su riconoscimenti pre-categoriali, su dinamiche tensive di “attenzione primaria”), è possibile nel testo letterario solo col raggiungimento di un punto di vista globale e panottico, a partire dal quale la “totalità di senso” (la rete di relazioni virtuali oggetto di prensione semantica) può essere colta, in modo “quasi-estesico”, come “immagine singolare”, composizione peculiare di singolarità.

## 6.2 PUNTO DI VISTA GLOBALE: ORDINI DI MOLTEPLICITÀ.

*Il molteplice guida lo sguardo curioso dello scrittore,  
un molteplice che è già un ordine,  
e questo sguardo reca in sé la ricerca di una totalità.*

(Marco Belpoliti)

Il primo criterio di discriminazione rimanda all’opposizione tra oggetto testuale e spazio testuale. Si tratta evidentemente, come in Perec, di un’opposizione mereologica: *parte vs tutto*. La totalità di significato delle *Città invisibili* è scomponibile, anzi, richiede esplicitamente di essere scomposta in 64 parti, di essere considerata come un insieme di elementi. L’opposizione però si può duplicare a seconda che si consideri l’intero come un *dominio di uniformità* o come un *dominio di differenziazione*, e le parti come *principi di uniformità* o di *differenziazione*. Ovvero, rispettivamente, che si applichi sulla relazione parte-tutto una focalizzazione estensiva o intensiva.

	<i>Spazio testuale totale</i>	<i>Spazio testuale parziale</i>
Liv mereologico (categoria responsabile dell’isomorfismo)	<i>Tutto</i> <i>Intero uniformante</i> <i>Intero differenziato</i>	<i>Parte</i> <i>Unità uniformata</i> <i>Unità differenziante</i>

In entrambi i casi, siamo di fronte a un’entità molteplice. Che si tratti di una molteplicità differenziata (internamente non uniforme, irregolare) o di una molteplicità indifferenziata<sup>290</sup> (internamente uniforme e regolare<sup>291</sup> e dunque definita piuttosto come

<sup>290</sup> Non bisogna qui confondere indifferenziazione con unità monadica: le parti infatti conservano una propria individualità, anche se tendono tramite dispositivi di soglia ad una conformità con l’identità strutturale dell’insieme. In altri termini, i tratti distintivi delle parti permangono, anche se a livello potenziale, neutralizzati dal prevalere della forza di coesione uniformante.

<sup>291</sup> A rigore, il concetto di uniformità non è coestensivo a quello di regolarità: anche un dominio differenziato può rispondere ad un principio di regolarità. Uniformità è piuttosto da intendersi come continuità, infinita differenziabilità. Le forme irregolari in senso stretto andrebbero piuttosto annoverate sotto la rubrica della

entità delimitante) dipende dalla scelta di pertinentizzare o meno le proprietà distintive delle parti: se narcotizzate, si va verso la regolarità, se attivate, si va verso la differenziazione.

Si badi bene, si parla di proprietà distintive interne alle parti, non del loro essere unità oppositive. Non ci interessa a questo livello quale sia la differenza, su quali tratti distintivi si appunti, ma che una differenza *vi sia* (ad esempio, a questo livello la differenza diegetica tra cornice enunciativa e unità descrittive viene narcotizzata per essere riattivata in seguito).

Il concetto di molteplicità va infatti distinto da quello apparentemente affine di pluralità. Pluralità è semplice presenza di più elementi, non necessariamente legati da una qualche affinità: una serie *accumulativa*, direbbe Geninasca. La molteplicità rimanda invece ad una composizione di più elementi, inquadrati in un sistema definito o definibile di relazioni reciproche: una serie *enumerativa*, sottomessa cioè in un sistema di coerenza che, per l'appunto può volgere all'uniformità o alla differenziazione.

In termini più strettamente mereologici, si può dire che la molteplicità possiede al contrario della pluralità, un *momento di unità*. Mentre la pluralità individua un generico merismo, ovvero un *aggregato*, la molteplicità può darsi secondo diverse tipologie mereologiche (quelle che Bordron chiama tipologie di totalità): la  *fusione* individua la molteplicità uniformante, mentre la differenziazione può darsi come *composizione, configurazione, agglomerato, architettura, catena* (cfr. cap. 2)

Il fatto che sia però informata da un qualche criterio di coerenza (non necessariamente inteso nel senso di uniformità, si pensi agli schemi iterativi), non implica necessariamente che la serie sia finita, delimitata: si può ben pensare a una struttura molteplice il cui principio di coerenza sia tendente all'infinito, ad esempio, la ricorsività (di cui si vedrà un esempio poco più avanti). Anche il concetto di momento di unità non è da intendersi come “chiusura” della mereologia, ma come principio di coerenza interna, di coesione tra le parti<sup>292</sup> in vista di un tutto che funziona come orizzonte di regolazione e può anche essere infinitamente esteso o infinitesimalmente concentrato. In altri termini, la molteplicità può essere definita (nel senso di delimitata) o indefinita; bisogna insomma sovrapporvi una categoria non mereologica, ma topologica: *limite vs non limite*.

Tuttavia, anche la categoria di limite – elemento che disgiunge e congiunge al tempo stesso – è di tipo tensivo: a seconda che si privilegi il primo o il secondo aspetto, una discontinuità tensiva può specificarsi come limite in senso stretto o soglia<sup>293</sup>.

---

pluralità. Tuttavia, in termini di effetto di senso, l'uniformazione narcotizzando le differenze interne produce una regolarità continua. Ecco perché più avanti utilizzeremo i due termini con una sostanziale interscambiabilità.

<sup>292</sup> Il significato del termine “momento” è in questo senso più vicino alla sua accezione fisica, come prodotto vettoriale, ovvero parametro che restituisce la relazione tra due funzioni (ad esempio il momento di una forza esprime la sua intensità in rapporto all'orientamento) ; allo stesso modo “l'unità” definita da questo momento non rimanda a un fenomeno di omogeneizzazione, ma è piuttosto da collegare alla coesione interna tra le parti.

<sup>293</sup> Sulla natura tensiva della categoria, si veda soprattutto Zilberberg: *Tension et signification* naturalmente (FONTANILLE & ZILBERBERG 1998), ma anche l'articolo “Soglie, limiti, valori”(ZILBERBERG 2001). Sulla costituzionale paradossalità del limite, che come la casella vuota vive tra presenza e assenza, si veda anche PAOLUCCI 2004, soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione in senso topologico, che identifica opportunamente il limite come punto di catastrofe: luogo di indecidibilità (possibilità, in termini peirciani) e di annullamento delle regolarità (anche se non è questo il luogo per discutere della questione se tale limite

Sotto questo aspetto, l'attualizzazione e la narcotizzazione delle proprietà distintive interne alle parti, a cui abbiamo demandato l'opposizione tra molteplicità differenziata o delimitante, va letta come attivazione, rispettivamente, della soglia o del limite. Queste due forme di attivazione delle potenzialità liminari (che Zilberberg definisce funzione segmentativa e demarcativa<sup>294</sup>) possono essere applicate su entrambi i poli dell'opposizione mereologica di partenza: in caso di applicazione sulla parte, la funzione segmentativa e differenziante della soglia si svilupperà in direzione centrifuga e la funzione demarcativa e uniformante del limite in senso centripeto; in caso di applicazione sul tutto, le due funzioni mostreranno una direzionalità inversa.

Parte+funzione segmentativa: uniformazione centrifuga (diffusione)

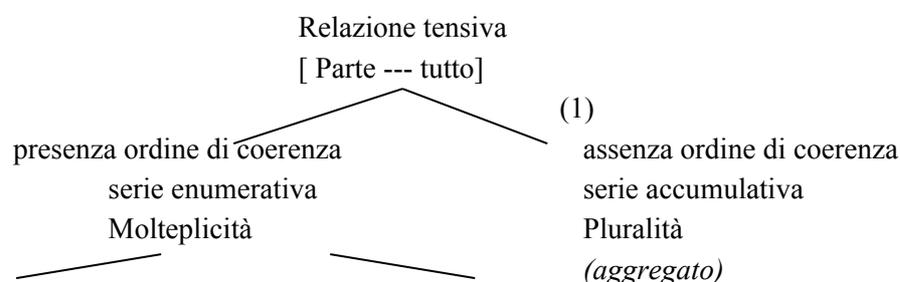
Parte+ funzione demarcativa: differenziazione centripeta (germinazione)

Tutto+funzione segmentativa: uniformazione centripeta (dissoluzione)

Tutto+funzione demarcativa: differenziazione centrifuga (frammentazione)

[Come si vede, nell'albero che segue la stessa categoria compare in nodi diversi; questo perché, naturalmente, le relazioni non sono intese in senso gerarchico: la forma qui è funzionale alle relazioni differenziali che si vogliono evidenziare (*cfr.* Eco 1983 e 1984a). Non si ignora qui il paradosso di utilizzare una "pseudo-molteplicità arborescente"<sup>295</sup> per rendere conto di una molteplicità reale e rizomatica. Ma il paradosso è apparente, in quanto si tratta solo di un albero parziale, un espediente di rappresentazione. Detto altrimenti, l'albero qui raffigurato non ha nessun valore sostanziale.

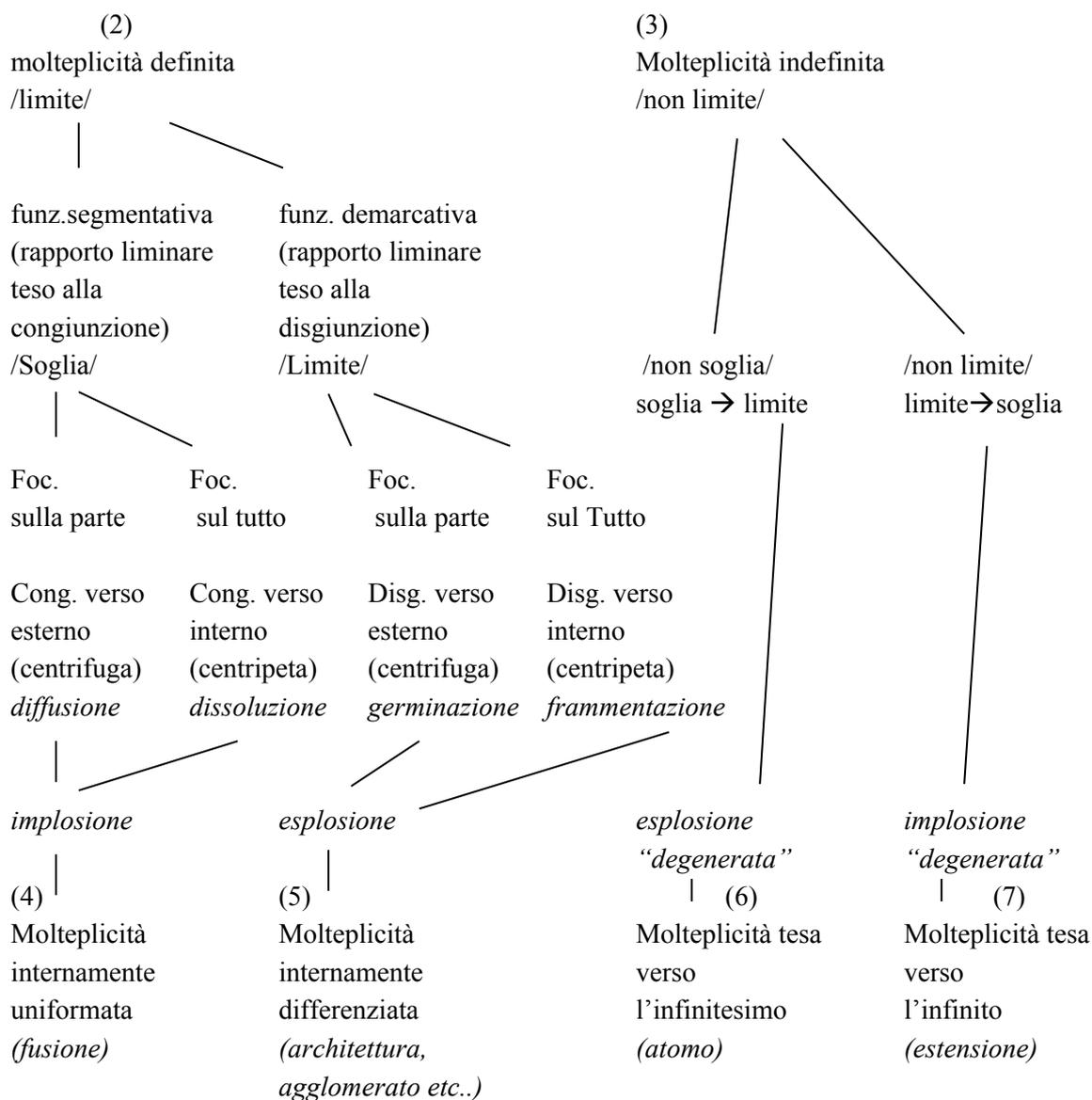
Per non prendere in esame i casi di uniformazione e differenziazione ricorsive, si sono "narcotizzati" i nodi in cui il tutto è esteriormente delimitato, diventando a sua volta parte e quelli in cui la parte è interiormente delimitante, facendosi a sua volta tutto. Allo stesso modo disattiviamo il polo non-limite, che rende conto di procedure di uniformazione e differenziazione infinite o infinitesimali, ovvero estensione e frammentazione indefinite, per cui nel primo caso il limite si volge continuamente in soglia e la soglia in limite. Non si tratta tuttavia di ricorsività in senso stretto, perché le funzioni soglia e limite precedenti non vengono conservate nel passaggio, ma si neutralizzano. È una questione di dimensionalità estreme, più che di ricorsività. Nella classificazione mereologica di Bordron, che abbiamo illustrato nel cap. 2, queste due forme asintotiche prendono il nome di *atomo* e *estensione*]



individui un "taglio" o una "piega").

<sup>294</sup> *Cfr.* ZILBERBERG 2001.

<sup>295</sup> DELEUZE & GUATTARI 1980 : 41. In altri termini, siamo ben consapevoli che, come scrive Deleuze riprendendo le riflessioni di Rosenstiehl (1980) e Petitot (1979) sulle "arborescenze di comando": "Anche quando si crede di giungere a una molteplicità può darsi che questa molteplicità sia falsa – ciò che noi chiamiamo del tipo radice – perché la sua rappresentazione o il suo enunciato in apparenza non gerarchico ammette di fatto solo una soluzione totalmente gerarchica" (DELEUZE & GUATTARI *ivi* : 51)



I regimi di molteplicità che qui ci interessano, sono quelli per uniformazione e per differenziazione, ma di tipo definito e non ricorsivo: ovvero i punti (4) e (5) dello schema.

È necessaria però una precisazione. Non si è voluta condurre una riflessione così complessa e ostica per puro gusto classificatorio; tutt'altro: le distinzioni fatte sono necessarie per una lettura completa del testo in questione. Com'è noto, nella riflessione poetologica di Calvino il concetto della molteplicità ha un'importanza cruciale e assurge allo status di un vero e proprio modello scritturale. Tale modello, del tutto in linea con i principi oulipiani, è per così dire frenato dalla presenza – necessaria per il dispiegarsi della creatività - di un limite: una (o più) *contrainte*, appunto. Scrive Musarra-Schroeder, che a dedicato alle strutture topologiche in Calvino uno studio approfondito, che la riflessione di questo autore è permeata di

[...] un atteggiamento caratterizzato da uno sguardo artistico in grado di penetrare la realtà, cogliendo l'insieme oggettivo non come totalità indifferenziata e continua, ma come molteplicità differenziata e discontinua. (MUSARRA-SCHROEDER 1996 : 41)

Per Calvino, continua Musarra, “il testo (la letteratura o l’arte in generale) non tende all’esclusione, ma piuttosto all’inclusione della totalità complessa del mondo” (*ibid.*)<sup>296</sup>. E in effetti, se si considerano i numerosi saggi dell’autore, ci si accorge come questi siano letteralmente disseminati di riferimenti alla contrapposizione ontologica tra *caos* e *cosmos*, tra ordine strutturale e disordine organico. In alcuni casi, la contrapposizione ontologica si specifica per l’appunto in senso epistemologico. Ma è nelle *Lezioni americane* che i termini di questa opposizione si traducono nei due notissimi principi compositivi: molteplicità, appunto, ed esattezza, intesa nei termini di cui sopra come pura presenza di un limite.

Ora, l’opera di questo autore sembra basata su un intimo rapporto tra questi due poli. Tuttavia, a ben guardare, molteplicità e esattezza in Calvino non si *oppongono*, ma si *sovrappongono*. L’esattezza ad esempio può presentarsi come iperdescrittività e attenzione al dettaglio (focalizzazione sui limiti delle parti) oppure come attenzione alla struttura, adozione di un principio ordinatore che dia forma alla stessa realtà (focalizzazione sul limite esterno e sulle soglie interne). Stesso discorso per la molteplicità, che può declinarsi come dispositivo volto alla sintesi (focalizzazione sul sistema di soglie interne) o dispositivo per far “brillare” la struttura liberandone le parti (focalizzazione sui limiti interni). Ci pare, dunque, che per comprendere Calvino, sia più corretto ipotizzare una contaminazione tra esattezza e molteplicità e parlare quindi (assecondando con un ossimoro poco musicale ma efficace, il gusto di Calvino per le figure retoriche di tipo anfibologico<sup>297</sup>) di “molteplicità esatta” o, il che è lo stesso, di “esattezza molteplice”.<sup>298</sup>

Il rapporto tra i due poli, del resto, è profondamente tensivo: il limite esiste innanzitutto per postulare una tensione tra “molteplicità esterna all’opera” – la molteplicità pre-testuale, l’insieme appunto indefinito dei mondi possibili virtuali, quello che l’autore chiama “il pulviscolare” – e “molteplicità interna all’opera”<sup>299</sup> – ottenuta per riduzione della prima, ma comunque tesa alla restituzione della “complessità del reale”.<sup>300</sup>

La molteplicità interna – molteplicità esatta – corrisponde allo snodo (2) dello schema, opposto allo snodo (3), quello della molteplicità esterna, potenzialmente illimitata. La molteplicità esterna funziona insomma come una sorta di modello regolativo ideale. Le due direttive di focalizzazione della molteplicità interna esaminate poco prima, sotto questo aspetto, appaiono come il risultato della riduzione e adattamento a un contesto limitato come quello dell’“opera”, di due archetipi mereologici di carattere indefinito:

---

<sup>296</sup> L’idea ha delle assonanze con quella di Lotman (1972), per cui il testo estetico ha esattamente la funzione e la capacità di “tradurre” la complessità e l’imprevedibilità del reale attraverso una moltiplicazione dei piani strutturali interni al testo.

<sup>297</sup> *Cfr. infra* par. 6.5.

<sup>298</sup> La quale del resto rappresenta un altro mezzo di riproduzione della complessità, di “sfida al labirinto”.

<sup>299</sup> Per i concetti di molteplicità interna ed esterna all’opera, *cfr.* la conferenza inedita “Cominciare e finire” (CALVINO 1995c): “Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell’universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la “condizionano” e queste altre ancora, fino a estendersi all’intero universo? E se l’universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?” (*ivi* : 751).

<sup>300</sup> Non è un ritorno al referenziale, questo richiamo ricorrente al reale: la realtà, per Calvino, è essenzialmente, *residuale*. È il “mondo non-scritto” (1985, ora in CALVINO 1995b), non ridotto. È, simmetricamente, il potenziale narrativo e descrittivo inutilizzato, lo “scrivibile”. Come l’autore fa dire al suo alter-ego Dumas ne “Il conte di Montecristo”: “Per progettare un libro – o un’evasione – la prima cosa è sapere cosa escludere” (CALVINO 1967 : 356)

molteplicità come infinità centrifuga, estensione indefinita della struttura e molteplicità come infinità centripeta, struttura infinitamente frammentata. In altri termini, tensione verso l'infinitamente piccolo o tensione verso l'infinitamente grande, implosione ed esplosione. Come nota Belpoliti, per risolvere la costante pressione esercitata sulla sua scrittura dal groviglio del reale, per "figurarla" in qualche modo e liberarsi degli effetti di vertigine (agorafobici e claustrofobici) che l'infinito e l'infinitesimale producono sul suo sguardo

Calvino è costretto a elaborare una visione combinatoria della letteratura in cui l'agorafobia e la claustrofobia, di cui il suo animo soffre, finiscono per manifestarsi sotto forma di due figure: l'*inesauribile* e l'*esaustione*, e sotto la duplice forma di moto: quello centrifugo che scaglia verso il fuori, l'aperto, verso il senza-fine, e quello centripeto, che lo attrae verso il centro, un centro tuttavia irraggiungibile. (BELPOLITI 1996 : 178)

Le due forme di molteplicità degenerata stanno dunque ai limiti asintotici di una spirale, altra figura prediletta dall'autore, in grado di conciliare infinito e infinitesimo, moto centrifugo e centripeto, esplosione ed implosione. Le due mereologie-limite rappresentano dunque i modelli a cui la configurazione scritturale tende costantemente: la molteplicità interna marca l'infinito e l'infinitesimo, ottenendo tuttavia da questo avvicinamento solo l'effetto di spostare sempre un po' più in là l'obiettivo finale, un po' più all'interno o un po' più all'esterno della spirale.

Vedremo dunque come il principio della molteplicità interna sia realizzato, nella struttura delle *Città Invisibili*, proprio seguendo le due declinazioni archetipiche che abbiamo progressivamente evidenziato, attraverso un moto alternato di esaurimento e esaustione; e come la relazione ambigua tra caos e ordine sia assolutamente centrale nella vicenda generativa e interpretativa dell'opera.

### 6.2.1 *La fiamma, il cristallo, il pulviscolare*

Avendo considerato la molteplicità come il termine complesso dell'opposizione mereologica di base parte-tutto, è possibile applicare ad ogni snodo dello sviluppo sopra indicato almeno due differenti punti di vista locali: sulla parte o sul tutto. Si parlerà così di focalizzazione centrifuga o centripeta, a seconda della direzionalità selezionata come pertinente nel processo di differenziazione e uniformazione, dal tutto alla parte o viceversa.

*Molteplicità + uniformazione (sistema di soglie)+ dir. Centripeta= dissoluzione*

Tutto uniformante → parte uniformata

*Molteplicità uniformante centrifuga= diffusione*

Tutto uniformante ← parte uniformata

*Molteplicità + differenziazione (sistema di limiti)+ dir. Centripeta= frammentazione*

Tutto differenziato → parte differenziante

*Molteplicità differenziante centrifuga= germinazione*

Tutto differenziato ← parte differenziante

Se tuttavia da un punto di vista locale, relativo o alla parte o al tutto, si passa a un punto di vista globale, che renda conto del *rapporto* tra i due poli, si avrà nel caso della molteplicità uniformata una *focalizzazione estensiva* – che privilegia la conformità dell’insieme considerando i limiti interni come soglie – e nel caso della molteplicità differenziata, una *focalizzazione intensiva* – che privilegia l’individualità delle parti, considerando i limiti interni come limiti in senso stretto.

Ora, è esattamente l’interazione (sotto forma, come vedremo a breve, di alternanza e interpolazione) di queste due declinazioni della molteplicità interna a regolare il sistema di soglie e di limiti delle *Città invisibili*, la sua identità figurale. Ed è la possibilità di questa duplice aspettualizzazione pensiva che rende tale identità figurale strutturalmente ambigua. Non solo: l’opposizione complessa (mereologica, topologica e tensiva al contempo) tra le due declinazioni, intensiva ed estensiva (ovvero differenziata e uniformante), della molteplicità interna, è presente anche sul piano del contenuto sotto forma un’opposizione isotopica largamente e variamente rappresentata a livello discorsivo, a partire dal sistema attoriale.

I due attori principali, Marco e Kublai, incarnano rispettivamente gli archetipi dell’esploratore, ruolo tematico riconducibile all’intensività (esplorazione come dispositivo di differenziazione) e dell’imperatore, ruolo tematico accentratore, delimitante ed estensivo per eccellenza (il governo come dispositivo di territorializzazione uniformante). Direttamente “retti” da questa opposizione attoriale di base, altri livelli discorsivi intervengono a cascata a rafforzare l’opposizione isotopica profonda. Il sistema spaziale (l’apertura espansiva degli spazi ignoti scandagliati da Marco vs la chiusura inaccessibile del palazzo, simbolo dell’impero) temporale (la linearità orientata dal passato al futuro per Marco e il presente atemporale e congelato di Kublai) e infine quello tematico (la configurazione discorsiva della conquista, attività tattica, dinamicamente intensiva e differenziatrice vs quella del governo, statico, uniformante e strategico).<sup>301</sup>

Ma soprattutto, l’opposizione isotopica si traduce in un’opposizione figurativa: *scacchiera* vs *riquadro*. Meglio sarebbe tuttavia parlare, in una prospettiva fenomenologica che ne sottolinei la natura bilaterale, di opposizione tra “scacchiera come insieme di riquadri” vs “riquadro come frammento di scacchiera”.

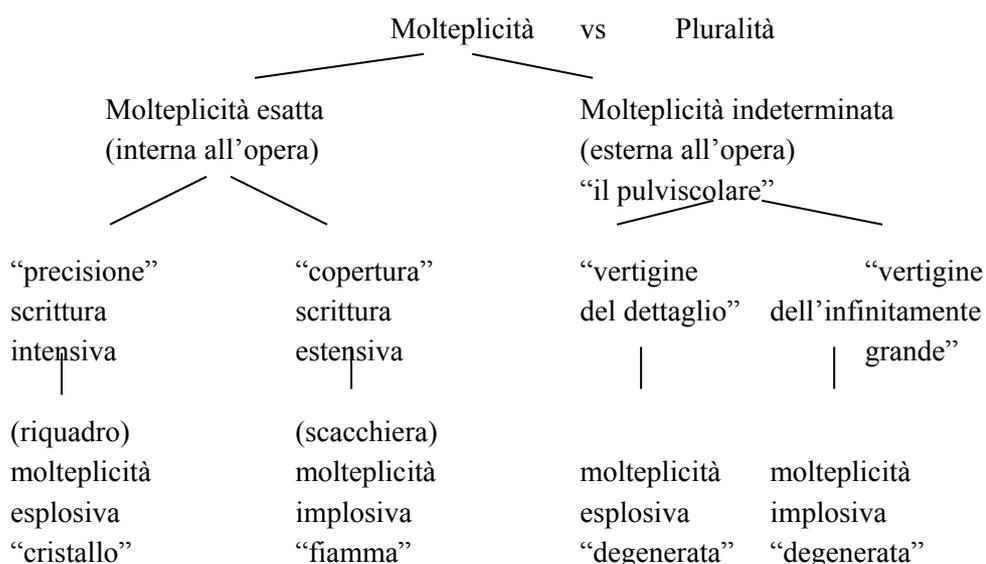
Si tratta di una distinzione assolutamente fondamentale in quanto indica uno spostamento di senso appena percettibile ma essenziale per il dispiegamento dell’efficacia globale del testo. È qui infatti che si comprende l’utilità della riflessione mereologica fatta in apertura: l’opposizione tra i due regimi di molteplicità – differenziazione intensiva e uniformazione estensiva – si impone qui, sfruttando l’efficacia della manifestazione figurativa, in tutta la sua evidenza. I punti di vista locali se applicati alla parte individuano

---

<sup>301</sup> Non sviluppiamo il gioco delle isotopie fino ai livelli più profondi per evidenti ragioni “economiche”, ma è chiaro che esso giunge fino al livello assiologico e timico. Del resto il valore profondo – cognitivo epistemico e passionale – di questi due regimi di molteplicità (presentate non solo in questo testo come due modalità di “sfida” alla complessità, parzialmente riconducibili all’*episteme* discorsiva moderna e postmoderna) risulta evidente dalle riflessioni poetologiche di Calvino, di cui si parla diffusamente altrove.

regimi di diffusione o germinazione, se applicati al tutto, regimi di dissoluzione o frammentazione. La focalizzazione globale, invece, realizza un'integrazione dei regimi locali: se applicata secondo l'aspetto intensivo, individuerà il regime dell'*esplosione* (germinazione/frammentazione), se applicata secondo l'aspetto estensivo, quello dell'*implosione* (diffusione/dissoluzione).

In altri termini, la relazione aspettuale intensivo-estensivo si riformula come opposizione puramente mereologica tra una *molteplicità esplosiva* e una *molteplicità implosiva*.<sup>302</sup> Lo schema mereologico precedente può finalmente essere riformulato nei termini della riflessione poetologica di Calvino nel modo seguente:



A conferma della nostra lettura e riferendosi ai principi esposti nelle *Lezioni americane*, anche Musarra afferma che

[...] alcune qualità si rivelano duplici. L'esattezza e la visibilità si suddividono entrambe in due forme secondarie, delle quali in tutti e due i casi la seconda (la "precisione" e la "scrittura estensiva") sembra anticipare la "molteplicità", qualità quest'ultima compatibile sia con "l'indeterminatezza" che con "l'esattezza". (MUSARRA-SCHROEDER 1996 : 45)

La molteplicità indeterminata si identifica in Calvino con l'immagine ricorrente "del formicolante, del pulviscolare"; per l'appunto, una pluralità non organizzata, pura serie accumulativa: è la molteplicità esterna all'opera. La molteplicità determinata, quella che abbiamo chiamato "molteplicità esatta", si declina invece in due distinte opzioni scritturali: "precisione" (intensiva) e "copertura" estensiva. Proprio in relazione alle *Città invisibili*, e

<sup>302</sup> Vale la pena sottolineare ancora che si tratta qui di una "molteplicità interna" all'opera, che Calvino oppone alla "molteplicità esterna", ovvero la pluralità indefinita del pre-testuale, dei mondi possibili non realizzati. Si tratta di un'altra metafora per indicare la multivalenza labirintica del reale, che l'opera sfida non eliminandola, ma riproducendola nella sua complessità attraverso la scrittura, che si pone così in primo luogo come un atto di riduzione. Questo discorso – contenuto in quella che doveva essere la prima delle *Lezioni americane*, pubblicata postuma (CALVINO 1995c) – sviluppa solo una delle numerose declinazioni che la nozione di molteplicità assume nella riflessione critica di Calvino, a testimonianza di una ricezione e di una elaborazione niente affatto banali di certi principi del post-strutturalismo.

in particolare al dialogo tra Kublai e Marco (di cui parleremo meglio poco oltre), Calvino osserva:

Dopo aver scritto questa pagina mi è stato chiaro che la mia ricerca dell'esattezza si biforcava in due direzioni: da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra parte lo sforzo delle parole di render conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose. (CALVINO 1988 : 691)

Tutto ciò si riassume nell'opposizione emblematica tra 'fiamma' e 'cristallo' (di cui si è già parlato in 5.1), ovvero, secondo la nostra classificazione, tra molteplicità implosiva ed esplosiva.<sup>303</sup> Si veda come i due archetipi mereologici vengono ironicamente descritti dall'impronunciabile protagonista delle *Cosmicomiche*, nel racconto "L'implosione":

Esplosione o implodere – disse Qfwfq – questo è il problema: se sia più nobile intento espandere nello spazio la propria energia senza freno, o stritolarla in una densa concentrazione interiore e conservarla ingoiandola. Sottrarsi, scomparire; nient'altro; trattenerne dentro di sé ogni bagliore, ogni sfogo, e soffocando nel profondo dell'anima i conflitti che l'agitano scompostamente, dar loro pace; occultarsi, cancellarsi: forse risvegliarsi altrove, diverso. (CALVINO 1984 : 1268-1269)<sup>304</sup>

Questa opposizione tra implosivo e esplosivo si può presentare, come si è visto, anche in una versione "degenerata", ovvero indeterminata". Al primo polo corrisponde "la vertigine del dettaglio del dettaglio del dettaglio", "l'angoscia dell'infinitamente piccolo", al secondo la tensione verso l'infinitamente grande": infinitesimo e infinito, due forme degenerative, non "esatte", della molteplicità.<sup>305</sup> Ciò significa che i modelli ideali della

---

<sup>303</sup> Nella lezione "Molteplicità", Calvino fornisce molti esempi di autori legati al modello del cristallo (Borges, Valéry, Pessoa); non vengono dati invece riferimenti altrettanto espliciti per quello che lui stesso chiama il "partito della fiamma", ma considerando l'insieme delle cinque conferenze e le loro relazioni interne, sembra di poter identificare il prototipo di questo modello nell'opera di Joyce. La questione dell'intensivo e dell'estensivo è affrontata inoltre anche in un saggio su Balzac, sempre in relazione alle differenti possibilità di resa letteraria della molteplicità "esterna all'opera".

<sup>304</sup> Vale la pena riportare il seguito di questo racconto tanto arguto quanto poco noto: "[...] ora, qui, la mia scelta è fatta: io implodo, come se il precipitare centripeto mi salvasse per sempre da dubbi e da errore, dal tempo dei mutamenti effimeri, dalla scivolosa discesa del prima e del poi, per farmi accedere a un tempo stabile, fermo, levigato e raggiungere la sola condizione definitiva, compatta, omogenea." (CALVINO 1984 : 1269) Il racconto L'implosione fa parte degli unici due testi inediti aggiunti nella raccolta *Cosmicomiche vecchie e nuove*, che metteva insieme *Cosmicomiche* e *Ti con zero*. Significativamente, l'altro racconto ("Il niente e il poco"), immediatamente precedente a "L'implosione", è incentrato sulla figura dell'esplosione, sulla descrizione ironica del big bang e della dialettica pieno/vuoto a cui l'esplosione primigenia ha dato inizio: "Così l'universo, da infinitesimo brufolo nella levigatezza del nulla s'espandeva fulmineo fino alle dimensioni di un protone, poi d'un atomo, poi d'una punta di spillo, d'una capocchia, d'un cucchiaino, d'un cappello, d'un ombrello... [...] Reagivo buttandomi all'altro estremo: "totalità! totalità!" proclamavo in lungo e in largo, "futuro!" sbandieravo, "avvenire!", "a me l'immensità" affermavo, "che le potenzialità possano! – incitavo – che l'atto agisca! che le probabilità provino!" (ivi : 1260-1264).

<sup>305</sup> Tra gli esempi letterari forniti da Calvino per esemplificare questa versione "degenerativa" della molteplicità (ovviamente, degenerativa nel puro senso strutturale, non certo valoriale), citiamo Gadda, per la tendenza all'infinitamente piccolo, Musil per la tendenza all'infinitamente grande. Le opere di entrambi gli autori sono accumulate, secondo Calvino, dalla costitutiva incompletezza.

fiamma e del cristallo non sono incompatibili con la coscienza profonda della natura pulviscolare della realtà, anzi

Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di *rumore* che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in *meno* rispetto alla totalità dell'esperibile. (CALVINO 1988 : 691)

La molteplicità "pulviscolare" è semplicemente un altro tipo di molteplicità, quella esterna all'opera: il cristallo e la fiamma rimandano allora a zone d'ordine locali, consistenze provvisorie e artisticamente costruite, all'interno di una molteplicità del "reale" comunque indeterminata e "formicolante"

Ho preferito parlare di particolare e di molteplice, anziché di "parte" e di "tutto", perché "tutto", "totalità" sono parole di cui diffido sempre un poco. Non ci può essere un tutto dato, attuale, presente, ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano. **L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice di entropia**, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi **zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva**. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistenza si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pure essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta: 'un coup de dès jamais n'abolira le hasard'. (CALVINO 1995c : 751)

Questa riflessione, che segue di più di dieci anni il testo che qui analizziamo, sembra un commentario postumo dell'*incipit* delle *Città*, in cui la coppia Kublai-Marco è immediatamente presentata come un traduzione attoriale dei due archetipi regolativi che abbiamo esaminato, ma considerati in maniera dialettica e imbricata. La coppia individua infatti un attore duale di tipo particolare, diremmo quasi ossimorico, in cui due "anime" e le due tendenze si alleano nella costruzione di un ordine molteplice.

Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; [...] è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è **uno sfacelo senza fine né forma**, che la sua **corruzione** è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro **rovina**. Solo nei resoconti di Marco Polo Kublai riusciva a discernere, attraverso **le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti**. (CALVINO 1972 : 361-362)

Anche qui è la dimensione del pulviscolare che si pone come origine della ricerca (soprattutto cognitiva) del soggetto; anche qui la condizione disforica da superare è quella del caos informe in cui è precipitato il progetto di territorializzazione estensiva di Kublai (“uno sfacelo senza fine e senza forma”). Di fronte alla piatta uniformità del potere l'imperatore si strugge nel desiderio di un nuovo ordine, un residuo di *logos*, anche complesso e cangiante, anche solo accessibile in negativo (“un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti”). La ricerca innescata da questo *incipit* è dunque una trasfigurazione discorsiva della ricerca poetologica dell'autore; la ricerca di un compromesso, di una fusione dinamica e produttiva tra l'indistinzione piatta e omogeneizzante e la dissoluzione caoticamente differenziante: un'esattezza molteplice, insomma, che emergerà “nel corso del testo” dalla dialettica con il suo alter-ego intensivo e tattico, Marco, fino a superare i confini semantici e a “toccare” esteticamente il fruitore

### 6.2.2 La scacchiera come dispositivo bivalente

Si pensi, a questo punto, alla partita a scacchi tra Marco e Kublai, descritta nelle due cornici che inquadrano la penultima rubrica. Ecco come la situazione del gioco si presenta nella prima di queste due cornici:<sup>306</sup>

Tornando dalla sua ultima missione Marco Polo trovò il Kan che lo attendeva seduto davanti a una scacchiera. Con un gesto lo invitò a sedersi di fronte a lui e a descrivergli col solo aiuto degli scacchi le città che aveva visitato. [...] Ormai Kublai Kan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane: lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi. La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili di ogni partita.

Il gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva ad un tassello di legno piatlato: il nulla... (CALVINO 1972 : 461-462)

Da una parte la descrizione della scacchiera, struttura combinatoria ma pur sempre struttura in grado di *contenere* la molteplicità; dall'altra il restringimento di campo sul singolo riquadro, frammento che, ripetendosi in modo ricorsivo, può *espandersi* in molteplicità. In termini semiotici, dunque, l'opposizione mereologica (parte/tutto) e figurativa (scacchiera/riquadro) richiede di essere investita da un'opposizione aspettuale e finisce per duplicarsi. È infatti un cambiamento di prospettiva, a favore di una

---

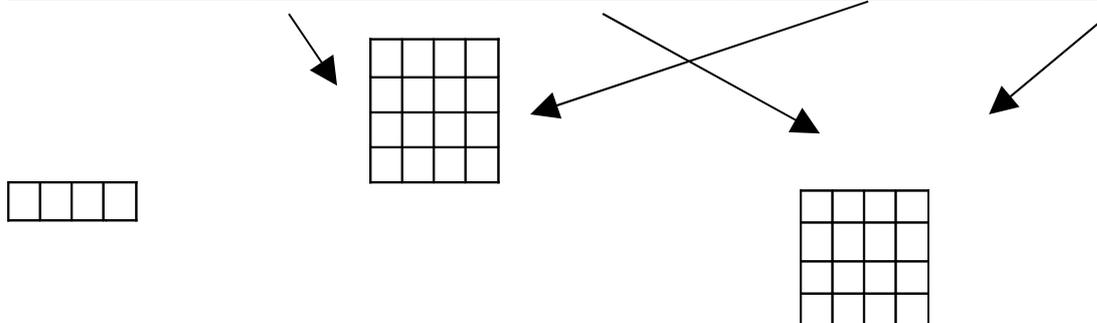
<sup>306</sup> Si noti che l'ultimo capoverso della prima cornice è riportato in modo quasi identico come primo capoverso della seconda, aumentando così l'effetto di chiusura della rubrica corrispondente. Ci sono tuttavia delle lievi variazioni, di cui si dirà nel par. 6.4.

focalizzazione più o meno intensiva a rivelare la doppia valenza percettiva, esplosiva o implosiva, delle due figure e della molteplicità che rappresentano.

Liv. testualizzazione	<i>Spazio testuale totale</i>	<i>Spazio testuale parziale</i>
Liv mereologico (categoria responsabile dell'isomorfismo)	<i>Tutto</i>	<i>Parte</i>
Liv. discorsivo Figurativo	<i>Scacchiera</i>	<i>Casella</i>

pertinentizzazione della categoria prospettuale (duplicazione, ambivalenza)

Focalizzazione	<i>Intensiva</i>	<i>Estensiva</i>	<i>Intensiva</i>	<i>Estensiva</i>
Liv topologico (identità figurale, sistema di salienze)	Sistema di <i>Limiti interni</i> <b>Dominio</b> <b>Differenziato</b> <i>Spazio di singolarità</i>	Sistema di <i>Soglie interne</i> <b>Dominio</b> <b>uniformante</b> <i>Spazio di regolarità</i>	<i>Limiti esterni</i>  <b>Frammento differenziante</b> <i>Elemento singolare</i>	<i>Soglie esterne</i>  <b>Frammento uniformato</b> <i>Elemento regolare</i>
Liv. topologico	Sostrato di differenziazione (germinazione) <b>Differenziazione</b> (Magnificazione tratti distintivi delle parti, narcotizzazione tratti distintivi del tutto)	Intero che limita la germinazione (uniformandola) <b>Differenza</b> (Narcotizzazione tratti distintivi delle parti, magnificazione tratti distintivi del tutto)	Origine (matrice) della germinazione <b>Differenziazione</b> (Magnificazione tratti distintivi delle parti, narcotizzazione tratti distintivi del tutto)	Esaurimento della germinazione <b>Differenza</b> (Narcotizzazione tratti distintivi delle parti, magnificazione tratti distintivi del tutto)
Liv. metatestuale	Molteplicità <i>esplosiva</i>	Molteplicità <i>implosiva</i>	Molteplicità <i>esplosiva</i>	Molteplicità <i>implosiva</i>
Liv. mereologico	Totalità partitiva	Totalità integrale	Unità partitiva	Unità integrale



Posta ad esempio una preliminare selezione del punto di vista globale sul “tutto”, nel passaggio alla focalizzazione globale, a seconda che si applichi l’aspetto estensivo o intensivo, la scacchiera potrà essere considerata o come il sostrato su cui si sviluppa la germinazione delle parti, o come l’intero che la delimita, dissolvendone le potenzialità differenzianti. Analogamente, ribaltando la prospettiva, la casella (selezione del punto di vista locale sulla “parte”) può essere vista come il frammento dal quale si genera il movimento espansivo e germinativo ovvero come il frammento sul quale si esaurisce il movimento riduttivo e dissolutivo.

Vi è evidentemente, nella forma della scacchiera, una sorta di *bivalenza strutturale*. Si ritrovano così le caratteristiche del dispositivo anamorfico, già incontrato nell’analisi di Perec, ma qui diversamente declinato. Ma tale bivalenza, come vedremo a breve,

sembra caratterizzare anche la forma del discorso in quanto dispositivo plastico. Quello che ci interessa, in altri termini, è che in virtù del dispositivo “motivante” di doppia spazialità, *l’effetto anamorfico finisce per investire anche l’opposizione sempre mereologica tra l’oggetto testuale nella sua interezza e ciascun capitolo in quanto spazio testuale parziale.*

Specularmente a quanto avviene con le figure rappresentate all’interno del discorso, a seconda che si assuma una focalizzazione estensiva o intensiva l’oggetto testuale può essere visto come dispositivo interiormente differenziato o uniformato, ovvero come sistema di salienze interne che funzionano ora come limiti centrifughi, ora come soglie centripete. Allo stesso modo, lo spazio testuale parziale può essere visto come frammento differenziante o uniformato. Si tratta, per lo “spazio del testo” come per quello della scacchiera, di un’*identità figurale ambigua*, ovvero una “matrice” topologica in grado di biforcarsi e di sostenere – come si è visto – due punti di vista differenti, che la attualizzino in senso *esplosivo* o *implosivo*.

Insomma, è una rete isotopica complessa a conferire salienza al dispositivo ambiguo scacchiera-riquadro e ad indicarne il rapporto di isomorfismo con l’oggetto testuale, invitando così anche il lettore di primo livello a rilevare le strategie di testualizzazione, a illuminare questa “linea d’ombra” tra strutture discorsive e manifestazione espressiva solitamente tematizzata in modo così esplicito solo dal lettore critico (e talora trascurate anche da questo<sup>307</sup>). Si noti infine che questa rete isotopica è interamente dipendente dalla cornice. È la cornice che contiene tutti gli indici rivelatori dell’ambiguità strutturale (tramite le opposizioni attoriali, spaziali, temporali viste poco prima).

Questo ci fornisce un primo criterio di pertinenza per la differenziazione locale della struttura, di tipo pragmatico: è tra livello metatestuale e livello testuale che bisogna prima di tutto distinguere. Vedremo come questo criterio si intrecci con quello enunciazionale, producendo interessanti sincretismi tra attori dell’enunciazione interna e simulacri dell’enunciazione esterna.

### 6.3 PUNTO DI VISTA LOCALE: BIFORCAZIONI “A CASCATA” E ALTERNANZA RITMICA

Il modo in cui il testo è configurato sul piano espressivo si presenta dunque come bimodale. *Nell’insieme* (prospettiva panottica) esso appare come una struttura, certo non gerarchica, certo a-centrica, ma che nondimeno ordina il molteplice, in senso uniforme o differenziale. Al contrario, *nelle parti* (prospettiva locale, osservatore “situato” nel percorso, che si muove secondo una tattica miope), l’oggetto testuale si presenta come un accostamento di frammenti semanticamente individuabili.

Pragmaticamente, ovvero nell’atto effettivo di fruizione, prima di raggiungere un punto di vista globale che riveli il gioco metatestuale di motivazione di cui sopra, è solo da

<sup>307</sup> Sulla sostanziale rimozione della problematica della testualizzazione in ambito generativo, *cf. infra* cap. 3.

questo punto di vista, quello di un osservatore “situato” nel percorso, che è possibile rilevare progressivamente, per discriminazioni locali, lo statuto “regolare” o “singolare” di questi frammenti.

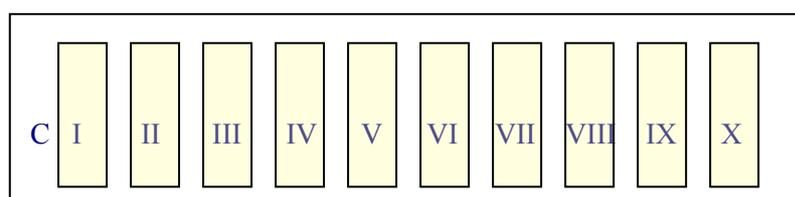
Ad un primo livello di localizzazione, la discriminante tra gli spazi testuali successivamente percorsi si individua nelle *strategie di enunciazione* messe in gioco sul piano discorsivo. Le 9 cornici corrispondono infatti, nel mondo possibile rappresentato, al piano dell’enunciazione enunciata (quello dove si svolge il dialogo tra Marco e Kublai). I restanti 55 capitoli corrispondono invece ad altrettanti piani enunciativi interni, con la descrizione da parte di Marco delle differenti città. Le unità propriamente enunciative sono legate ciascuna a una categoria semantica e organizzate in 10 gruppi o “rubriche” (cfr. figura 6.2).

Al criterio enunciazionale si somma dunque un altro criterio, relativo alla natura *uniforme* o *plurale* dei piani rispettivamente enunciazionale ed enunciativo. Né la cornice né le rubriche ricoprono autonomamente lo spazio testuale totale, ma neppure si tratta di frammenti, di spazi testuali parziali: è una sorta di totalità intermedia (si deve supporre cioè una discontinuità interna del tipo /limite/). La cornice, tuttavia, manifesta uno dei regimi di molteplicità tra i quali lo spazio testuale globale è giocato.

La cornice è infatti uno spazio di *molteplicità uniformante* o implosiva (snodo 4 della classificazione mereologica). Vi è certo una sotto-divisione mereologica, ma non si tratta di un tutto composto di parti differenziate: le parti sono solo “differenti”, opposte secondo relazioni *in praesentia*. In altri termini, la cornice è uno spazio enunciativo continuo, le cui discontinuità sono soprattutto narrative, leggibili dunque in senso puramente sintagmatico; al contrario, nella cornice, le discontinuità mereologiche, di tipo essenzialmente “planare”, sono disattivate o comunque dipendenti – uniformate – dall’identità strutturale del tutto. Il sistema liminare è sbilanciato insomma verso la congiunzione: è un sistema di soglie interne. La tipologia mereologica è quella della *fusionne* (cfr. BORDRON 1991)

Allo stesso modo, se per le rubriche parliamo di *pluralità* (snodo 1) è solo perché *a questo livello* non consideriamo gli investimenti categoriali, ovvero la caratterizzazione isotopica interna delle singole unità che le compongono: se queste non sono pertinenti, le rubriche risultano caratterizzate dalla semplice presenza di *più elementi*. Non conta qui la *natura* del limite, ma il semplice fatto che un limite *vi sia*, che si possa individuare una discontinuità in grado di rompere il continuo e rendere opponibili le sue parti. L’insieme delle rubriche, a questo livello, è una mera pluralità: un *aggregato*, secondo la terminologia di Bordron.

Riassumendo: la cornice enunciazionale – caratterizzata da principio di uniformità – è dunque interpolata dalle rubriche enunciative – caratterizzate da un principio di pluralità. Da un punto di vista statico – diremmo quasi impressivo – si ottiene una struttura di interpolazione di questo tipo:



C= Cornice enunciazionale = dominio continuo =  *fusione*

I-X = Rubriche enunciative = dominio discontinuo =  *aggregato*

L'opposizione  *interpolante vs interpolato* rimanda tuttavia alla sola percezione lineare dell'identità figurale. Al contrario, gli spazi testuali risultano qui dipendenti da vincoli di testualizzazione  *planare*, oltre che lineare.

La prensione impressiva dell'oggetto testuale deve quindi includere anche una visione di questo tipo, per cui il rapporto tra spazio della cornice e spazio delle rubriche appare dell'ordine del  *contenente vs contenuto*. Del resto, vi è un legame logico-semantico tra i due tipi di spazio (la descrizione contenuta nelle rubriche è il risultato di un  *débrayage* interno alla narrazione della cornice). Non si può dunque parlare di semplice interpolazione, che rimanderebbe piuttosto ad una serie di frammenti irrelati.

Non solo: il legame enunciazionale tra i due spazi rimanda ad un'impressione di "aggettanza" del piano enunciativo rispetto al piano enunciazionale, funzionante sotto questo aspetto come "sfondo". Grazie alla referenzializzazione interna, per cui il piano enunciazionale è assimilato al piano di realtà del mondo possibile, il piano enunciativo assume il carattere di "scenario" finzionale, sovrapposto al piano referenziale interno: in una prospettiva impressiva, si potrebbe parlare di "strati" percettivamente colti come più o meno tesi verso il soggetto<sup>308</sup>, più o meno intensamente "offerti" al suo sguardo, disponibili ad esserne toccati.<sup>309</sup>

Liv. espressivo	Cornice	Rubriche
Liv enunciazione	Piano dell' Enunciazione Enunciata	Piano dell'Enunciato interno
Modello mereologico	Molteplicità uniformante ( <i> fusione</i> )	Pluralità ( <i> aggregato</i> )
Liv. testualizzazione	Spazio testuale mediano	Spazio testuale mediano

<sup>308</sup> Ci riferiamo qui alla differenza tra strati (testuali) e piani (di profondità) di cui parla Fontanille nella sua analisi del dipinto *Untitled* di Rothko (FONTANILLE 1994).

<sup>309</sup> Pensiamo qui, naturalmente, alla celebre analisi di Greimas sul "seno nudo" (GREIMAS 1987) : il percolato si offre allo sguardo, fin quasi ad esserne "toccato", non solo in senso metaforico. La fusione sinestesica è tipica del resto dell'esperienza esteso-estetica ed è direttamente collegata alla sua capacità di porre il soggetto al centro del chiasmo percettivo, annullando la percezione di alterità nei confronti dell'oggetto.

	uniformante Spazi testuali parziali uniformati	strutturato Spazi testuali parziali opposti
Pertinentizzazione dei tratti semantici	Narcotizzazione dei tratti distintivi interni alle parti Magnificazione tratti distintivi interni al tutto	Narcotizzazione dei tratti distintivi interni al tutto Magnificazione dei tratti distintivi <i>esterni</i> alle parti (regime di differenze posizionali)
Livello tensivo di base	Continuo	Discontinuo
Liv. percettivo-impressivo - Prensione lineare - Prensione planare - Prensione volumetrica	Interpolante Contenente Sfondo	Interpolato Contenuto Primo piano (strato)
Liv. percettivo ritmico	Alternante	Alternato

Da un punto di vista mereologico, l'integrazione di un aggregato (pluralità) in una fusione (molteplicità uniformante) conduce alla tipologia dell'*agglomerato*, ovvero un'organizzazione di parti il cui unico momento di unità è fornito dalla loro inclusione all'interno di una base comune di tipo continuo (un "legante", direbbe Bordron).

Questa tipologia traduce del resto la visione mereologica tipica dell'impero. Ponendo infatti come centro di focalizzazione la cornice enunciazionale, si seleziona come pertinente il punto di vista estensivo dell'imperatore<sup>310</sup>, per cui le province non sono che domini irrelati, parti di un aggregato o pluralità senza ordine di coerenza che solo l'inclusione nel dominio "legante" e uniformato dell'impero può dotare di un momento di unità (ma non di potenzialità di differenziazione). Insomma, la prima differenziazione incontrata nel percorrere lo spazio testuale delle città è quella tra molteplicità implosiva e pluralità; quest'opposizione che si trasmette verticalmente nei diversi livelli del percorso generativo attraverso uno schema di omologazione semi-simbolica che ne accresce la pregnanza.<sup>311</sup>

<sup>310</sup> Questa selezione del punto di vista è valida anche se nella cornice enunciazionale è presente Marco Polo, ovvero l'incarnazione del principio di differenziazione. Nella cornice, tuttavia, Marco ha tuttavia piuttosto la funzione di partner oppositivo di un'interazione il cui andamento valoriale profondo è pilotato in ultima analisi da Kublai, che in un certo senso lo "usa" per conferire un nuovo senso al proprio dominio (si vedano le osservazioni fatte poco sopra sull'*incipit*). Il vero spazio di azione e di osservazione di Marco sono le rubriche, le descrizioni delle città, che infatti sono presentate attraverso un punto di vista non incarnato, una pura focalizzazione, ovvero una strategia di osservazione non uniformante (*cf.* la tipologia degli osservatori di Fontanille) ma rispettosa delle differenze immanenti dell'oggetto dell'osservazione. In altri termini, uno sguardo di esplorazione, non di conquista.

<sup>311</sup> È evidente che stiamo qui usando il principio di correlazione semi-simbolica in modo trasversale, ovvero, come suggerisce ad esempio Lancioni, come base di "una relazione di omologazione per livelli di immanenza anziché di relazione tra piani" (LANCIONI 2004 : 31). In altri termini, accogliamo implicitamente l'interessante proposta di alcuni studiosi – oltre a Lancioni, si veda il contributo approfondito di Marsciani (1988) – in direzione di un'estensione euristica del modello semi-simbolico, da un'accezione ristretta - "un determinato tipo di correlazione fra piano dell'espressione e piano del contenuto" (*ivi.* : 23) – ad

Cornice: rubriche = impero : province = uniformazione : accumulazione  
= molteplicità implosiva : pluralità = fusione : aggregato = *agglomerato*

Questa la prima disgiunzione differenziante da un punto di vista statico. Tuttavia, una volta dinamizzata – ovvero percorsa dall’attività attualizzante dell’enunciario (il suo “sguardo”, per proseguire nella lettura pseudo-percettiva) – questa organizzazione strutturale si dispiega nel *dispositivo ritmico dell’alternanza*.

In termini tensivi, l’enunciario si trova a passare da un dominio di molteplicità uniformata ad un dominio di pluralità accumulativa. L’effetto è quello di un’oscillazione reiterata tra piani percettivamente “sentiti” come differentemente “intensi” al loro interno. Si assiste, in altri termini, al passaggio da un piano di continuità ad un piano di discontinuità, con una pertinentizzazione successiva delle pure qualità oppositive tra gli spazi: non vi è, a questo livello, percezione del livello di “differenziazione” interna dello spazio discontinuo. In termini di tensione pragmatica, si potrebbe parlare di “effetto di saturazione”<sup>312</sup>: la reiterazione regolare produce uno stato di attesa, ci si predispone tensivamente all’emergenza di nuovi rilievi.

La nuova linea tensiva è fornita dalla *differenziazione interna* alle rubriche la quale, già suggerita dal dispositivo grafico del sommario, comincia ad essere effettivamente percepita attraverso la reiterazione all’interno delle rubriche delle categorie semantiche (memoria, desiderio etc...). È esattamente questa reiterazione semantica a suggerire la costituzione di un germe di sintagma ritmico e a rendere progressivamente più stringente la necessità di pertinentizzare le categorie sulle quali tale “messa in ritmo” si fonda. Nella misura in cui il criterio tematico *interno* a ciascuna serie di città viene portato in rilievo, ogni rubrica si avvia ad essere considerata non più in senso oppositivo, come un’accumulazione o aggregato di elementi tra loro semplicemente *differenti*, ma in senso pienamente differenziale, come una *catena* di elementi *differenziati* rispetto a un tutto.

In altri termini, man mano che si prosegue nell’esplorazione del testo, ci si accorge che la successione di tali categorie risponde ad un proprio ordine di coerenza. Si delinea una regolarità che non è la regolarità dell’uniforme, ma una *regolarità della trasformazione* (riconducibile a creodi, “modelli stabili dell’instabilità”); una regolarità, detto altrimenti, che non produce un continuo, ma investe il processo di emergenza delle singolarità *dal* continuo. Il dominio testuale individuato dalle rubriche passa dunque da un principio di pluralità (al massimo “inglobata” come aggregato in un continuo) ad un principio di molteplicità differenziata o “esplosiva”.

*Evoluzione della focalizzazione dello spazio “rubriche” :*

- Pdv assoluto = aggregato – pluralità →

---

un’accezione allargata, come “modo di organizzazione testuale e discorsiva del senso, trasversale alle diverse sostanze di manifestazione e indipendente da esse” (*ibid.*), ovvero come base strutturale di effetti di motivazione potenzialmente dispiegati anche all’interno dei vari livelli del piano semantico. Sulle implicazioni teoriche e metodologiche dell’assunzione di questa ipotesi, *cf. infra* cap.3.

<sup>312</sup> *Cfr.* BARBIERI 2004.

- Pdv estensivo (interno alla cornice) = agglomerato (aggregato + fusione) – pluralità + molteplicità uniformante o “implosiva” →
- Pdv intensivo (interno alla rubrica stessa) = molteplicità differenziata o “esplosiva”

In termini di focalizzazione, si tratta esattamente del passaggio dal punto di vista esterno alle parti – quello dell'imperatore *sulle* province – ad uno interno – quello dell'esploratore delle province stesse (o di un loro abitante, essendo del resto l'esploratore ideale niente più che un abitante provvisorio di spazi altrui).

Resta da capire a che tipo di mereologia differenziata si acceda, ovvero quale principio di testualizzazione venga seguito a questo livello. In seguito all'introduzione di un principio di differenziazione interna allo spazio testuale globale, semanticamente coestensivo all'impero, ogni rubrica esplose liberando i propri sotto-spazi testuali (i capitoli) sotto la pressione della tensione semantica individualizzante delle singole città. Questi sottospazi, dopo essersi liberati, “reagiscono” all'introduzione di uno schema ritmico *in fieri*, riorganizzandosi gradualmente in serie semantiche isotopiche. Mereologicamente, queste serie semantiche rappresentano delle *catene*, in cui ogni parte può manifestare il proprio momento di unità, che però si sposta in senso sintagmatico, seguendo lo spostamento del punto di vista lungo il processo.

Da un punto di vista interpretativo, le rubriche saranno a questo punto piuttosto percepite non più come “province” dell'impero, quanto piuttosto come “regioni”: sottospazi accomunati da un principio di coesione interno (la categoria semantica) e non più esterno (l'inclusione nello spazio cornice). Allo stesso modo, i capitoli corrispondenti alle città appariranno come spazi da un lato potenzialmente dotati di una propria individualità e “abitabilità” singolare (un proprio momento di unità), dall'altro come parti integrabili in un ordine di coerenza superiore, non più “imperiale”, ma “regionale” (la serie o catena semantica). Ecco come si potrebbe riassumere questa strutturazione di livelli imbricati secondo i diversi piani di pertinenza, ovvero, nell'ordine: organizzazione semantica (isotopia spaziale), organizzazione espressiva, principio di testualizzazione, principio e modello mereologico

province : regioni : città = rubriche : serie tematiche : capitoli = accumulazione : differenziazione : frammentazione/germinazione = aggregato : catena : frammento

Volendo aggiungere un altro livello di imbricazione, ovvero richiamando in causa il “legante” enunciazionale che ingloba gli altri tre livelli, l'insieme cornice + rubriche (ora serie di capitoli) passerà dallo *status* mereologico di agglomerato a quello di *architettura*, ovvero mereologia complessa che mette in relazione diverse sotto-mereologie individuabili (in questo caso, a seconda del punto di vista selezionato, aggregati, *catene* o *frammenti*)

### 6.3.1 Progressione, ricorsività, regressione

Ma il processo di differenziazione a cascata non si interrompe qui. Lo svolgimento differenziale delle unità descrittive all'interno delle rubriche segue infatti due distinti principi di testualizzazione: due *contraintes* che si rivelano a livello analitico osservando lo schema (cfr. ancora figura 6.2).<sup>313</sup>

- La prima *contrainte*, che si applica alle rubriche centrali, ciascuna composta da cinque capitoli – è basata su una forma di moltiplicazione interna, potenzialmente infinita. Le categorie semantiche si ripetono secondo una sorta di *evoluzione ricorsiva*: in ogni nuova rubrica, alla scomparsa della prima categoria della rubrica precedente corrisponde la comparsa di una categoria inedita. Assegnando a ciascuna categoria un numero progressivo si ottiene una struttura di questo tipo, un ritaglio arbitrario di una matrice ricorsiva infinita<sup>314</sup>:

			..	..	..			
		..	1	2	3	4	5	..
			<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b> ..
Rubrica centrale		1	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	7..
		..	2	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	7
		..	3	4	5	6	7	..

Riconosciamo i tratti propri di una molteplicità “degenerata”, responsabile dell’annullamento dei limiti su *entrambi* i versanti dello sviluppo asintotico. Da un lato, infatti, la struttura ricorsiva appare tesa verso l’esplosione indefinita (snodo 7): la comparsa di nuove categorie traduce una tensione verso l’*esaustione* di un campo infinitamente mappabile. Dall’altro lato, tuttavia, la struttura è volta verso l’implosione infinitesima (snodo 6): la scomparsa della categoria iniziale innesca una tensione verso l’*esaurimento* di un campo infinitesimalmente frammentabile<sup>315</sup>.

<sup>313</sup> Gli esegeti di Calvino si sono esercitati nella visualizzazione ed esplicazione di questa struttura nei modi più fantasiosi: citiamo, solo a titolo di esempio, il modello tridimensionale di Frasson-Marin (1986), quello matematico-algebrico di Hjerrild (1995). Indubbiamente ognuno di questi schemi ha il suo interesse, anche se talora si rischia di esasperare l’aspetto combinatorio e formale, riducendo l’essenza del testo al suo scheletro, o addirittura “forzare” il significato in direzioni francamente devianti (come fa ad esempio Hjerrild, che pur presentando un’analisi arguta, si perde poi in una sorta di delirio numerologico, certo interessante, ma totalmente indimostrabile). Dato il taglio topologico che è stato qui scelto per l’analisi, è stato inevitabile confrontarsi con tali diagrammi, sottoponendoci consapevolmente ai rischi di cui sopra; tuttavia, riteniamo che lo schema più efficace sia quello riportato in apertura ed elaborato da Milanini. Per il resto, siamo perfettamente consci che questo tipo di schematizzazione può apparire niente più che un esercizio erudito; tuttavia, riteniamo che ad un certo livello, e con tutte le cautele del caso, sia il testo stesso a richiedere al lettore una pertinentizzazione delle sue proprietà topologiche. Senza per questo eccedere in funambolismi: una schematizzazione “onesta” e adeguata delle città dovrebbe guardarsi dalla tentazione di elaborare soluzioni eleganza e formalmente raffinate, ma indipendenti dal “corpo del testo” (tranne che questo non venga fatto con chiaro intento ironico - come ad esempio fa Milanese (1975) o lo stesso Calvino, che nell’articolo *Comment j’ai écrit un des mes livres* (1984a) per spiegare la struttura di *Se una notte...* tira fuori un nugolo di pseudo-quadrati semiotici, permettendosi persino di parodiare con leggerezza il Raymond Roussel di *Locus Solus*. A nostro modo di vedere, le proprietà topologiche e mereologiche che meritano rilevanza sono solo quelle che si offrono all’esperienza incarnata del fruitore. Così, ci sembra che parlare di percezione di una struttura continua, o ricorsiva, o delimitata abbia un senso, mentre parlare di struttura algebrica alla n-1 non lo ha affatto: non è una domanda algebrica che il testo solleva, ed è rispondere a questa domanda che abbiamo qui tentato di fare.

<sup>314</sup> Cfr. PALMORE 1990.

<sup>315</sup> La nozione di esaustione, intesa in senso matematico come procedimento di copertura di un insieme attraverso la disamina e il successivo scarto di ciascuno dei suoi componenti, è largamente utilizzata nella critica sull’opera di Calvino (cfr. in particolare Milanini). In questa sede, abbiamo preferito tuttavia distinguere i due movimenti del processo, ovvero la disamina progressiva e lo scarto regressivo, come

In termini mereologici, la prima tensione mira progressivamente all'estensione reiterata di un ordine particolare (tipologia limite del tutto, convergente asintoticamente con la parte), mentre la seconda mira alla dissoluzione del tutto in atomi (tipologia limite della parte, convergente asintoticamente con il tutto).

Comunque si vogliano definire le due tensioni, la loro composizione nella struttura ha l'effetto di conciliare il principio di differenziazione con quello di uniformazione.

- La seconda *contrainte* – che si applica alle rubriche iniziale e finale, ciascuna composta da dieci capitoli – è al contrario basata sulla delimitazione e la chiusura: le stesse categorie compaiono o scompaiono gradualmente secondo uno schema preciso di *accrescimento o diminuzione progressivi*.

	1	1 2 3 4 5	
	1 2	1 2 3 4	
Rubrica	1 2 3	1 2 3	Rubrica
Iniziale	1 2 3 4	1 2	finale
	1 2 3 4 5	1	

Questo schema progressivo-regressivo esplicherebbe le sue potenzialità di sviluppo illimitato ed esplosivo se non intervenisse una discontinuità, rappresentata dall'irruzione della rubrica centrale e, con essa, di un diverso ordine di *contraintes*. Detto altrimenti, a differenza del primo caso, in questi ultimi due (progressione e regressione) la moltiplicazione si presenta come dotata di un limite (da nessuno spazio testuale a cinque e viceversa). Si tratta di una differenziazione esplosiva limitata (snodo 5), da un lato in senso centrifugo (*germinazione*, rubrica iniziale), dall'altro in senso centripeto (*frammentazione*, rubrica finale).

Da un punto di vista tensivo di base, a discriminare le due strategie di testualizzazione, è la categoria del *limite*. In tutti e due i casi si tratta di mereologie dotate di un ordine di coerenza. Ma mentre nella coppia iniziale-finale la differenziazione è definita – possiede un punto limite – nella rubrica centrale al contrario non solo la differenziazione si combina con l'uniformazione, ma soprattutto non vi è un limite, nel senso che *ogni limite si converte in soglia e viceversa*: si tratta, come si è detto, di una molteplicità ricorsiva, differenziale e uniforme; al contempo potenzialmente infinita e infinitesimale.

Da un punto di vista impressivo, questi spazi testuali mediani (percettivamente in “primo piano”, come si è visto nel paragrafo precedente) si presentano come forme alternativamente chiuse e aperte. Nelle rubriche iniziale e finale, il punto limite, rispettivamente incoativo e terminativo, è segnalato (come nota tra gli altri Musarra Schroeder) da una “doppietta”, dalla ripetizione di una categoria, che va a indirizzare la prensione verso due salienze: i vertici del poligono (M-M per il polo incoativo, Na-Na per il polo terminativo).

---

rispettivamente esaurizione in senso stretto ed esaurimento. Questa distinzione è resa necessaria dalla strutturazione delle rubriche iniziale e finale, le quali rappresentano ciascuna uno solo dei due movimenti opposti, che invece appaiono del tutto integrati nell'organizzazione dinamica della rubrica centrale.

Tuttavia, per comprendere fino in fondo, anche in senso ritmico, il dispositivo prensivo generato, è necessario distinguere ulteriormente le due molteplicità “finite”: entrambe “esplosive” e differenzianti, quella iniziale procede per germinazione centrifuga, quella finale per frammentazione centripeta.

Rubriche (piano dell'enunciato interno, rapporto mereologico di pluralità, strutturazione oppositiva degli spazi testuali, principio tensivo di discontinuità, percezione impressiva: interpolazione, incassamento, sovrapposizione; percezione ritmica: alternanza)			
Liv. espressivo	Rub. Iniziale	Rub. centrale	Rub. finale
Liv testualizzazione	Spazio testuale mediano differenziato Spazi testuali parziali differenzianti		
Pertinentizzazione dei tratti semantici	Narcotizzazione dei tratti distintivi interni al tutto Magnificazione tratti distintivi <i>interni</i> alle parti		
Liv tensivo di base	Limite incoativo	Non limite	Limite terminativo
Liv percettivo-impressivo	Chiusura	Apertura	Chiusura
Liv percettivo-ritmico	Progressione	Ricorsività	Regressione
Liv. mereologico	Molteplicità esplosiva centrifuga Germinazione	Molteplicità degenerata Differenziazione/uniformazione	Molteplicità esplosiva centripeta Frammentazione

È necessario, in altri termini, individuare tutti i regimi di molteplicità rappresentati per descrivere la vicenda tensiva nel suo complesso, che procede appunto con un'oscillazione tra i vari “domini”. All'effetto di sospensione rilevato dall'alternanza delle rubriche, si somma, man mano che la loro differenziazione interna viene percepita, un effetto prima di *intensificazione dell'attesa* (la progressione della rubrica iniziale), poi di sospensione (la ricorsività della rubrica centrale), infine di *detensificazione* (la regressione della rubrica finale). Non vi è, insomma, un punto di risoluzione privilegiato, non vi è *climax*: il procedimento è miope, l'imprevisto è percepito solo *in fieri*, come emergenza locale di una discontinuità, subito sostituito dal presentimento di un ordine di coerenza a venire.

Non è sorprendente tutto ciò. Anzi permette di descrivere in termini tensivi ciò che molta critica ha rilevato, è cioè il carattere *acentrato* delle *Città invisibili*, per cui ogni spazio testuale può ambire allo *status* di “centro”. L'assunzione di centralità da parte di

uno spazio testuale specifico non è tuttavia dell'ordine del *distacco* dall'insieme, quanto piuttosto della *piegatura* dell'insieme stesso. Il centro ha una funzione polarizzante più che demarcativa.

Il carattere acentrato non è dunque da intendersi nel senso banale di pura frammentazione, perché, come si è visto, esiste uno spazio di pertinenza per delle mereologie intermedie. Non si tratta di tutto o parte, ma di diverse tipologie di relazione tra questi poli, di modulazioni aspettuali, di focalizzazioni incrociate e costruzione ritmica di coerenze. Parlando, come fa certa critica, di iper-testualizzazione e deriva<sup>316</sup>, si rischia di “gettare il bambino con l'acqua sporca” e di non afferrare la finezza della costruzione del senso, che non nega un ordine dissolvendolo in disordine, semmai lo relativizza. Del resto, il senso ultimo del discorso delle *Città* è proprio l'assenza di Senso. La negazione di tutti gli -ismi, la celebrazione di un sapere frammentato: un'utopia pulviscolare, come suggeriva lo stesso Calvino. Ovvero, secondo una felice formula di Milanini, “un'utopia discontinua”.

Eppure, lo si è detto e ripetuto, lo stile discorsivo ed epistemico di Calvino non si ferma a questa apparente celebrazione – sospettosamente postmoderna – della “fine delle grandi narrazioni”<sup>317</sup>. Questa sorta di “precarietà” del senso è un effetto emergente lungo il percorso ed ha una rilevanza, lo ripetiamo, puramente locale e tattica. La precarietà è necessaria a produrre una movimentazione ritmica “inquieta”, priva di luoghi di risoluzione locale. Ma se ci si pone a livello impressivo, accettando gli inviti disseminati nel testo a conquistare una visione panottica, è ben possibile percepire un ordine di coerenza. Lo si è visto, un sistema di limiti che possa dotare l'oggetto testuale di una “forma” definita c'è. Vi è, anche qui come ne *La vie*, una forma di totalizzazione. Solo, è una totalità molteplice, internamente differenziata; per di più ambigua: ora percepibile in senso esplosivo, ora in senso implosivo. Il sapere frammentato è dunque affermato per poter negare gli “ismi”, ma la frammentazione non è l'esito finale della vicenda tensiva (e, in seconda battuta, epistemologica) della soggettività incarnata in quest'opera: la frammentazione si produce non per lasciare dietro di sé monadi fluttuanti nel nulla, ma per rendersi disponibile a nuove coesioni.

Per avvedersene è necessario, come in Perec, un lettore che accetti la sfida di un impossibile raggiungimento della visione panottica. Ed è questo tipo di lettore quello in grado di riconoscere all'interno dell'ambizione totalizzante, l'emergenza di un vuoto. E con essa la sua paradossale capacità di organizzare una struttura, di farsi centro organizzatore. Un centro c'è, dunque, ma è vuoto, indicato dalla propria assenza.

#### 6.4 “UN PEZZETTO DI LEGNO LISCIO E VUOTO”

Riconsideriamo ancora una volta l'*incipit* delle *Città*, già parzialmente analizzato per illustrare il primo incontro tra Marco e Kublai; ma consideriamolo stavolta in questo nuovo

<sup>316</sup> Cfr. ad esempio PILZ 2001.

<sup>317</sup> Cfr. LYOTARD 1979.

contesto e nella sua interezza, cercando di coglierne l'effetto globale, diremmo quasi "diffuso" con cui esso immette nella "molteplicità interna" al racconto:

Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriate sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca di sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine; è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo Kublai riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti. (CALVINO 1972 : 361-362)

Ad aleggiare nella lunghissima proposizione iniziale è un'isotopia velatamente disforica, discorsivamente individuabile in una sorta di patema melanconico e nella configurazione della "rovina": a livello profondo, l'effetto che si coglie è quello di un lento e inesorabile avanzamento del vuoto, sotto diverse forme. La breve proposizione finale, in questo contesto, si pone come sotto-spazio oppositivo, marcato da una sorta di sottile speranza in mezzo alla dissoluzione: i resoconti di Marco, una "via di fuga" ("così sottile da sfuggire al morso delle termiti") tutta ancora da percorrere, per Kublai come per il lettore.

Dunque, come si era accennato in apertura, un presentimento di vuoto marca le *Città* fin dall'*incipit*, per poi distribuirsi nel corso del testo sempre più intensamente, fino a culminare con un doppio picco tensivo, nella penultima cornice (VIII), alla quale dedicheremo qualche riflessione ulteriore.

Notiamo allora prima di tutto che nel discorso delle *Città invisibili* il punto cieco, la vera epifania della casella vuota, lo si ritrova ancora in uno dei dialoghi tra Marco e Kublai: esattamente il dialogo in cui la figura interna della scacchiera appare massimamente rilevante e la sua funzione "motivante" diventa evidente. Le cornici enunciazionali che delimitano la rubrica VIII, l'ultima della serie ricorsive, segnano infatti la comparsa del simbolo-scacchiera, il che rappresenta già di per sé un indice di maggiore pertinenza della rubrica che questa cornice delimita. Nel finale (posizione rilevante a livello tensivo) della primo spazio che compone questa cornice, l'attitudine implosiva propria di Kublai si rivela con particolare evidenza. Abbiamo già esaminato questo passo, ma dopo l'analisi della struttura topologica del testo intero, siamo in grado di trarne ulteriori conseguenze:

Il gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva ad un tassello di legno piallato: **il nulla...** (*ivi* : 461-462)

Producendo un indice di rilievo particolarmente intenso, il paragrafo è ripetuto in modo quasi identico nel primo segmento della cornice di chiusura.

Il gran Kan cercava di immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, **resta il nulla**: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva ad un tassello di legno piallato. (*ivi* : 468)

L'unico elemento che varia da una versione all'altra, come abbiamo evidenziato in grassetto, è proprio la posizione del lessema "nulla", la sua collocazione nel micro-spazio testuale. Si vede bene la complessità della costruzione tensiva e l'intensità del rilievo che l'emergenza del vuoto ne ricava: la ripetizione del paragrafo, un vero e proprio parallelismo jakobsoniano, produce un micro-schema ritmico, un effetto di attesa; la collocazione dei due paragrafi, rispettivamente finale e iniziale rispetto al più ampio spazio testuale di appartenenza, produce invece un rilievo di posizione, che si somma al precedente. Su questo sfondo di invarianza espressiva e di rilevanza posizionale, la variazione introdotta dalla posizione del lessema "nulla" e del semantismo a cui rimanda non può che trarre risalto<sup>318</sup>.

Si tratta di un rilievo, molto forte, "per novità", riprendendo ancora una volta la classificazione di Barbieri. A ben guardare, infatti, la ripetizione del paragrafo inaugura un sintagma ritmico incompleto: l'elemento novità, ovvero il secondo termine del sintagma ritmico minimale (attesa-sorpresa e distensione), è curiosamente nascosto, come variazione posizionale del lessema "nulla", all'interno della struttura di ripetizione. La risoluzione distensiva finale del sintagma è dunque del tutto virtuale: non è offerta dall'andamento sintagmatico del discorso ma è piuttosto demandata ad una decisione pragmatica e interpretativa esterna, ovvero all'adozione da parte del lettore di uno sguardo retrospettivo e metatestuale.

Fuor di metafora, è necessario ritornare sui due paragrafi, dopo averne rilevato la similitudine, per disambiguarne le differenze nascoste e rilevarne finalmente l'elemento "sorpresa" che la ripetizione stessa lasciava precludere, senza manifestarlo direttamente. È

<sup>318</sup> La ripetizione, in altri termini, accresce il peso isotopico già intenso della figura del vuoto. Si tratta evidentemente di una "ripetizione differente" (come ne *La vie* tra il prologo e il capitolo XLIV); tuttavia, al di sotto dello slittamento stilistico si avverte, in questa seconda occorrenza, una sfumatura lievemente più disforica.

l'atto stesso di questo ritorno riflessivo sul testo che apre allora alla distensione della micro-vicenda tensiva: scoperto il gioco, scoperta la regola, l'effetto detensivo si esplica, assieme alla scoperta di "un nuovo ordine di coerenza", in cui il fattore /vuoto/ passa da semplice "falla" a chiave di volta del semantismo globale.

Ma non è tutto: ad un livello superiore – relativo al micro-insieme costituito dalle due cornici e dallo spazio descrittivo che queste delimitano – la presenza di un parallelismo così marcato, proprio perché si manifesta in un testo ad alto tasso di variabilità, va inevitabilmente ad aumentare l'effetto di chiusura della rubrica VIII, che non a caso segna, come si è visto, il passaggio dal regime della molteplicità infinita o degenerata alla molteplicità "delimitata" dell'ultima rubrica, che regredisce fino ad esaurirsi esattamente nel nulla.

Nel complesso, a dominare questi due spazi testuali ripetuti è la caratterizzazione dello sguardo di Kublai in senso eminentemente implosivo. Tuttavia, nella cornice di chiusura questa linea isotopica viene per così dire controbilanciata dall'intervento *sullo stesso oggetto* (la scacchiera) dell'opposto sguardo, esplosivo e differenziante, di Marco.

Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere. – Il gran Khan non s'era finora reso conto che lo straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. – Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido di una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato più vicino, più sporgente...

La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono il fiume, degli approdi, delle donne alle finestre... (*ivi* : 469)

Fuor di metafora, e a conferma della diversa temperie interpretativa dei due, nella casella della scacchiera Kublai vede soltanto "un pezzetto di legno liscio e vuoto", mentre Marco vi scorge, al contrario, l'origine di una fuga interpretativa, un flusso semantico d'immagini e suggestioni di ogni sorta tale da sommergerlo. Si noti che questa fuga inferenziale, enciclopedica e immaginifica, è indicata anche a livello grafico per mezzo dei puntini finali di sospensione, gli stessi che seguivano la prima apparizione del "nulla" nella cornice precedente; con effetto del tutto differente però: posti dopo il nulla i puntini preludevano ad un esaurimento implosivo, qui invece presagiscono un'esaurizione esplosiva (*cf.* par. precedente).

Marco e Kublai rappresentano insomma due visioni prospettive sulla stessa struttura. Incarnano due focalizzazioni, rispettivamente intensivo-esplosiva e estensivo-implosiva, sulla stessa matrice di molteplicità. Non solo: similmente a quanto avviene con la coppia Bartlebooth-Winckler (e a conferma della funzione differenziante e differenziale

della casella vuota) sembra qui di vedere realizzata nella coppia di attori l'opposizione tra i "due grandi accidenti della struttura" descritti da Deleuze.

[...] o la casella vuota e mobile non è più accompagnata da un soggetto nomade che ne sottolinea il percorso, e il suo vuoto diventa una vera mancanza, una lacuna; oppure essa è al contrario riempita, occupata da ciò che l'accompagna, e la sua mobilità si perde nell'effetto di una pienezza sedentaria o irrigidita. (DELEUZE 1973 : 108)

Ma torniamo alla paradossalità della *case vide*. Vi è dunque nella figura di vuoto delle *Città invisibili* – come per il pezzo di puzzle di Bartlebooth e come per la falla nella mappa della fortezza d'If<sup>319</sup> – una convergenza di eccesso e di difetto, convergenza che peraltro contribuisce a rinforzare l'ambiguità della forma complessiva che il vuoto stesso, in quanto "centro organizzatore", definisce. Stesso effetto di senso, di dialettica tra eccesso e difetto, accompagna l'apparizione discorsiva (ripetuta, come si è appena visto) del tassello vuoto:

A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la **conquista** definitiva, di cui i **multiformi tesori** dell'impero non erano che **involucri illusori**, si riduceva a un tassello di legno **piallato**: il **nulla**... (CALVINO 1972 : 462)

L'essenza profonda e l'involucro illusorio, i tesori e il nulla, la conquista e la perdita, la multiformità e l'appiattimento: tante declinazioni della stessa paradossalità di fondo. Questa capacità dell'"oggetto=x", per dirla ancora con Deleuze, di mancare a se stesso, di farsi elemento *desiderato* su una serie e *desiderante* sull'altra, trova del resto una gran quantità di declinazioni immaginifiche nei singoli spazi testuali delle città, tutte incentrate sul paradosso di una descrizione dettagliata – una vera e propria immersione nel *visibile* – volta a circoscrivere un vuoto *invisibile*, ma depositario di una qualche forma di "essenza".

Le 55 città di Calvino sono insomma esse stesse, di volta in volta, l'oggetto=x, sono altrettante sue manifestazioni: invisibili, certo, e dunque continuamente esposte all'assorbimento in un nulla implosivo; eppure forti della loro irriducibile individualità, conservata come una riserva preziosa di differenziazione, pronta a fare esplodere, all'occorrenza, ogni progetto di omogeneizzazione imperiale. Eudora, Fillide, Zoe: ciascuno di questi minimi ritagli del visibile, seducentemente nascosti da inusuali nomi di donna (aulici, fantastici, esotici, sempre comunque foneticamente e musicalmente evocativi) sono parti di una molteplicità superiore e al contempo frammenti autonomi – a livello semantico, certo, ma anche e soprattutto, come si è visto, rispetto al "corpo del testo".

Le città – dimezzate o itineranti, raddoppiate o monche, decadenti o scintillanti, effimere o imperiture – si passano l'un l'altra, come un testimone scomodo ma necessario, il *mana* che le vitalizza; e attraverso questo continuo passaggio di consegne, che abbiamo parzialmente tentato di descrivere, si offrono all'esperienza del lettore come tappe di un

---

<sup>319</sup> Ci riferiamo qui al racconto, sempre di Calvino, "Il conte di Montecristo", di cui parleremo più diffusamente nel prossimo capitolo (par. 7.4).

originale percorso tensivo: un raffinato *déplacement* a cui, in ultima analisi, viene affidato il peso di un senso irrimediabilmente precario.

Ci pare evidente, insomma, la pervasività della casella vuota a livello semantico, così come la sua traduzione discorsiva con strumenti figurativi, tematici, aspettuali e attoriali. Ben più importante è sottolineare il fatto che, come per *La vie*, la peculiarità delle *Città* sta nella presenza di un preciso *dispositivo di motivazione*. Anche qui la dialettica pieno/vuoto viene proiettata sul piano espressivo, ponendosi come principio regolatore primario della complessa strategia di testualizzazione che abbiamo sinora descritto come “differenziazione a cascata”.

Il dispositivo di motivazione trasversale innesta in altri termini una casella vuota *anche* sul piano espressivo. Lo si è detto in apertura: nello spazio del testo, il quadrato vuoto corrisponde alla città di Bauci, precariamente sospesa nelle nuvole, i cui abitanti, con un’immagine indimenticabile, “contemplano affascinati la propria assenza”<sup>320</sup>:

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. (*ivi* : 423)

Questo il lapidario *incipit* dedicato alla “città invisibile” per eccellenza, collocata, con evidente gusto paradossale, esattamente al centro della zona di massima visibilità (il gruppo dedicato a “La città e gli occhi”, a sua volta punto mediano dell’ordine delle categorie).

In questo modo lo spazio testuale corrispondente alla città di Bauci si presenta come la vera chiave di volta della struttura che abbiamo sinora analizzato. Non ci sembra un caso, infine, che tale istanza paradossale – questo vuoto organizzatore – sia stato posto proprio nella zona di “indeterminazione” ricorsiva.

Bauci appare dunque, più che mai, come il punto di fuga da cui si diparte la molteplicità dei possibili. Soprattutto, è il “buco nero” nell’oggetto testuale, la casella vuota che, partecipando come assenza-presenza al suo dispositivo figurale, ne assicura il funzionamento tensivo, ambiguità impressiva e alternanza ritmica comprese.<sup>321</sup>

Al contrario di quanto avviene ne *La vie*, l’immagine di assenza si combina qui con una sfumatura euforica, producendo un ossimoro semantico che va ad aggiungersi alle altre figure di ambiguità, presenti nel testo a tutti i livelli: dalla valorizzazione profonda alla dialettica metanarrativa, passando appunto per la bivalenza manifestata a livello di testualizzazione. Come ne *La vie*, il vuoto si scontra dialetticamente col pieno, così come l’imperfezione formale si scontra con la perfezione: diverse sono però le valorizzazioni profonde che investono tale dialettica.

---

<sup>320</sup> CALVINO *ivi* :94

<sup>321</sup> A conferma della marca di rilievo che Bauci presenta da un punto di vista immanente, si può avanzare anche un’ipotesi di pertinenza su basi extra-testuali, a partire dall’analisi “genetica” dell’opera. Come si può verificare dalle carte autografe studiate da Barenghi e contenenti gli abbozzi dell’indice, in una delle tabelle, la seconda (BARENGHI 2002 : 82) le 55 città sono già presenti, con un diverso ordine ma già quasi tutte con i nomi definitivi. A questo stadio le città presentano ormai una definizione categoriale provvisoria: tutte tranne Bauci. Inoltre, nella storia generativa dell’opera, la categoria a cui Bauci appartiene e di cui costituisce il punto centrale – “La città e gli occhi” – è l’ultima a comparire.

Si tratta probabilmente della differenza più eclatante tra Perec e Calvino. Se per il primo è l'incompatibilità, mai ricomponibile, tra il pieno e il vuoto che attiva la tensione scritturale e interpretativa, per Calvino quest'ultima – lo si è visto nei paragrafi precedenti – si manifesta e si risolve parzialmente con una riformulazione delle due categorie in un termine semantico complesso e in un modello mereologico “misto”.

Tuttavia, al di là dei differenti modi di affrontarla, è la coscienza inquieta della “sfida alla complessità” che continua ad accomunare i due autori<sup>322</sup>. Per accorgersene, è sufficiente ritornare sull'epilogo delle *Città invisibili*, che mette in scena l'assenza e il vuoto come frattura nell'“inferno del reale”; frattura definitivamente salvifica, questa volta.

L'inferno dei viventi non qualcosa che sarà; se ce n'è uno è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno e farlo durare e dargli spazio. (*ivi* : 498)

Sembra di leggere, ancora un volta, Deleuze e la sua appassionata difesa del *nonsense*:

[...] il non senso non è affatto l'assurdo o il contrario del senso **ma ciò che lo fa valere** e lo produce circolando nella struttura. (DELEUZE 1969 : 67)<sup>323</sup>

È qui che risiede forse l'origine della modesta sfumatura euforica che attraversa (sotto forma di speranza, più che altro) la rappresentazione dell'incompletezza in Calvino, permettendogli di discostarsi dall'accettazione rassegnata dell'insanabilità del vuoto che affligge Perec. La funzione strutturante di un vuoto non è vera mancanza, ma condizione di esistenza del senso: “ciò che lo fa valere”, appunto; o forse, semplicemente, “gli fa spazio”.

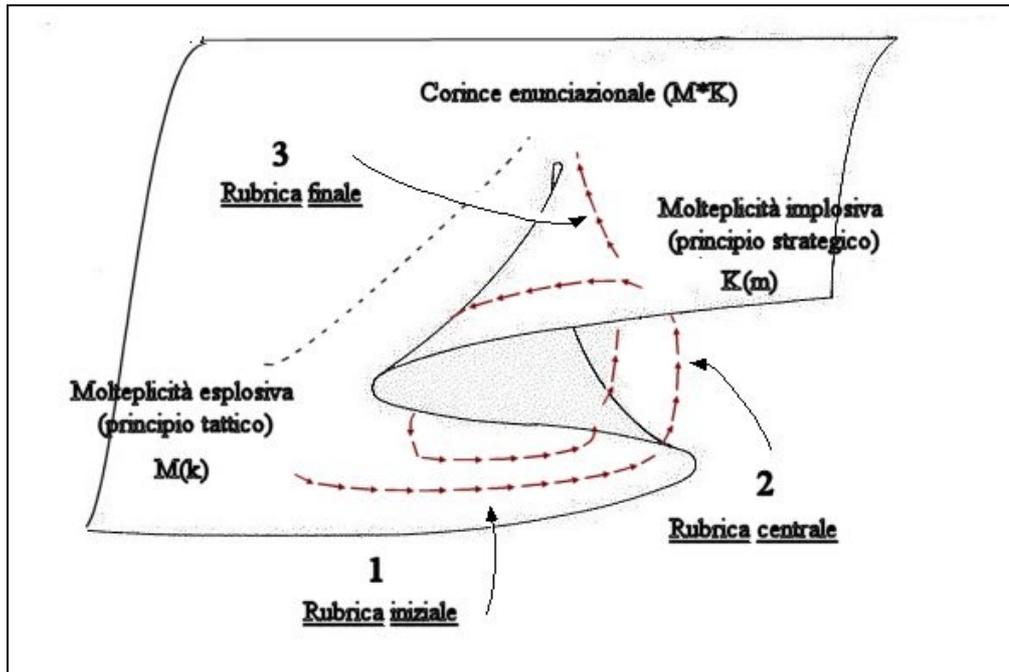
## 6.5 ANFIBOLOGIA E AMBIGUITÀ: UN'INTERPRETAZIONE MORFOGENETICA

Nei paragrafi precedenti si è parlato di ambivalenza strutturale, della figura della scacchiera come dell'identità figurale dell'oggetto testuale. Traducendo questo fenomeno in termini morfogenetici, ci troviamo di nuovo di fronte ad una struttura bimodale.

---

<sup>322</sup> Cfr. *infra* cap.7.

<sup>323</sup> Lo stesso concetto è esposto altrove in termini quasi analoghi : “[...] il non senso non è l'assenza di significato bensì, al contrario, l'eccesso di senso, ovvero ciò che fornisce di senso il significato e il significante” (DELEUZE 1973 : 105).



[Figura 6.3 : Percorso creodico delle Città invisibili]

La configurazione complessa della scacchiera, considerata astruendo dalle diverse focalizzazioni che è possibile applicarvi, si presenta in questo modello come matrice potenziale di due diverse attualizzazioni: l'una retta da un principio estensivo di implosività, l'altra da un principio intensivo di esplosività. Due stati stabili, differenziazione e uniformazione, corrispondenti ad altrettanti piani dipendenti da un punto di fusione dinamica, corrispondente alla mereologia ambigua, ancora non differenziata, della "molteplicità esatta", che reca in sé le diverse possibilità di esplicazione (di *déploiement*, per dirla con Thom) implicite nella sua matrice.

Il fatto che si considerano qui principio di differenziazione e di uniformazione come due stati stabili concorrenti, a loro volta prodotti da una differenziazione, non deve far pensare a una contraddizione. Il modello morfogenetico prevede un'imbricazione potenziale di piani, per cui ogni stato stabile è potenzialmente sede di una propria configurazione morfogenetica, disattivata quando si lavora sul "piano" superiore. In altri termini, utilizzando come metafora visiva quella del frattale, sarebbe sufficiente aumentare il grado di definizione sul modello e porre il punto di vista generatore della struttura su uno dei due stati stabili per far apparire una diversa piegatura del campo: ogni stato stabile rispetto a un centro organizzatore superiore è a sua volta, potenzialmente, centro organizzatore di altri stati stabili. Basta attraversare la casella vuota nel senso opposto: "saltare" all'indietro tra i livelli.

Nel modello che abbiamo proposto, saltando all'indietro attraverso il polo implosivo, si focalizzerà una configurazione ove il punto di vista è collocato nel polo corrispondente alla fusione statica (indeterminazione); saltando all'indietro attraverso il polo esplosivo, apparirà una struttura in cui la focalizzazione oscilla tra gli stati differenziati interni o addirittura si colloca sulle loro linee di confine (fusione dinamica).

Il discorso ci porterebbe, è evidente, ad una regressione potenzialmente infinita e, come insegnava Borges (salvo poi contraddire il suo stesso monito), bisogna guardarsi dalle tentazioni dell'infinito, "idea che corrompe tutte le altre". Dunque ci fermiamo sul nostro piano selezionato, anche perché è l'unico pertinente per il testo in esame. Quello che ci preme sottolineare attraverso quelli che possono legittimamente apparire dei puri tecnicismi è che la modellizzazione morfogenetica permette di mettere in luce nel funzionamento del testo fenomeni che altrimenti passerebbe sotto silenzio, o addirittura verrebbero fraintesi e banalizzati.

Ad esempio, attraverso una descrizione dinamica, rigorosa e non metaforica della bivalenza strutturale, assume un altro aspetto la predilezione di Calvino per il binarismo, talora scambiata come ossessione per l'antinomia: in realtà, seppure vi è binarismo nell'opera di Calvino, non è da intendersi in senso di opposizione irrisolvibile, ma al contrario come ambiguità, attualizzazione alternativa dei due termini, mutuamente vincolati dalla comune dipendenza da una matrice, un'origine, generativamente (non logicamente) superiore.

Le forme d'inesauribile raggiungimento della verità sono due: la tautologia e l'anfibologia: così pensa lo scrittore, che propende per la seconda. (CALVINO 1975 : 1988)

E in effetti l'anfibologia<sup>324</sup>, così come l'ossimoro (altra figura per cui Calvino dimostra un'attenzione particolare) sembra tradurre in termini retorici il fenomeno di fusione dinamica<sup>325</sup>. La differenza nel primo e nel secondo caso sta ancora una volta nella focalizzazione: locale nell'anfibologia (alternanza di stati stabili, oscillazione tra due ordini di coerenza), globale nell'ossimoro (focalizzazione sul doppio legame da cui l'oscillazione si genera).

Scrive Jouet (1997) in un saggio (in realtà piuttosto un *divertissement*) sulla "visione antropologica" di Calvino che per ogni autore, soprattutto oulipiano, si può trovare una figura retorica o una regola compositiva che ne definisca – a mo' di dominante – lo stile discorsivo. Per Calvino, secondo Jouet, questa figura è il palindromo; per noi è piuttosto la bivalenza, che infatti permette di includere anche quest'ultimo. Per Perec, invece, la forma prediletta è con tutta evidenza il lipogramma: testo in cui vengono sopresse determinate lettere ovvero, per dirla con Perec stesso, "grado zero della costrizione".

Questo ci pare confermare ulteriormente la nostra lettura: il lipogramma si fonda infatti sull'eliminazione, sul vuoto. La sfida diventa costruire un senso a partire da questa mancanza: di nuovo, il vuoto contro il pieno.<sup>326</sup> Come nota bene Rastier, la scrittura di Perec trova la sua espressione elettiva, da un punto di vista retorico, proprio nel lipogramma: un "effacement effacé" che sottintende una rivelazione promessa e mai concessa, affermata solo dalla sua negazione.

---

<sup>324</sup> Per anfibologia si intende, in senso retorico stretto, un enunciato che può essere interpretato in due modi diversi, o per l'ambiguità di una parola, o per una particolare costruzione sintattica.

<sup>325</sup> Si vedano in questa direzione le ricerche di retorica tensiva.

<sup>326</sup> Vale la pena ricordare che l'apoteosi dello stile lipogrammatico di Perec la si ritrova nel romanzo *La disparition*, fondato sull'eliminazione della vocale "e" (*cf.* capitolo seguente).

Dans l'histoire des règles artistiques, les codes les plus contraignants semblent bien des moyens de recherche, des heuristiques. D'ailleurs, les grands auteurs de la littérature combinatoire, Perec notamment, utilisent non seulement la puissance génératrice de la combinatoire mais aussi la puissance inhibitrice de la contrainte. Elle est symbolisée par le lipogramme, effacement effacé, fascinant, car c'est dans "l'effacé" que le lecteur recherche une révélation. (RASTIER 2002 : 133)

In questo sta la nascosta qualità "demiurgica"<sup>327</sup> dello stile liminare di Perec, nascosta perché in difetto: l'enunciatore de *La vie* è davvero un in perenne lotta contro un disordine che egli stesso ha postulato, artigiano del cosmo, ma sempre per negazione. Lo si è visto, l'inquietudine estetica in Perec è legata a una continua approssimazione al vuoto, ad un'inafferrabilità tanto del punto di fuga quanto della visione panottica che, in quanto centro organizzatore, esso permette di raggiungere. Vi è in Perec una continua valorizzazione del limite, nel senso asintotico e quasi matematico del termine. La bimodalità in Perec si manifesta come conflitto insanabile tra ordine e caos e il vuoto è visto come generatore profondo – in quanto accidente che spezza la regolarità – e unico rivelatore – in quanto singolarità organizzatrice – del conflitto stesso<sup>328</sup>. La casella vuota è un accidente esteticamente esperibile, come "rottura" dell'orizzonte di progettualità fenomenologica; ma esattamente come suggeriva Greimas, essa svanisce non appena, dispiegati i suoi effetti, si tenti di "coglierla" in un modo che non sia presemiosico.

La discontinuità può certo risvegliare l'attenzione primaria (cfr. Eco 1997), ma non permette di "comprenderla" se non nei suoi effetti già pienamente semiotici, ovvero nella forma di quel conflitto insanabile tra intenzionalità regolatrice del soggetto e incontrollabilità dell'oggetto. Conflitto che l'impressione primaria riesce per un attimo ad annullare (aprendo uno spiraglio per la fusione estetica e dischiudendo la via alla "consonanza con l'essere") e che subito dopo rigenera, non appena abbia esaurito la propria funzione estetica.

In Calvino, al contrario, la bimodalità è soprattutto ambiguità: della complessità del reale (o meglio, del potenziale) a interessare l'esperienza inquieta è la capacità di biforcarsi, di sostenere diverse attualizzazioni. Vi è, lo si è detto, la speranza di una conciliazione tra stati opposti, speranza che si appella alla loro comune origine, lo stato fusionale e presemiosico delle determinazioni di senso. Ma se Perec questo stato originario

---

<sup>327</sup> Ci riferiamo qui al titolo del saggio di Rastier da cui è tratto il commento: "Écritures démiurgiques".

<sup>328</sup> Non si può non vedere nelle parole altrove già ricordate di Deleuze una conferma dell' "accidentalità" rappresentata dalla casella vuota allorché essa – reintegrata come posizione nel passaggio ad un ordine strutturale superiore – si fa "vera mancanza, lacuna". "Si possono così definire i due grandi accidenti della struttura. O la casella vuota e mobile non è più accompagnata da un soggetto nomade che ne sottolinea il percorso, e il suo vuoto diventa una vera mancanza, una lacuna; oppure essa è al contrario riempita, occupata da ciò che l'accompagna, e la sua mobilità si perde nell'effetto di una pienezza sedentaria o irrigidita" (108)". Come si è già detto altrove, è solo in un orizzonte di totalizzazione, di imposizione di un regime di regolarità superiore, che la casella vuota può farsi vera mancanza, pura posizione suscettibile di riempimento simbolico. La funzione "organizzatrice" della casella vuota si annulla e questa da centro organizzatore si fa punto singolare di una configurazione altra, globale rispetto a quella che invece organizzava. Che poi il riempimento simbolico vi sia davvero, nulla toglie al passaggio della casella vuota da punto organizzatore di un livello a punto regolare – derivato dalla natura differenziale della struttura – di un altro livello. Si noti inoltre che per Deleuze tali "accidenti" sono in realtà il risultato possibile di "una 'tendenza' immanente alla struttura" (ib.), esattamente come per Thom l'emergenza di singolarità è inscritta virtualmente nello sviluppo creodico potenziale di un centro organizzatore topologico.

(in senso epigenetico, non certo onto o filogenetico) è inaccessibile se non come emergenza del vuoto, per Calvino è quantomeno possibile *riprodurlo*, attraverso un altro tipo di fusione. Una fusione che tuttavia non implica un ritorno allo stato pre-differenziato del senso, ma semplicemente “rimette in gioco” la loro comune origine attraverso la messa in rilievo dinamica del loro rapporto tensivo.

Come si è visto, forme ossimoriche e forme anfibologiche, rimandano entrambe a questa fusione dinamica: oscillazione tra termini mutuamente vincolati non nel senso statico di presupposizione reciproca, ma dalla loro tensione reciproca. È un ciclo di isteresi che permette una ricomposizione dinamica delle determinazioni opposte, imprigionandole in un doppio vincolo, per cui l’attualizzazione di un termine implica la virtualizzazione di un altro e al contempo “tende” verso l’attualizzazione dell’altro, ingenerando un movimento continuo e una continua oscillazione della prospettiva.

Certo, anche ne *La Vie* vi è quest’oscillazione e vi è ambiguità di forma. Ma non vi è nell’autore modello Perec – e nel discorso epistemico che sottintende – una valorizzazione *euforica* di tale possibilità. Ricordiamo la descrizione dell’immagine anamorfica – massimo esempio di ambiguità percettiva – utilizzata per rendere conto dell’ingannevole percezione del puzzle.

Bartlebooth devait, pour trouver cette angle à vrai dire presque mais pas vraiment tout à fait droit, cesser de le considérer comme la pointe d’un triangle, c’est-à-dire faire basculer sa perception, voir autrement ce que **fallacieusement** l’autre lui donnait à voir.  
(PEREC 1979a: 400)

L’ambiguità è soprattutto un inganno, tranello della percezione, che serve solo a svelare l’inanità dello sforzo. È un tiro mancino, l’estremo sberleffo dell’*aesthesis* che si manifesta solo per svanire subito dopo: esattamente come la W di Winckler.

## 7. DI UN'INQUIETUDINE FECONDA: INTORNO AD ALCUNE AFFINITÀ ELETTIVE

*Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*<sup>329</sup>

(Georges Perec)

Prima di continuare con l'analisi vorremo sgombrare il campo da un equivoco fondamentale, di origine non semiotica ma in grado di condizionare pesantemente l'approccio che abbiamo scelto. Storicamente, esiste un legame riconosciuto tra Georges Perec e Italo Calvino, la cui opera abbiamo analizzato: entrambi membri del gruppo artistico dell'Oulipo, ne hanno condiviso, anche se in modo non ingenuo, le regole poetologiche.

Indubbiamente la comune scelta di affiliazione a tale gruppo e alle sue rigide dichiarazioni programmatiche è responsabile di molte analogie tra le opere dei due autori. Tuttavia, è nostra intima convinzione che il legame tra Calvino e Perec superi questa collocazione eminentemente stilistica e sfoci invece, nei suoi aspetti più autentici e profondi, in una sorta di "affinità elettiva". Affinità che ci sembra manifestarsi sotto forma di una comune *sensibilità*, intesa non tanto come vaga "predisposizione affettiva", quanto piuttosto come vera e propria tendenza scritturale, volta alla "sublimazione dell'estesico" attraverso raffinati mezzi semiotici. Affini, in altri termini, sono soprattutto le modalità di infusione di tale sensibilità all'interno del testo (si pensi al ruolo preponderante, per quanto diversamente declinato, della descrizione nei due autori).

Del resto, è bene sottolineare ancora che le finalità di questo lavoro si volgono ad un livello di pertinenza *differente* rispetto a quello della definizione storico-stilistica: il dispositivo semiotico che stiamo cercando di indagare è assolutamente trasversale alle categorie poetologiche e rileva appunto di una sorta di "sensibilità infusa" (in senso quasi sensoriale) nell'opera, di una particolare modalità di "incarnazione" dell'identità discorsiva nell'oggetto testuale.<sup>330</sup>

È in questa linea d'ombra, tra l'incorporeità semantica del discorso e la sua possibile "reificazione" estetica che si colloca il nostro interesse. Ed è in questa linea d'ombra che Calvino e Perec intrecciano la loro più autentica affinità: slittando dai rigidi principi dell'Oulipo quel tanto che basta per donare loro un nuovo, più complesso e più profondo, valore estetico.

---

<sup>329</sup> Si tratta del monovocalismo posto in *exergo* al capitolo finale de *La vie*, a sua volta tratto da *Les revenentes*, altra opera dell'autore che risponde al romanzo lipogrammatico *La disparition* facendo "ricomparire", per l'appunto, la vocale e che lì era veniva programmaticamente soppressa.

<sup>330</sup> Se di stile si può parlare, lo si farà nel senso non superficiale tipico dei cosiddetti stili discorsivi, ove la cifra stilistica dell'opera non è valutata attraverso una commisurazione a categorie tassonomiche etero-definite (classicismo, modernismo etc.), ma al contrario dalla traduzione scritturale in forma strutturale e topologica dei modelli epistemologici e epistemici che nell'opera si trovano appunto "incarnati" (*cf.* cap. 9).

## 7. DI UN'INQUIETUDINE FECONDA: INTORNO AD ALCUNE AFFINITÀ ELETTIVE

*Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*<sup>331</sup>  
(Georges Perec)

Prima di continuare con l'analisi vorremo sgombrare il campo da un equivoco fondamentale, di origine non semiotica ma in grado di condizionare pesantemente l'approccio che abbiamo scelto. Storicamente, esiste un legame riconosciuto tra Georges Perec e Italo Calvino: entrambi membri del gruppo artistico dell'Oulipo, ne hanno condiviso, anche se in modo non ingenuo, le regole poetologiche.

Indubbiamente la comune scelta di affiliazione a tale gruppo e alle sue rigide dichiarazioni programmatiche è responsabile di molte analogie tra le opere dei due autori. Tuttavia, è nostra intima convinzione che il legame tra Calvino e Perec superi questa collocazione eminentemente stilistica e sfoci invece, nei suoi aspetti più autentici e profondi, in una sorta di "affinità elettiva". Affinità che ci sembra manifestarsi sotto forma di una comune *sensibilità*, intesa non tanto come vaga "predisposizione affettiva", quanto piuttosto come vera e propria tendenza scritturale, volta alla "sublimazione dell'estesico" attraverso raffinati mezzi semiotici. Affini, in altri termini, sono soprattutto le modalità di infusione di tale sensibilità all'interno del testo (si pensi al ruolo preponderante, per quanto diversamente declinato, della descrizione nei due autori).

Del resto, è bene sottolineare ancora che le finalità di questo lavoro si volgono ad un livello di pertinenza *differente* rispetto a quello della definizione storico-stilistica: il dispositivo semiotico che stiamo cercando di indagare è assolutamente trasversale alle categorie poetologiche e rileva appunto di una sorta di "sensibilità infusa" (in senso quasi sensoriale) nell'opera, di una particolare modalità di "incarnazione" dell'identità discorsiva nell'oggetto testuale.<sup>332</sup>

È in questa linea d'ombra, tra l'incorporeità semantica del discorso e la sua possibile "reificazione" estesica che si colloca il nostro interesse. Ed è in questa linea d'ombra che Calvino e Perec intrecciano la loro più autentica affinità: slittando dai rigidi principi dell'Oulipo quel tanto che basta per donare loro un nuovo, più complesso e più profondo, valore estetico.

### 7.1 CONTRAINTES, AGIO, TRASGRESSIONE, ARGUZIA. L'ESPERIENZA LIMINARE

*Oulipiens: rats qui construisent eux-mêmes*

---

<sup>331</sup> Si tratta del monovocalismo posto in *exergo* al capitolo finale de *La vie*, a sua volta tratto da *Les revenentes*, altra opera dell'autore che risponde al romanzo lipogrammatico *La disparition* facendo "ricomparire", per l'appunto, la vocale e che lì era veniva programmaticamente soppressa.

<sup>332</sup> Se di stile si può parlare, lo si farà nel senso non superficiale tipico dei cosiddetti stili discorsivi, ove la cifra stilistica dell'opera non è valutata attraverso una commisurazione a categorie tassonomiche etero-definite (classicismo, modernismo etc.), ma al contrario dalla traduzione scritturale in forma strutturale e topologica dei modelli epistemologici e epistemici che nell'opera si trovano appunto "incarnati" (*cfr.* cap. 9).

L'Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, viene fondato nel 1960 da un gruppo di matematici e letterati già affiliati al Collegio di 'Patafisica, di cui la struttura nascente costituisce una filiazione<sup>333</sup>. Non è questo il luogo per esaminare il fenomeno Oulipo, a cui è già dedicata una quantità notevole di studi<sup>334</sup>. Ci interessa solo precisare alcuni punti fermi a partire dai quali si opera lo spostamento che rende in qualche modo eccentriche le vicende letterarie di Perec e Calvino.

La nozione intorno alla quale ruota l'esperimento dell'Oulipo è, come si è già accennato, quella di *contrainte*. Non si vede modo migliore per descriverne il senso, oscillante tra quello di "costrizione" e "restrizione", se non utilizzando le parole dello stesso Perec:

Ce mot de contrainte, on nous a souvent reproché que ça introduisait quelque chose qui est assez péjoratif, du genre... une obligation, une règle très dure. En fait, cette contrainte, on ne la perçoit pas du tout comme une épreuve, et pas du tout comme une restriction. On oppose tout à fait, en anglais, ce qui serait *constraint* et *restraint*. En fait, ce qu'on cherche, c'est quelque chose qui va stimuler notre créativité, c'est quelque chose qui va fonctionner un peu comme une pompe, une pompe aspirante où, à travers l'exercice de la contrainte, on va arriver à produire quelque chose. (PEREC 1981 : 309)

Di qui l'espressione icastica *pompe à imagination*, spesso usata dagli oulipiani in luogo del troppo serio e fraintendibile termine "costrizione". L'essenza dell'adozione delle *contraintes* sta in effetti nella capacità di incitare e innescare uno spirito di trasgressione, intesa nel senso etimologico del termine come attività di attraversamento, superamento di limiti predisposti. L'idea è, insomma, quella di ostacolo, ma ostacolo produttivo.

Se l'*Ouvroir* è stato la più efficiente officina di progettazione letteraria è perché ha imposto la nozione di *contrainte*, ovvero di restrizione e preclusione, o regola del gioco. Ma non bisogna fare della *contrainte* un totem: la regola nasconde un regalo, come un treno può nascondere un altro. (BARTEZZAGHI 2004a : 7)

Naturalmente, il termine "produttivo" non va qui inteso nella sua accezione "economica", ovvero di ottenimento di un *surplus* di qualsiasi genere: al contrario, come spiega Caillois nel suo studio fondamentale, l'improduttività e la gratuità vanno annoverati tra i principali tratti caratteristici del gioco.<sup>335</sup> Il fattore produttivo è qui da intendersi come

---

<sup>333</sup> Per la precisione, stando alla "circolare n.2" della seduta di istituzione, l'Oulipo fa parte della "Sous-Commission des Epiphanies et Ithyphanies", a sua volta inclusa nella "Commission des imprévisibles" (cfr. BRAFFORT 2000).

<sup>334</sup> Tra i molti riferimenti possibili, rimandiamo a BRAFFORT 1998, ARNAUD (ed.) 1981, CAMPAGNOLI (ed.) 1973, MARTINES 1997, ERULI (ed.) 1994.

<sup>335</sup> "[...] il gioco, anche nella sua forma di gioco a fini di lucro" rimane "rigorosamente improduttivo" "c'è spostamento di proprietà, non produzione di beni" (CAILLOIS 1958 : 21)

dispositivo attivante, mai paralizzante: l'ostacolo in altri termini non è divieto, ma "pungolo" dello spirito ludico.<sup>336</sup> Si consideri a questo proposito il seguente brano, dove Perec cita non a caso proprio Calvino:

Une autre définition de l'Oulipo que je trouve très... très... très élégante a été donnée par Italo Calvino. Italo Calvino dit: il y a des coureurs à pied que l'on appelle des sprinters, qui sont très, très bons quand ils courent en ligne droite sur cent mètres; il y en a d'autres qui sont meilleurs quand, sur la piste, ils mettent des obstacles, c'est ce qu'on appelle les coureurs de haïs [...]. Et, en fait, l'Oulipien fait un peu la chose suivante... c'est que pour arriver à saisir ce qu'il veut, il va commencer par mettre un certain nombre d'obstacles sur le chemin qui va le conduire à ce qu'il cherche, et ces obstacles, il va les appeler des contraintes, disons des règles. (PEREC 1981 : 309)

A fronte di queste regole-ostacoli, veri e propri "tracciati territoriali", la creazione si pone dunque come *atto di arguzia*, come ricerca di espedienti fondati sull'intercettazione del *kairos* (occasione) e come invenzione di pratiche per aggirare (e talora aggirare) le regole grammaticali.<sup>337</sup> Si consideri a questo proposito la seguente riflessione di Paolo Fabbri, che identifica il tratto caratteristico dello stile discorsivo di Calvino esattamente nell'arguzia, intesa appunto come espediente produttivo e "costruttivo":

Credo che Calvino fosse proprio questo: uno scrittore sagace. La radice della parola "sagacia" ha a che fare con i sensi, con l'olfatto. La sagacia è un modo di cercare le tracce, è una saggezza che nasce dalla ricerca e dal fiuto costruttivo per trattare gli oggetti, trasformarli in parabole, prendere la distanza giusta, sapere cosa cercare. Anche Leibniz, formulando le regole dell'arte della memoria, non dava delle regole in generale ma diceva: non solo la memoria, ma la memoria la momento giusto. Questa è la sagacia, e il discorso scientifico e il discorso letterario sono due modi di esercitarla. (FABBRI 2000a/2003 : 49)

In questo modo, riconoscendo nell'atto creativo il carattere di pratica fondata sull'arguzia, lo si depura dalle eccessive connotazioni metafisiche e ideali attribuitegli dal mito occidentale della "ispirazione", riconsegnandolo in cambio alla sua accezione originaria e materiale: quella di *techné*, o arte del fare, per dirla con De Certeau (1980).

---

<sup>336</sup> La dinamica creativa della costrizione, in altri termini, sta nella conversione di un'interdizione (*cf.* "Pour une théorie des modalités" in GREIMAS 1984) o prescrizione negativa volta ad un oggetto positivo – dover non fare x, "qualcosa" – in una prescrizione positiva volta ad un oggetto definito in negativo – dover fare non-x, "qualcos'altro": insomma, il "succo" modale della *contraintes* si concretizza in una sfida ad attualizzare le possibilità "residuali" tralasciate dal vietato. In Perec, l'esempio più eclatante della capacità della *contrainte* di sprigionare effetti inediti è il romanzo *La disparition*, composto secondo il principio del lipogramma, ovvero l'eliminazione radicale di una lettera dell'alfabeto (sul valore modellizzante del lipogramma in Perec, *cf.* *supra* cap. 6.5): "[...] un Oulipien dit: supposons que la lettre "e" ait disparu de l'alphabet, comment va-t-on écrire une histoire? Alors, évidemment, la première chose qui arrive, c'est qu'on se dit: on ne peut pas écrire une histoire sans la lettre "e", ce n'est pas possible, on ne peut pas, on ne peut rien faire. On ne peut pas dire: "je veux dormir" puisqu'il y a "je", il y a un "e"; "veux", il y a un "e". On peut dire: "allons dormir!". On peut dire: "j'ai faim". On peut dire: "j'ai soif". On peut dire: "Mangeons". Non, on peut pas dire "mangeons"! On peut dire: "bouffons". Et petit à petit, à travers cette espèce d'interdiction formelle, et formaliste disons, va naître un circuit de production de récit qui, d'une certaine manière – en fait, c'est en tout cas l'impression que j'ai ressentie en écrivant *La Disparition* – mine complètement tout le travail d'écriture. C'est-à-dire que la disparition du "e" va prendre en charge entièrement le roman" (PEREC 1981 : 310).

<sup>337</sup> Sull'arguzia – *metis* – si veda naturalmente l'ormai classico studio di Detienne e Vernant (1974).

Di pratiche ludiche, più che di principi astratti, parla del resto anche Caillois. Nella lettura di questo autore l'intelligenza ludica si declina in due "potenze" – *ludus* e *paidia* – che variamente combinate regolano le pratiche stesse.

A un'estremità regna, quasi incondizionatamente, un principio comune di divertimento, di turbolenza, di libera improvvisazione, spensierata pienezza vitale, attraverso cui si manifesta una fantasia di tipo incontrollato che si può designare con il nome di *paidia*. All'estremità opposta, questa esuberanza irrequieta e spontanea, è quasi totalmente assorbita, e comunque disciplinata, da una tendenza complementare, opposta sotto certi aspetti, ma non tutti, alla sua natura anarchica e capricciosa: un'esigenza crescente di piegarla a delle convenzioni arbitrarie, imperative e di proposito ostacolanti, di contrastarla sempre di più drizzandole davanti ostacoli via via più ingombranti allo scopo di renderlo più arduo il pervenire al risultato ambito. Quest'ultimo diventa perfettamente inutile, benché esiga una somma sempre più grande di sforzi, di tenacia, di abilità o sagacia. A questa seconda componente do il nome di *ludus*. (CAILLOIS 1958 : 29)

Il *ludus* è da intendersi quindi principalmente come capacità di vincere gli ostacoli, la *paidia* come capacità di sovvertirli per deformazione, introducendo una "turbolenza" nel sistema: di-vertendone i vincoli secondo un principio di spontaneismo vitale. Le due potenze non si presentano tuttavia mai in una forma pura: sono piuttosto dei poli estremi tra i quali si collocano le varie declinazioni dello spirito ludico. La necessaria compenetrazione di *ludus* e *paidia* rimanda del resto alla natura paradossale del gioco, la cui essenza fondamentale risiede nella continua modulazione dei due principi opposti di libertà e di regolazione.

Ogni gioco è un sistema di regole. Esse definiscono ciò che è gioco e non gioco, vale a dire il lecito e il vietato. Queste convenzioni sono al tempo stesso arbitrarie, imperative e senza appello. [...] La parola gioco evoca infine un'idea di libertà, di facilità di movimento, una libertà opportuna, non eccessiva, quando si parla di gioco di un meccanismo, di un ingranaggio [...] Gioco significa dunque la libertà all'interno del rigore stesso, affinché questo acquisisca o conservi la sua efficacia. (*ivi* : 8)

Vi sono casi in cui i limiti si attenuano, la regola sfuma, altri, al contrario, in cui la libertà e l'invenzione sono sul punto di sparire. Ma gioco significa che i due poli sussistono e che fra l'uno e l'altro è mantenuto un certo rapporto (*ivi* : 9)

È evidente dunque che non vi è nulla di davvero vincolante e costrittivo nell'idea di *contrainte*, nozione che esprime esattamente questa relazione complessa. La costrizione non è che la condizione perché vi sia "gioco", perché si crei uno spazio di azione alternativo e personale, dove far agire un principio di libertà. I vincoli non immobilizzano l'azione, ne definiscono i *gradi di libertà*, nella cui modulazione e calibratura si esplica il contributo attivo del giocatore.

Il gioco consiste nella necessità di trovare, di inventare immediatamente una risposta **che è libera nei limiti delle regole**. Questa libertà del giocatore, questo margine accordato alla sua azione è essenziale al gioco e spiega in parte il piacere che esso suscita. (*ivi* : 24)

Una simile concezione dell'esperienza ludica presenta un'evidente parentela col discorso sul gioco fatto da Greimas (1980):

Il gioco appare al tempo stesso come sistema di costrizioni, formulabili in regole, e come un esercizio di libertà, come una distrazione.<sup>338</sup> [...] Qualunque sistema normativo è fatto di ingiunzioni, cioè di divieti e di prescrizioni, comporta delle posizioni “vuote” del non non-vietato e del non-prescritto, le quali possono essere sfruttate da soggetti del fare. È in questo senso che si può dire che una struttura “ha del gioco”. [...] l'assenza di gioco equivale allora all'assenza di libertà. (GREIMAS 1980 : 215; 219)

Se dunque lo spazio del gioco è lo spazio dell'agio e quest'ultimo è lo spazio del non normativo, ecco che le parole di Greimas riescono a illuminare ulteriormente il senso reale della dinamica creativa oulipiana. Lo spazio dell'*agio* è lo spazio dell'interstiziale, ma non vi è interstizio se non all'interno di limiti ben tracciati. L'agio non è stare nei limiti, piuttosto *stare tra* i limiti: porsi, in altri termini, nello spazio residuale che dai limiti viene creato, per così dire, negativamente, per esclusione.

Ma esiste un altro modo di “stare al gioco”, per dirla ancora con Caillois. Il modo della *trasgressione*.

Ogni rottura che infrange un divieto codificato prefigura già un altro sistema, non meno rigido né meno gratuito. (CAILLOIS 1958 : 11)

Se l'agio è stare tra i limiti, la trasgressione è invece *stare sul (o sui) limiti*, e stare sul limite significa modificarlo, introdurre un nuovo polo attrattivo nel sistema, capace di deformarlo e riorganizzarlo : la trasgressione è una condizione eccitativa, la turbolenza in cui risiede un potenziale riassetto del sistema. Pensiamo di nuovo a De Certeau e alle sue pratiche di attraversamento di confini.

La trasgressione, come l'agio, è dunque strettamente dipendente dalla presenza di costrizioni, *finis* territoriali, ma l'esperienza ludica a cui le due dinamiche rinviano è sensibilmente diversa. In entrambi i casi è una “questione di limiti”, ma a ben guardare si può forse pensare a due differenti *esperienze liminari*. Tra l'essere costretti e il vagare liberamente, l'agio sembra porsi come termine di compromesso, la trasgressione come punto di fuga e di esplosione. Sfruttare il sistema ai propri fini o farlo saltare: *exploiting* o *exploding*.

Ritroveremo queste due declinazioni ludiche (e polemiche) in filigrana del discorso di Cortázar, camuffate dalle vesti satiriche e carnevalesche dei *cronopios* e dei *famas*. Ma mentre, come vedremo, lo scrittore argentino appare decisamente come un cronopio installato con agio negli interstizi, gli spiritelli oulipiani preferiscono appollaiarsi sul limite e da lì dirigere il gioco.

<sup>338</sup> Sulla distrazione come declinazione liminare della condizione ludica, *cf.* cap. 8.2.4.

### 7.1.1 Stili ludici e stili tattici: gioco e dominanti tensive

Intesi in questi termini, le pratiche di agio e trasgressione appaiono per certi versi assimilabili ai due principi “potenziali” di *ludus* e *paidia*. Come *ludus* e *paidia*, agio e trasgressione sono da intendersi come tendenze preferenziali e non come opzioni irriducibili: in questo senso si manifestano sempre in forma di *dominanti* dell’interazione ludica.

Tuttavia, mentre la coppia agio/trasgressione focalizza maggiormente la natura liminare del fenomeno ludico, quella *ludus/paidia*, sorta di pregnanze in cerca di incarnazioni variabili, ne sottolinea piuttosto la natura graduata, vitalistica e fluida. L’operazione di traduzione in senso liminare ha tuttavia il pregio di permettere una possibilità di “computazione” della manifestazione testuale di tale tendenza attraverso il rilevamento della *dominante tensiva* del testo stesso (o della pratica ludica intesa come testo<sup>339</sup>). In linea di principio, in altri termini, è possibile rintracciare nelle dinamiche ludiche dei veri e propri *stili tensivi*, che tradotti in termini spaziali, secondo la nostra impostazione, risultano connessi ad altrettanti *stili tattici*.<sup>340</sup>

Anche Caillois, del resto, nel momento in cui tenta di elaborare una tipologia dei giochi, preferisce muoversi non in senso formale, ma attraverso il concetto più malleabile e sfumato di “atteggiamento”. Ciò che emerge dalla variabile modulazione e combinazione dei due principi fondamentali, è dunque una tipologia non rigida di *disposizioni ludiche*, più vicine al concetto di discorsivo di stile che ad una grammatica di forme profonde.

Per comprendere in che senso, diamo qui di seguito una breve descrizione delle quattro tipologie di gioco definite da Caillois:

- *Agon (competizione)*: disposizione in cui la componente del *ludus* è massimamente rappresentata; la posta in gioco è l’abilità personale e “la padronanza di sé”

---

<sup>339</sup> Si prenda questa affermazione con una certa sospensione di spirito critico: il dibattito sulla convenienza e ammissibilità di una lettura “testualizzata” delle pratiche è attualmente vivo e sostanzialmente irrisolto, in campo semiotico. Tra gli ultimi contributi sul tema, si veda FONTANILLE 2006.

<sup>340</sup> Da un punto di vista analitico ci poniamo qui evidentemente su un piano di pertinenza prettamente discorsivo, riferendoci in particolare al concetto di stile strategico elaborato da Alonso Aldama. Per Alonso Aldama la nozione di stile emerge esattamente da una modulazione delle categorie tensive ed è essenzialmente un concetto ritmico. “La notion de style permettra également d’envisager l’interaction, non comme le lieu d’entrecroisement de coups, mais comme un ensemble rythmé. Autrement dit, l’interaction ‘heureuse’ serait définie par une adéquation rythmique entre les partenaires, adéquation qui créerait une ‘empathie’ ; l’interaction ‘manquée’ serait caractérisée par une sortie d’incommensurabilité des styles et, par conséquent, des tempos des interactants. [...] en outre, si le mode d’agir des sujets de l’interaction est définissable par son tempo et par sa configuration aspectuelle, on peut envisager la réalisation d’une caractérisation de ce qu’on pourrait appeler leur style stratégique, de telle sorte qu’on puisse arriver à une définition des diverses formes d’interaction polémique, du conflit donc, fondée sur des données rythmiques.” (ALONSO-ALDAMA 2004a : 15-16)

È evidente tuttavia che assumiamo come presupposta la presenza sottostante di modelli di “razionalità polemologica”, intesi, come fa ad esempio Parret (1990), come differenti forme di regolazione, e conseguentemente di “sintassi”, dell’interazione. Come sottolineano bene Fabbri e Montanari, da un punto di vista semiotico “la strategia si manifesta più come un insieme di ‘regolarità’ nei comportamenti interattivo-conflittuali, che non di norme da seguire” (FABBRI & MONTANARI 2004 : 14)

- *Alea (caso)*: nei giochi aleatori l'individuo sperimenta la maggiore passività, dovuta all'impossibilità di intervenire attivamente nella dinamica ludica. Il piacere deriva tuttavia proprio da questa abdicazione momentanea alla soggettività altrui, dall'atto stesso (connotato talora eroicamente) di affidarsi alla sorte attraverso una perdita della soggettività. La forma più pregnante di tale disposizione è il gioco d'azzardo, per definizione gioco regolato un'entità autonoma e intangibile (destino o la morte nei casi più estremi).
- *Mimecry (maschera)*: si tratta di una "esposizione deliberata all'alterità". Nella disposizione ludica di tipo mimetico "il piacere specifico è quello di uscire da se stessi e impersonare un altro", "una deliberata esposizione all'alterità, e dunque ai suoi effetti", primo tra tutti la perdita della propria soggettività (in termini semiotici, perdita della propria identità attoriale e dunque dei propri ruoli tematici e attanziali). "Modesta che essa sia, l'esperienza resta quella del piacere di una messa a repentaglio della propria identità attraverso uno scarto, uno sbilanciamento, uno spaesamento, per quanto leggero."
- *Ilinx (abisso, vertigine)*: nelle pratiche vertiginose, è in gioco un'altra forma di perdita del sé, dovuta non all'immersione in un altro universo finzionale e all'assunzione di un'identità altra, ma alla dissoluzione del proprio sé nell'eccesso, nell'imprevisto. La disposizione vertiginosa è quella più vicina alle pratiche estetiche e rappresenta "il punto chiave o, meglio, di fuga" di tutto l'edificio teorico costruito da Caillois.<sup>341</sup>

Per comprendere come si possa slittare dal piano delle disposizioni a quello degli stili tensivi e tattici, è necessario tuttavia riformulare in termini semiotici il discorso di Caillois. Riprendiamo dunque la distinzione primaria, attraverso l'efficace sintesi che ne fa Rovatti nell'introduzione all'edizione italiana:

[...] quando il gioco è ludus si manifesta come tendenza a superare gli ostacoli: nel ludus ne va della capacità fisica o dell'abilità mentale, tutto è questione di scaltrezza, calcolo, capacità combinatoria, pazienza. [...] il piacere del ludus non sta nel godimento materiale del primo, bensì nella prova che si è data di se stessi, non tanto nel vincere [...] ma nel modo della vittoria.

[...] paidia, ovvero turbolenza, fantasia incontrollata, improvvisazione. [...] ciò che da piacere nella paidia è lo scarto, la sorpresa, la novità, ma poi anche l'eccesso e l'ebbrezza. (ROVATTI 1995 : XIV-XV)

Calcolo razionale da un lato, dunque, e improvvisazione dall'altro: nell'opposizione ludus/paidia l'aggiramento agiato dei vincoli, per sfruttamento arguto e oculato delle regolarità si oppone alla loro distruzione per introduzione dell'irregolare, rottura che può prendere le forme dell'eccesso, dello scarto, della sorpresa.<sup>342</sup>

Sembrirebbe di ravvisare la nota opposizione tra ordine e disordine o meglio, trattandosi di forme stilistiche, tra apollineo e dionisiaco. Tuttavia, come abbiamo già

<sup>341</sup> Tutte le citazioni interne sono tratte dall'ottima introduzione di Pier Aldo Rovatti alla seconda edizione italiana del libro Caillois, al quale naturalmente si rimanda per una trattazione più approfondita.

<sup>342</sup> Viene da pensare, a questo proposito, alle due forme di "riso" politico e sociale: satira e parodia/caricatura. Il principio satirico è infatti "agiato" e astuto, capace di fare delle regole che vuole delegittimare il materiale e la forma della delegittimazione stessa, tanto da rendere talora possibile un'impressione di implicazione col sistema stesso: lo sfruttamento dei vincoli a fini sovversivi rende infatti non immediata l'individuazione del principio polemico invocato. Il principio parodico-caricaturale, improntato sulla rinenunciazione "perturbata" delle forme, è al contrario carnevalesco, pienamente e apertamente sovversivo e fa della deformazione e dell'eccesso i mezzi figurativi per una rottura – anche se effimera – della regolarità.

avuto modo di sottolineare, l'analisi di Caillois non si lascia irretire dal gusto antinomico. Le "potenze" ludiche in gioco traducono infatti delle pure tendenze: tendenza all'ordine stabile e tendenza all'eccitazione instabile. Ciascuna delle potenze archetipiche del gioco si manifesta sempre in una forma inquinata o compensata dall'altra. "Il termine 'gioco' mette insieme le idee di limite, di libertà e d'invenzione" (CAILLOIS *ivi* : 7); ma rischio, libertà, limite, invenzione sono da considerarsi ingredienti di una ricetta estremamente variabile:

[...] di conseguenza, ci avverte Caillois, se ricerchiamo quale sia il piacere del gioco, troveremo uno scenario doppio o ambivalente, ciascuno abitato tanto dal ludus quanto dalla paidia, dallo scorrimento dall'uno all'altra, dal gioco dei loro effetti polari, complementari e compensatori. C'è dunque, fin da subito, **un movimento non riducibile ad un vettore unico, un'instabilità non semplificabile**, che sembra appartenere all'esperienza stessa del giocare. (ROVATTI *ivi* : XIX)

Per Caillois il gioco è dunque un oggetto costitutivamente instabile (la sua forma privilegiata sembra essere quella della vertigine) tanto da arrivare a definire il campo antropologico ludico come una "isola incerta", in cui le potenze in gioco si mescolano nelle maniere più varie. Eccitazione, turbolenza e deformazione sono del resto fenomeni in negativo, che presuppongono dei vincoli da sovvertire: un'inerzia da eccitare, una stabilità da turbare, una *gestalt* da deformare. Il superamento-aggiramento di ostacoli e vincoli, di par suo, implica una disposizione "arguta" a muoversi nel non normativo, nel non previsto e non vincolato, attraverso l'improvvisazione, la rilettura creativa delle regole (consumo produttivo, si potrebbe dire), capacità di "cogliere l'attimo", di "di-vertire" ovvero volgere al proprio fine i vincoli senza tuttavia distruggerli.

Di qui l'insufficienza di un approccio interpretativo che utilizzi tipologie combinatorie fondate su opposizioni rigide tra qualità formali. Non solo non si tratta qui di una semplice opposizione ordine/disordine, ma di una serie di combinazioni variabili e graduali dei due termini. Il fatto è che ad essere pertinente non è neppure il grado della commistione, ma la *situazione* che ne deriva e le modalità attraverso cui il soggetto è disposto ad fronteggiarla. È necessario utilizzare dunque schemi e categorie di tipo interattivo, in grado di tradurre non forme, ma situazioni incarnate e intrinsecamente dinamiche. Per questo Caillois nel tentare una tipologia dei giochi utilizza la categoria di atteggiamento. E per questo, se un'opposizione interpretativa bisogna trovare, da un punto di vista semiotico quella tra intelligenza strategica e tattica ci sembra più pertinente ed economica, anche e soprattutto alla luce dell'utilizzo che ne abbiamo fatto sinora in questa sede. La relazione strategia/tattica è infatti costitutivamente interattiva e complessa, oppositiva ma non in senso antinomico: ciascuno dei due poli della relazione implica l'altro non sul piano logico-semantico, ma rispetto a uno schema interattivo ben definito, in cui la proiezione reciproca di simulacri ha l'effetto non banale di instaurare un rapporto di doppio vincolo. Si è visto inoltre come il gioco sia sotto un certo aspetto una "questione di limiti". La pertinenza di un punto di vista liminare rinforza a sua volta la pertinenza dell'opposizione strategico/tattico, forme diverse di implicazione del soggetto col limite. Ma andiamo con ordine.

A rigore, in virtù della sua condizione di “libertà condizionata”, il gioco è sempre tattico, sempre movimento nello “spazio altrui”. La funzione strategica – corrispondente al mito agrimensorio del “fondatore”, colui che traccia i *finis* del territorio, incarnazione di archetipica di ogni autorità scritturale – è esattamente la funzione che sta a monte del gioco, una delle sue precondizioni. Tuttavia, la dimensione strategica può rientrare nella dinamica ludica nel caso dei giochi interattivi (anche laddove, naturalmente, i *partners* dell’interazione siano riuniti in sincretismo attanziale in un unico attore, quando ad esempio si gioca “contro se stessi”). In molti casi i giochi interattivi prevedono una continua oscillazione tra l’assunzione di un principio strategico e un principio tattico (si pensi agli scacchi e in genere a tutti i giochi di matrice polemologica). In altri casi l’interazione prevede in una forma meno radicale la liceità della commistione tra i due principi: non si avrà dunque un’oscillazione, ma piuttosto una sorta di surmodalizzazione per cui la strategia può avvalersi del principio tattico – “usarlo” in un certo senso – e viceversa.

In altri termini, nelle pratiche interattive concrete, i principi regolativi di tattica e strategia non si presentano mai in forma “pura”. Questo vale anche e soprattutto per il modello ideale di interazione polemica da cui tali pratiche vengono tratte, ovvero “la guerra”. Le varie forme dell’espedito e dell’inatteso possono infatti intervenire come principi di regolazione locale su un campo globalmente informato di intelligenza strategica, ovvero pienamente controllato come spazio proprio, esattamente come uno stratega che controlla l’intero campo può utilizzare il fattore sorpresa comportandosi all’occasione *come se* non avesse controllo del territorio: è la configurazione del “trabocchetto”. Allo stesso modo, la condizione eminentemente tattica e miope può avvalersi di proiezioni strategiche e globali fittizie, comportarsi *come se* l’ordine di coerenza che ci si azzarda ad utilizzare sia effettivamente quello a cui risponde la strutturazione, in realtà ignota, del territorio altrui in cui ci si muove. È la configurazione del *bluff*, della “finta”, la cui importanza in campo ludico è inutile sottolineare. Ma è anche, fuor di metafora, il dispositivo dell’abduzione,

Nondimeno, anche nel caso in cui le due funzioni rimangono ben distinte, possono aversi diversi stili tattici, distinguibili per il grado di accessibilità al principio strategico a cui si oppongono.<sup>343</sup> Se il principio strategico è inaccessibile, non sovvertibile o intoccabile, si hanno due possibilità: una sorta di *tattica* pura che definiremmo *aleatoria*, fondata sulla ricerca di una via di fuga attraverso un andamento “folle” e disorganizzato

---

<sup>343</sup> Parlando di gradi di accessibilità al principio strategico ci discostiamo sensibilmente dall’approccio formalista tipico della teoria dei giochi, secondo la quale un giocatore può elaborare un piano di condotta e di interazione ottimale solo se ha una conoscenza completa e “strategica” del sistema di regole. Non discutiamo affatto questo presupposto, modellato peraltro sui giochi che Caillois definisce “puramente agonistici”, ma vogliamo solo mettere in luce la pertinenza e descrivibilità di situazioni ludiche in cui la competenza grammaticale del giocatore non è necessariamente completa. Soprattutto grazie alle nuove tecnologie, si sono infatti moltiplicati gli esempi di giochi che costruiscono la competenza nel loro farsi. Considerando che questa è esattamente la situazione di quel giocatore particolare che è “l’interprete” di un testo, si comprende l’utilità dell’utilizzo di una griglia più stretta nella definizione degli stili tattici, che nel caso della teoria dei giochi rischiano di essere definiti solo in termini negativo (il non-normativo), trascurando la possibilità di una forma di intelligenza che sia loro propriamente e positivamente intrinseca. In questo modo, in altri termini, il principio tattico finisce per essere “schiacciato” su quello strategico, contraddicendo l’effettiva realtà delle pratiche in atto.

oppure una *tattica prudente*, fondata sulla pratica dell'espedito e lo sfruttamento oculato delle possibilità residuali di movimento.

Le due situazioni ricordano due immagini pregnanti utilizzate da Wittgenstein (e ripetutamente riprese da Bobbio<sup>344</sup>) per illustrare la condizione umana: rispettivamente quella della mosca che si dibatte nella bottiglia e quella del soggetto rinchiuso in un labirinto – immagine quest'ultima che abbiamo già utilizzato e continueremo a utilizzare come figura archetipica tanto del gioco quanto dell'interazione polemica. La dinamica labirintica è infatti dinamica tattica e tentativa per eccellenza e, a dire il vero, si presta a modellizzare entrambi gli stili tattici appena proposti. Le soluzioni di uscita dal labirinto proposte da Rosenstiehl nel suo studio fondamentale<sup>345</sup> si distinguono infatti in due regole di “battitura” del labirinto: la regola di “Arianna la folle”, fondata su un algoritmo casuale e impazzito, molto vicino all'idea di tattica aleatoria, e la regola di “Arianna la saggia”, fondata invece su un algoritmo miope di tipo abducente, vicino allo stile tattico che abbiamo definito “prudente”.

Ma torniamo alla definizione degli stili tattici in relazione al principio strategico: se questo risulta in qualche modo accessibile, lo si può sovvertire, mirando all'esplosione dell'ordine attraverso una sorta di *tattica sovversiva*, oppure accoglierlo in sé, in modo mimetico, uniformandovisi secondo una *tattica conservativa*.<sup>346</sup> Riassumendo: in entrambi i casi si ha una modalità a tendenza stabile ed una a tendenza instabile, riconducibili alle dinamiche prima citate di *exploiting* (sfruttamento) o *exploding* (esplosione), che possono ora essere considerate alla stregua di due principi tattici fondamentali. In termini tensivi, i due principi rimandano a due esperienze liminari altrettanto archetipiche: lo stare tra i limiti e lo stare sul limite.

*Exploiting: exploding* = stare tra i limiti : stare sui limiti

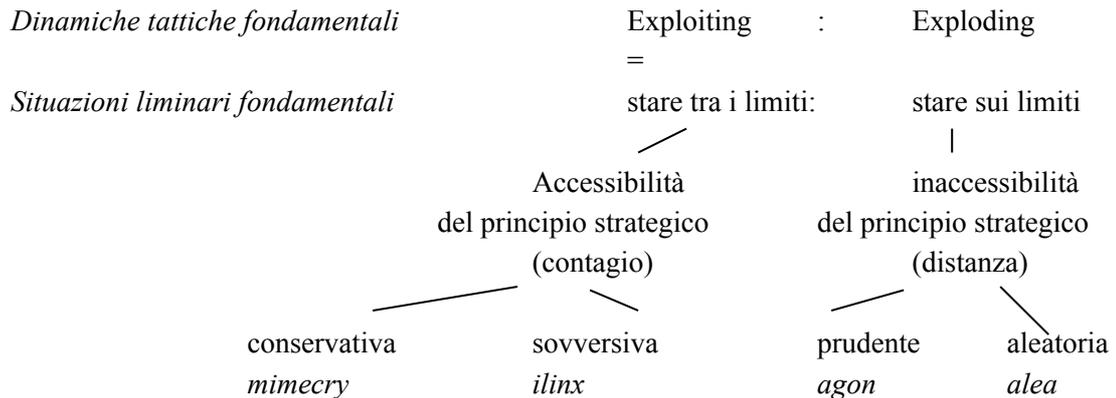
Ciascuno dei due principi tattici, si differenzia ulteriormente a seconda del carattere di accessibilità o meno del principio strategico. L'espedito o tattica prudente è una forma di sfruttamento (*exploiting*) a distanza, mentre l'assimilazione mimetica (o tattica conservativa) è una sorta di sfruttamento “per contagio”. Parallelamente, l'abbandono al caso è uno stato di eccitazione (*exploding*) indipendente, a distanza; la sovversione del sistema, invece, una turbolenza diretta e contagiosa. Concludiamo sottolineando la consonanza tra questi stili tattici e la tipologia di atteggiamenti ludici proposta da Caillois:

---

<sup>344</sup> BOBBIO 1979 : 21, citando a sua volta Wittgenstein (*Ricerche filosofiche*).

<sup>345</sup> ROSENSTIEHL 1979 e 1984.

<sup>346</sup> La proposta di stili tattici risponde in un certo senso alla possibilità già testata in campo semiotico di individuare *stili strategici*, come già in Aldama e Jullien (1966), il quale, come notano Fabbri e Montanari (2004 : 5), riesce a mostrare “la radicale alterità di un altro pensiero, di un'altra cultura strategica e di guerra: quella cinese. Pensiero in cui prevale l'idea di divenire come fluire continuo di trasformazioni e di adattamenti elastici alla condotta del nemico: in questo caso la guerra si vince proprio non entrando in battaglia, logorando l'avversario ‘lasciando che le cose accadano’, dunque mettendo in campo un tipo particolare di soggetto agente, assai diverso da quello pieno, ‘attivo’ e razionale della strategia occidentale”. Un altro esempio di stile strategico incoerente agli occhi degli occidentali è fornito dalla guerriglia araba, analizzata da Alonso-Aldama (1998) e così illustrata da Fabbri e Montanari: “una forma e di un modello strategico assai diverso da quello ordinario, ed in cui prevale un'idea di ‘non-battaglia’, di ‘linea di fuga’ nel deserto, di condotta ‘flou’ o ‘acentrata’ dello scontro [...] ed in cui l'avversario è paralizzato dalla sua stessa adesione a modelli ‘razionali’, tipici della tradizione di guerra occidentale. (FABBRI & MONTANARI *ivi* : 4). Una proposta ancora più organica e approfondita su questo tema è venuta recentemente da Landowski (2005).



Non c'è bisogno di sottolineare ulteriormente lo strettissimo legame intrattenuto da discorso ludico e discorso polemologico, tanto connessi del resto da prestarsi a continue conversioni reciproche. Ci limitiamo a ricordare la pervasività del principio tattico nell'opera di Perec e Calvino – nella forma specifica dell'*agon* – per avanzare un'ipotesi, ovvero che la dinamica tattica in quanto esperienza in uno spazio altrui possa declinarsi ulteriormente, e precisamente seguendo la declinazione tra le differenti esperienze liminari. Così, lo “stare tra i limiti” individuerà o una tattica prudente e attiva o una conservativa e passiva, riconducibili agli atteggiamenti dell'*agon* e della *mimicry*; lo “stare sui limiti” produrrà invece una tattica sovversiva e attiva – l'*ilinx* – o casuale e passiva – l'*alea*.

Per concludere: se abbiamo condotto questo tentativo di classificazione è in conseguenza della pervasività del principio tattico riscontrata nell'analisi dell'opera dei due autori in questione e in vista di una descrizione quanto più rigorosa possibile di quell'impressione di “riposizionamento” rispetto ai principi *standard* dell'Oulipo. Vedremo come questo modello interpretativo sia funzionale anche per Cortázar, la cui opera rivela una dominante tensiva ancora differente, dell'ordine dell'eccentricità.

## 7.2 IL GIOCO COME VERTIGINE INTORNO AL VUOTO

*Scrivere non ha niente a che vedere con significare,  
ma con misurare territori, cartografare, perfino delle contrade a venire.*  
(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

Tutt'altro che strategica e totalizzante, la poetica dell'Oulipo è dunque, al contrario, una pratica (*poesis* in senso originario) profondamente tattica, tesa a una continua sollecitazione dell'espedito. A voler essere più fini, si tratta di una forma mista, in cui un autorità strategica (eminentemente scritturale) pone i limiti per poi dimenticarsene, per così dire, e procedere in modo tattico e tentativo nel territorio che l'autorità stessa ha creato. A quanto sembra, la tattica oulipiana è più vicina al idea dell'*exploiting*, dell'aggiramento arguto e non esente da un certo gusto per il “trabocchetto”, nei termini in cui è stato appena definito (fingere di non avere controllo strategico).

Descritta in precedenza come tattica di *exploiting* e esperienza dello “stare tra i limiti”, in questa nuova accezione la poetica degli oulipiani sembra installarsi fortemente sul versante del *ludus*. Ma la poetica di Perec e Calvino marca – come si è anticipato – un lieve spostamento da questa situazione liminare, caratterizzato se non da una vera e propria *inerenza* al limite, perlomeno da una forte tensione verso lo stesso. Lo stile scritturale di questi due autori non si manifesta infatti nella trasgressione totale, nella forma della “stare sul” limite (come vedremo che accade in Cortázar), ma in un rapporto più complesso con questo: se Perec si avvicina al punto cieco senza mai arrivare a coprirlo, Calvino in un certo senso lo raggiunge, senza tuttavia attraversarlo e facendo brillare gli effetti “distruttivi” dell’esplosione, ma piuttosto occupandolo, neutralizzandolo in vista di un’ideale conciliazione ossimorica, di una *coincidentia oppositorum*.

In altri termini, la scrittura di questi due autori non ignora, ma anzi affronta in modo consapevole, le potenzialità destabilizzanti del limite, sotto forma di casella vuota. E attraverso questa consapevolezza, la loro opera mostra di assumere in modo critico anche gli effetti potenzialmente devianti e disfunzionali del concetto di *contrainte*. Scrive BarTEZZAGHI, riportando una comunicazione orale di Umberto Eco:

In un dibattito sull’Oulipo, Umberto Eco ha parlato di una curva della *contrainte*: in una prima parte della curva mano a mano che la regola diventa più stringente questa stimola la creatività, mentre oltre a un certo punto la impedisce definitivamente. (BARTEZZAGHI 2004b : 10<sup>347</sup>)

In questa critica<sup>348</sup> traspare una pregiudiziale importante: la curva produttiva della *contrainte* non è continua, non è infinitamente differenziabile. Altrimenti detto, esiste un punto di catastrofe nell’effetto di amplificazione della creatività.

A differenza degli altri oulipiani “apollinei”, Calvino e Perec non negano questo limite, questa piega: la loro peculiarità (e a nostro parere anche la loro superiorità) sta nel riconoscere in *questo* limite vuoto, ineliminabile e fondativo, e non nelle regole di grammatica, limiti “pieni” e strutturanti, il reale pungolo dell’attività creativa. Non è la regola che genera la tensione estetica: la regola genera semmai grammatica e assieme ad essa lo spazio di agio per l’intervento trasgressivo. Ma la tensione estetica, che è sempre né euforica né disforica, ma immersa nel pre-categoriale e nella massa timica<sup>349</sup>, nasce dall’intravedere il vuoto, il punto di annullamento della regola stessa, oltre il quale essa si converte in altro.

Perec e Calvino, ciascuno a suo modo, valorizzano il limite: ma non il limite-disgiuntivo e territorializzante delle regolarità grammaticali, per quanto trasgredibili, bensì il limite-soglia oltrepassando il quale non si esce dal sistema, ma *lo si gioca*. La loro scrittura prende in carico il “buco nero” oltre il quale vi è il salto, *nei dintorni* del quale ci

---

<sup>347</sup> L’autore specifica (*ibid.*) che “La citazione di Eco è inedita, e risale a una tavola rotonda con Raffaele Aragona, Stefano BarTEZZAGHI, Marcel Bénabou, Harry Mathews, Jacques Roubaud sull’Oulipo (Varese, 11 novembre 2000)”.

<sup>348</sup> La critica avanzata da Eco è del resto fondata su una sperimentazione personale del metodo oulipiano: anche Eco si è cimentato con esercizi ludici e “vincolati”, soprattutto nei due “Diari minimi”.

<sup>349</sup> Cfr. GREIMAS 1991.

si immerge nel pre-timico: non più con agio ma anzi stretti e co-stretti dalle opposte tensioni dell'inquietudine.

Ora, traducendo quanto precede in termini ludici e tattici, lo scarto tra la poetica *standard* dell'Oulipo e quella di Perec e Calvino sembra analogo a quello che separa la modalità dell'*agon* e quella della *vertigine*, ovvero una tattica prudente e tutto sommato conservativa del sistema liminare da un lato, e una tattica sovversiva, distruttiva e radicalmente riconfigurante dall'altro. Ma come nota Caillois il gioco nell'accezione di rischio o *ilinx* è innanzitutto equilibrismo intorno al vuoto, esperienza di approssimazione al limite, al punto in cui le regole esplodono.

Se gli oulipiani dunque stanno "tra" i limiti, Perec e Calvino sono oulipiani un po' curiosi e avventati, attirati dal limite senza tuttavia installarsi sopra. Lo spostamento piccolo ma sensibile apportato da Perec e Calvino alla visione apollinea dell'*Oulipo* sta tutto qui, nella pulsione un po' dionisiaca ad affacciarsi sul vuoto, con speranza ma conservandone in qualche modo intatta la paura.

È l'approssimazione al vuoto che produce vertigine, anche e soprattutto quando da questo vuoto si presagisce un "troppo pieno". Vertigine, beninteso, che può assumere diverse declinazioni timiche. La vertigine del resto è uno stato inquieto e bimodale, teso tra due poli: attrazione e repulsione, *horror* e *amor vacui*, paura e insieme desiderio di gettarsi e congiungersi col vuoto. E lo stato inquieto è condizione che vive di modulazioni, per cui non si dà mai completamente né euforia né disforia, ma solo oscillazioni più o meno intense tra le due. Mai completamente euforico o disforico, il gioco-vertigine può quindi al massimo tendere nell'uno o nell'altro senso. Abbiamo così il gioco carnevalesco, così ben descritto da Bakhtin (1979), in cui il rivolgimento dell'ordine si esprime attraverso capovolgimenti delle assiologie estetiche (il basso convertito in alto, l'impuro in puro) e nell'esaltazione dell'imperfezione insita nel corporeo. Ma abbiamo anche il gioco rischioso, la perdita di sé, il cui prototipo è il labirinto e la sua paradossale "costrizione a perdersi".

Perec e Calvino – ma anche, con le dovute differenze come si vedrà, Cortázar – accettano questo rischio. Nei tre autori, sono diverse le condizioni con cui il rischio viene fronteggiato così come diverse sono le operazioni scritturali con cui esso viene a seconda dei casi assimilato, annullato o aggirato.<sup>350</sup> Ma se l'esperienza dell'avvicinamento al limite è intesa in Calvino come ricerca di un punto di salvezza, varco per il passaggio ad un ordine idealmente chiuso e pacificato, in Perec lo è piuttosto come approssimazione a un punto di perdizione e di annullamento.

Emblematico è in questo senso il confronto tra le immagini finali de *La vie* e di Palomar: morte – ovvero esperienza estrema del vuoto – in entrambi i casi. Ma se Bartlebooth è tristemente chino sul suo puzzle, Palomar muore volgendo il proprio pensiero tormentato all'universo, lasciandolo spaziare, dopo aver lungamente contemplato le stelle.<sup>351</sup>

<sup>350</sup> Facciamo qui riferimento, anticipando alcuni aspetti, al discorso sugli stili tensivi (fusione statica per Calvino, fusione dinamica per Perec, "salto quantico" per Cortázar) che verrà sviluppato nel cap. 9).

<sup>351</sup> La morte di Palomar ricorda, nella suo salvaguardare una coscienza viva e vigile sino all'ultimo, quella di un altro personaggio letterario indimenticabile, l'Adriano di Margherite Yourcenar, che così conclude le sue memorie, a un passo dalla fine : "Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts" ("Cerchiamo di entrare

### 7.2.1 Il *clinamen* e la ragionevolezza

Si è parlato ampiamente della tensione verso il vuoto che permea l'opera di Perec e Calvino, nonché delle diverse modalità che i due autori in questione mostrano nell'affrontarla e "figurarla" a livello discorsivo. È giunto forse il momento di disimplicare il significato che tale tensione assume a livello poetologico, o meglio scritturale. Ovvero di comprendere in che modo tale vuoto vada ad iscriversi nel corpo dell'oggetto testuale, ponendo le condizioni per un'esperienza estetica "inquieta" che coinvolga in modo quasi esteso il lettore.

In Perec la manifestazione più evidente dello stato inquieto risiede nella presenza costante di un'imperfezione formale, di una deroga delle *contraintes*. Si tratta del principio del *clinamen*, della deviazione che produce novità, pur implicando in un certo senso il fallimento del progetto strutturale in cui si manifesta. Da un punto di vista semantico, il *clinamen* si manifesta con l'inserimento di contro-costrizioni nel progetto di organizzazione del materiale discorsivo. Ad esempio, nei criteri semantici di compilazione delle liste di elementi destinanti ad essere inclusi in ciascun capitolo, Perec inserisce due parametri devianti: *manque* e *faux*, che prescrivono rispettivamente l'assenza e lo stravolgimento della categoria semantica a cui si applicano.

Ma il *clinamen* più pregnante è quello che, come si è visto nel cap. 5, va a rompere la *contrainte* del salto del cavallo facendo "slittare" e scomparire il capitolo 66. In questo modo si introduce un vuoto nelle procedure di testualizzazione del discorso, in modo da manifestarne un'imperfezione "quasi-percettiva" nell'organizzazione espressiva dell'oggetto testuale. Si veda come Perec, dopo aver giocato ironicamente sulla *petite fille* e il suo biscottino Lu, giustifica il senso di questa soppressione:

Più a fondo, è necessario che questo capitolo sparisca per spezzare la simmetria, per introdurre un errore nel sistema, perché quando si stabilisce un sistema di *contrainte* bisogna che ci siano anche le contro-*contrainte*. **Bisogna – ed è importante- distruggere il sistema di vincoli.** Non deve essere rigido, **bisogna che ci sia del gioco**, come si dice, che strida un poco; non deve essere completamente coerente; **occorre un *clinamen*** - si veda la teoria degli atomi di Epicuro: "il mondo funziona perché all'inizio c'è un disequilibrio". Secondo Klee "il genio è l'errore nel sistema". Pecco forse di orgoglio dicendolo...ma nella pittura di Klee è molto importante. (PEREC 1983a : 99)

Analoghe deroghe alle costrizioni formali vengono inserite a livello espressivo in pressoché tutte le opere di Perec, quasi sempre accompagnate dalla manifestazione del

---

nella morte ad occhi aperti"). Il personaggio della Yourcenar è senza dubbio molto diverso dall'anziano pensatore di Calvino; ma di calviniano in Adriano vi è senz'altro l'estrema tensione riflessiva e cognitiva, la passione per uno sguardo implicato sul mondo e sulla possibilità di iscrivervi un segno: si pensi alla bella immagine del romanzo in cui Adriano che di fronte a un nome graffiato in greco nella pietra, inciso chissà quanti anni prima, si interroga sull'infinito e sulla labilità effimera dell'esistenza.

vuoto sul piano semantico<sup>352</sup>. Il dispositivo di isomorfismo già visto ne *La vie* sembra dunque costituire un tratto distintivo dello stile scritturale dell'autore.

Similmente, come vedremo, in Calvino l'inquietudine si manifesta tramite l'inevitabile intervento di "vuoti" nella trama percettiva del reale e nella costante presenza di imperfezioni nel rapporto con esso. Nel discorso di Calvino, le vicende soggettive – anche e soprattutto la vicenda di esperienza testuale riservata al lettore – sono quasi sempre "atti mancati" che mirano tuttavia alla ricerca di un "aggiustamento" estetico nel rapporto percettivo con la realtà stessa, anche qualora tale realtà sia l'oggetto testuale.

Le caratteristiche idiolettali dei due autori, qui appena accennate, verranno analizzate in profondità nei prossimi paragrafi, ma fin d'ora si può avvertire nella centralità del concetto di inquietudine la portata delle loro scelte scritturali rispetto alla *vulgata* non solo oulipiana, ma anche postmodernista – fatalmente esposta, quest'ultima, ad un pericoloso assoggettamento del gusto narrativo da parte degli eccessi formalisti. Scrive Mele:

[...] Per quanto possa suonare strano visto il carico gigantesco del progetto e il carattere tassativo delle *contraintes*, La vita è un oggetto ragionevole, molto ragionevole, che si solleva sopra il grado zero della restrizione, che agisce altrimenti come forza implosiva, come sorridente e inconsistente sequenza di pièges capaci di risucchiare ogni altra considerazione [...]. (MELE 1991 : 356)

Oppure, in maniera simile, Paul Auster, altro autore erroneamente assimilato al magma postmodernista:

It is this sense of self-mockery that turns a potentially daunting novel into **a hospitable work**, a book that for all its high jinks and japery finally wins us over the **warmth of its human understanding** (AUSTER 1987 : 7)

C'è del calore, insomma, in queste opere – "oggetti ragionevoli, molto ragionevoli" (MELE *ibid.*), o anche "ospitali", per dirla ancora con Auster – che impedisce di rubricarli semplicemente come *summae* della letteratura potenziale. Un calore generato, almeno a nostro modo di vedere, da un complesso di fattori capaci, ciascuno a suo modo, di movimentare la freddezza del progetto formale sottostante. In primo luogo, la presenza di un'imperfezione, come si è visto. Ma anche l'attenzione alla dimensione sensoriale, pienamente agente per quanto trasfigurata: sublimata in sguardo puro – come in Perec – o filtrata dal vaglio intellettuale – come in Calvino. Da non trascurare, infine, un innegabile gusto del romanzesco, del narrativo puro e affabulatorio che letteralmente *ricopre* le *contraintes* e che costituisce il primo e più immediato apporto della lettura. Inoltre, lasciando volontariamente ignote le regole di composizione (al contrario di quanto prescrive il manifesto oulipiano), Perec e Calvino lasciano ai lettori più smaliziati il gusto della sfida all'apprezzamento dei livelli superiori – quello metalinguistico e citazionistico,

---

<sup>352</sup> Per una rassegna più approfondita di tali manifestazioni del vuoto, *cfr.* par. 7.6.

per intendersi.<sup>353</sup> Anche in questo, siamo d'accordo con Mele, quando afferma senza indugio che

Il nostro punto di vista è che il progetto oulipiano, come ogni progetto formale, non possa venir considerato meno che essenziale, legato com'è in modo inseparabile non solo alla costruzione dell'opera, ma anche alla sua godibilità estetica. Come per ogni *classico*, la sua percezione concerne però, ragionevolmente, solo un secondo, forse terzo livello di lettura, mentre al primo contatto è sufficiente per il lettore, difficilmente sottovalutabile, il piacere del racconto (nonché il sapore, deliziosamente intrigante, di un certo déjà vu). (MELE *ivi* : 355)

È forse per questo che i romanzi di Calvino e Perec sembrano sfuggire (almeno nei casi più felici) alla nemesi della letteratura potenziale, ovvero l'incomprensibilità, l'eclissi del narrativo, l'autoreferenzialità spinta e tediosa, il gioco inesorabile e fine a sé stesso<sup>354</sup>. Calvino e Perec sembrano essere riusciti nel miracolo di coniugare ricchezza e rigore poetico, sapienza e consapevolezza compositiva da un lato e intima tensione lirica dall'altro. Sono sfuggiti, in questo modo, alla maledizione delle avanguardie.

Si comprende allora come la scrittura di questi due autori, similmente a quanto avviene in Cortázar pur non trascurando il rapporto di filiazione che lega l'Oulipo al surrealismo attraverso la mediazione della patafisica, prenda le distanze dall'ispirazione immaginifica della scrittura automatica. Le opere di Calvino e Perec, come del resto quelle di Cortázar<sup>355</sup>, non sono affatto “macchine celibi”:

L'esercizio del testo eccede la sua condizione puramente verbale, la *machinerie* permutativa e costrittiva è sempre in funzione della piacevole raccontabilità del mondo, semplice griglia di traduzione dei possibili, vite improbabili, ma amorosamente contemplate come possibili. L'immaginazione, alla Roussel, in fondo, non è tutto. (*ivi* : 359)

Non solo immaginazione, dunque. C'è una vera e propria *pressione del reale*, che non esiteremmo a definire – seguendo Mele – “amorosa” o comunque, come si è già detto, “calda”.

C'è amorosa preoccupazione intorno alle cose e alle parole, dentro le parole e le cose, ne va di qualcosa di importante dietro l'enumerazione dell'effimero (*ivi* : 360)

Questa pressione del reale si presenta, tanto in Perec quanto in Calvino, sotto forma di figuratività pervasiva, attenzione allo sguardo e alla consistenza sensoriale delle “cose”,

<sup>353</sup> In *Voyage d'hiver* Perec fornisce addirittura, attraverso la descrizione del protagonista, una sorta di simulacro ideale del proprio lettore modello ideale, ovvero un lettore capace di apprezzare di un'opera soprattutto il suo sapersi porre come centro di una rete di rimandi intertestuali, senza tuttavia perdere di originalità e individualità.

<sup>354</sup> Su questo tema, si veda la pungente rassegna critica di Stefano Calabrese (2005), su cui siamo sostanzialmente d'accordo, tranne che per aver incluso anche Calvino e Perec nella “pioggia acida” del postmodernismo.

<sup>355</sup> Il fatto che Cortázar, come si vedrà nel cap. 8, dipinga volontariamente e provocatoriamente la propria opera principale come una perfetta macchina celibe non significa che questa lo sia; anzi, l'ironia che permea la presentazione di *Rayuel-o-matic* induce a pensare esattamente il contrario.

ma anche come narrativa intricata, gusto estetico, fino ad assumere, in certi casi, i contorni di una vera e propria tensione morale. Così ad esempio Pasolini, nel commentare l'apparente carattere "cristallino" e asettico delle *Città invisibili*:

[...] ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle idee e della Realtà. [...] è sempre una "base" di sensibilità reale che fornisce materia per i "vertici" poetici e ideologici di Calvino. (PASOLINI 1973/1995 : 130)

O ancora Asor Rosa, interrogandosi sulla possibilità di un *coté* "drammatico, quasi tragico" accanto a quello ludico-ironico:

Il gioco formale non cancella mai in Calvino il senso della responsabilità etica dell scrivere, e questo complica molto l'esito formale tranquillamente disinteressato della sua ricerca. (ASOR ROSA 2001 : 150)

È questo "riempimento" sostanziale del formalismo oulipiano che rende a nostro parere "differenti" i prodotti letterari di questi due autori. Non siamo quindi del tutto d'accordo con Burgelin (autore di un ottimo studio sull'opera di Perec) quando parla di un fondamentale "vitalismo" nell'esperienza oulipiana.

La lezione dell'Oulipo è semplice quanto efficace: solo sottomettendosi alla morsa di una regola inflessibile si può suscitare "l'Immaginazione", "catena dagli infiniti anelli" o "l'Ispirazione dalle dita azzurrine" e liberarsi da espressioni, forme e ritmi triti e ritriti. Ma l'Oulipo non si è limitato a restaurare il concetto di regola. Ne ha sottolineato insieme la necessità e l'arbitrarietà contingente, l'ostentata futilità. La regola oulipiana viene sempre enunciata, come regola di un gioco, derisoria del suo rigore stesso, forte unicamente della propria ostinazione o della propria sconcertante automaticità. **L'avventura oulipiana, pur ossessionata dalle regole e dai numeri, obbedisce a una logica vitalista.** Non è per spirito ferocemente distruttivo né per folle derisione che gli oulipiani inventano delle regole, dei codici, delle costrizioni capaci di mettere in rotta i codici e le costrizioni lasciati arrugginire ed incepparsi dall'uso sociale. Il gioco oulipiano scombina un ordine solo per sostituirlo con un altro – per forza sorprendente, quasi fatalmente sconveniente. (BURGELIN 1988 : 73)

È vero che la nozione di *contrainte* non "costringe", né "distrugge", ma come si è ampiamente sottolineato, rappresenta un principio creativo. Tuttavia la capacità di innesco creativo non basta a parlare di vitalismo. Perché un testo oulipiano non rimanga schiacciato dall'autocompiacimento ludico e creativo, è necessaria una fondamentale disposizione alla "cura" del lettore; esattamente quel "calore" estesico e quella "ragionevolezza" nell'applicazione delle *contraintes* che rende esteticamente originali i testi degli autori qui in esame.

### 7.2.2 L'inquietudine come modalità dell'esserci

A differenza degli altri membri dell'Oulipo, quasi paghi del puro carattere ludico dei loro giochi, Perec e Calvino vivono dunque la dialettica regola/invenzione, *contrainte*/estro con una certa inquietudine, la cui espressione più pregnante risiede proprio nella volontà di introdurre un'imperfezione, nei termini appena visti. Ci sembra anzi di poter dire che è esattamente quest'inquietudine a salvarli. E quest'inquietudine nasce precisamente da una certa, non banale, "nostalgia della totalità". Ricordiamo ancora la bella citazione di Serres, attraverso l'altrettanto suggestiva interpretazione di Fabbri.

Michel Serres [...] sostiene che non c'è da avere nessuna paura della totalità.<sup>356</sup> La sola cosa che bisogna temere è la solidità, ossia il fatto che le cose si solidifichino, e nota che i frammenti sono quelle cose che, essendosi già rotte, non si possono rompere ulteriormente. Sono perciò estremamente solide e nostalgiche, poiché il frammento è prima di tutto il rimpianto di una totalità perduta. Ma, in secondo luogo, occorre anche comprendere che il frammento è quanto di meno frammentario possa esistere. Il frammento è duro, non si rompe. Gli elogiatori del frammento, i "frammentisti", estetici o epistemologici, hanno il torto, invece, di dimenticare che se c'è qualcosa di fragile è la generalizzazione. Opposte al frammento, la totalità e la generalizzazione sono assolutamente fragili. (FABBRI 1998 : XVII)

Il postmodernismo più illeggibile è proprio quello che accetta l'*episteme* del frammento con atteggiamento monocorde, o apocalittico o integrato. Ma Calvino e Perec non esaltano né condannano. Diciamo, con un'espressione certo un po' abusata, che cercano (senza peraltro mai trovarla) una "terza via". Triadico è anche, sempre, il loro universo discorsivo. Lungi dal rappresentare – come alcuni affermano – dei campioni dell'antinomia, la loro predilezione per forme bipolari, la loro oscillazione ambigua e costante mai esisterebbe se non sullo sfondo di un terzo termine che motivi l'oscillazione, centro organizzatore intravisto e mai effettivamente raggiunto. Casella vuota, ancora.

Non ci sembra un caso che questa via passi per una predilezione della figuralità, evidente in Calvino (si veda l'ottimo contributo di Belpoliti sul tema<sup>357</sup>) ma ugualmente determinante in Perec. Laddove la maggioranza delle opere "molteplici" si limitano appunto ad una proliferazione caotica e reticolare, con esiti estetici perlopiù frustranti<sup>358</sup>, le opere di Perec e Calvino (per limitarci ad un ambito stilistico omogeneo: ma va da sé che andrebbero aggiunti altri autori più o meno indebitamente inclusi nel calderone postmodernista) presentano sempre una molteplicità regolata, "esatta".

Ecco cosa fanno Calvino e Perec: non si limitano a lasciare al lettore attonito un'immagine di molteplicità disordinata, di "millepiani" che vanno certo bene per le costruzioni filosofiche e ancor più per rendere conto del reale funzionamento del senso, ma poco funzionano in termini letterari, laddove non gli si impongano un limite o meglio – tanto per fugare dubbi di totalizzazione – un sistema anche composito, complesso di limiti.

*Oli-può*: tutto può essere. La *contrainte* è la siepe che recinge e delimita l'infinito del può. È qui che ritroviamo il fantasma della totalità, perché quella a cui costringe la *contrainte* non è

<sup>356</sup> Cfr. SERRES 1992.

<sup>357</sup> BELPOLITI 1996.

<sup>358</sup> L'apogeo e al contempo la conferma di questa "degenerazione" viene dalla vicenda fallimentare degli ipertesti narrativi, di cui abbiamo parlato diffusamente in altra sede (PANOSSETTI 2004).

solo la condanna a restare dentro al campo designato dalla regola: è anche la condanna ad esplorarlo per interno, a non avere limiti. (BARTEZZAGHI 2004a : 8)

È qui, in questa concezione critica dei concetti di totalità e molteplicità, alla ricerca di una collocazione impossibile tra strutturalismo e decostruzione, che acquista un nuovo peso, quasi esistenziale, il discorso fatto in apertura sugli stili ludici.

Il modello ludico della vertigine non è solo uno sfoggio di equilibrismo, ma una trasfigurazione di una condizione esistenziale più profonda, di un'inquietudine intesa come vera e propria "modalità dell'esserci". Stesso peso esistenziale rivela, in ultima analisi, la ricerca "ragionevole" di un delicato equilibrio tra vuoto e pieno, così come la responsabile presa in carico dell'ineliminabile dialettica tra principio strategico e tattico: due principi pragmatici, certamente, ma anche due modelli di intelligibilità, di gestione del senso. E, aggiungiamo ora, dopo aver sottolineato il legame tipicamente oulipiano tra la dimensione del gioco e della *poesis*, due modelli ludici e poetologici.

Si è visto come ne *La vie* il binomio Bartlebooth-Winckler si presti a fornire una sorta di concrezione attoriale di questi due principi, peraltro presenti come opposizione isotopica dispersa nell'intero testo, a vari livelli. Stessa concrezione attoriale in Calvino, che attraverso la coppia Kublai-Marco (e il carico semantico e figurativo che si portano dietro) rincorre una conciliazione tra implosione uniformante (principio strategico di territorializzazione) ed esplosione differenziante (principio tattico di deterritorializzazione).

In funzione di un rafforzamento della pregnanza di tale opposizione, può essere interessante a questo punto verificare come essa trovi un'incarnazione anche in termini di pratica ludica, e non solo di modelli, attraverso due opposte figure del gioco: gli scacchi da un parte (metafora ludica la cui importanza è assoluta in Calvino ma altrettanto significativa in Perec) e il *Go* dall'altra.

Non c'è bisogno di ricordare il potere modellizzante che la metafora degli scacchi ha assunto in campo epistemologico né il largo uso (e talora abuso) che se ne è fatto in particolare rispetto al paradigma strutturale da Saussure in poi. Meno ovvia e conosciuta è invece la sottile parentela tra il modello del gioco del *Go* e il paradigma post-strutturalista.

Come scrivono Deleuze e Guattari, i pezzi degli scacchi hanno natura intrinseca, codificata o qualificata ("il cavallo resta un cavallo, il fante un fante, il pedone un pedone"); le pedine del go al contrario "non hanno funzione se non anonima, collettiva o alla terza persona" ("«Egli» avanza, può trattarsi di un uomo, di una donna, di una pulce, di un elefante"). I pezzi del *Go*, continuano, sono "elementi di un concatenamento macchinico non soggettivo, senza proprietà intrinseche, ma solo di situazione" (DELEUZE & GUATTARI 1980 : 496).

I rapporti sono quindi molto diversi nei due casi. Nel loro **campo d'interiorità**, i pezzi degli scacchi mantengono rapporti biunivoci gli uni con gli altri e con quelli dell'avversario: **le loro funzioni sono strutturali**. Invece una pedina da go ha soltanto un **campo d'esteriorità**

e rapporti estrinseci con nebulose, con costellazioni, in funzione dei quali **assolve ruoli d’inserimento o di situazione, come fiancheggiare, accerchiare, far esplodere.**

Infine, non è affatto il medesimo spazio: negli scacchi, bisogna distribuirsi uno spazio chiuso, dunque andare da un punto all’altro, occupare un massimo di posti con un minimo di pezzi. Nel go il problema è distribuirsi in uno spazio aperto, tenere lo spazio, conservare la possibilità di apparire in qualsiasi punto; il movimento non va più da un punto ad un altro, ma diventa perpetuo, senza scopo e senza meta, senza partenza e senza arrivo. Spazio “liscio” del go, contro spazio “striato” degli scacchi. Nomos del go contro Stato degli scacchi, nomos contro polis. Gli scacchi codificano e decodificano lo spazio, mentre il go procede in tutt’altro modo, lo territorializza e lo deterritorializza [...]. (ivi : 497)

Proprietà intrinseche vs proprietà estrinseche, funzione strutturale vs funzione di situazione, campo di interiorità vs campo di interiorità e, per finire, naturalmente spazio liscio vs spazio striato: all’incrocio di questi strati, scacchi e go finiscono per individuare soprattutto due modelli polemologici.

Gli scacchi sono certamente una guerra, ma una guerra istituzionalizzata, regolata, codificata, con un fronte, delle retrovie, delle battaglie. Una guerra senza linea di combattimento, senza affrontamento e retrovie, è invece la caratteristica del go: **pura strategia, mentre gli scacchi sono una semiologia.** (ivi : 497)

Se gli scacchi sono la metafora principe del fare strategico (o al massimo della tattica prudente, dell’*agon*), il Go fornisce invece per Deleuze il modello ludico dell’anti-strategia, per il fare *esclusivamente* tattico. È vero che Deleuze parla di “pura strategia”, contrapposta alla “semiologia” degli scacchi. Ma non crediamo di forzarne il pensiero nell’affermare che la strategia pura non è che la strategia che si è svincolata dal polo tattico o meglio che ne ha inglobato le competenze. L’intelligenza del go è capacità al contempo di “territorializzare e deterritorializzare” lo spazio, dunque essere strategia e tattica: è, in ultima analisi, un anti-strategia. Ma per gli stessi motivi, nel punto in cui gli estremi si incontrano, il go è anche tattica pura, tattica che si è impadronita della capacità di mappare e dunque anti-tattica. Una tattica che in precedenza abbiamo definito “sovversiva”: non di resistenza, ma attiva, creatrice; non semplicemente re-attiva, ma pro-attiva. Una tattica investita di potere fondativo, elevata da epifenomeno parassitario del fare strategico a fenomeno primario del senso.

È del resto questo investimento che marca la vera differenza tra post-strutturalismo e strutturalismo, riducibile a ben vedere ad una diversa attribuzione di valore su elementi di uno scenario epistemologico tutto sommato non mutato, almeno nelle sue linee più profonde. È questo investimento che permette di elevare l’occasione, il *kairos* – situazione precaria per definizione, punto miracoloso di incontro tra opportunità di tempo e spazio – da principio di contingenza a potenziale principio di necessità. Esattamente come contingente e al contempo intimamente necessario è (ma solo a partire dal momento in cui “avviene”) l’atto finale della vendetta di Winckler: atto prevedibile ma non previsto, necessario non per progettualità globale, ma per intenzionalità locale e situata, capace di

attendere nascosta in luogo altrui; atto necessario, cioè, per capacità di “cogliere l’attimo” e *in quell’attimo* elevare la propria località a globalità strutturante.

La necessità insita nel *kairos* e nel principio tattico rappresenta una necessità assolutamente “immanente”. Una necessità, diremmo anche, strutturale nel senso più profondo: la necessità dello sviluppo creodico, delle possibilità implicate dalle piegature del sistema e dal centro-organizzatore vuoto che le genera.

Ciò premesso – e ricordando l’ipotesi, avanzata in sede d’analisi, della pregnanza dell’opposizione tattica-strategia ne *La vie* – non può non colpire la scoperta di riflessioni del tutto analoghe in Perec, per cui l’arte sottile del Go si esercita sul “contrôle des intersections vides”:

Car il faut bien se pénétrer de cette idée: le go, c'est l'anti-échecs. (PEREC & alii 1969)

Inoltre, il gioco del go è riprodotto all’interno de *La vie* [cap. XCIV] e comparato al puzzle nel prologo:

L’objet visé – qu’il s’agisse d’un acte perceptif, d’un apprentissage, d’un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d’un puzzle de bois – n’est pas une somme d’éléments qu’il faudrait d’abord isoler et analyser, mais un ensemble, une forme, une structure: l’élément ne préexiste pas à l’ensemble [...] : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d’autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l’art du puzzle et l’art du go; seules les pièces rassemblées prendront un sens: considérée isolément une pièce de puzzle ne veut rien dire; [...] (PEREC 1997 : 17)

Il puzzle, dunque, come il go: strategia pura o tattica costruttiva, o forse il punto di conciliazione di entrambe; in ogni caso, luogo di esercizio dell’astuzia, quella che manca a Bartlebooth e che, in ultima analisi, ne segna il fallimento ancor prima di lasciarlo sconfitto sul puzzle con la tessera incompatibile stretta tra le dita. Per questo, Duvignaud, altro membro dell’*Oulipo*, può affermare che:

La lezione di *La vita istruzioni per l’uso* non consiste forse nell’intuire che non esiste, per noi, oggi, né morale, né passione, e nemmeno, forse, libertà, ma soltanto **una sorta di astuzia** che si sforzerebbe di **aggirare le regole** per tentate di vivere? (DUVIGNAUD 1993 : 125)

L’astuzia è in gioco anche nelle costruzioni scritturali di Calvino, per quanto controbilanciata dalla presenza ingombrante del feticcio strutturalista della scacchiera. Ma in Calvino è un altro modello ludico, anche questo a base figurale, a prendersi carico del *coté* tattico dell’interazione: il modello del labirinto.

Gioco, inquietudine, condizione miope: è sullo snodo individuato dall’incrocio di queste linee che si esplica la pregnanza simbolica del labirinto, che svolge in Calvino la stessa funzione modellizzante che il puzzle e il Go svolgono in Perec. In un suggestivo e

denso saggio, Fabbri<sup>359</sup>, dopo aver ammonito rispetto all'uso indiscriminato della metafora del labirinto, spesso abusata come semplice sinonimo di complessità, propone di definirne la grammatica come forma e il movimento o pratica di scoperta che esso ingenera come “prasseologia razionale”, le cui condizioni sono : che ci sia esplorazione, che il percorso sia miope e che

[...] le strategie intellettuali siano strategie astute, intelligenti, che cerchino di vincere questo spazio, come se fosse un nemico. (FABBRI 2000b : 74)

Il labirinto da un lato implica astuzia, dall'altro incarna la strategia: il suo fascino non deriva solo dall'ambigua attrazione del “perdersi”, ma anche, in senso del tutto opposto, dalla sua capacità di rappresentare un vero e proprio archetipo del mito agrimensorio, della fondazione come tracciato originario di limiti e dello stabilimento della differenza<sup>360</sup>. Dedalo come padre del differenziale e padrino della condizione miope ed inquieta.

[...] c'è qualcosa che deve accadere, cioè deve crearsi un momento di differenza, momento di differenziazione. Questo momento di differenziazione è molto ben reso dalla vertigine; ecco perché Icaro mi sembra così interessante. Questo momento di differenziazione in questo spazio impersonale è la preconditione nella azione di ogni spazio, è il momento in cui si crea quel minimo di valore che è il sopra-sotto. Il sentimento della caduta, il sentimento della vertigine è forse il primo momento, il primo stacco, la prima creazione di profondità che crea la condizione di agire, di muoversi [...] l'angoscia di cadere è già una creazione di spazio, è già dire c'è un sopra. C'è un sotto, c'è un valore. (*ivi* : 79)

In quanto espressione mitica della co-emergenza originale del vuoto e pieno, l'atto fondatorio implica infatti il passaggio originario dalla massa timica all'intenzionalità:

[...] quel piccolo big bang che è la vertigine, in cui si comincia a creare: un simulacro di spazio, un simulacro di tempo, un simulacro di soggettività. (*ibid.*)

L'iscrizione di un limite diventa così l'archetipo di ogni salto strutturante, di ogni “entrata in gioco”; ma questa forza archetipica proviene dal suo essere un'entità essenzialmente topologica. Del resto, è la figurazione spaziale – per Lotman, tra i linguaggi di modellazione più potenti – a fornire l'interpretante primario, il più originario e intuitivo, dell'attività discretizzante, del passaggio continuo-discreto<sup>361</sup>. Non solo: il labirinto è il luogo di elezione e di esercizio della *metis*, dell'andamento miope, del *kairos*: “un labirinto si attraversa senza accumulazione di memoria” (*ivi* : 76). È topos generatore di una “situazione inquieta”: il luogo per eccellenza in cui l'interstiziale deve farsi regola, il locale proiettarsi in globale, il parziale in totale.

---

<sup>359</sup> Nel saggio, ricchissimo di spunti, Fabbri legge il labirinto, tra l'altro, come metafora dell'euristica, come archetipo di ogni “strategia di ricerca” (FABBRI 2000b : 74).

<sup>360</sup> Si vedano a proposito, oltre naturalmente Deleuze, le suggestive riflessioni di De Certeau (1980).

<sup>361</sup> La forza modellizzante della figurazione spaziale rispetto all'attività discretizzante agisce anche a livello antropologico: si pensi al mito della nascita della geometria: misurazione del territorio come “salto” nell'universo del misurabile.

Vedremo meglio in seguito la potenza esplicativa della figura del labirinto rispetto alla dialettica di “dominio” e alla relazione dinamica tra pieno e vuoto. Per ora, attraverso l’efficacia di questo modello figurativo ci interessa sottolineare la natura profondamente situazionale e “radicata” nello spazio di una passione come l’inquietudine. Uno spazio plastico, però. Tanto da poter parlare forse più propriamente non di modelli figurativi, ma di modelli figurali.<sup>362</sup>

### 7.3 DAL PUZZLE AL LABIRINTO: MODELLI PLASTICI PER UNA AESHTESIS INQUIETA.

*La Forme est la première et la dernière instance  
de la responsabilité littéraire.*  
(Roland Barthes)

La condizione inquieta non è la condizione di assenza di limiti. È, piuttosto, la condizione di chi è consapevole della loro provvisorietà e labilità. Inquietudine è la condizione di chi percepisce il luogo ma non “ha” spazio, di chi oscilla tra spazi altrui, muovendosi con agio nel non normativo, o di chi si trova sempre sul limite e non appartiene ad alcun ordine, pur *tendendo* costantemente a qualche regola.

Per questo l’inquietudine è così vicina alla modalità tattica che abbiamo definito attiva o sovversiva: Vivere della *metis* e dell’espedito significa fare dell’irregolare e del non normativo una regola potenziale. Vuol dire imporre il proprio ordine, come regola contingente, valida per il momento, per il *kairos*. Vi è in questa condizione un misto di soddisfazione per la propria “sagacia” – la propria capacità di imporre come normativo un ordine particolare – e di insoddisfazione per la condizione transeunte e contingente di questo salto locale-globale.

L’inquietudine non è una condizione disforica, è adiaforica. È una situazione in attesa di determinazioni timiche. Vivendo dell’ora e del qui, essa sa di dover attendere la piegatura timica dall’attimo di là a venire, dal *kairos* successivo, dal nuovo ordine di regolarità. È dunque una condizione profondamente spaziale. Di qui la pervasività delle figure dello spazio e i tentativi di darne un modello figurativo: carte, mappe, interstizi, spazi di mezzo; mille incarnazioni di un’ossessione cartografante.<sup>363</sup>

È soprattutto questa “condizione” del resto, condizione scritturale ma anche esistenziale, che motiva il legame tra Perec e Calvino, al di là delle scelte stilistiche esplicite. Troviamo, nei due autori, nelle loro riflessioni metaletterarie, la medesima tensione inquieta, la stessa convinzione della necessità di dominare il reale attraverso la sua

---

<sup>362</sup> Vedremo in seguito come l’inquietudine di cui si è finora parlato vada più correttamente intesa come correlato patemico di un’ambiguità strutturale pervasiva e profonda. Pervasività di cui sembra dare conferma la ricorrenza della figura della casella vuota.

<sup>363</sup> Su questa “ossessione” cartografante, rimandiamo al ricco saggio di Joly (2003, nella rivista *Le cabinet d’amateur*, dal 1999 purtroppo non più disponibile in versione cartacea) per cui l’opera di Perec è caratterizzata da “une dominante spatiale ou visuelle de la pratique scripturale” la quale è parte di un più generale “tropisme totalisant, le visuel simultanée étant par nature apte à une totalisation supérieure au linéaire scriptural”.

resa scritturale, di perseguire questo progetto “nonostante tutto”<sup>364</sup>, ovvero restando sempre ben coscienti dell’impossibilità di portarlo a termine. Entrambi gli autori considerano il “dominio” della complessità come l’obiettivo di una tensione propria della letteratura, tensione considerata ineliminabile pur essendo consci di non poterla risolvere. Per dirla con Perec, si tratta di ottenere

[...] la compréhension du monde, l'appréhension correcte et conquérante de **sa complexité**, l'exploration de **son incommensurable richesse**. (PEREC 1992 : 85)

Calvino, a sua volta, identifica la “missione” degli autori del XIX secolo con la necessità di accettare “la sfida al labirinto” (opposta alla “resa al labirinto”), che si traduce nella scelta tra due possibilità:

Da una parte c’è l’attitudine oggi necessaria per **affrontare la complessità del reale**, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c’è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d’uscita come la vera condizione dell'uomo. (CALVINO 1962 : 122)

Si noterà, tuttavia, che se per Perec è la figura del puzzle ad esprimere al meglio la complessità del reale<sup>365</sup>, la scelta di Calvino si volge piuttosto all’immagine – dal valore più archetipico – del labirinto. Le due figure rimandano, evidentemente, a diversi “dispositivi figurali”, ma la loro funzione è identica: fornire un modello figurativo di una particolare visione epistemologica e poetologica.<sup>366</sup>

È sufficiente, a questo proposito, confrontare le riflessioni dei due autori per accorgersi che tra le due citazioni vi è una similitudine sorprendente, che si mostra, più che nella forma, nello stato d’animo che rivelano e che tratteggia una concezione dell’attività letteraria (nei due versanti generativo e interpretativo) e del suo rapporto con la complessità del reale in termini di sfida, la cui necessità risiede nel processo stesso e non nel suo risultato. Non vi è un vero successo, nel tentativo di dominio della complessità, se non nell’affrontarlo. Così Perec descrive questo processo e il suo fine, nel prologo de *La Vie*, servendosi appunto della metafora del puzzle:

---

<sup>364</sup> Si tratta di un’espressione che Calvino utilizza sovente nei suoi saggi.

<sup>365</sup> *La Vie* non è l’unico luogo, nell’opera complessiva di Perec, in cui la figura del puzzle viene investita di una particolare pregnanza simbolica: “Bisogna partire ancora una volta dall’immagine del puzzle o, se si preferisce, dall’immagine del libro non finito, di un’ “opera” non finita all’interno di una letteratura mai finita. Ogni mio libro è per me l’elemento di un insieme; non posso definire l’insieme, poiché è per definizione *progetto inesauribile* (a meno che il disgusto o l’impossibilità di scrivere si impadroniscano un giorno di me), so soltanto che si iscrive esso stesso in un insieme molto più vasto che sarebbe l’insieme dei libri la cui lettura ha provocato e nutrito il mio desiderio di scrivere” (PEREC 1979b : 90, corsivo nostro).

<sup>366</sup> Si noti che l’analogia funzionale tra le due figure (analogia non topologica stavolta, anche se *fondata* sulle proprietà topologiche peculiari a ciascuna) tra le due figure è ben confermata dal loro senso denotativo. Se, come sottolinea Perec, la traduzione più comune in francese del lessema “puzzle” est “énigme”, in inglese è possibile dire ugualmente “labyrinth” o “maze”: stupore, meraviglia; ovvero, l’effetto passionale generato dall’“enigma” (si veda anche il senso della forma verbale “puzzle”, ovvero “stupire”).

L'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot puzzle – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus raison d'être, mais **semble n'en avoir jamais eu**, tant elle est devenue évidence. (PEREC 1978a : 18)

D'altro canto, è altamente significativo che Calvino (nel celeberrimo saggio "Cibernetica e fantasmi"), per rendere la gravidanza simbolica del labirinto nel rapporto del soggetto con il reale, abbia scelto di utilizzare delle espressioni di Enzensberger, molto simili a quelle di Perec:

Ogni orientamento presuppone disorientamento. Solo chi ha sperimentato lo smarrimento può liberarsene. Il labirinto è fatto perché chi vi entra si perda ed erri. Ma il labirinto costituisce pure una sfida al visitatore, perché ne ricostruisca il piano e ne dissolva il potere. Se egli ci riesce, avrà distrutto il labirinto; **non esiste labirinto per chi lo ha attraversato**. (ENZENSBERGER 1966 : 3, tradotto in CALVINO 1968 : 224)

La sfida, quella del labirinto come quella del puzzle, è dunque necessaria: opponendo alla ricostruzione di un punto di vista globale un sistema di interdizioni e percorsi precostituiti, essa innesca la stessa spinta trasgressiva e stimolante che le *contraintes* oulipiane, altra forma di interdizione, innescano nella creazione letteraria. Tale sfida, tuttavia, per Calvino non porta necessariamente a uno scacco: si può tanto accogliere la sfida al labirinto quanto rendersi. Non importa; è il dubbio, il travaglio che l'accompagna a rendere la sfida "inquietante", per il lettore come per l'autore.

Si tratta evidentemente, rispetto a Perec, di un'altra idea di inquietudine, ma da intendersi sempre come generata dalla tendenza ad interpretare tanto la condizione esistenziale quanto quella "enunciativa" nei termini, fondamentalmente fenomenologici, di una "situazione" ben precisa: quella del soggetto posto di fronte a un oggetto "ambiguo", bivalente o, in termini narrativi, bimodale. In entrambi gli autori la coloritura inquieta nasce dall'idea di realtà come forma instabile, tesa tra (almeno) due attrattori, tra due stati stabili alternativi, la cui attualizzazione, in ultima analisi, dipende dallo sguardo del soggetto, unico mezzo di intervento, più o meno consapevole, in un rapporto fenomenologico sempre e comunque bilaterale, contrattuale o polemico che sia.

A parte le differenze, dunque, è proprio l'inquietudine, in quanto "implicazione passionale" in rapporto all'imposizione di una forma (atto di dominio, lo si è visto), che rende lo stile di Calvino e di Perec non "muto". È la coscienza della sfida che questa imposizione rappresenta che rende il loro sguardo consapevole e i loro giochi "responsabili", nel senso di regolati, mai abbandonati alla vertigine dei puri giochi formali.

C'è dunque una vertigine della combinatoria, da cui bisogna uscire: è la vertigine dei sistemi formali impiegati come sistemi formali, senza valore, senza responsabilità. Responsabilità di forma, non d'impegno politico o morale. (FABBRI 2000a/2003 : 43)

È esattamente tale "responsabilità di forma" che preserva questi due autori dall'apoteicita, minaccia peggiore dell'asignificanza, che rende spenti e lisi certi prodotti di puro

sperimentalismo letterario.<sup>367</sup> Ma al di là di questi effetti estetici, va sottolineato che la marca che infonde più chiaramente questa tensione inquieta nell'istanza dell'enunciazione è proprio il "buco nero", dal quale siamo partiti e verso il quale ritorniamo, come in un incrocio che ci si continua ad imbattere, senza prevederlo, nell'esplorazione miope di un labirinto.

#### 7.4 FENOMENOLOGIA DELLA CASELLA VUOTA: DI ALTRI "BUCHI NERI".

*Il vuoto e il pieno decisero di scambiarsi le parti.  
Tutto ciò che era vuoto diventò pieno,  
e tutto ciò che era pieno, vuoto.  
(Italo Calvino)*

Nel corso dei precedenti capitoli, si è ampiamente illustrato il funzionamento della casella vuota ne la *Vie mode d'emploi* e nelle *Citta invisibili*. Ma vi sono molti altri "buchi neri" nell'opera di questi due scrittori.

Ad esempio, nel *Conte di Montecristo* di Calvino, un altro testo che mostra una precisa identità figurale: molto significativamente, quella del labirinto.<sup>368</sup> In questo testo è possibile rilevare, come ne *La vie*, lo stesso effetto di motivazione tra il piano del contenuto e quello dell'espressione. La configurazione topologica del labirinto (che deiconizzata appare essenzialmente costituita di nodi e legami) domina tanto lo spazio rappresentato *nel* testo (una fortezza di'If chiaramente modellata sugli scenari immaginari di Escher) quanto lo spazio *del* testo: l'identità figurale dell'oggetto testuale è infatti esplicitamente ricondotta ad un modello spaziale di tipo labirintico. Tuttavia questa analogia figurale è qui molto più che una semplice metafora; essa è anzi esplicitamente messa in rilievo, senza tuttavia uscire dal livello immanente, grazie ad un dispositivo meta-narrativo interno che evidenzia le similitudini profonde tra l'atto interpretativo-abduttivo e il movimento "miope", localmente regolato del labirinto stesso.<sup>369</sup>

Il racconto mette in scena, immobile nella sua cella, il protagonista della saga dumasiana Edmond Dantès: per fuggire dalla fortezza nella quale è rinchiuso Dantès cerca di ricostruirne un simulacro mentale – una mappa – a partire dai movimenti di Faria che, al contrario, è colto in perpetuo movimento, nel tentativo inesausto di trovare una via di fuga esplorando lo spazio nelle sue tre dimensioni.<sup>370</sup> Se però Faria si muove attraverso il

<sup>367</sup> Sull'asignificanza, conseguente alla "anestesia" del mondo attuale, come minaccia dello statuto simbolico della contemporaneità, si veda naturalmente GREIMAS 1987.

<sup>368</sup> L'analisi che si presenta qui è il risultato di una rielaborazione parziale, sotto un nuovo punto di vista, di un più approfondito lavoro sul testo in questione portato avanti nella nostra tesi di laurea.

<sup>369</sup> Ci si riferisce qui evidentemente alla teoria semiotica di Eco, che considera l'interpretazione come un'attività cognitiva di natura ipotetica, tattica e miope. Per le analogie con la dinamica del labirinto, si veda l'affascinante studio di ROSENSTIEHL 1979.

<sup>370</sup> In realtà, si tratta di un movimento in quattro dimensioni: Faria si muove anche attraverso il tempo. Lo si vede da numerosi elementi, ma soprattutto nell'episodio "dello starnuto": "Alle volte invece s'è appena infilato nella galleria, e lo sento fare un verso aspirato come chi si prepara a un fragoroso starnuto: nei meandri della fortezza c'è freddo e umido; ma lo starnuto non arriva. Io aspetto: aspetto per una settimana, per un mese, per un anno; Faria non torna più; mi convinco che è morto. Tutt'a un tratto la parete di fronte

movimento miope e tattico tipico del labirinto, Dantès mira al raggiungimento di un punto di vista strategico (panottico e totalizzante) sulla configurazione dello spazio.

Tuttavia, nel mondo possibile del racconto, la ricostruzione della mappa equivale alla ricostruzione della configurazione – ovvero dell'identità figurale – del testo di Dumas “Montecristo” che a sua volta si trova identificato, dal dispositivo metanarrativo di cui si è parlato, con l'iper-spazio della fortezza.<sup>371</sup>

Dunque: ogni cella sembra separata dall'esterno solo dallo spessore di una muraglia, ma Faria scavando scopre che in mezzo c'è sempre un'altra cella, e tra questa e l'esterno un'altra ancora. L'immagine che ne ricavo è questa: una fortezza che cresce intorno a noi, e più tempo vi restiamo rinchiusi più ci allontana dal fuori (CALVINO 1967 : 350)

La fortezza concentrica If-Montecristo-scrivania di Dumas contiene noi prigionieri, il tesoro, e l'iper-romanzo Montecristo con le sue varianti e combinazioni di varianti nell'ordine di miliardi di miliardi ma pur sempre in numero finito (*ivi* : 355)

Dal punto di vista meta-narrativo (che anche qui chiede di essere assunto dal lettore di primo livello), la scoperta da parte di Dantès di una scappatoia dalla fortezza d'If corrisponde alla scoperta del proprio destino narrativo, dipendente dall'attività scritturale di “selezione” dei possibili narrativi che Dumas contemporaneamente mette a punto.<sup>372</sup>

Dumas sceglie, scarta, ritaglia, incolla, interseca; se una soluzione ha la preferenza per fondati motivi ma esclude un episodio che gli farebbe comodo d'inserire, egli cerca di mettere insieme i tronconi di provenienza disparata, li congiunge con saldature approssimative, s'ingegna a stabilire un'apparente continuità tra segmenti di futuro che divergono. Il risultato finale sarà il romanzo *Il conte di Montecristo* da consegnare alla tipografia. (*ivi* : 354)

Ancora una volta, lo *spazio del testo* (l'iper-romanzo “Montecristo”, un testo la cui realtà è solo tuttavia interna al mondo finzionale) è isomorfo allo *spazio nel testo* (l'iper-fortezza). I due spazi manifestano la stessa identità figurale: funzionano – entrambi – come dispositivi plastici nel simulacro dei quali l'enunciario può “muoversi” o sui quali può applicare una prensione pseudo-percettiva. Vale la pena sottolineare, a questo punto, il finale del racconto:

Se riuscirò col pensiero a costruire una fortezza da cui è impossibile fuggire, questa fortezza pensata o sarà uguale a quella vera – e in questo caso è certo che di qui non fuggiremo mai; ma almeno avremmo raggiunto la tranquillità di chi sa che sta qui perché non potrebbe trovarsi altrove – o sarà una fortezza dalla quale la fuga è ancora più impossibile che di qui – è allora è segno che qui una possibilità di fuga esiste: basterà individuare il punto in cui la fortezza non coincide con quella vera per trovarla. (*ivi* : 357)

---

trema ; dalla frana si affaccia Faria terminando il suo starnuto” (CALVINO 1967 : 348).

<sup>371</sup> Si noti che l'iperspazio – la rete – non è che un labirinto a tre o più dimensioni.

<sup>372</sup> In generale, l'attività scritturale è vista da Calvino nei termini di una riduzione. Si veda la sesta lezione americana, rimasta inedita, in cui il passaggio dal dominio extratestuale del potenziale a quello testuale del realizzato è visto come passaggio dalla “molteplicità esterna” alla “molteplicità interna” all'opera. Su questo tema, *cfr.* più diffusamente infra cap.6.

Il buco nero si manifesta qui come il punto nel quale “la fortezza pensata” non corrisponde alla fortezza reale e sembra indicare, contrariamente al buco nel puzzle, la possibilità (ma solamente la possibilità) di una vittoria nella sfida alla prensione del reale; una vittoria che implica nondimeno la scoperta di un’imperfezione nella realtà stessa.

Del resto questo epilogo, questo curioso *Gedankenexperiment* che conclude la narrazione, è significativamente ricordato dallo stesso Calvino alla fine del già citato “Cibernetica e fantasmi”:

[...] questo è il finale più ottimistico che sono riuscito a dare al mio racconto, al mio libro, e a questa conferenza. (CALVINO 1968 : 225)

Un epilogo, quello del racconto come quello dell’articolo, in verità assai ambiguo: un punto d’approdo instabile, inquieto nel senso di cui si è poc’anzi detto, in quanto lascia sostanzialmente in dubbio la possibilità di una vittoria sul labirinto, subordinandola alla costruzione di “una fortezza dalla quale non è possibile fuggire”. Il punto di fuga verrà trovato solo negandone l’esistenza. Si tratta ancora una volta di un’ambiguità di natura paradossale, la stessa che informa la casella vuota, nella misura in cui, come scrive Deleuze, essa si manifesta sempre come un eccesso nella serie significante e come un difetto in quella significata.

Nel racconto di Calvino, in effetti, la smagliatura entro la quale si apre un punto di fuga (della fortezza come della struttura) si presenta esattamente come un difetto nella configurazione effettiva del luogo – serie significata, spazio da interpretare e dominare; ma allo stesso tempo la via di fuga è indicata da un eccesso (“dal quale la fuga è ancora più impossibile che di qui”) nella mappa immaginata – serie significante e al contempo mezzo di evasione, di vittoria al labirinto.<sup>373</sup>

La breccia nella fortezza d’If non è tuttavia l’unica immagine di vuoto che è possibile rintracciare nel corpus calviniano, ma è solo, insieme alla visibile assenza di Bauci nelle *Città*, la più significativa. Di queste immagini di vuoto daremo allora alcuni esempi, brevemente, prima di passare alle analoghe manifestazioni del vuoto in Perec.

- In generale, come nota Pierantoni, in Calvino è ben presente una tendenza alla “visione azimutale”<sup>374</sup>, una pulsione panottica che si traduce in una predilezione per la figura della mappa. Ma si tratta quasi sempre di mappe incomplete, esattamente come la mappa mentale di Dantès e quella dell’impero di Kublai, che ruota intorno a una “tassello liscio e vuoto”:

---

<sup>373</sup> La casella vuota è al contempo centro di fuga e di esplosione della molteplicità. È significativo che mentre Faria cerca una breccia nella fortezza come una via di fuga, con movimento centrifugo, Dantès vuole individuare all’interno dell’iper-fortezza “il luogo di tutte le cose possibili”, il suo vero oggetto di valore, corrispondente del tesoro nella versione di Dumas e come questo risplendente e scintillante. Il fatto che la fortezza sia esplicitamente ricondotta alla struttura narrativa non fa che confermare il dispositivo d’isomorfismo e dunque la presenza di un vuoto analogo nell’oggetto testuale.

<sup>374</sup> Si pensi solo alla valenza simbolica della scelta radicale del protagonista del *Barone rampante*, il bambino che decide di non scendere più dall’albero, sperimentando una relazione col mondo radicalmente diversa.

Guardando le mappe di Calvino ci si rende conto che risono dei ‘buchi’, ci sono delle cose non dette. Queste sono mappe strane, ecco. [...] pensate come sarebbe stato ridicolo mettere una mappa del genere prima delle Città invisibili. Sarebbe stata un’offesa a tutto il libro, non si può mettere una mappa prima delle Città invisibili. Perché la mappa è chiaramente una mappa del desiderio, della nostalgia, è una mappa interiore. (PIERANTONI 1998: 90)

- Nella *Taverna dei destini incrociati*, l’opera forse più marcatamente strutturalista di Calvino, ritroviamo lo stesso dispositivo di motivazione all’opera nelle *Città invisibili*: la configurazione degli spazi testuali è modellata su uno schema combinatorio di tarocchi, di cui il testo fornisce anche una rappresentazione grafica. Per quanto improntata su un rigore strutturale più stringente e meno modulato da elementi esplosivi rispetto a quanto avviene nelle *Città*, la struttura presenta nondimeno un centro organizzatore marcato dal vuoto: il “tao, il rettangolo vuoto”:

Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è, in fondo al gral c’è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi. (CALVINO 1973a : 589)

- Il tema del vuoto si prolunga nell’iper-romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, “un ricamo fatto sul nulla”. Come sottolinea Belpoliti:

La verità che Calvino ha saputo istoriare al centro delle *Città invisibili* e del *Castello dei destini incrociati*, il tao, la casella vuota, il punto cieco, il nulla, diviene l’orlo su cui affiora *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. (BELPOLITI 1996 : 83)

A livello tematico, il vuoto si presenta in questo contesto come un’isotopia metanarrativa fondamentale: l’ansia di riempimento che permea l’opera – sotto forma di dieci incipit di romanzi “interrotti”, dieci tentativi di saturazione dello scarto tra “mondo scritto” e “mondo non scritto” – risponde infatti alla pervasività che il vuoto assume nella cornice enunciazionale, in cui il narratore interpella in seconda persona il protagonista “il Lettore”, ricordandogli continuamente che “il vuoto è la vera sostanza del mondo, ma anche del romanzo” (*ibid.*). L’isotopia vuoto/pieno si dispiega del resto sia nella cornice enunciazionale (che nell’economia globale del testo equivale al “mondo” in cui irrompe in modo discontinuo il “letterario”), sia nei singoli incipit (il romanzo all’interno del mondo-romanzo). Nella cornice enunciazionale troviamo, in luogo della coppia Kublai/Marco, un’incarnazione dell’autore modello ossessionata dal vuoto, sotto le spoglie dello scritto in crisi Silas Flannery, afflitto dalla più classica “crisi della pagina bianca”:

[...] il vuoto è anche il tormento di Silas Flannery, di cui leggiamo il diario nell’ottavo capitolo: il vuoto che le sue parole dovrebbero riempire, o il vuoto che “s’apre sulla pagina bianca”. Il desiderio di entrare nel mondo della pagina scritta, “l’altro mondo”, come lo definisce Flannery, è un’illusione; si tratta dello stesso vuoto che il protagonista dell’apocalittico racconto finale, *Quale storia laggiù attende la fine*, produce intorno a sé cancellando mentalmente l’universo, quello delle cose, in una specie di *dissipatio mundi*,

riducendolo, secondo una simmetria rovesciata rispetto allo scrittore tormentato, in una superficie vuota, un foglio di carta. (*ivi* : 84)

L'apoteosi di questo annullamento, speculare alla costruzione mentale della mappa d'If da parte di Dantès, è dunque affidata all'ultimo degli incipit, in cui un attore anonimo passeggia per "la grande Prospettiva" di un'anonima città cancellando man mano dentro di sé edifici, persone, strutture, alla ricerca di "un mondo semplificato"; finché questa soppressione tutta mentale si traduce nell'irruzione di un vuoto reale, effettivo, apocalittico:

Camminando per la grande Prospettiva della nostra città, cancello mentalmente gli elementi che ho deciso di non prendere in considerazione. [...] Il mondo è così complicato, aggrovigliato e sovraccarico che per vederci un po' chiaro è necessario sfozzire, sfozzire. [...] Chiudo gli occhi e li riapro, sicuro di ritrovarmi nella prospettiva brulicante di traffico. [...] Invece: niente: intorno il vuoto è sempre più vuoto. [...] Con terrore crescente comincio a rendermi conto della verità: il mondo che io credevo cancellato da una decisione della mia mente che potevo revocare in qualsiasi momento era finito davvero. (CALVINO 1979a : 854-859)

Anche in questo caso il paradosso topologico pieno/vuoto disseminato sul piano discorsivo si incarna attraverso un dispositivo di motivazione in un'identità figurale ambigua. Il romanzo si fonda infatti su una struttura costitutivamente "spezzata": gli spazi testuali che insieme costituiscono la cornice enunciazionale si alternano ai dieci incipit interrotti. Ciascun incipit riproduce la stessa matrice narrativa sotto spoglie discorsive e stilistiche differenti<sup>375</sup>.

L'insieme di questi spazi testuali interpolati, similmente a quanto avviene nelle *Città*, definisce una serie in progressione ricorsiva; pur nella ripetizione dello schema narrativo, la variazione discorsiva in questa prima serie (enunciato interno) marca un avanzamento sulla serie correlata (la vicenda del "Lettore" e della "Lettrice"). Ogni sospensione o "difetto" semantico della serie interna apre ad un progresso, un eccesso nella serie esterna. Ad ogni ripetizione si realizza in realtà un salto categoriale, un attraversamento di piano (come si vede del resto dallo schema esplicativo fornito a posteriori dall'autore<sup>376</sup>).

Questo dispositivo di *déplacement* continuo diviene evidente nel finale: il tema dell'ultimo incipit (il "romanzo apocalittico") è infatti "la fine del mondo", dopo la quale, nella serie esterna, il piano referenziale interno popolato dal Lettore e dalla Lettrice, "il mondo continua". Una dissoluzione estrema, dunque, che apre alla ri-creazione infinita: ancora una volta, all'inestricabile complessità del reale.

- *Gli amori difficili* sono storie di atti mancati, racconti di tensioni intense e inevitabilmente "monche". Questa marca di vuoto terminativo domina il livello semantico dei racconti, e in alcuni casi (non tutti), trova attraverso la testualizzazione una sorta di

<sup>375</sup> La struttura esplicativa tramite quadrati semiotici pubblicata in *Comment j'ai écrit un des mes livres* (CALVINO 1984a) è piuttosto un *divertissement*, a partire dal titolo, evidentemente un tributo a Roussel.

<sup>376</sup> CALVINO 1979b, ora in CALVINO 1994 : 1394-1395.

correlato sul piano della configurazione espressiva. Nella *Avventura di due sposi*, in particolare, l'organizzazione discorsiva si fonda sulla costruzione di due serie che definiscono le vite dei due protagonisti come due "periodi sfasati" (lei lavora di giorno e dorme di notte, lui viceversa).

Le due serie, in forma di pulsazione alternata, si incrociano solo negli spazi testuali consacrati all'immagine della soglia: l'alba, il tramonto. E in questi spazi testuali di soglia, sia in senso semantico che espressivo, l'unico incontro possibile delle linee discorsive sfasate si realizza alternativamente nell'assenza dell'una o dell'altra. Fuor di metafora, per i due coniugi, l'unico contatto col corpo dell'altro è ridotto all'assenza di tale corpo, all'impronta tiepida che questo lascia, andandosene, dall'altro lato del letto.

Ora lui correva per le strade buie, tra i radi fanali, forse era già dopo il gasometro. Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva dove dormiva lei era più caldo, segno che Arturo aveva dormito lì, e ne provava una gran tenerezza. (CALVINO 1970 : 1165)

- In *Palomar* la dialettica pieno-vuoto permea l'intero spazio discorsivo, diversamente declinata ma sempre sotto forma di tensione estetica ambigua nei confronti del reale. Di tutte le incarnazioni discorsive di questo paradosso percettivo, citiamo solo l'episodio della "pantofola spaiata". Una mancanza presente, quella della pantofola compagna, probabilmente abbandonata sul fondo della cesta nel mercato orientale, o ai piedi di un altro uomo altrettanto zoppicante, diventa un varco per immaginare un altro luogo, un altro tempo dove una ricomposizione sia finalmente possibile:

Il compagno ignoto forse zoppicava in un'altra epoca, la simmetria dei loro passi si risponde non solo da un continente all'altro, ma a distanza di secoli. Non per questo il signor Palomar si sente meno solidale con lui. Continua a ciabattare faticosamente per dar sollievo alla sua ombra. (CALVINO 1983a : 959)

Così il sollievo di Palomar, che è anche il sollievo della sua ombra simmetrica, sta nel poter perlomeno "figurarsi" una possibile pienezza, per quanto minima e affidata non al *cosmos*, ma a un semplice paio di ciabatte; ovvero a quel campo prettamente umano e solitamente trascurato che Perec chiamava "l'infraordinario".

Quando finalmente Palomar, progredendo gradualmente dal livello dell'infraordinario a un livello cosmologico, arriverà a considerare la possibilità di una ricomposizione superiore dei propri tormenti percettivi, dopo essersi abbandonato alla contemplazione delle stelle, il paradosso della casella vuota si manifesterà in tutta la sua forza, con una perfetta circolarità da *double bind*: a un passo dal morire, dal "farsi nulla", voler comprendere finalmente come inerire a questo nulla, come morire; e raggiungendo una comprensione piena del nulla, riempirlo, e finalmente morire.

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine". Decide che si metterà a

descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più di essere morto. In quel momento muore. (ivi : 979)

Passiamo ora ad una rassegna delle immagini di vuoto nell'autore de *La vie*. In Perec la costruzione di un effetto di motivazione tra piano espressivo e semantico intorno a una casella vuota è se, possibile, ancora più pervasivo. Nell'universo scritturale di questo autore, il procedimento di proiezione motivante non si presenta come un caso isolato, anzi ci pare assolutamente caratteristico del suo stile discorsivo idioletale. Del resto, la rappresentazione della *contrainte* all'interno del discorso da questa organizzato è uno dei “*Deux principes parfois respectés par les oulipiens*”.

Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte. (OULIPO 1981 : 90)<sup>377</sup>

- La ricorrenza del dispositivo di isomorfismo si accompagna in Perec ad una costante consapevolezza del ruolo strutturante della dimensione spaziale, quello che egli stesso definisce un “sentiment géographique”. Si pensi a *Especies d'espaces*, testo in cui la funzione “modellizzante” del linguaggio spaziale è massimamente evidente e consapevolmente perseguita, fin dallo stato embrionale e progettuale dell'opera.<sup>378</sup>

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour. (PEREC 1974 : 13)

Particolarmente significative appaiono sotto questo aspetto le osservazioni di Sandra Cavicchioli, forse la studiosa che, in ambito semiotico, ha meglio interpretato la profonda potenza fondativa del “pensiero spaziale”.<sup>379</sup> Con una vera e propria procedura di “descrizione di descrizioni”, Cavicchioli analizza le strategie di resa dello spazio nel testo finale dell'opera, una vera e propria ipotiposi del quadro “San Gerolamo nel suo studio”, di Antonello da Messina. È esattamente un principio di isomorfismo motivante che viene messo all'opera qui:

Una seconda strategia di resa spaziale è operante nel paragrafo conclusivo in cui ad essere messa a fuoco è l'architettura dello spazio nella sua totalità. Il libro è al centro organizzatore del quadro attorno a cui si organizza il mobile, attorno a cui si organizza tutto il resto. **Questa costruzione per inscatolamenti successivi viene simulata, sul piano della forma dell'espressione, grazie all'utilizzo del sistema di interpunzione.** Le parentesi e i due punti, così come l'assenza di punti, fungono da correlativo di questo spazio organizzato per inglobamenti successivi. **Tra costruzione del periodo e costruzione dello spazio si**

---

<sup>377</sup> I due principi sono tratti dal volume *Atlas de littérature potentielle* attribuito all'intero autore collettivo “Oulipo”, ma nello specifico sono enunciati da Jacques Roubaud.

<sup>378</sup> Le modalità di resa dello spazio in Perec sono di importanza cruciale e se ne parlerà diffusamente in 6.3.

<sup>379</sup> Cfr. soprattutto CAVICCHIOLI 1986.

**stabilisce così un principio di isomorfismo.** Lo spazio della scrittura e quello della pittura si saldano felicemente. (CAVICCHIOLI 1993/2002 : 108)

Del resto, il modello contenente/contenuto è fondativo dell'organizzazione semantica del testo nella sua interezza; lo sguardo esautorante<sup>380</sup> dell'autore-osservatore Perec qui esplose: dalla pagina bianca al letto alla stanza fino ad allargarsi al mondo intero.<sup>381</sup>

L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L'aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ? (PEREC 1974 : 21)

Così l'autore descrive il significato fenomenologico di questa esplosione di spazi:

Voglio dire che le cose si inscatolano le une alle altre e lo spazio, bisogna cominciare col prenderlo da un'estremità; lo spazio assomiglia a una cipolla con delle sfere successive [...] (PEREC 1983a : 100)

Se lo spazio che si vuole rappresentare è “inscatolato” (una struttura di imbricazioni successive) anche il testo lo sarà. In altri termini, i legami semantici tra i vari spazi testuali sono dell'ordine del concentrico<sup>382</sup>:

Niente a che vedere col prurito scrupoloso della descrizione di ciò che fu il “nouveau roman”. Perec non tenta di riempire una superficie con la ricchezza infinitesimale che può contenere un mondo chiuso. Egli si installa nella cellula in proliferazione, o al centro di un atomo le cui particelle esplodono. (DUVIGNAUD 1979 : 24)

Ma esattamente come avviene ne *La vie*, anche all'origine di questo inscatolamento ricorsivo, l'autore pone un punto cieco, sotto forma di uno “spazio inutile”: una stanza senza funzione, “assolutamente e deliberatamente inutile”.

J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait **une pièce inutile, absolument et délibérément inutile**. Ça n'aurait pas été un débarras, ça n'aurait pas été une

---

<sup>380</sup> Dell'attitudine “panottica” di Perec si parlerà diffusamente in 7.5 Per ora ci interessa rilevare la ricorrenza del procedimento di motivazione trasversale e la sua natura figurale.

<sup>381</sup> Questa idea concentrica dello spazio si manifesta in modo dirompente nella maniera con cui, scrive Perec, fin dall'infanzia ha pensato di descrivere il proprio “indirizzo”: Georges Perec, 18, rue de l'Assomption, Escalier A, 3e étage, Porte droite, Paris 16e, Seine, France., Europe, Monde, Univers (PEREC 1974 :113); come nota Joly (2003), questa formula è a sua volta ispirata al Joyce di *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*.

<sup>382</sup> È ovvio che la disimplicazione della natura delle relazioni semantiche tra spazi testuali dipende dal piano di pertinenza prescelto. Si può sfuggire tuttavia da tale obiezione e complicazione attraverso la ricerca di quello che Barbieri chiama “livello eminente. In altri termini, attraverso l'analisi isotopica è possibile individuare con un certo rigore il piano semantico di pertinenza che appare fondativo rispetto agli altri: qui è indubbiamente quello dell'organizzazione degli oggetti all'interno dello spazio “vuoto” e le forme di “occupazione” dello stesso.

chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ou un recoin. **Ç’aurait été un espace sans fonction. Ça n’aurait servi à rien, ça n’aurait renvoyé à rien.**

Il m’a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu’au bout. **Le langage lui-même, me semble-t-il, s’est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide,** comme si l’on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile, et fonctionnel.

**Un espace sans fonction. Non pas “sans fonction précise”, mais précisément sans fonction** ; non pas pluri-fonctionnel (cela, tout le monde sait le faire), mais a-fonctionnel. Ça n’aurait évidemment pas été un espace uniquement destiné à "libérer" les autres (fourre-tout, placard, penderie, rangement, etc.) mais un espace, je le répète, qui n’aurait servi à rien. (PEREC 1974 : 47)

Uno spazio del genere, scrive Perec, è forse concepibile ma in nessun modo figurabile o rappresentabile, perché l’atto stesso di raffigurarlo lo dota di una funzione, lo riempie<sup>383</sup>. Ancora il paradosso della casella vuota, la convergenza di eccesso e difetto: non appena si raggiunge il vuoto, lo si riempie e dunque è concesso solo “approssimarsi”, muoversi nell’intorno che fa di questo vuoto un “buco” all’interno di qualcosa:

Comment penser le rien? **Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou**, dans lequel on va s’empresse de mettre quelque chose, une pratique, une fonction, un destin, un regard, un besoin, un manque, un surplus ?

J’ai essayé de suivre avec docilité cette idée molle. J’ai rencontré beaucoup d’espaces inutilisés. Mais je ne voulais ni de l’inutilisable, ni de l’inutilisé, mais de l’inutile. Comment chasser la nécessité ? Je me suis imaginé que j’habitais un appartement immense, tellement immense que je ne parvenais jamais à me rappeler combien il y avait de pièces [...] : toutes les pièces, sauf une, serviraient à quelque chose. Le tout était de trouver la dernière. (*ibid.*)

- Ancora, in *W ou le souvenir d’enfance*, il livello semantico è caratterizzato dalla compresenza e alternanza di due serie distinte dal punto di vista tanto narrativo quanto discorsivo e stilistico: da un lato la storia immaginaria dell’isola di W, dove vige un regime totalitario, e dall’altro la vicenda autobiografica dell’autore, anch’essa marcata da un’ombra totalitaria, quella dell’olocausto, solo suggerita tuttavia e mai esplicitata, se non nella trasfigurazione che subisce nel racconto immaginario parallelo.<sup>384</sup>

Le due serie, all’apparenza incompatibili, trovano un punto di possibile incontro nel comune riferimento ad un’assenza. Nel racconto di finzione, scritto da Perec all’età di tredici anni, l’assenza è connessa alla ricerca di una persona scomparsa (che curiosamente risponde al nome di Winckler...). Sul piano della narrazione biografica invece, l’assenza trova una concrezione dolorosa nella morte dei genitori dell’autore, in seguito alla persecuzione nazista.

---

<sup>383</sup> Stessa interpretazione in Gunn: “una stanza simile non può neppure essere immaginata, e ancor meno descritta, perché nell’attimo in cui viene immaginata, acquista una funzione, diventa ingombra, non più vuota” (GUNN 1993 : 148).

<sup>384</sup> La struttura di questo romanzo è analizzata finemente, con una metodologia prettamente semiotica, da Michel Sirvent (1995).

Il titolo, come si è già avuto modo di notare<sup>385</sup>, già fornisce una “visualizzazione” espressiva della struttura semantica del libro: la disgiunzione “ou” al contempo separa i due piani di consistenza semantica e li mette in relazione diremmo “simmetrica”. Ma è a livello della testualizzazione che ancora una volta questo vuoto trova un’espressione effettiva, un’esplicita resa grafica. Tra le due parti del libro, si inserisce uno spazio testuale la cui vacuità è marcata dalla presenza solitaria al centro della pagina di alcuni laconici puntini di sospensione. Non una semplice pagina bianca (che indicando una cesura tra le parti non produrrebbe alcun rilievo, rientrando tutto sommato tra le convenzioni grafiche del “modo romanzesco”), ma un’indicazione esplicita del vuoto rappresentato da tale pagina nel corpo del testo, che è cosa ben diversa (la stessa differenza che passa tra l’assenza e la presentificazione dell’assenza”).

Anche in questo testo, dunque, le configurazioni semantica ed espressiva si ribattono a vicenda in modo circolare e il vuoto si manifesta ora come breccia nell’oggetto testuale, ora come figura, tema, valore profondo interno al discorso. In effetti, la mancanza sulla quale si fondano le due serie non è qui un semplice grimaldello narrativo, non sussiste solo in quanto motore universale della *quête*, ma è, come l’immagine del vuoto ne *La Vie*, una vera e propria dominante isotopica. L’assenza, o meglio la produzione inesorabile, totalitaria e regolata dell’assenza (soppressione, eliminazione, “soluzione finale”) rappresenta il contro-valore su cui si costruiscono entrambi i piani alternati della narrazione.

*W ou le souvenir d’enfance* è del resto “il romanzo delle origini perdute”, romanzo autobiografico paradossalmente basato sull’assenza di ricordi. L’incipit è in questo senso altamente significativo:

Je n’ai pas de souvenirs d’enfance. (PEREC 1975a: 13)

“Un incipit piuttosto anomalo per un’autobiografia”, come nota giustamente Amatulli (1997 : 231). Il racconto autobiografico non è qui rimemorazione, quanto piuttosto recupero dal nulla, ricerca di un’identità attraverso la scrittura: al “pieno” scritturale l’autore chiede di ricoprire il vuoto generato dalla “scomparsa irrimediabile dei genitori, l’assenza di ricordi d’infanzia, la mancanza di un’origine a cui riportarsi” (*ivi* : 230).

[...] je n’écris pas pour dire que je ne dirais rien, je n’écris pas pour dire que je n’ai rien à dire. J’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leurs marque indélébile et que la trace en est l’écriture: leurs souvenir est mort à l’écriture; l’écriture est le souvenir de leurs mort et l’affirmation de ma vie (PEREC 1975a : 59)

L’apoteosi di tale assenza è la negazione dell’assenza stessa, ovvero la negazione, per la madre dell’autore, di una morte “normalizzata” da un riconoscimento ufficiale.

---

<sup>385</sup> Cfr. *supra* nota 44, par. 5.4.

Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy, France. Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que "si elle avait été de nationalité française" elle aurait eu droit à la mention "mort pour la France" (*ivi* : 57)

Alla madre non è concessa una sepoltura e – quale estrema beffa – l'unica testimonianza ufficiale della sua scomparsa la priva, per un banale disguido ortografico, del lato femminile della sua identità ("mort – e non "morte - pour la France"). Come scrive ancora Amatulli,

In quest'ultimo caso la mancanza della finale non è solo il segno di un'incompletezza, ma essendo segno distintivo del femminile, evidenzia il doloroso anonimato a cui sembra essere destinata anonimato a cui sembra essere destinata agli occhi della legge, sua madre" (AMATULLI *ivi* : 232)

In questo modo, acquista un nuovo senso anche la dedica del libro: *Pour E*, dove la lettera, stranamente priva di segno di interpunzione, non può stare per un'iniziale ed è dunque – davvero e semplicemente – un segno, una lettera dell'alfabeto. Non può essere un caso – non in un autore come Perec – se nel romanzo *La Disparition* è proprio questa lettera ad scelta per essere mutilata, decimata attraverso il procedimento *tranchant* del lipogramma. Una mutilazione che ha la sua ultima manifestazione nel già incontrato simbolo ebraico "aperto all'angolo inferiore sinistro" (*cfr.* cap. 5, figura 5.2) che, insieme alla presenza di Winckler, apre una deviazione intertestuale che dal romanzo autobiografico porta a *La vie*, della cui struttura a casella vuota rappresenta una sorta di versione ideogrammatica.

- Stesso procedimento di proiezione motivante, ma ancora più radicale, in *La disparition*. Il principio fondativo del testo, agente a livello narrativo, è la soppressione successiva di tutti gli attori: una sottrazione programmata, esattamente quella che regola, attraverso la *contrainte* del lipogramma, l'organizzazione espressiva. Il testo è interamente costruito sulla soppressione della lettera "e" (la vocale più frequente in francese), costringendo l'autore alla ricerca di avventurose sostituzioni lessicali.<sup>386</sup>

- Nel romanzo (e successivo cortometraggio) *L'homme qui dort* (citato ne *La vie* attraverso la storia del giovane studente Grégoire Simpson che si lascia morire di inattività), la ricerca del vuoto diviene radicale scelta esistenziale, attraverso una valorizzazione della vanità dell'essere. In *Viaggio d'inverno*, infine, troviamo una prefigurazione del progetto intertestuale de *La vie*: il racconto ruota intorno alla scoperta di un romanzo interamente apocrifo, la cui ricostruzione diviene l'impresa totalizzante della

---

<sup>386</sup> A conferma dell'assoluta non casualità del rilievo dato alla lettera "E" nell'opera di Perec, ricordiamo che la vocale "ritorna", nel vero senso della parola, nel romanzo successivo *Les revenentes*, costruito secondo la *contrainte* del monovocalismo, dunque utilizzando una sola vocale.

propria vita per il protagonista Degrael. Lo studio finisce con solo 8 pagine scritte seguite da 382 pagine lasciate vuote.<sup>387</sup>

## 7.5 FOLLI OSSESSIONI E UTOPIE INCOMPLETE PER UNO STRUTTURALISMO IMPERFETTO

*Tra i vantaggi dell'essere c'era anche quello  
che ci permetteva, al culmine della pienezza raggiunta,  
di concederci una pausa di rimpianto per il nulla perduto,  
di contemplazione melanconica della pienezza negativa del vuoto.*  
(Italo Calvino)

Si è visto nella lunga rassegna precedente la pervasività del dispositivo tensivo e topologico di motivazione e della costante presenza di un vuoto attorno a cui si organizza l'isomorfismo che lega i piani dell'espressione e del contenuto in maniera trasversale (ovvero senza che sia possibile individuare un'origine certa della proiezione in uno dei due livelli in particolare<sup>388</sup>). Abbia visto altresì come questo dispositivo si organizza intorno alla presenza costante di una casella vuota, talora manifestata sul piano espressivo, ma sempre e comunque presente a livello immanente del contenuto.

A questo livello, la casella vuota riceve manifestazioni variabili, a dominante di volta in volta figurativa, tematica o valoriale, ma sempre comunque connesse tramite uno schema figurale all'isotopia fondamentale dell'interpenetrazione dialettica di pieno e vuoto. Tuttavia, tale isotopia può assumere incarnazioni discorsive anche più articolate, che superano la mera manifestazione puntuale di un tema, una figura o un valore isolati. Tra queste incarnazioni complesse, una delle più diffuse in entrambi gli autori è la configurazione patemico-cognitiva dell'*ossessione*.

Bartlebooth e Winckler non sono soli: l'opera di Perec è affollata di figure dell'ossessione, a partire da *La vie*. Gli inquilini dello stabile formano a poco a poco una folla improbabile eppure incredibilmente umana di monomaniaci, vendicatori, collezionisti, catalogatori, idealisti, testardi. Tutti, in un certo senso, amplificatori discorsivi dei valori portanti del romanzo.

For the most part, Perec's microcosm is peopled with a motley assortment of oddballs, impassioned collectors, antiquarians, miniaturists and half-baked scholars. (AUSTER 1987 : 7)

Troviamo così ossessioni adamantine e consapevoli, più o meno asettiche e programmate, talora irresistibilmente comiche: Smauft, il maggiordomo dell'Inglese, dedica tutto il suo tempo libero a calcolare fattoriali di ordine inconcepibile; la piccola Anne Breidel vuole costruire una torre radio che copra l'intero globo; Cinoc, il misantropo

---

<sup>387</sup> Scrive Celati a proposito di *Voyage d'hiver*: "Questa parabola somiglia a una dimostrazione geometrica della costitutiva vanità del vivere, a cui attenersi attraverso *pratiche di spogliazione e d'abbandono*, col massimo rispetto per le cose vane" (CELATI 1993 : 87).

<sup>388</sup> Cfr. *supra* par. 5.4.

ebreo dai 20 nomi, colleziona parole in disuso<sup>389</sup>. E ancora Hutting, il pittore che costruisce la sua fortuna “annebbiando opere celebri” e facendo di tale tecnica parassitaria una vera e propria “maniera”, universalmente imitata e ammirata; Echard, il capo magazziniere che dedica quindici anni a raccogliere le prove della sopravvivenza di Hitler; o Rorschach “l’avventuriero che, sapendo che tra popolazioni dell’Arabia e dell’Africa si usano ancora conchiglie come monete di scambio, vuole sfruttare la situazione e finisce rovinato da un’inflazione di conchiglie” (CALVINO 1982a : 1400).

Vi è poi un filone di ossessioni tragiche: l’acrobata che si rifiuta per tutta la vita di scendere dal trapezio, fino a schiantarsi al suolo con “un’ultima, impeccabile parabola”<sup>390</sup>; Simpson, lo studente di storia, alter-ego de *L’homme qui dort*, che si propone l’obiettivo assurdo di non intraprendere nessuna occupazione attiva, chiudendosi gradualmente in un solipsismo ostinato fino a rannicchiarsi sul letto, nella sua stanza “vestito di tutto punto, gli occhi spalancati, una sigaretta stretta tra medio e anulare usando una vecchia ciabatta come portacenere” (PEREC 1978a : 254 tr. it.). E ancora Ericsonn, il laconico svedese che sacrifica il proprio patrimonio per stanare la ragazza che gli aveva accidentalmente ucciso il figlio, spingendo così la moglie al suicidio e dandosi ad una fuga durata vent’anni. O ancora la storia del giovane Appenzel, il zelante antropologo, allievo di Malinowski, che insegue per 71 mesi a Sumatra una tribù che invece continua a evitarlo sempre. Appenzel si avvicina e loro, armi e bagagli, scompaiono nottetempo; si spostano quel po’ che basta perché il giovane li raggiunga di nuovo e ricominci il gioco. Ancora un *déplacement*, una dialettica pieno/vuoto, una casella vuota: sempre mobile, sempre mancante a sé stessa.

In altri casi ancora, si tratta di ossessioni lunghe una vita, di dimensioni quasi epiche. Il gigante dell’industria alberghiera Marvel House Inc. che coltiva il sogno di un turismo totale e Rorschach, produttore televisivo che incarna l’arrogante ansia monopolista di un *Citizen Kane* redivivo. Ma soprattutto James Sherwood, annoiato farmacista americano (non a caso prozio di Bartlebooth) che dissipa la propria fortuna in una sconosciuta ricerca degli *unica*, esemplari unici al mondo, fino a cadere vittima di una truffa colossale: la vendita del Graal, vero e proprio archetipo di ogni *quête* impossibile. Puro materiale da romanzo, come si accorge la scrittrice Sobieski, che decide di ricostruire l’incredibile *affaire* della “truffa del secolo”, fino ad imbattersi in un sospetto sconcertante:

En reconstituant l’affaire, en étudiant les relations qu’en firent certaines protagonistes (les “vrais” professeurs Shaw et Stefansson, le secrétaire particulier de Sherwood dont la romancière put examiner le journal intime), Ursula Sobieski fut plusieurs fois amenée à se demander si Sherwood n’avait pas, dès le début, deviné qu’il s’agissait d’une mistification: il n’aurait pas payé pour le vase, mais pour la mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d’enthousiasme, et trouvant à ce jeu un dérivatif à la mélancolie plus efficace encore que s’il s’était agi d’un vrai trésor. (PEREC 1978a : 127)

---

<sup>389</sup> Cfr. *supra* par. 5.2.

<sup>390</sup> Lo spunto di questa storia viene da un racconto di Kafka, ma vi è anche un velato riferimento anche al Calvino del *Barone rampante*. Notiamo, a puro titolo di suggestione, che il *topos* dell’ostinazione a non abbandonare un luogo (una nave, nel caso a cui ci riferiamo) fino alla morte è stato ripreso da Baricco in *Novecento*.

Tanto Sherwood è immerso in questa ricerca sconsiderata, tanto è accecato da questo obbiettivo, da accettarlo come pura illusione, lasciandosi ingannare in piena consapevolezza. Niente di più oulipiano: costruire da soli la rete da cui districarsi.

Insomma: un racconto di ossessione è presente pressocché in ciascuno dei 99 capitoli del libro. Ma moltiplicare gli esempi non basta a comprendere davvero qual sia il senso metadiscorsivo di questa “ossessione per l’ossessione”. Sollecitato da Simony a rispondere sulle possibilità di “salvezza”, intesa nei termini di un “risveglio” fenomenologico, per tutte quelle “persone, passanti, la cui vita è minacciata dalla banalità, dal ripetitivo” (PEREC 1983b : 109), Perec dà una splendida, quanto semplice risposta:

Credo che abbiano tutti una passione da qualche parte e che da qualche parte c’è un’ossessione che li fa vivere. (*ibid.*)

Di fronte all’indifferenza e all’apatia suscitata da un mondo troppo noto e troppo “visto”, di fronte all’esautoramento del senso, a quella che Greimas ha altrove chiamato “anestetizzazione” del quotidiano, “resta questa specie di follia che ciascuno ha in sé”(ivi : 110). Ma la vera ossessione, in ognuna di queste storie, è quella per un oggetto che si sa sempre assente: desiderato, perso, allontanato, sottratto, soppresso. Nessuno di questi progetti arriva a compimento: per impossibilità strutturale oppure, molto più spesso, a causa della medesima “accidentalità” che vanifica *in extremis* il progetto dell’inglese.<sup>391</sup>

In alcuni casi, la figura dell’ossessione prende la forma discorsivamente ancora più definita del collezionismo; meglio, del “demone del collezionismo” e della catalogazione, di cui lo stesso Perec era a suo modo affetto. Gunn nota che il collezionismo è una mania comune a molti inquilini, che sembrano tutti più o meno presi da una sorta di morbosa “attrazione per l’unicità”: Marcia colleziona orologi, Plaessert gli scontrini, Sherwood, come si è detto, gli *unica*.

Ma più gli oggetti sono numerosi, più grande diventa il bisogno di circoscrivere e classificare, e una volta che il sistema comincia ad avere categorie e sottoinsiemi, nasce la necessità di un super-rogorio che dia un senso a tutto. Per quanto preciso sia il sistema, resta sempre l’esemplare che sfugge a qualsiasi tipo di classificazione. (GUNN 1993 : 147-148)

“Un esemplare che sfugge a ogni classificazione”: impossibile (almeno per un occhio semiotico) non pensare a *L’Anti-porfirio* di Eco (1983) e al suo elogio dell’impossibilità di un ordinamento globale e gerarchico. In questo senso il demone del collezionismo in Perec – la sua tensione all’*épuisement*, alla copertura globale di un campo di azione o di osservazione – sembra andare contro l’elogio sottinteso dell’astuzia, ovvero del sapere “locale” per eccellenza. Al contrario: è proprio la continua esperienza dell’esplosione degli ordini pseudo-globali, la continua conferma che “qualcosa rimane fuori”, ad innestare

<sup>391</sup> È interessante sotto questo aspetto il caso della vendetta di Ericsson sulla ragazza. Qui l’accidentalità sta nella rottura inattesa della “sceneggiatura” della vendetta: inaspettatamente, dopo vent’anni, è la ragazza braccata a consegnarsi al persecutore, capovolgimento lo schema di attesa della ricerca e rivelandone all’improvviso l’assurdità, l’inermità.

un'adesione alla località, non tanto come possibile via d'uscita, ma come condizione da accettare, condizione esistenziale.

L'apoteosi perversa e, in un certo senso, il fraintendimento più estremo di questa condizione si manifesta paradossalmente nel tentativo di neutralizzarla, ovvero nell'impossibile programmazione del vuoto, che dovrebbe permettere di annullare i punti ciechi del sistema (l'inatteso e l'irregolare, il deviante, direbbe Foucault) riportandoli alla regolarità senza tuttavia "riempirli", ovvero riconducendo l'origine dei "buchi" ad una qualche combinazione grammaticale "lecita". In questo modo, il vuoto stesso e la sua produzione vengono inclusi come elementi e procedure "grammaticali", innaturalmente interni al sistema, non più accidentali e devianti; rendendo il vuoto parte del sistema immanente, vengono forzatamente narcotizzate le sue funzioni escatologiche (fuga, apertura esplosiva), ripiegandole in senso conservativo. È esattamente la via – assolutamente degenerata come molte vie estreme – scelta da Bartlebooth: il vuoto come sterminio, come eliminazione scientifica. Le tele dipinte vent'anni prima vengono raccolte, ricostruite e inesorabilmente annullate dall'Inglese con la stessa meticolosa meccanicità all'opera nei campi nazisti.<sup>392</sup>

La via della "programmazione del vuoto", dell'eliminazione controllata è del resto fallimentare, come si è visto, e non solo in senso morale e umano, ma in senso pienamente strutturale: il vuoto è posto nella struttura per aprire al pieno, ad un "altro" pieno, altre serie; il vuoto è accesso al punto di fuga e non può essere immanente – fa parte della struttura e al contempo non ne fa parte.

Il vuoto può essere totalizzante, ma non può essere descritto, non può essere contenuto (e anche il *clinamen* della stanza vuota nella struttura della *Vita* non è un vuoto nel libro ma fuori dal libro – un vuoto *per* il libro). (GUNN *ivi* : 148)

---

<sup>392</sup> Se la metafora dell'eliminazione totalitaria nascosta nella dissoluzione delle tele è accessibile solo al conoscitore profondo di Perec, è anche vero che se si segue la lettura che abbiamo proposto (e ci sembra vi siano sufficienti elementi per seguirla) diventa quasi impossibile non pensare all'olocausto e al suo carrozzone perverso di simboli, procedure e incarnazioni del "vuoto programmato". Si è visto del resto che la suggestione non è poi così avventurosa se emersa in relazione ad un autore come Perec e alla sua singolare vicenda biografico-scritturale. Si pensi ancora a *W ou le souvenir d'enfance*, nella cui sezione autobiografica il simbolo dell'olocausto è costantemente evocato, ma sempre inesorabilmente negato, al massimo identificato con una lettera-non lettera, la X, tra le cui connotazioni vi è l'insignificanza, l'anonimato, l'annullamento dell'identità. Nel romanzo, la soppressione programmata dell'olocausto viene sconfessata attraverso un'analogia neutralizzante, che ne muta il segno: alla X nella sezione autobiografica fa eco nella sezione romanzesca la W, simbolo per il protagonista della ricerca della "persona scomparsa", nonché lettera inesistente nella lingua francese (dunque ulteriormente connotata da un sema di /assenza/). In *W ou le souvenir d'enfance* prende già forma dunque, anche qui sotto il segno di una duplice assenza, la coppia incompatibile W-X che sarà poi al centro del finale de *La vie*.

Se si accetta questa lettura connotativa all'insegna di una sublimazione della tragica vicenda dell'olocausto, anche il titolo del romanzo, *La vita istruzioni per l'uso*, assume una nuova sfumatura di senso. La degenerazione della razionalità moderna tragicamente rappresentata dalla follia nazista si manifesta esattamente in un'attitudine monomaniaca e pericolosa a "controllare" l'umanità, a fornire istruzioni persino per quanto vi è di meno istruibile e più spontaneo: la vita, appunto, che nel titolo del romanzo risulta così ironicamente negata. Ma si tratta di un'ironia amara. Qui Perec sembra incontrare Primo Levi e la sua terribile domanda: "Se questo è un uomo", l'uomo spogliato e ridotto a ingranaggio di macchina, l'uomo, appunto, "istruito per l'uso". A questa domanda l'autore de *La vie* risponde a proprio modo: con una rivendicazione della contraddittorietà dell'esistenza in "still life", congelata nell'atto di compiersi. Ovvero, con un'inesausta oscillazione tra l'esplosione del pieno e le lacerazioni del vuoto.

Ecco dunque ritornare, su un altro livello di comprensione e di pertinenza, la centralità del vuoto, principio generatore dell'ambiguità strutturale e dei suoi effetti non solo cognitivi ma soprattutto patemici ed estetici. Tutte le figure dell'ossessione in Perec prevedono un vuoto e uno scacco potenziali. Ogni progetto è destinato alla deflagrazione. Ed è la minaccia-consapevolezza della deflagrazione che intensifica in maniera parossistica la tensione al limite. Una tensione diffusa, che permea un intero campo, più che un percorso : l'assenza di cui parliamo non è – non soltanto, almeno – la *manque* narrativa, sottrazione che crea tensione in una prospettiva sintagmatica e processuale; è piuttosto la menda, la frattura, attiva in una prospettiva pienamente paradigmatica. L'assenza della casella vuota, in altri termini, “piega” lo spazio come fa un polo energetico in un campo di forze.

La coppia “legata”, l'entità duale costituita da Bartlebooth e Winckler, è dunque solo la manifestazione più patemicamente intensa del doppio legame tra regolarità e irregolarità. Nel loro imbricamento reciproco e ineliminabile, nella loro complementarità tuttavia polemica, le loro vicende realizzano un'espressione eminentemente narrativa di tale doppio legame. Perec affida qui all'intelligenza narrativa (per dirla *à la Ricoeur*, ovvero al suo potere ermeneutico, alla sua “lingua franca”) un discorso ai limiti del filosofico.

Non si tratta di un discorso decostruzionista: piuttosto, è un discorso inaspettatamente vicino al post-strutturalismo. È lo strutturalismo dinamico e cosciente della propria dipendenza dal negativo e dal nulla a prendere corpo e voce narrativa nell'universo di Perec. Uno strutturalismo incompleto, ma ancora al riparo dalle sue stesse degenerazioni e derive.

Sotto il medesimo segno, quello di una tensione strutturale inesorabilmente incompleta, ritroviamo anche in Calvino il “patema” dell'ossessione. La configurazione modale è la stessa, ma in una forma lievemente diversa: depurata, per così dire, dalle “scorie” timiche l'ossessione diventa utopia, una sorta di versione “raffreddata” dell'ossessione ma allo stesso modo motivata dalla sua impossibilità costitutiva.

Questa incompletezza costitutiva e generatrice di tensione inesausta prende in Calvino la forma suggestiva dell'utopia pulviscolare o anche, secondo la bella espressione di Milanini, dell'utopia “discontinua”.

[...] ma forse perché il meglio che mi aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa. (CALVINO 1980 : 314)

Così gli schemi narrativi tipici dei racconti calviniani non sono affatto dell'ordine lineare e ingenuo della programmazione<sup>393</sup>, sono programmi incerti, dubitanti o spasmodici, spesso interrotti a metà o a un passo dalla fine, o lasciati implodere dalla loro

---

<sup>393</sup> Cfr. LANDOWSKI 2006.

stessa tensione. neppure quando il racconto viene rivestito dalla copertura ingannevolmente “semplice” della fiaba.

Ossessionate sono infatti le sottili figure dei *Nostri antenati*, alla ricerca inquieta di un corpo (*Il cavaliere invisibile*), di un punto di vista privilegiato (*Il Barone rampante*) o della propria perduta metà (*Il visconte dimezzato*). Ossessionati sono gli “amori difficili”, presi in un’impossibile ricerca di contatto; tra tutti, valga l’esempio dell’“Avventura di un fotografo”, con la sua convulsa pulsione a fotografare ogni istante, ogni frammento del flusso di vita dell’amata. Ossessionato dalla rincorsa di un libro completo è il “Lettore” di *Se una notte...* e l’autore in crisi Flannery, abbandonato dall’ispirazione. Ossessionato da un’utopia estetica, ma di un’ispirazione fredda e programmata, è infine l’anziano, metodico signor Palomar. Ma di questo si parlerà meglio più avanti.

#### 7.6 AMOR VACUI E PULSIONE DESCRITTIVA: “COL SENSO DEL NULLA SOTTO I PIEDI”.

*Quand je prends mes livres, je me dis que tous mes livres sont différents les uns des autres et qu'ils ont tous quelque chose en commun. Ils dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc...il sera toujours là... il faudra qu'il reste*  
(Georges Perec)

Nel corso dell’analisi ci siamo imbattuti ormai in innumerevoli figurativizzazioni del vuoto, sia in Calvino che in Perec. Cercheremo ora di comprendere le implicazioni di questa presenza pervasiva sul piano fenomenologico ed estetico, entrambi fortemente tematizzati nell’opera dei due autori. È in Perec, tuttavia, che la vacuità come presentificazione dell’assenza, assume la forza fondativa di un principio al contempo estetico ed esistenziale. Quasi tutti i commentatori dell’opera di questo autore concordano nel attribuire alla presenza ossessiva del vuoto la funzione di innescare un riempimento, di attirare nel suo campo gravitazionale un pieno, che sia discorsivo, narrativo o estetico poco importa. Di fronte alla breccia, alla smagliatura, quello che si richiede di fare alla scrittura è circoscrivere il vuoto.

Ecrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: **arracher quelques ribes précises au vide qui se creuse**, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque o quelques signes.<sup>394</sup> (PEREC 1974 : 123)

La definizione più efficace e icastica di tale condizione la fornisce ancora una volta Calvino, forse perché parlando di Perec – della sua opera e della “ricerca” che la anima – non poteva non riconoscerci una parte di sé, ovvero in termini più immanenti, l’affinità scritturale di cui qui stiamo parlando:

---

<sup>394</sup> Si tratta, significativamente, del finale di *Especies d’espaces*, che invece si apre con un’immagine di vuoto, quasi simmetricamente a quanto avviene ne *La vie*.

Elemento comune di tutte queste vie di ricerca è il senso del nulla sotto i piedi, il che è sempre stato un buon punto di partenza per esplorare la ricchezza de mondo nella lingua e nelle vicende umane. (CALVINO 1982a : 1390)

Continuando a seguire il filo delle “somialianze di famiglia”, segnaliamo ad esempio Paul Virilio<sup>395</sup>, che rintraccia nella propria idea di un’*estetica della sparizione* una sostanziale affinità con la tensione scritturale di Perec, entrambe marcata dal radicamento esistenziale in un “costante venir meno”.<sup>396</sup> Sparizione dunque come condizione, e condizione paradossale: quella dell’appigliarsi al vuoto per radicarvisi ed abitarlo. Ancora una volta, la rincorsa del vuoto da parte del pieno: l’immagine dello scaffale vuoto, che si sforza di raggiungere, per occuparlo col proprio pieno, ma nel farlo si sposta così il vuoto altrove; un altrove che si fa nuovo centro di attrazione, nuovo potenziale luogo di radicamento. Da rincorrere ancora.

Analogamente, Gunn parla di strategia di sospensione (“sospensione su un abisso”<sup>397</sup>) mentre Mathews definisce il suo amico e collega oulipiano un “artigiano dell’assenza”<sup>398</sup>, che tuttavia non rinuncia a reinventare il mondo a partire dalle stesse pieghe lasciate dal vuoto. Per Dupuis (2003), infine, “*la pièce manquante*” è la cifra distintiva dell’intero progetto perechiano, una sorta di emblema che tuttavia, lungi dall’imprigionarlo in una negazione immobilizzante, porta la sua scrittura ad un rapporto affermativo e pieno col reale.<sup>399</sup> Per questo Borsari può parlare, rimandando peraltro esplicitamente a Greimas<sup>400</sup>, di una “sistematica vocazione per l’imperfezione” (BORSARI 1993 : 182) è infatti sul piano

---

<sup>395</sup> “Georges Perec, colui che se ne sta lì, che gioca con misura con lo spazio e il tempo delle parole, al centro assente di una sala di scrittura, l’uomo scrupoloso di un conto alla rovescia della storia degli oggetti e delle cose, del come superato dei luoghi” (VIRILIO 1979 : 121).

<sup>396</sup> “A partire dalla foto e dal cinema, diciamo dal fotogramma che rende possibile il cinematografo, la persistenza scompare, non c’è più supporto stabile, l’esistenza semmai sarà il risultato paradossale della sparizione, il costante venir meno” (VIRILIO 1991 : 270-271).

<sup>397</sup> “Mentre *W ou souvenir d’enfance* mostra subito i “punti di sospensione”, *La vita istruzioni per l’uso* ha un impatto così immediato che il lettore potrebbe restare abbagliato dalla sua compiutezza e perfezione. Perec, maestro nell’arte del puzzle, sembra qui aver esaurito tutte le combinazioni possibili e raggiunto il sogno dell’immagine definitiva che insegue durante l’analisi. Ma anche qui una certa sospensione della compiutezza e della maestria è l’elemento portante della struttura del romanzo, così come è inscindibile dal tono disteso del narratore (quello dell’etnologo distaccato), ed è decisiva per il fallimento dei progetti dei tre visionari più importanti; Valène, Bartlebooth e Gaspard Winckler. Per Perec, tutti i sogni di perfezione devono essere lasciati a coloro la cui ideologia totalitaria ha così duramente segnato la sua vita. Malgrado le apparenze, la struttura della *Vita* si basa sull’abolizione degli ideali, sottomessi alla “strategia della sospensione” che, nella sua scrittura, Perec adotta senza riserve” (GUNN 1993 : 146).

<sup>398</sup> MATHEWS 1993 : 131. “Questi “deliri”, aprendo degli strappi, dei fori nel tessuto della finzione, ci ricordano fino a che punto la finzione sia fragile. Perec sapeva bene che, sebbene si fosse dato corpo e anima alla reinvenzione del mondo attraverso la scrittura, questo nuovo mondo non era meno condannato di quello nel quale era nato; toglieva al lettore ogni illusione a questo riguardo. *I suoi libri sfociano nel vuoto, spesso nella morte*. La fine de *La vita istruzioni per l’uso* è forse la più sconvolgente dove che viene svelato che l’insieme del libro occupa listante della morte di Bartlebooth. Di colpo, il libro è ridotto nullità [...]; la tela di Valène, replica dell’autore, resterà vuota.” (*ivi*: 133, corsivo nostro)

<sup>399</sup> “Le puzzle de l’écriture serait donc non pas une tentative de combler ce vide, ce “trou” mais une manière de créer à partir de lui une clôture, un “univers” où comprendre le réel. L’image de la pièce manquante dans le puzzle serait donc une façon de marquer une filiation avec ces éléments qui nous échappent, une manière de les contrôler, de leur donner un certain “sens” à partir d’elle. Ainsi la littérature, loin d’être une écriture du manque, du “je”, de l’être ou une simple écriture du “jeu” serait une manière d’interroger le réel qu’il faudrait sans cesse “affirmer”, à cause de son évanescence et qui n’existerait que dans cette affirmation” (DUPUIS 2003).

<sup>400</sup> Come del resto facciamo anche noi alla fine di questo capitolo.

del rapporto incarnato col mondo fenomenologica che la funzione del vuoto acquista la sua importanza.

Insomma, quello che accomuna questi contributi critici, è l'affermazione non così banale della facilità di un rivolgimento dell'assenza in risorsa, il riconoscimento che la pervasività delle immagini di vuoto nell'opera di Perec intrattengono una stretta dialettica con una altrettanto pervasiva tensione al riempimento. Ma una cosa è riconoscere intuitivamente questo paradosso, un'altra è verificare come questo venga restituito a livello testuale e attraverso quali strategie scritturali.

Il romanzo è la realizzazione virtuale di uno spazio rimasto bianco, vuoto [...]. Ma la vita non è solo lo spazio assente della tela vergine di Valène, né lo spazio della scacchiera dell'immobile; è lo spazio microscopico delle incisioni della signora Winckler, lo spazio vermicolare di Grifalconi, lo spazio planetario dei viaggi di Bartlebooth, lo spazio ferocemente scandagliato della vendetta di Swen Ericsonn [...] (MELE 1991: 355)

La maggior parte del “materiale” per questo riempimento viene reperita e organizzata da Perec attraverso un'ulteriore procedimento a *contrainte*, di natura combinatoria, che si affianca alla poligrafia del cavaliere<sup>401</sup>. Seguendo la matrice combinatoria di 22 biquadrati latini di ordine 10, ciascun capitolo presenta un *set* di quarantadue elementi, “scientemente (delicatamente, maliziosamente, umoristicamente) dissimulati nel testo” e, scrive Mele, “rigorosamente impoetici” (MELE *ivi* : 352).

Questa osservazione riguardo alla “impoeticità” ci pare fondamentale e tuttavia, almeno a nostro parere, andrebbe parzialmente corretta. Spesso si imputa ai romanzi combinatori la pretesa di dissolvere l'afflato poetico nelle regole matematiche o pseudo-tali. La critica è valida in molti casi ma, come abbiamo cercato di mostrare nel corso delle analisi, la *Vie* di Perec sembra riuscire a sfuggirvi, almeno parzialmente, grazie alla dialettica pieno-vuoto. Le due *contraintes* principali sono tese l'una – la matrice combinatoria – a creare il pieno, l'altra – il salto del cavallo – a far risaltare il vuoto, a creare lo scarto, il *clinamen*. La regola combinatoria dunque rileva solo del pieno. Detto semplicemente, “serve solo a riempire”; non ha alcuna pretesa sostanziale rispetto al romanzo, non “fa” il romanzo – nel senso poetico del termine – né è responsabile della sua efficacia simbolica o epistemica, delle sue reali e profonde suggestioni. I rimandi enciclopedici non presentano marche poetiche; essi vengono quasi sempre tradotti in quadri e descrizioni visive, ridotti a dettagli nell'ammobiliamento del mondo possibile. Certo, queste sorta di “suppellettili ipertestuali” vengono poste sotto gli occhi del lettore per sollecitarne lo sguardo atrofizzato e per esserne illuminate in quanto tali, come puri oggetti, come concrezioni percettive dunque, ma mai come catalizzatori di senso poetico o addensamenti di nebulose simboliche. L'afflato poetico è altrove, così come altrove è l'effetto di coerenza. In altri termini, la tensione a questo livello non è verso una fusione estetica, ma verso una pura presentificazione estetica. Il riempimento è inteso come mero riempimento “visivo”, attraverso una originale rilettura del procedimento descrittivo.

<sup>401</sup> Per una descrizione esaustiva delle *contraintes* de *La vie*, si vedano i *Cahiers des charge* raccolti e pubblicati postumi da Hartje, Magné e Neefs (PEREC 1993); per una sintesi efficace proposta dall'autore stesso, *cf.* invece PEREC 1979a.

L'attitudine alla precisione e alla sovrabbondanza descrittiva è del resto uno degli aspetti della poetica di Perec maggiormente indagati. Similmente a quanto avviene in Calvino<sup>402</sup>, l'"occhio" è eletto ad organo sensoriale di controllo, una forma di responsabilità nei confronti del reale. Inequivocabili appaiono le citazioni poste *in exergo* de *La vie*, la prima in apertura all'intera opera, la seconda a margine del preambolo.

Guarda a tutt'occhi, guarda. (Jules Verne)

L'occhio segue le vie che nell'opera gli sono state disposte (Paul Klee)

Scrive acutamente Sandra Cavicchioli che la descrizione in Perec – il suo "occhio implacabile" (CAVICCHIOLI 1993/2002 : 98) – tradisce una tensione fenomenologica che la differenzia radicalmente dall'iperdescrittività del *nouveau roman*<sup>403</sup>, al quale l'opera di Perec è soventemente e erroneamente accostata.<sup>404</sup> Asettica la prima, interamente tesa all'esautoramento (e alla successiva ri-semantizzazione) della funzione tradizionale dell'*ekphrasis*, al "raffreddamento" delle sue potenzialità estetiche; estremamente calda e sofferta invece la seconda, attiva, con quei lunghissimi brani descrittivi, anche nel provocare tedio, nel costringere il lettore magari a "saltarli" impietosamente, ma a prendere atto dell'esistente.

Egli sollecita l'attenzione su cose, gesti e comportamenti che occupano uno stato dell'esserci raramente interrogato in quanto raramente visto. [...] L'organizzazione degli spazi, il loro uso quotidiano come la loro manipolazione eccentrica, la cartografia delle nostre abitudini come la forma dei nostri oggetti, sono per Perec un esempio principe di quei "fatti banali" che la normale andatura del nostro sguardo non ci permette di vedere. È così che i suoi scritti sono gremiti di descrizioni e quasi ossessive miniature maniacali, con la vocazione all'esaurimento del reale.<sup>405</sup> (CAVICCHIOLI *ivi* : 93)

È il campo dell'"infraordinario", letteralmente "gettato" davanti agli occhi atrofizzati del lettore, fatto di oggetti che "non servono, non significano, non provocano emozioni, semplicemente sono" (*ivi* : 102). In Perec, continua Cavicchioli, il mondo figurativo

---

<sup>402</sup> Cfr. par. seguente.

<sup>403</sup> "Sembra di respirare una certa aria di famiglia con il progetto panottico di un Robbe-Grillet. Ma è proprio il caos di dire "guarda a tutt'occhi, guarda". Nel caso del *Nouveau Roman* si può infatti sostenere che *la delusione (déception)*, provocata dal "movimento stesso della descrizione", suscita nel lettore una *prassi compensatoria* che non possiamo non chiamare *allegorizzazione*" (CAVICCHIOLI 1993/2002 : 95). In altri termini, mentre il "delirio ottico" (*ibid.*) di Robbe-Grillet si basava su un processo di de-realizzazione degli spazi e successiva ri-motivazione degli stessi, in Perec la profondità della rappresentazione figurativa si riavvolge su se stessa, senza pretesa di rinviare *ad aliquem*, quasi abdicando alla sua segnicità. "Se ci è concessa un'analogia con la pittura – continua Cavicchioli –, mentre il teorico del *Nouveau Roman* a conti fatti ci ricorda Escher, Perec, come egli stesso suggerisce, è più vicino a un pittore iperrealista come Domenico Gnoli" (*ivi* : 96).

<sup>404</sup> Del resto, lo stesso Perec era ben consapevole dei possibili accostamenti e slittamenti tra la sua opera e la poetica del *nouveau roman*; si veda a questo proposito il saggio "Il *Nouveau roman*. Il rifiuto del reale" (in PEREC 1992).

<sup>405</sup> Di questa "vocazione all'esaurimento del reale" l'esempio forse più emblematico è *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (PEREC 1975b).

“spesso esita a farsi segno e senso: anziché rinviare a qualcosa d’altro, infatti, rinvia anzitutto tautologicamente a se stesso” (*ibid.*).<sup>406</sup>

La simulazione della realtà inscritta nella stessa ha dunque la forza di farcela vedere di nuovo: accorgesi che qualcosa ritenuto reale non lo procura una forma di risveglio rispetto a ciò che fa da contesto a questo inganno dell’artificio. (*ibid.*)

Questo procedimento di de-automatizzazione dello sguardo “sottrazione all’opacità”, per dirla con Mele<sup>407</sup>) ha molto a che vedere con lo straniamento: uno straniamento però puramente percettivo.

La mia sociologia della quotidianità non è un’analisi ma soltanto un tentativo di descrizione e, più precisamente, descrizione di **ciò che non si guarda mai perché vi si è, o si crede di esservi, troppo abituati e per il quale non esiste abitualmente discorso**: per esempio, enumerazione dei veicoli che passano all’incrocio di Mabillon, o dei gesti che fa un autista quando lascia la sua automobile, o delle diverse maniere in cui i passanti tengono il giornale che hanno appena comprato. Si tratta di un decondizionamento: tentare di cogliere non ciò che i discorsi ufficiali (istituzionali) chiamano l’evento, l’importante, ma ciò che al di sotto, **l’infraordinario, il rumore di fondo che costituisce ogni istante della nostra quotidianità**. (PEREC 1979b : 91)

Portare in rilievo ciò che è sullo sfondo, illuminare poli inattivi del proprio essere-al-mondo, riattivare pattern percettivi narcotizzati: come si vede, il discorso è profondamente fenomenologico. La descrizione, in questo contesto, si pone come procedura di “rallentamento” dello sguardo<sup>408</sup>, di focalizzazione su punti normalmente ciechi del campo esperienziale quotidiano:

Ce qui arrête notre regard, un court instant, c'est l'irruption de la fiction dans un univers auquel, à cause de ce que l'on pourrait appeler notre cécité quotidienne, nous ne savons pas prêter attention. (PEREC & WHITE 1981 : 17)

La cecità, di cui Bartlebooth rimane significativamente affetto negli ultimi mesi di vita, appare così come il perfetto contraltare della vocazione panottica di cui abbiamo parlato e ne fonda la costitutiva irraggiungibilità.

Lo stesso Perec, comunque, sembra metaforizzare in più luoghi dei suoi testi questo rischio di una cecità della visione-descrizione. Così Bartlebooth, che per trent’anni gira il mondo dipingendo paesaggi costieri, al di là del riprodurli è ben poco interessato a vederli e farne esperienza e alla fine, nel tentativo fallito di ricomporre le tessere di questa visione totale ma indifferente in cui ha fatto ridurre i suoi quadri, perderà la vista. (CAVICCHIOLI *ivi.* : 98)

---

<sup>406</sup> Questo rinvio tautologico non può che farci pensare al procedimento di motivazione “interna” e trasversale di cui abbiamo parlato, per cui un elemento figurativo deiconizzato “punta” al piano dell’espressione evidenziandone la medesima struttura figurale

<sup>407</sup> MELE 1991 : 366.

<sup>408</sup> L’espressione è di Andrea Borsari, riportata nella sua conversazione con Paul Virilio (VIRILIO 1991 : 122).

La messa in rilievo dell'infraordinario appare così come un espediente di riconfigurazione fenomenologica, di ri-educazione dell'esserci. Un espediente in bilico però tra due possibilità: una degenerativa – quella di Bartlebooth, che sfocia nella cecità come distacco dall'essere-nel-mondo – e una al contrario salvifica, amorevole e mai anestetica, in grado di reintegrare l'esserci – quella di chi, come Perec, “guarda a tutt'occhi, guarda”:

La descrizione perecchiana è sempre legata all'amorosa attenzione al quotidiano, non all'ossessione del minimale, è sempre connotativa o, all'antica, umanistica. La descrizione perecchiana non delude, nel senso che Robbe-Grillet dà al termine *déception*, perché, in parole povere, la cosa più importante in Perec, nella *Vita*, non sono le descrizioni, ma le cose descritte. La descrizione, quindi, pur non essendo “realistica” [...] non è il sostituto verbale della cosa, il suo *épuisement* linguistico, non la destituisce di consistenza: **le lascia un'anima.** (MELE 1991 : 368)<sup>409</sup>

“Riabitare l'inabituale”, per dirla con Virilio<sup>410</sup>; “prospettiva amorosa”, diremmo noi, citando Geninasca: nella sua versione salvifica, il riempimento dello spazio diventa a tutti gli effetti un modo per caricarlo di peso estetico e, tramite questa risemantizzazione, “abitarlo di nuovo” o addirittura “ex novo”: il modo, in altri termini, di un soggetto che, come l'autore (ci si conceda ancora l'*excursus* biografico), vive con dolore la propria mancanza di radicamento.

Sono ebreo. Per molto tempo questo non fu evidente per me; non era il riacciarsi a una religione, a un popolo, a una storia, a una lingua, tutt'al più a una cultura; non era per niente presente nella mia vita quotidiana, né era scritto nel mio nome o nel mio cognome. Era qualcosa che apparteneva a un passato che mi ricordavo appena, era una determinazione che mi era stata imposta dall'esterno e anche se ne avevo potuto soffrire, non sentivo la necessità di farmene carico di rivendicarla. **Di fatto era il segno di un'assenza, di una mancanza** (la sparizione dei miei genitori durante la guerra) e non di un'identità (nel duplice significato della parola: essere sé, essere simile all'altro). (PEREC 1979b : 95)

Il ricorso alla citazione autobiografica non è certo ortodosso rispetto alle metodologie semiotiche: tuttavia, è in parte giustificato dalla rilevanza del tema autobiografico

---

<sup>409</sup> Qui la riflessione di Mele può legittimamente apparire in contrasto con quella di Cavicchioli, per cui come si è visto, gli oggetti sono semplicemente descritti, la loro presenza rimanda solo a se stessa. Ma la contraddizione è solo apparente: anche Cavicchioli concorda per quanto riguarda la capacità che queste descrizioni hanno di provocare una riattivazione percettiva “per contrasto”, per così dire, un'attitudine “di resistenza” a un modo di rappresentazione anestetizzato. Quando Cavicchioli afferma che agli oggetti dell'infraordinario non è richiesto di provocare emozioni, si riferisce probabilmente alla loro incapacità di provocare emozioni connotative. L'unica emozione che l'infraordinario deve provocare è un lieve sommovimento percettivo, un risveglio assolutamente privo di connotazioni dell'“attenzione” primaria. Se c'è una rivitalizzazione dell'oggetto, va intesa in senso quasi animistico. In questo senso non c'è contrasto con l'idea di Mele di una descrizione della “cosa” che, al contrario di quanto avviene nel *Nouveau Roman*, “le lascia un'anima”. “La descrizione programmaticamente anti-umanistica di Robbe-Grillet è, in fondo, anche una presa di distanza dalle cose, che sono lì e basta, inutilizzabili, puro oggetto di *regard*, semplice cosa descritta. Perec si circonda di cose, ci si protegge, le vitalizza immergendole nel romanzesco, invece di usarle come antidoto, antimetafisico e antiromanzesco; invece di usarle come anestetico. [...]” (MELE *ivi.* : 368).

<sup>410</sup> Virilio sviluppa questo concetto in *L'insécurité du territoire* (1976).

nell'intero *corpus* degli scritti di Perec, nel suo idioletto; il che dota questo tema di un'importanza strutturale e non solo aneddotica, non aliena alla manifestazione dell'inquietudine di cui si è parlato e alla sua sublimazione in termini letterari. Per Perec, come scrive egli stesso nei *Recits d'Ellis Island*, l'ebraicità era

[...] un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude: une certitude inquiète. (PEREC 1980 : 43)

Del resto, sono molti i contributi critici a mettere in luce quest'aspetto. Si è già accennato all'interessante posizione di Gunn, che riesce a integrare senza forzature l'influenza dell'olocausto sull'immaginario e sulle scelte scritturali di Perec, così concludendo:

Come Winckler, Perec si iscrive in una sospensione dell'idea stessa di perfezione, il rifiuto dello spazio, dell'oggetto o delle istruzioni per l'uso ideali. Egli sfugge alla lusinga della descrizione o dell'illustrazione onnicomprensiva e totale, alla lusinga di un puzzle unico e grandioso, come sfugge alla lusinga del "candore immacolato del nulla". Entusiasta delle scale, luoghi di incontri casuali, che rappresentano l'imprevedibile, il contingente, Perec – come un gatto? – trova il suo percorso per sfuggire alla tirannia degli oggetti. [...] consapevole che solo nei "punti di sospensione" la sua scrittura testimonierà per coloro i quali resteranno per sempre assenti dalla sua scrittura. (GUNN 1993 : 150)

Bertini, analogamente, sottolinea che in seguito alla "ferita insanabile" provocata dalla separazione dalla madre:

[...] si apre nella sua memoria una sorta di vuoto in cui sprofondano, insieme all'immagine materna, tutti i ricordi d'infanzia, azzerati dalla violenza della storia. Intorno a questo vuoto, tematizzato e alla fine esorcizzato, ma incolmabile, Perec costruisce gran parte della sua opera. [...] *La vita istruzioni per l'uso*, apparentemente, a questa ossessione del vuoto, della lacuna, della mancanza sostituisce una straripante pienezza; [...]. (BERTINI 2002 : 698)

Persino Cavicchioli, pur mostrandosi estremamente attenta (coerentemente con la propria formazione semiotica) a non oltrepassare i confini della testualità analizzabile, non può fare a meno di sottolineare che:

La visibilità-descrivibilità del mondo di Perec è allora da leggere in relazione alla sua "fobia del dimenticare", sorta di terapia che gli permette di riempire quel "vuoto, un buco senza fondo" da cui è stata inghiottita la sua storia. (CAVICCHIOLI 1993/2002 : 94)<sup>411</sup>

È significativo il ritornare della figura del vuoto, anche negli scritti critici e in particolare in una lettura pienamente semiotica come quella di Cavicchioli. Ancora più significativo è però il fatto che, di questo vuoto, venga messo decisamente in rilievo non solo il necessario rapporto col pieno, ma anche – il che è meno banale – la sua capacità di

---

<sup>411</sup> Le citazioni interne sono, come precisa Cavicchioli in nota, di Perec stesso e di Pontalis, a loro volta riportate in BORSARI 1992 : 245-46)

rendere tentativo, *approssimato* e continuamente rilanciato il processo di “ricoprimento globale”.

Compito tentativo e inesauribile per eccellenza [...] Questo progetto di visibilità totale, tuttavia, rimane inattuabile per Perec stesso. (*ivi.* : 100)

È, in fondo, al vuoto che mira questa pulsione descrittiva: si tratta di un progetto di esaurimento, di *épuisement*.

L’angosciante ricerca di unità, lo strazio divertito dell’esercizio spirituale della restrizione, l’ascesi del progetto di fronte all’inestricabile incoerenza del mondo, possono spiegarsi solo a partire dall’ossessione del vuoto. (MELE 1991 : 375)

Cavicchioli parla di *horror vacui*, ma le cose sono forse anche più complesse. È un vero e proprio *amor vacui* a permeare, in fondo, l’opera di Perec. Un’attrazione vertiginosa, simile nella genesi a quella che affligge Calvino, ma diversa negli esiti – perlomeno negli esiti letterari. Entrambi affascinati dalla liminarità, ne declinano però differenti aspetti. Lo scarto tra le due condizioni liminari sta innanzitutto in una differenza di “focalizzazione”: si tratta, detto altrimenti, una differenza di situazione. In Perec la tensione rimane tale, viene rilanciata ogni volta, prendendo la forma aspettuale e tensiva dello “stare per”. In Calvino si compone nel passaggio ad un altro rango, ad un altro ordine di complessità; salvo vederlo poi scomparire, anche quest’ultimo, irrimediabilmente marcato dal vuoto.

## 7.7 IL CANNOCCHIALE CALVINIANO

*L’unica cosa che vorrei insegnare  
è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo.  
In fondo la letteratura non può insegnare altro.  
(Italo Calvino)*

Qualcosa di simile al tentativo di *épuisement* del campo percettivo perseguito da Perec caratterizza anche le strategie descrittive in Calvino, per il quale tuttavia la percezione sensoriale rappresenta, in qualche modo, una forma di *dominio* più che di rivitalizzazione. Nelle ultime opere di questo autore (*Palomar*<sup>412</sup>, *Sotto il sole giaguaro*<sup>413</sup>) è evidente una riformulazione del rapporto soggetto-reale come tentativo di dominio e controllo del corpo del soggetto. Il rapporto io-mondo inscritto nel discorso calviniano –

<sup>412</sup> Il testo di *Palomar* è suddiviso in tre aree tematiche alternate, dedicate rispettivamente alla visione, alla riflessione linguistica e rappresentativa e alla meditazione cosmologica. La centralità della visione è altresì indicata dalla scelta onomastica, che rimanda al celebre osservatorio. Inoltre, il personaggio di Palomar è notoriamente ispirato al Monsieur Teste di Valéry (il primo capitolo, “Lettura di un’onda”, è un omaggio esplicito a quest’ultimo).

<sup>413</sup> *Sotto il sole giaguaro* è un’opera incompiuta: il progetto originario prevedeva una serie di racconti dedicati ai cinque sensi percettivi. Il più noto è probabilmente *Un re in ascolto*, ispirato ad una composizione di Luciano Berio.

rapporto da sempre polemico (anche se non in senso forte) ma in precedenza declinato soprattutto in senso poetologico (come rapporto tra “mondo scritto” e “mondo non scritto”<sup>414</sup>) – si volge ora in senso fenomenologico, prendendo la forma di un contrasto tra il principio cognitivo razionale del soggetto trascendentale e il suo essere-al-mondo “incarnato”.

Si percepisce del resto una forte tensione fenomenologica nell’opera di questo autore, tensione testimoniata in termini discorsivi non solo dai raffinati giochi ed equilibrismi semantici, ma anche soprattutto dalle scelte di testualizzazione che ne regolano la manifestazione. La strategia testuale di Calvino, come si è visto con i molti esempi, fa migrare progressivamente i turbamenti dello sguardo dal piano discorsivo a quello espressivo, offrendoli infine all’esperienza del testo, inscrivendoli nel corpo vivo della scrittura. È possibile così rintracciare una sorta di percorso nella riflessione fenomenologica dell’autore, un percorso che porta da un dominio del reale perseguito attraverso mezzi cognitivi, a un dominio pienamente e autenticamente estesico. In questo consiste, in poche parole, l’avvicinamento all’oggetto a cui mira il “cannocchiale calviniano”:

[...] come rispondere al richiamo dell’oggetto, del mondo visibile degli oggetti e delle forme, come ritrovare sulla pagina la “fascinazione dell’oggetto”. (BELPOLITI 1996 : 166)

Nel corso di questa “vicenda sensoriale” che dall’ingenuità neorealistica approda alle peregrinazioni speculative di Palomar, la visione – il senso percettivo privilegiato nell’immaginario calviniano – da mezzo conoscitivo diviene sempre più strumento attivo di *embodiement*. In altri termini, la visione come modello culturalmente forte di percezione di salienze viene progressivamente ridotta a metafora generale dell’esperienza estetica e il suo meccanismo utilizzato per mediare l’idea fenomenologica di un rapporto incarnato col reale.

L’occhio da *medium* freddo di “riscalda” progressivamente, fino a giungere a quell’idea sinestesica di “visione tattile” che Greimas ammirava (di un’ammirazione profondamente semiotica, ovvero mediata dall’analisi) nel racconto *Il seno nudo*.

La visualità in Calvino, prolungandosi, scende delicatamente qualche gradino verso il contatto, forma figurativa della congiunzione. (GREIMAS 1987 : 36)

Come viene mostrato dall’analisi di Greimas, le procedure descrittive in Calvino tradiscono alla fine del percorso una decisa ispirazione merelau-pontiana: è forte la presenza del punto di vista, e l’osservazione che ne risulta appare massimamente incarnata, sebbene resa “sullo spazio bianco della pagina”. Se tale spazio è sempre nel discorso, è quest’ultimo che cambia, facendosi finalmente incarnato. Questa la differenza principale rispetto all’iperdescrittivismo “algido” del *nouveau roman*, da cui anche Pécoc come si è visto prende le distanze; non c’è tuttavia *ekphrasis*, non c’è presentificazione e

---

<sup>414</sup> Si veda il saggio “Mondo scritto e mondo non scritto” (1985), edito postumo in CALVINO 1995b.

“cristallizzazione” percettiva, ma anzi un senso di profonda caducità. Come nota Celati, in Calvino come in Perec

Il testo che costituisce lo spazio è così poco garantito, tanto in balia dell’accidentalità esterna, da poter essere ben difficilmente preso per un “pezzo di realtà”. Ciò che lo costituisce è soltanto il presente che viene alla presenza: quel che viene in un certo momento alle parole per essere nominato. È uno spazio di sabbia che cola tra le dita di chi lo descrive, fatto di segni come quella scritta sulla vetrina di un caffè in rue Conquillere, di cui parla Perec scritta che presto sparirà e di cui nessuna saprà più niente. È una modesta possibilità di parlare delle cose stesse. [...] C’è in fondo a questo modo di intendere gli spazi esterni un’**istanza di abbandono** [...]. (CELATI 1987 : 235-236)

Detto altrimenti, è in gioco, nelle descrizioni di Calvino, una rappresentazione della necessaria disposizione del soggetto all’accoglimento dell’oggetto e un’impossibilità di uscire dal *kairos*, dal momento contingente, che è l’unico vero spazio di dispiegamento dell’estesico:

L’osservazione è un mettersi al servizio di qualcosa di esterno, un uso di tracce o di parole per orientarsi nello spazio verso qualcosa un modo di addentrarsi nello spazio per fissare qualche punto riconoscibile. Dipende dal nostro modo di muoverci e di respirare, dalla calma che riusciamo a trovare. Così nasce una descrizione come quella della luna fatta da Palomar, più che da un modello di discorso usato a scopi persuasivi. (*ivi.* : 234)

Indubbiamente questa sorta di arrendevolezza del soggetto sembra in contrasto con il continuo tentativo di Palomar di controllare la propria propriocettività, la propria carne, attraverso lo sguardo:

Uomo nervoso che vive in un mondo frenetico e congestionato, il signor Palomar tende a ridurre le proprie relazioni col mondo esterno e per difendersi dalla nevralgia generale cerca quanto più può di **tenere le sue sensazioni sotto controllo**. (CALVINO 1983a : 876)

Lo sguardo – ovvero il senso, come si è detto, più razionale, “freddo” e superficiale – è qui visto soprattutto come strumento, “la chiave per padroneggiare la complessità del mondo, riducendola al meccanismo più semplice” (*ivi.* : 878). In realtà, il progetto di controllo scopico di Palomar (la cui tensione totalizzante è ormai priva della tensione tragica sottintesa nei romanzi precedenti, anzi, è piuttosto ironica, è una tensione che ha accettato la sua irrisolvibilità) ha senso solo nella misura in cui si applica a “regolare” quella forma di esperienza deviante e leggera che è la presa estetica. L’occhio di Palomar è attratto e al contempo teso a normalizzare un’altra declinazione del rapporto col mondo, mirante al raggiungimento delle sue “profondità” (nel senso fenomenologico del termine) a partire dalla “superficie inesauribile delle cose”. Si vede come si conclude il capitolo “Dal terrazzo”; dopo una lunga rassegna descrittiva dei tetti di Roma – un *épuisement* dello sguardo degno del Perec più intensamente “infraordinario” – Palomar riflette:

“Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, - conclude, - ci si può spingere a cercare quel che c’è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile” (*ivi* : 920)

Per questo Belpoliti può dire:

L’esperienza tattile nell’opera di Calvino è desiderata, voluta, eppure mai pienamente compiuta, perché ancora lo sguardo domina sovrano, e l’estetica del vedere costringe l’occhio a fermarsi alla *textura* del mondo, a riconoscerla come una *grana*, senza tuttavia poterla esperire come tale mediante il tatto. (BELPOLITI 1996 : 166)

Così, gli unici spiragli di un’esperienza tattile (leggi: incarnata) che vada oltre la superficie del mondo, si aprono attraverso la deviazione dello sguardo oggettivante, la deroga inattesa all’imperativo di controllo, la rinuncia parziale all’armatura trascendentale della soggettività. È il trasalimento di cui parla bene Greimas nell’analisi citata: la “distrazione” che nasce dall’imbarazzo della carne, sempre comunque impre-visto ma anche fatalmente pre-sentito. Palomar cerca in modo inesausto di annullare il radicamento corporeo e fenomenologico del proprio conoscere, subordinando il primo al secondo. Senza mai riuscirci, però; e a dire il vero non tanto per un’impossibilità di fondo, ma perché la “distrazione” è più forte. Da irrisolvibile, il tentativo di imbrigliare discorsivamente il reale è diventato, in fondo, irrisorio. Una forma di saggezza della vecchiaia.

È certo una sorta di resa al “mondo non scritto”; non si tratta tuttavia della “resa al labirinto” che l’autore aveva paventato per decenni con tono ben più battagliero: questa resa al sensibile non è un deporre le armi, ma solo l’ammettere che esiste un terreno di gioco in cui l’arma della riduzione razionale, del controllo freddo, semplicemente non è necessaria. Così, pur non recedendo mai davvero dal proprio progetto, Palomar diventa infine serenamente consapevole dell’inevitabilità del radicamento nel sensibile, dell’impraticabilità di un coinvolgimento esclusivamente “laterale” col mondo.

Quando Palomar s’era accorto di quanto approssimativi e votati all’errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all’osservazione delle forme visibili; ma ormai lui era fatto com’era fatto: la sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intento a pensare un’altra cosa ma quest’altra cosa non c’è. (CALVINO *ivi* : 918)

D’altronde, è proprio la distrazione, questa sorta di adesione intermittente<sup>415</sup>, a salvare Palomar, a non farne una maschera disperata tanto accecata dal proprio ideale da morire in un antro buio, stringendo convulsamente una tessera sbagliata. Palomar muore sereno nella propria illusione: anche lui aggrappato fino all’ultimo al suo ideale, ma un ideale a misura d’uomo. E se è vero che ogni capitolo mette in scena un atto mancato, un programma narrativo “monco”, è anche vero che quelli di Palomar sono piccoli fallimenti

---

<sup>415</sup> Adesione, beninteso, non ad un valore epistemico o semantico, ma a quell’oggetto “diffuso” che è il campo fenomenico. Per la differenza tra adesione e assunzione, *cfr.* GENINASCA 1997.

quotidiani, lievi come una folata di vento che spazza via ogni eccesso di elucubrazione. Il suo continuo imbattersi in fratture, guizzi, vuoti e scarti non ha nulla della tragica e metafisica disfatta di Bartlebooth.

Quando è convinto d'aver esattamente delimitato il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo d'eventi attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo, Palomar decide che è venuto il momento di applicare questa saggezza cosmica al rapporto con i suoi simili. [...] S'aspetta di vedere estendersi davanti a sé un paesaggio umano finalmente netto, chiaro, senza nebbie, in cui egli potrà muoversi con gesti precisi e sicuri. È così? Nient'affatto. Comincia a impelagarsi in un garbuglio di malintesi, vacillazioni, compromessi, atti mancati; le questioni più futili diventano angoscianti, le più gravi s'appiattiscono; ogni cosa che lui dice o fa risulta maldestra, stonata, irrisolta. Cos'è che non funziona? (*ivi* : 972-973)

E in effetti, quasi ogni capitolo si conclude con un'irruzione del discontinuo e dell'inatteso nel micro-programma che di volta in volta Palomar si pone. Che si tratti di un moto d'impazienza, di un guizzo o dell'irruzione di un altro polo d'attenzione, la destabilizzazione salvifica interviene quasi sempre in posizione finale, accrescendo attraverso il rilievo posizionale l'effetto ritmico di rottura che già possiede a livello semantico.

Si veda solo qualche esempio (preceduto dal numero e titolo del capitolo e, tra parentesi, l'elemento di rottura corrispondente). Si noti la costante presenza di un'intensificazione aspettuale in corrispondenza del finale di ogni paragrafo, sotto forma un'incidenza incoativa che interviene sulla duratività del micro-progetto in corso, producendo l'effetto dell'evento "improvviso", di un "meccanismo inceppato", come si legge nell'ultimo estratto: "pericolante, contorto, senza requie":

#### *1.1.1 Lettura di un'onda (l'impazienza)*

Basterebbe non perdere la pazienza, cosa che non tarda ad avvenire. Il signor Palomar s'allontana lungo la spiaggia, coi nervi tesi com'era arrivato e ancor più insicuro di tutto. (*ivi* : 879)

#### *1.1.2 Il seno nudo (il guizzo e l'impudenza)*

Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei s'alza di scatto, si ricopre, sbuffa, s'allontana con scrollate infastidite di spalle come sfuggisse alle insistenze moleste d'un satiro. (*ivi* : 882)

#### *1.2.3 Il prato infinito (la divagazione infinita)*

Palomar è già passato a un altro corso di pensieri: è "il prato" ciò che noi vediamo oppure vediamo un'erba più un'erba più un'erba...? [...]

Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato: pensa all'universo. Sta provando ad applicare all'universo tutto quello che ha pensato del prato. [...] L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...(*ivi* : 900)

### *1.3.3. La contemplazione delle stelle (la curiosità altrui)*

Sta da mezz'ora sulla spiaggia buia, seduto su una sdraio, contorcendosi verso sud o verso nord, ogni tanto accendendo la lampadina e avvicinando al naso le carte che tiene dispiegate sui ginocchi; poi a collo riverso ricomincia l'esplorazione partendo dalla Stella Polare.

Delle ombre silenziose si stanno muovendo sulla sabbia; una coppia d'innamorati si stacca dalla duna, un pescatore notturno, un doganiere, un barcaiolo. Il signor Palomar sente un sussurro. Si guarda intorno: a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni di un demente. (*ivi* : 900)

### *2.2.1 Un chilo e mezzo di grasso d'oca (l'estraneità)*

Si guarda attorno aspettando di sentir vibrare un'orchestra di sapori. No, non vibra niente. [...] Forse per quanto sinceramente egli ami la galantine, le galantine non lo amano. Sentono che il suo sguardo trasforma ogni vivanda in un documento della storia della civiltà, in un oggetto da museo.

Il signor Palomar vorrebbe che la coda avanzasse più in fretta. Sa che se passa ancora qualche minuto in quel negozio, finirà per convincersi d'essere lui il profano, l'estraneo, lui l'escluso. (*ivi* : 932)

### *2.2.2 Il museo dei formaggi (l'imbarazzo) : cfr. più avanti*

### *2.3.3 L'ordine degli squamati (il disgusto)*

Nella parte asciutta a fianco di ogni vasca giacciono i coccodrilli, da soli o in coppia, di colore spento, tozzi, ruvidi, orrendi, distesi pesantemente, appiattiti al suolo per tutta l'estensione dei lunghi musi crudeli, dei freddi ventri, delle larghe code. [...] È una smisurata pazienza, la loro, o una disperazione senza fine? Cosa aspettano, o cosa hanno smesso d'aspettare? In quale tempo sono immersi? [...] Il pensiero d'un tempo fuori della nostra esperienza è insostenibile. Palomar s'affretta a uscire dal padiglione dei rettili, che si può frequentare solo di tanto in tanto e di sfuggita. (*ivi* : 947-948)

### *3.3.1 Il mondo guarda il mondo. (La coincidenza)*

Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... [...] Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo. Ossia, il signor Palomar non deve nemmeno aspettare, perché queste cose accadono soltanto quando meno ci s'aspetta. (*ivi* : 969-970)

### *3.3.2 L'universo come specchio (la consuetudine, il caos)*

Ed ecco che anche questa nuova fase del suo itinerario di ricerca della saggezza si compie. Finalmente egli potrà spaziare con lo sguardo dentro di sé. Cosa vedrà? Gli apparirà il suo mondo interiore come un calmo immenso ruotare di una spirale luminosa? Vedrà navigare in silenzio stelle e pianeti sulle parabole e le ellissi che determinano il carattere e il destino? Contemplerà una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto?

Aprè gli occhi: quel che appare al suo sguardo gli sembra di averlo già visto tutti i giorni: le vie piene di gente che ha fretta e si fa largo a gomitate, senza guardarsi in faccia, le alte mura

spigolose e scrostate. In fondo, il cielo stellato sprizza bagliori intermittenti come un meccanismo inceppato, che sussulta e cigola in tutte le sue giunture non oliate, avamposti d'un universo pericolante, contorto, senza requie come lui. (*ivi* : 974)

### 3.3.3 Come imparare ad essere morto (la morte)

Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine". Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più di essere morto. In quel momento muore. (*ivi* : 979)

L'intermittenza dell'essere al mondo, la labilità della concentrazione, l'irruzione dell'alterità, sotto forma di un seno nudo, un sussurro, dei passanti curiosi o semplicemente un altro polo di attenzione, un nuovo filo del discorso: tutto ciò sfida e esautora il progetto di "raffreddamento" della percezione intrapreso da Calvino sotto le spoglie del signor Palomar<sup>416</sup>. Per questo non siamo del tutto d'accordo con Prete quando afferma che

Nella scala delle temperature (in quella "*échelle des températures*" che Starobinski chiama in causa per studiare lo stile di Flaubert, cioè la relazione tra le pulsazioni e i pensieri, tra il corpo e le lingua), la scrittura di Calvino, del Calvino di *Palomar*, riporta ai gradi del freddo, con tutte le trasposizioni metaforiche del freddo; l'impassibilità, la precisione, la trasparenza, i silenzi stellare, la concentrazione, la geometria, l'ordine logico. (PRETE 1987 : 249)

Tutto questo è indubbiamente vero, ma rende conto particolarmente bene solo della disposizione *iniziale* dell'"occhio di Calvino" (per dirla ancora con Belpoliti). Alla fine del percorso scritturale tracciato dall'evoluzione della sua opera, la tensione al controllo dell'estesico, al suo raffreddamento attraverso mezzi cognitivi e speculativi, si ritrova ridotta a semplice termine oppositivo, inadeguato e sterile, della modalità più autentica di rapportarsi al reale: quella dell'inerenza, del contatto profondo col mondo fenomenico, che è anche e soprattutto "agio", capacità di giocare con esso, di "sgusciare per gli interstizi più sottili".

"Queste doti, - pensa Palomar col rimpianto di chi ne è privo, - sono concesse a chi vive in armonia col mondo. A costoro riesce naturale stabilire un accordo non solo con le persone ma pure con le cose, con i luoghi, le situazioni, le occasioni, con lo scorrere delle costellazioni nel firmamento, con l'aggregarsi degli atomi nelle molecole. Quella valanga d'avvenimenti simultanei che chiamiamo l'universo non travolge il fortunato che sa sgusciare per gli interstizi più sottili tra le infinite combinazioni, permutazioni e catene di conseguenze, evitando le traiettorie dei meteoriti micidiali e intercettando al volo solo i raggi benefici. A chi è amico dell'universo, l'universo è amico. Potessi mai, - sospira Palomar, - essere anch'io così!" (CALVINO *ivi* : 971)

---

<sup>416</sup> L'ipotesi di un piano di pertinenza autobiografico in Palomar è palesemente extra-semiotica, ma non per questo frutto di semplice suggestione: Calvino stesso ha fornito indicazioni in questo senso.

È questa la saggezza che si rivela a Palomar quasi alla fine del suo percorso<sup>417</sup>, poco prima di fronteggiare la morte nel suo modo particolarissimo, ovvero “imparando ad essere morto”, per “vedere come va il mondo senza di lui” (*ivi* : 975)

Alla luce di questa saggezza la normalizzazione razionale fino a quel momento perseguita con ferma fiducia si rivela esattamente per quello che è veramente: l’ostacolo che egli vorrebbe (eppure non può) superare in vista di un’inerenza autentica col mondo. Così come ostacoli sono i sistemi di rappresentazione, il linguaggio Tra sguardo diretto e “freddo” e contatto diffuso e “caldo”, il vero scoglio sono le infrastrutture simboliche, tutti gli apparati di mediazione tra il soggetto e il suo essere-al-mondo. Per questo, nell’ordine delle serie tematiche che organizzano i capitoli, tra la “visione” e la “meditazione” irrompe la “rappresentazione”. L’episodio della “antica *fromagèrie*” parigina è emblematico nella sua ironia:

Non è questo tipo di conoscenza che il signor Palomar è più portato ad approfondire: a lui basterebbe stabilire la semplicità di un rapporto fisico diretto tra uomo e formaggio. Ma se lui al posto dei formaggi vede nomi di formaggi, concetti di formaggi, storie di formaggi, contesti di formaggi, psicologie di formaggi, se – più che sapere – presente che dietro ogni formaggio ci sia tutto questo, ecco che il suo rapporto diventa molto complicato. (*ivi* : 934)

È esattamente il rapporto freddo col mondo – comicamente incarnato in questo museo del quotidiano dove il campo del sensibile (gusto, tatto, odore) è ridotto a merce di lusso e oggetto di conoscenza – che Palomar vorrebbe sfidare e annullare, sul suo stesso campo e con i suoi stessi mezzi: la vista, la rappresentazione, l’analisi. La freddezza da sfidare ed assumere è allora quella dei formaggi esposti, offerti allo sguardo e negati al contatto, seducentemente racchiusi in quella trappola tipicamente moderna di visibilità e separazione che è la vetrina; oppure la freddezza dei formaggi-lingua, con le loro classificazioni, declinazioni, “sinonimi, usi idiomatici, connotazioni e sfumature di significato”.

Ma pur brandendo un taccuino, osservando, analizzando, scartando minuziosamente, Palomar fallisce nella ricerca del “formaggio che è solo suo, un formaggio che certamente esiste anche se lui ancora non sa riconoscerlo (non sa riconoscersi in esso)” (*ibid.*). Ancora una volta, è la distrazione a scompaginare i progetti, sotto le spoglie di una “giovane formaggiaia vestita di rosa” che lo strappa al suo calcolo assorto con un limpido “Monsieur! Houhou! Monsieur!”. In questo modo, con uno schema tensivo simile a quelli visti sopra, sopraggiunge l’imbarazzo, e con esso l’epilogo della micro-avventura gastronomica di Palomar:

– *Monsieur! Houhou! Monsieur!* – Una giovane formaggiaia vestita di rosa è davanti a lui, assorto nel suo taccuino. È il suo turno, tocca a lui, nella fila dietro di lui tutti stanno osservando il suo incongruo comportamento e scuotono il capo con l’aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade.

---

<sup>417</sup> La citazione è tratta dal penultimo capitolo, “L’universo come specchio”.

L'ordinazione elaborata e ghiotta che aveva intenzione di fare gli sfugge dalla memoria; balbetta; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento d'incertezza per riafferrarlo in loro balia. (*ivi* : 936)

È solo uno degli esempi possibili, ma vale a mostrare come in ogni tentativo di fronteggiare il sensibile intrapreso da Palomar, l'iniziale, apparente preterizione del freddo finisce del tutto piegata all'effetto di senso opposto: l'istanza di controllo viene regolarmente disattesa, quasi inconsapevolmente, dal calore e dall'imprevedibilità del suo radicamento corporeo. Anche solo per brevi attimi, che non distolgono tuttavia Palomar dal proprio progetto (e talora lo fortificano), l'impassibilità diventa coinvolgimento, la precisione goffaggine, la trasparenza opacità: il silenzio si volge in chiasso e clamore, la geometria e l'ordine, infine, in disordine e disarmonia.<sup>418</sup>

Soprattutto, la concentrazione – massima espressione del tentativo di sottomettere il corpo alla ragione – diviene distrazione, forse la maggior virtù e al contempo la maggior condanna di Palomar. Ma è una distrazione, in qualche modo, divina: consolatoria, a suo modo persino appagante. Come vedremo presto con Cortázar, niente da prendersi davvero sul serio. Anzi, una via di fuga sottile, leggera, salvifica.

Non c'è niente da dimostrare, se non che Palomar è uno di quei rari personaggi della letteratura occidentale che (come Bouvard e Pecuchet) non riescono a tenere in piedi seriamente un discorso, cioè un sistema di istruzioni, sia resa lode a questo genere di figure. (CELATI 1987 : 236)

Palomar un po' come Valène, insomma: grandi progetti, pochi risultati, ma una morte serena e appagata.

Il paragone ci permette di ritornare, per l'ultima volta, alle affinità tra Calvino e Perec. Diremmo allora che del tutto inaspettatamente (e proprio al contrario di quanto ci si aspetterebbe ad un primo sguardo) è proprio questa disposizione alla distrazione – ad una deroga del cognitivo, vicina alle pratiche zen – che i testi dei due autori finiscono per richiedere al lettore. Non tanto e non solo come disposizione a fruire in modo immersivo le vicende percettive *rappresentate* nel testo, che sia con la mediazione di un osservatore situato come Palomar o con quella di un focalizzatore asettico come Valène. Al contrario, la vicenda percettiva “distratta” che questi testi riservano al lettore è inscritta, come si è visto, nel corpo stesso del testo, nelle sue linee tensive.

È all'oggetto testuale dotato di consistenza plastica che il soggetto deve lasciarsi andare. È al corpo del testo che spetta mostrare il vuoto che spezza il pieno e al contempo lo fa vibrare. Ed è da questa esperienza percettiva o pseudo tale che emerge il fallimento dell'ambizione totalizzante del Senso, la sua necessità di abdicare a favore di un senso più modesto, con la s minuscola; ma anche più vicino al reale, nel suo radicamento estesico, di qualsiasi rappresentazione iperdescrittiva, piena e sterilmente “compiuta”.

---

<sup>418</sup> Su questo aspetto della vicenda estetica e conoscitiva di Palomar si veda in particolare il recentissimo saggio di Pozzato (2007), che include anche un'accurata problematizzazione dell'inserimento dell'ultima opera di Calvino all'interno di un *corpus* intertestuale semioticamente pertinente.

## 7.8 IL PUNTO DI FUGA E L'IMPERFEZIONE DEL SENSIBILE

*Per essere perfetta, le mancava un difetto.*  
(Karl Kraus)

Vediamo di tirare le fila di questa lunga rassegna critica e analitica. Nelle costruzioni geometriche e apparentemente meccaniche di Calvino e Perec si annida sempre, in modo sostanzialmente salvifico da un punto di vista estetico, un germe di non-senso che manifestandosi sotto forma di frattura e casella vuota, riesce a scompaginare ogni presupposta ambizione totalizzante. Tuttavia, questo scacco della tensione cartografante è accompagnato dalla consapevolezza (non necessariamente euforica) della capacità del punto cieco di generare attorno a sé la struttura e al contempo di aprire ad un nuovo ordine di consistenza, ad un nuovo piano.

[...] il non senso non è l'assenza di significato bensì, al contrario, l'eccesso di senso, ovvero ciò che fornisce di senso il significato e il significante. (DELEUZE 1973 : 105)

Così il vuoto del *non-sense* è vuoto solo apparente, come apparente è la mancanza di senso di un *mot-valise*, insensato solo se ci si rifiuta di porsi in bilico tra i piani che collega, in nessun modo totalizzabili in sé e per sé.

Ecco perché Perec e Calvino non sono né moderni né postmoderni. Non si può dire che la loro tensione al frammento e all'esplosione sia asservita ad una totale abdicazione del senso, perché il frammento è ricompreso in una tensione alla ricomposizione. Né si può dire che la loro pretesa di copertura del reale restauri una chiusura e un'autonomia imperialistica dell'opera perché, in modo del tutto circolare, la tendenza esplosiva e differenziante delle parti che la compongono è salvaguardata.

Non si può dire insomma che queste opere neghino l'esistenza di un senso. Il senso immediato di queste opere è solo la negazione di un Senso ultimo, totalizzante, il senso delle "grandi narrazioni". Questa negazione, detto altrimenti, non si risolve nel non-senso totale, grazie alla consapevolezza del fatto che il non-senso *ha un senso*, per quanto mobile e instabile: è il senso continuo differimento del Senso. In altri termini – e per finirla con i funambolismi verbali – assenza di Senso non implica assenza di *un senso*.

Nulla di nuovo, in questa idea, da Deleuze in poi; ne siamo ben consapevoli. Ma meno prevedibile e sostanzialmente nuova è la scoperta di un radicamento di tale visione in due autori le cui opere sono troppo spesso tacciate o di rigore estremo o, al contrario, di libertà indiscriminata. Allo stesso modo non ci sembra così prevedibile né immediato il riconoscimento dei dispositivi immanenti a tali testi e la loro messa in rilievo, su basi metodologiche queste sì omogenee e, almeno negli intenti, rigorose.

Sotto questo aspetto, ci sembra sorprendente scoprire che entrambi gli autori attraverso il loro stile scritturale e le loro scelte di testualizzazione e configurazione, individuano esattamente nel "punto vuoto" l'accesso a questa sorta di "senso minore" –

salvifico per Calvino, tirannico per Perec. Da un certo punto di vista, si può persino affermare che entrambi questi stili di scrittura sono tendenzialmente decostruzionisti, ma con le dovute cautele. Vi è *différance*, di sicuro. Ma non vi è alcuna deriva, non c'è dissoluzione della capacità di "raccontare", quanto una possibilità per permettere alla parola letteraria di parlare, ancora e meglio, della complessità. Il punto di fuga è salvifico, apre la strada un nuovo piano di consistenza. Provvisorio certo, ma questo è il gioco: pur sempre un piano in cui fermarsi, almeno un attimo, per poi riprendere lo slancio.

Ancora più sorprendente è che questa visione scritturale e fenomenologica coincida con quella espressa nel "testamento" teorico di Greimas. Perché per quanto questo senso depotenziato sia effimero, dietro al vuoto che vi si apre almeno per un attimo se ne può scorgere l'eccesso.

[...] quando una donna Navajo sta per finire uno di questi tessuti, essa lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda: 'affinché l'anima non le resti prigioniera dentro al lavoro'. Questa mi sembra una profonda lezione d'arte: vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra sé stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui s'è persa la chiave. Per primo, s'irriterebbe nell'inganno lo spirito che ha creato l'inganno. (CECCHI 1985 : 51)

Il brano che precede, tratto da *Messico*, di Emilio Cecchi, sembrava rivelatore a Calvino, che per questo libro scrisse infatti un'intensa prefazione. Non è difficile capire perché questo apologo indiano possa averlo affascinato. Non tanto per il facile e irresistibile (almeno per una mente filosemiotica) slittamento dalla figura del tessuto a quella di "testo". In realtà, è la frattura, la menda che colpisce. Immagine così equamente vicina tanto a Deleuze che a Greimas, anche se per motivi diversi. Come colpisce, alla luce del motto oulipiano che abbiamo più volte citato, l'immagine di un labirinto senza via d'uscita. Il gioco oulipiano, lo si è visto, sta nel costruire il labirinto prevedendone un'imperfezione da cui poter, deleuzianamente, "prendere il volo", seguendo forti di una nuova libertà una guadagnata via di fuga. Ma il gioco sta anche nello scoprire, qui invece molto greimasianamente, lungo la via di fuga non solo un nuovo ordine concettuale, ma anche un germe, forse ben più prezioso, di esperienza estetica.

Nelle pratiche scritturali analizzate, è esattamente questa profonda e non banale preoccupazione estetica che si riversa nell'oggetto testuale, incarnandosi nel discorso stesso: facendosi corpo, e soprattutto corpo imperfetto. Un corpo con cui il lettore, o meglio la sua predisposizione timica, non solo *si confronta* cognitivamente, ma *si misura* estesicamente. Un corpo con cui il corpo del lettore "ha a che fare".

Si consideri ora la seguente immagine di Perec:

[...] non vedere solo gli strappi, ma tessuto (ma come vedere il tessuto se sono proprio 'gli strappi' a far apparire il tessuto: nessuno vede mai passare gli autobus a meno che non ne aspetti uno, o non aspetti qualcuno che deve scendere. (PEREC 1975b : 109)

Due elementi colpiscono: lo strappo che, anche qui, rompe il tessuto e allo stesso tempo lo “fa apparire” (ancora un incontro inatteso tra Deleuze e Greimas) e il radicamento intenzionale e incarnato del rapporto fenomenologico con questo “tessuto” del reale.<sup>419</sup> Siamo dunque di fronte, nei due autori esaminati, ad una visione estetica sostanzialmente analoga, ed è esattamente in questa comune assunzione fenomenologica che risiede l’affinità elettiva di cui si parlava in apertura

È possibile a questo punto riconsiderare con sguardo più leggero le analisi compiute, per arrivare ad affermare che il tratto distintivo dei testi esaminati, da un punto di vista estetico, è proprio la capacità della loro struttura formale, della loro identità figurale solo apparentemente perfetta, di rivelarsi invece sempre in qualche modo ambigua e bivalente. Tale ambivalenza si sviluppa esattamente in virtù della presenza di una smagliatura nell’identità figurale del testo, smagliatura che corrisponde, a livello semantico, all’evocazione secondo differenti effetti di senso di un’imperfezione ineliminabile dell’esperienza, che sia del senso o dell’esistenza (o di entrambe, se pur si ammette che una differenza vi sia).

Il tao, la casella vuota, la piccola frattura nel disegno è la necessità di ogni opera o sistema, necessità insieme strutturale, etica ed epistemologica, è una lezione di stile ma anche la necessità esistenziale di non restare in ostaggio della propria perfezione formale, poiché “Da quelle vertiginose scacchiere di parole, da quelle tavole pitagoriche che quadrano da tutte le parti, non abbiamo saputo uscirne più”, scrive Calvino trascrivendo da Cecchi. (BELPOLITI 1996 : 184)

Come suggerisce Greimas, è l’imperfezione del sensibile, con le sue fratture inattese, che permette di “intravedere l’ineffabile”, ovvero la comunione originaria tra oggetto sensibile e soggetto senziente. L’inquietudine di cui si è così spesso parlato è dunque una sorta di “presentimento del valore”, o meglio della *valenza*, di questa imperfezione.

Diventa evidente, infine, qual è la funzione estetica di questa casella vuota, che apre una breccia nell’identità figurale del testo, organizzandolo. Il valore della casella vuota non risiede solo nelle sue proprietà topologiche, nel suo statuto di “punto singolare”, di centro organizzatore della struttura. Non si tratta semplicemente di un tratto formale, l’espressione di una *contrainte* fredda, fine a sé stessa. Si tratta anche di una forte testimonianza della tensione “responsabile” del progetto scritturale dei due autori e l’espressione più intensa della loro inquietudine. La casella vuota è, soprattutto l’espedito formale che riversa nella dimensione virtuale del senso l’imperfezione propria dell’esperienza estetica, le sue fratture sensibili<sup>420</sup>, traducendole nell’oggettività immateriale del testo. È, in altri termini, uno degli artifici per “dire l’indicibile” (GREIMAS 1987 : 69).

---

<sup>419</sup> Si noti a margine l’efficacia dell’infra-ordinario nel provocare un “risveglio” fenomenologico: il semplice, banalmente quotidiano esempio dell’autobus qui utilizzato ci pare una delle più chiare esemplificazioni dell’arco intenzionale in cui ci si possa imbattere.

<sup>420</sup> Ci riferiamo qui evidentemente al titolo della prima sezione di *De L’imperfection*.

Il buco nero è dunque l'imperfezione, sorta di "trampolino che ci proietta da l'asignificanza verso il senso" (*ibid.*). È una deviazione del senso, una frattura nell'apparire, questo sì sempre in eccesso. È un "velo di fumo" che si può solo tentare di "strappare" (*déchirer*) per aprire, come suggeriva Greimas, delle "vie di fuga"<sup>421</sup> a rivelare l'essere. Un essere che non ha nulla a che fare con l'inaccessibilità del noumeno kantiano, ma che si presenta come quell'"essere-al-mondo" imperfetto e provvisorio che solo l'esperienza estetica può riprodurre in quanto tale: comunione originaria tra il soggetto e l'oggetto, sempre in difetto proprio perché originariamente perduta.

---

<sup>421</sup> Si tratta stavolta del titolo della seconda parte del libro. La scelta non è del resto casuale: è infatti l'aprirsi di una frattura che permette di trovare una via di fuga.

## 8. *RAYUELA*, O DELL'INTERSTIZIALE.

*Nulla è più necessario di una finestra aperta.*  
(Julio Cortázar)

*Rayuela*, pubblicato nel 1963 e subito entrato nell'empireo dei "grandi romanzi" sudamericani, è senza dubbio un testo ostico. O meglio, un oggetto testuale ostico, perché la resistenza all'analisi che lo caratterizza non è tanto dell'ordine del concatenamento narrativo e della sua, pur complessa, convocazione discorsiva, quanto piuttosto dell'ordine della configurazione testuale globale, dello stile tensivo che caratterizza le sue strategie di testualizzazione – difficoltà, dunque, inerenti ad un livello più "superficiale" del percorso generativo.

Detto altrimenti, il discorso di *Rayuela* non è così inaccessibile all'interpretazione, come appare ad una prima lettura. Esso richiede certamente un'attenzione particolare, anche per il lettore di primo livello; e tuttavia – una volta disinnescato o comunque assimilato un certo "sovraccarico" linguistico che talora "affatica" e rallenta il ritmo tensivo (ma in modo del tutto funzionale all'effetto di senso globale e non per puro sfoggio di abilità elocutoria) – le unità discorsive (o lessie, per dirla con Barthes) risultano del tutto coerenti, sia nella loro organizzazione interna, sia nello svolgimento sintagmatico a cui la loro successione dà luogo. Al contrario, è la rete di relazioni semantiche che tali lessie disegnano in una prospettiva di focalizzazione globale che crea i maggiori problemi ad una resa analitica.

A prima vista, le ragioni di questa "resistenza" sembrano tutte doversi ricondurre alla duplice possibilità fruitiva (lineare e modulare) offerta dal testo (*cf.* par. successivo). E tuttavia, non è solo e banalmente la sua natura "proto-ipertestuale" a generare questo tipo di difficoltà. Anche tralasciando le intense difficoltà comportate dalla seconda lettura proposta dall'autore e limitandosi alla prima modalità di lettura, più tradizionale, ci si rende conto che un'analisi puramente narrativa e discorsiva, per quanto raffinata, rischia di sfiorare appena il "nucleo timico" su cui si snoda l'esperienza letteraria incarnata in *Rayuela*.

Prima di procedere con questa introduzione, sarà bene dunque fornire una sinossi<sup>422</sup> del testo in questione (o meglio, della sua prima opzione di lettura), che servirà anche da riferimento al procedere successivo dell'analisi. Si tratta pur sempre di un romanzo di dimensioni considerevoli e un preliminare sguardo d'insieme ci pare necessario affinché le osservazioni successive, necessariamente parziali, non si disperdano su uno sfondo vago.

Sezione I: "Dall'altra parte"

[SQ I: *Il mondo-Maga, l'amore*] + [SQ II: *La notte del jazz, il Club del Serpente*]

Horacio Oliveira, argentino immigrato in Francia, è un adulto non troppo cresciuto che bazzica il sottofondo intellettuale della Parigi degli anni cinquanta, insieme ad un gruppo di sedicenti *bohemiens* di varia nazionalità, una congrega di "falsi studenti" quasi tutti oltre la

---

<sup>422</sup> Per una divisione in sequenze e sottosequenze più dettagliata, *cf.* Appendice I.

quarantina, perlopiù verbosi, coltissimi e nullafacenti. Cinico, razionalista e tendenzialmente distruttivo (a tratti addirittura auto-distruttivo), ma con un senso sarcastico ed ironico che gli impedisce provvidenzialmente di degenerare in maschera tragica, Horacio incontra per caso, tra le vie del quartiere latino, Lucia: “La Maga”. Per nulla borghese ma anzi d’origine popolare, scappata da Montevideo senza un soldo, la Maga è una donna viscerale e ingenua, con un passato terribile che si porta sulle spalle come uno scialle, senza vergogna ma senza sminuirlo, con la stessa insostenibile leggerezza con cui affronta un’esistenza tutt’altro che idilliaca e dalla quale Horacio rimane da subito rapito e atterrito. L’ignoranza della Maga, la sua spasmodica voglia di imparare, di entrare nel mondo serio del Club del serpente, imbarazzano Horacio, a volte lo infastidiscono: non tanto e non solo per un malcelato snobismo da intellettuale, quanto piuttosto perché riconosce in lei una sapienza superiore che a lui è preclusa, una sapienza fatta di naturalezza e stupore nei confronti del mondo. Nonostante questa profonda diversità “timica”, i due vivono un amore assurdo ed eccezionale, nel senso patafisico del termine. Un amore fatto di attrazione e repulsione, di fisicità estrema e tensioni intellettuali, sempre smorzate dalla “divina distrazione” di Lucia.

[SQ III: *La crisi, Berthe Trépat, la morte di Rocamadour*]

Lucia ha un figlioletto (frutto di una delle relazioni del suo oscuro passato) che all’arrivo in Francia ha ribattezzato con l’“assurdo nome” (sic) di Rocamadour, preso in prestito dalla località nei dintorni di Parigi dove la donna ha dovuto lasciarlo in affido, non potendosene occupare direttamente. Quando Rocamadour si ammala e Lucia decide di portarlo con sé, nella piccola stanzetta del quartiere latino che condivide con Horacio, questi trova nell’irruzione del bambino una sorta di pretesto per lasciare emergere i dubbi latenti che il suo animo cinico nutre nei confronti della relazione con la Maga. L’amore, per quanto fuori dagli schemi come quello che lo lega a Lucia, rimane per Horacio un valore irrimediabilmente borghese, e dunque deve essere rigettato.

Avanzando un sospetto di tradimento a cui lui per primo non sembra affatto credere, inscenando senza troppa convinzione una gelosia tanto fredda quanto può esserlo un puro pretesto, Horacio abbandona la Maga, incredula e implorante. Si mette poi a vagabondare per Parigi tutta la notte, imbattendosi in una patetica vecchia pianista che lo trascina in un episodio memorabile e tragicomico di *pietas* mista ad equivoci imbarazzanti; ritorna infine nella stanzetta in tempo per accorgersi che Rocamadour è morto mentre Lucia, ignara, si lasciava consolare da Ossip (il presunto amante). In un lunghissimo ed estenuante capitolo, Horacio decide di ritardare l’annuncio della morte, facendo in modo fino all’ultimo che Lucia non se ne avveda. Con l’approssimarsi dell’alba la stanzetta si riempie a poco a poco degli amici del Club, via via informati e invitati da Horacio a ignorare il fatto e a continuare con le consuete discussioni intellettuali, in un assurdo tentativo di rifiutare fino all’estremo ogni convenzione borghese, persino la pietà. Quando infine Lucia scopre il corpicino, quasi impazzendo all’istante, Oliveira si defila in silenzio, lasciando agli amici il compito di sostenere la tragedia e le sue conseguenze.

[SQ IV: *La scomparsa di Lucia, la discesa, la clocharde*]

Disertato persino il funerale, Horacio tornando nella stanzetta solo quando Lucia è ormai scomparsa – forse suicida, forse semplicemente fuggita da Parigi. Per questa dimostrazione inconcepibile di sprezzo e indifferenza Oliveira viene espulso dai membri Club che – riconoscendo improvvisamente nel suo cinismo un rischio di degenerazione a cui essi stessi non vogliono giungere – si trasforma in una specie di istanza moralizzante, con una sentenza collettiva degna di un coro greco. Alla sentenza Oliveira risponde con una radicalizzazione delle proprie scelte di devianza e di marginalità: si cala sotto il *Pont des Arts*, mischiandosi

con i *clochards* e vincendo il disgusto sensoriale che questi gli procurano, come per abbattere l'estremo baluardo della propria disprezzata origine borghese. Si ubriaca con una di loro, Emmanuèle, fino a lasciarsi andare ad una patetica pratica sessuale con lei; viene arrestato, sbattuto in un cellulare insieme alla *clocharde* e a due pederasti, il tutto senza smettere di elucubrare sul "gioco del mondo" e sulla necessità di ribaltarne l'orientamento, di guardarlo "dalla parte sbagliata", anche qualora il prezzo sia arrivare sulle soglie dell'autodistruzione.

Sezione II: "Da questa parte"

[SQ VI: *Il ritorno a Buenos Aires, Talita e Traveler, l'asse sospesa*]

La prima parte si interrompe così, *ex abrupto*. Nella seconda parte un salto temporale e spaziale installa la scena a Buenos Aires, in un momento imprecisato che poco dopo si scoprirà essere successivo ai fatti di Parigi. I due protagonisti sembrano essere Talita e Traveler, due sposi portegni, innamorati di un amore "sano" e naturale, eppure non banale – ironico, complice e generoso. Il ritorno a Buenos Aires di Horacio, amico di giovinezza di Traveler, irrompe nella vita dei due arrivando quasi a spezzare il loro equilibrio miracoloso. Horacio accetta un facile lavoro nel circo gestito dai due e sembra essersi rassegnato a quella "normalizzazione" borghese che a Parigi aveva tanto accuratamente evitato: si ricongiunge persino a Gekrepten, la sua vecchia fidanzata rimasta fedele, una donnina alquanto insulsa e sciocca che Oliveira tratta con un misto di opportunismo, indifferenza e canzonatura.

In realtà il fantasma della Maga, che prima di sbarcare a Buenos Aires Oliveira ha cercato invano a Montevideo, continua a tormentarlo sempre più. Dietro questa normalizzazione apparente, Horacio comincia dunque a sperare in un'impossibile incarnazione di Lucia in Talita, che si trasforma gradualmente nel vertice di un triangolo simulacrale la cui base è definita da Horacio e Traveler, l'uno riconosciuto come il "doppio" dell'altro. Traveler è, per Horacio, ciò che lui avrebbe potuto essere se non avesse assecondato i propri tormenti "metafisici"; ciò che lui ora si sforza di essere, ma invano.

Il culmine di questa situazione instabile si manifesta con l'episodio della tavola sospesa tra le due finestre – quella di Traveler e quella di Horacio – sulla quale Talita è costretta a spingersi per un futile motivo (passare un pacchetto di erba mate), finendo per immobilizzarsi esattamente a metà strada, atterrita, più che dal pericolo, dall'improvvisa consapevolezza di essere diventata, suo malgrado, l'ago della bilancia nel rapporto tra i due amici-*doppelganger*. Dopo questo episodio, Traveler e Talita si rendono conto del pericolo latente rappresentato dalla presenza di Horacio, ma non riescono a disinnescare il meccanismo che si è creato, per affetto, soprattutto, ma anche per curiosità rispetto al "mistero" che circonda Oliveira e la sua vita a Parigi, su cui egli si ostina a mantenere uno stretto silenzio.

[SQ: *Il manicomio, il fantasma di Lucia, il salto finale*]

Quando il circo viene venduto e i tre vengono assunti in una clinica per malati mentali (incarnazione estrema della marginalità da cui Horacio continua ad essere attratto) la situazione degenera velocemente. In un lungo capitolo che ancora una volta copre l'arco di un'intera notte, Horacio sembra giungere alle soglie della pazzia: crede di vedere Lucia giocare al "gioco del mondo" nel cortile e scende nei sotterranei del manicomio dove è situato – non è un caso – l'obitorio; qui bacia Talita ormai completamente sovrapposta all'immagine della Maga e infine, convinto che l'amico verrà presto ad ucciderlo, si rinserra nella propria stanza, organizzando con l'aiuto di un solerte paziente della clinica un ridicolo sistema difensivo fatto di fili tesi e bacinelle piene d'acqua. Traveler arriva in effetti; non per

vendicarsi, in realtà, ma anzi pieno di affetto e pietà: si presta pazientemente alla messa in scena, nel tentativo disperato di far rinsavire Horacio, che rimane in bilico sulla finestra della stanza, sotto la quale, nel cortile, sta Talita e, sul suolo, il tracciato del gioco del mondo su cui ancora crede di vedere Lucia. Nel finale Horacio sembra tornare in sé, riconoscendo nell'affetto dei due amici perlomeno la possibilità di un'armonia, la promessa di una pace, finalmente. Ma subito dopo Horacio immagina di gettarsi dalla finestra, come per congelare quest'ombra di armonia prima che svanisca (perché sa che svanirà). Le ultime parole del romanzo – “plaf, tutto finito” – lasciano ancora il lettore *in medias res*, con Horacio ancora in bilico sulla finestra. Da quale lato finisca per sporgersi, non è dato sapere.

Per amor di completezza, in questa sinossi abbiamo lasciato spazio anche ad elementi narrativamente poco salienti. L'incontro con Berthe Trépat, l'episodio della *clocharde*, la sentenza di espulsione del Club, l'episodio della tavola sospesa sono eventi che accompagnano la *quête* del soggetto e che, a prima vista, sembrano poco significanti: la loro pertinenza, afferente ad altri livelli, apparirà più chiara durante l'analisi.

Tuttavia, come si vede, una volta depurata da questi dettagli discorsivi la trama appare relativamente semplice e lineare. L'impianto narrativo si rivela addirittura simmetrico. Nella prima parte il soggetto, destinante di se stesso (in parziale sincretismo con l'attore collettivo rappresentato dal Club), provoca sul piano referenziale interno una disgiunzione con l'oggetto di valore: una vera e propria auto-spoliazione. Nella seconda parte si assiste ad un simmetrico tentativo compensatorio di ricongiunzione del soggetto con l'oggetto di valore da cui è stato precedentemente disgiunto. Tale oggetto, tuttavia, è qui sostituito dal suo simulacro cognitivo: il tentativo di congiunzione in altri termini si realizza solo su uno specifico piano veridittivo interno, quello della menzogna (la congiunzione è solo apparente, Talita appare ingannevolmente a Oliveira come ciò che non è, ovvero la Maga). Non dovrebbe sfuggire, in questo senso, l'analogia discorsiva tra gli epiloghi delle due parti: in entrambi i casi si assiste infatti ad una “discesa” (intesa in senso tanto figurativo quanto valoriale) in un “sottofondo” marginale alla ricerca di un surrogato dell'oggetto di valore, riconosciuto ora nella *clocharde*, ora in Talita.

Come si vede da questa sintesi, non solo l'intreccio (diciamo anche la concatenazione del livello semionarrativo) è semplice; relativamente semplici sono anche l'impianto valoriale profondo e tutta la messa in scena discorsiva, decisamente ricca di elementi ma sostanzialmente priva di ambiguità o di particolari effetti retorici. Quanto al livello assiologico profondo, i valori fondanti, pur nella grande diversità delle realizzazioni discorsive, ruotano tutti intorno ad uno schema figurale, in particolare alla contrapposizione *centro/periferia* (meglio traducibile in questo caso, come apparirà chiaro più avanti, nei termini di centramento/decentramento o ancor meglio *collocazione/dislocazione*), contrapposizione che costituirà per il soggetto la base di un programma di “cernita” valoriale, di una complessa crisi epistemica.

Quanto invece al livello discorsivo, l'interpretazione è anche qui alquanto immediata. Le figure attoriali – fatta eccezione per i quattro protagonisti (la coppia Oliveira-Maga e quella Traveler-Talita – sono poche e ben individuate, talora quasi sconfinanti in “tipi” socio-culturali (il *bohémien*, la pianista fallita, la *clocharde* miserabile, il “pazzo”, la donnina scialba). L'organizzazione temporale e spaziale è lineare e fondata su un semplice

schema binario, riflesso in termini di testualizzazione nella divisione del libro in due parti (“dall’altro lato”, la sezione dedicata alla vita di Oliveira a Parigi, e “da questo lato”, la sezione dedicata al ritorno di Oliveira a Buenos Aires). Anche l’organizzazione attoriale, come si vedrà, segue lo stesso schema di duplicazione, esplicitamente tematizzato dal riconoscimento di Manolo e Talita come *doppelganger* rispettivamente di Oliveira e la Maga<sup>423</sup>. Le strategie enunciazionali, infine, non presentano particolari giochi: il romanzo è quasi interamente in forma debraiata, con frequente ricorso al discorso indiretto libero, particolarmente funzionale al motivo della “riflessione interiore”, pratica in cui Horacio eccelle (e talora eccede). La rarità del ricorso alla prima persona, in questo contesto, finisce per marcare un indice rilevanza nei capitoli corrispondenti, quasi sempre caratterizzati da una “impennata” della tensione patemica.<sup>424</sup>

Insomma, non è nell’interpretazione narrativa e valoriale che il romanzo crea i maggiori problemi all’analisi. È evidente che è altrove, e precisamente nelle strategie di testualizzazione, che si deve cercare la cifra distintiva di questo testo. Insomma, è lo stile di configurazione discorsiva che rende l’oggetto testuale ostico, come si diceva. Detto altrimenti, l’efficacia globale di *Rayuela* non riposa solo sulla messa in scena discorsiva, ma anche e soprattutto sul *particolare tipo di esperienza liminare e tensiva incarnata nell’identità figurale del testo*. Come ne *La vie* e nelle *Città*, i legami multilaterali su cui si basa l’instaurazione di una prensione semantica si prestano ad una proiezione sul piano espressivo, traducendosi in una configurazione tensiva suscettibile *anche* dell’applicazione di una presa impressiva. Insomma, più che la prensione semantica (e comunque oltre ad essa), è questa presa impressiva, caratterizzata da un preciso stile ritmico, a provocare l’adesione o installazione del soggetto-fruitor (attraverso la mediazione delle variazioni della sua posizione enunciativa implicita) in una data situazione liminare – quella che più avanti definiremo dello “stare tra”.

Ora, di fronte ad un testo del genere, un’analisi che proceda in modo lineare ci è parsa poco fruttuosa. Si è preferito allora procedere per “moduli”, ovvero per grandi aggregati tematici. Sarà quasi inevitabile dunque sacrificare l’andamento lineare del percorso a favore di una visione “dall’alto”, che proceda per *spots* di attenzione, per focalizzazioni di aree distinte eppure variamente correlate. Vorremmo con questo avvertire il lettore che dunque, per tutti i motivi elencati, la nostra analisi sarà in una certa misura affetta da “discontinuità”. E tuttavia, questo andamento discontinuo e “a singhiozzo” potrebbe costituire persino un vantaggio, conducendo a una sorta di comprensione “per *esquisses*”, ovvero per successive focalizzazioni su diversi “rispetti” dell’oggetto. Non solo: l’andamento discontinuo può addirittura apparire “adeguato” non appena si accetti l’idea che il medesimo andamento sembra essere imposto al lettore dall’esperienza fruitiva stessa del testo, poco più avanti descritta come un processo di “cristallizzazione improvvisa”. La *dislocazione* dello sguardo analitico risponde, insomma, al dispositivo di

---

<sup>423</sup> Il riferimento al *doppelganger* non è un’aggiunta apportata dall’interpretazione: è lo stesso Oliveira che si rivolge spesso e volentieri all’amico esattamente in questi termini (e coerentemente con il ruolo tematico di “intellettuale”, condiviso dai due, anche se con diversi accenti forici).

<sup>424</sup> Per una puntuale individuazione dell’andamento enunciazionale, si veda il prospetto dei capitoli in appendice.

dislocazione che – come si vedrà – costituisce il modello situazionale su cui si fonda l’armatura tensiva del testo.

Tale dislocazione, tuttavia, non va intesa come mancanza di rigore, ma solo come una particolare scelta di aspettualizzazione operata nell’analisi, la quale, come ogni altro discorso, può realizzarsi secondo l’adozione di diversi punti di vista. Allo stesso modo, se abbiamo tentato di rispondere alla “distrazione” caratteristica della scrittura di *Rayuela* (distrazione che della situazione dislocata rappresenta una sorta di correlato patemico-cognitivo) con uno sguardo analitico consapevolmente “distratto”, esso non lo sarà nel senso di una deroga ai principi metodologici del protocollo semiotico, ma in senso puramente aspettuale e comunque controllato – la distrazione essendo nient’altro che una presa “laterale” e dislocata dell’oggetto, meno rigida ma non per questo necessariamente meno rigorosa.

### 8.1 INCURSIONI INTERSTESTUALI: CORTÁZAR VISTO DA JULIO.

Stando alla maggior parte della letteratura critica, in Cortázar è possibile riscontrare un legame particolarmente intenso tra riflessione poetica e attività letteraria. In una prospettiva semiotica, un’affermazione di questo tipo, non supportata dall’analisi di un *corpus* esaustivo e rappresentativo, va presa naturalmente *cum grano salis*, ovvero come un puro spunto di riflessione e come ipotesi da sottoporre ad un’eventuale verifica testuale. Con tutte queste precauzioni, ci è parso tuttavia utile rendere conto, magari traducendola in termini semiotici, di questa possibilità interpretativa, e dunque aprire delle parentesi extratestuali, anche frequenti, sulla produzione meta-letteraria dell’autore.

Questa scelta apparentemente rischiosa da un punto di vista semiotico, richiede tuttavia una precisazione: senza proporre nessuna affermazione vincolante e definitiva, ma limitandoci a riscontrare una possibile tendenza a partire da una considerazione necessariamente *parziale* del corpus dell’autore, si può nondimeno avanzare cautamente un’ipotesi, la verifica (o meglio falsificazione) della quale necessiterebbe, ovviamente, dell’analisi rigorosa di un *corpus* ben più ampio e calibrato. Detto altrimenti, ci sembra possibile riscontrare o per lo meno ipotizzare una convergenza di fondo tra le dichiarazioni d’intenti dell’autore reale (diciamo pure l’*intentio auctoris*) esplicitamente proposte come tali dalla strategia argomentativa del discorso meta-letterario (*intentio operis* critica) e le strategie testuali effettivamente realizzate nei romanzi e nei racconti dal suo simulacro enunciazionale (*intentio operis* letteraria). Questo non significa tuttavia ammettere una benché minima confusione di principio tra autore empirico ed autore modello. Non stiamo affatto negando o relativizzando la necessità epistemologica – propria dell’approccio semiotico – di mantenere le due istanze rigorosamente separate e di espungere ogni riferimento psicologizzante all’istanza di produzione reale. Si sta piuttosto riscontrando la compatibilità tra due *intentio operis*, ovvero tra le strategie enunciazionali dell’autore modello dei testi *letterari* e quelle dell’autore modello, simulacro anch’esso, dei testi *meta-letterari*. In un certo senso, è un caso che una delle due *intentio operis* (quella dei testi

meta-letterari) *si proponga*, peraltro sempre attraverso una strategia del tutto immanente e interna testo stesso, *anche* come *intentio auctoris*.

Inoltre, pare forse superfluo precisare che siamo del tutto consapevoli della natura contingente e in un certo senso eccezionale di tale compatibilità. Detto altrimenti, è ovvio che questa convergenza tra simulacri non è affatto la regola, ma un caso particolare di analogia (su base liminare e posizionale) tra la *condizione esistenziale* in cui Cortázar dichiara di sentirsi immerso e la *situazione esperienziale*<sup>425</sup> che il simulacro enunciazionale deposita nel testo di *Rayuela*, ad uso ed accoglimento del lettore-modello (ma si tratta per certi aspetti di un fruitore-modello). Non si tratta tuttavia della trita idea di analogia tra vita e opera<sup>426</sup>, tanto frequentata in critica letteraria quanto precauzionalmente rigettata dall'approccio semiotico. Non stiamo qui ipotizzando un'analogia ingenua, magari a partire da una ricostruzione arbitraria della biografia dell'autore da cui estrapolare ancora più arbitrariamente nuclei tematici e valoriali da mettere in relazione con l'impianto semantico del testo (o dei testi). Anche qualora presentino un aspetto superficiale di tipo auto-biografico, i riferimenti extratestuali che utilizzeremo saranno sempre e rigorosamente estratti della produzione meta-letteraria di Cortázar.

Si tratta qui – se ci si concede il gioco di suffissi – non di avventati *excursus extratestuali*, ma di *incursioni intertestuali*; avventurose, magari, ma del tutto lecite (perlomeno a nostro modo di vedere). Detto altrimenti, anche quando nel testo meta-letterario l'istanza di enunciazione proietta il simulacro di “Cortázar” che parla in prima persona della propria “condizione” (con tutte le dimensioni che questo concetto integra: timica, cognitiva, epistemica o patemica) e della sua analogia con la condizione “innestata” nel discorso di *Rayuela* o dei racconti, è sempre e comunque la medesima strategia enunciazionale a presentare come effettivo ed operante tale legame. L'instaurazione di una credenza a proposito della coerenza (di stile, in un certo senso) tra *esperienza di vita* e *esperienza di scrittura* fa parte dei meccanismi di efficacia del testo in cui viene presentata, del tutto indipendentemente dalla coerenza o incoerenza “di fatto” tra le due esperienze. L'oggetto di tale credenza è, insomma, un'analogia tra simulacri, ovvero l'idea che la posizione enunciativa del soggetto enunciazionale nei due discorsi, letterario e metaletterario, sia la medesima: in entrambi i casi, una posizione del soggetto non completamente “centrata” all'interno del discorso.

---

<sup>425</sup> Per una riflessione tra queste due forme di “presenza” *cf.* FONTANILLE 2003b, in particolare la distinzione di esperienza e esistenza come modi di prensione “ontologica” del soggetto all'interno di un campo configurato, che rimandano l'una ad una modalità di presenza non mediata, su base timica, l'altra ad una modalità di giunzione mediata, su base predicativa. La condizione, in questo senso, implica un distacco del sé (che Fontanille chiama *débrayage* ontologico) dalla propria situazione, e viceversa, la situazione porta ad una neutralizzazione del distacco (*embrayage ontologico*). Non discutiamo qui della pertinenza e delle implicazioni di una reintegrazione dell'ontologico nel semiotico, o comunque a lato di questo. Ci limitiamo a notare come alcuni aspetti della distinzione proposta da Fontanille siano coerenti con la nostra proposta della possibilità di due diversi livelli di valorizzazione semiotica (l'una relativa alle valenze, l'altra propriamente ai valori) delle pure caratteristiche posizionali che definiscono un campo di colocalizzazione occupato da un'istanza che configura tale campo, posizionandosi, al contempo e *ipso facto*, in un modo peculiare rispetto alle singolarità in esso colocalizzate.

<sup>426</sup> Almeno non nel senso tradizionale che viene dato a questa espressione. Se di analogia si può parlare, come spieghiamo poco oltre, sarà analogia tra forme semiotiche, ovvero tra stile di vita e stile discorsivo, entrambi enunciati in forma testuale e secondo determinate *intentiones*. È esclusivamente in questo senso che più avanti parleremo di concezione “vitalistica” dell'opera.

In altri termini, la convergenza delle *intentiones* è, almeno in questo caso, testualmente fondata ed emerge attraverso evidenti (e dunque documentabili) marche enunciazionali, individuabili analiticamente nei testi meta-letterari di supporto. Del resto, non si sta qui prendendo come termine di comparazione una lettera privata di Julio alla moglie, o all'editore, o ad un amico, bensì testi in cui la comparazione stessa è tematizzata, testi esplicitamente centrati sul *topic* "identità tra vita e opera". Insomma, il tema dell'analogia tra condizione esistenziale e condizione letteraria (e non dunque, vale la pena ripeterlo, tra vita e opera, per quanto questa espressione possa individuare enciclopedicamente il tema in questione) rientra in una precisa *intentio operis* che *ipso facto* ne rende lecita la messa in rilievo da un punto di vista semiotico. Anche quando l'autore empirico è debraiato nel discorso e propone alcuni episodi di vita come *exempla* prototipici della propria particolare disposizione alla scrittura, l'intenzione comunicativa non è autobiografica, ma del tutto critica e meta-letteraria.

Ci si concederà allora il vezzo – non del tutto immotivato tuttavia – di distinguere l'autore modello implicito dall'autore empirico (o meglio dalla sua proiezione attoriale debraiata nei discorsi in prima persona) designando quest'ultimo, all'occorrenza, attraverso il primo nome – Julio – come peraltro egli stesso ama fare nei suoi scritti critici, e con molto gusto.<sup>427</sup> Del resto, tanto singolare è la figura biografica dell'autore reale Julio da poter quasi assurgere ad uno status attoriale extra-discorsivo: la sua "storia di vita" appare quasi come una *summa* o una concrezione del suo idioletto scritturale – fenomeno che in letteratura è spesso invocato, ma raramente analizzato e giustificato in base a dati testuali e ancor più raramente secondo una prospettiva immanente.<sup>428</sup> Ma non si tratta, lo ripetiamo, di scrittura autobiografica, ovvero di un semplice travaso semantico o di una traduzione testuale di contenuti extratestuali. L'atto linguistico rappresentato dal racconto di episodi di vita è in Cortázar del tutto diverso: si tratta piuttosto, come si accennava poc'anzi, di un discorso cognitivo che tende a manipolare l'enunciario in direzione dell'accettazione di un particolare sapere, che abbia per oggetto l'affermazione di un'analogia diremmo *stilistica* tra *forma* di vita, appunto, e *forma* discorsiva, entrambe sottoposte allo stesso principio di "deformazione coerente"<sup>429</sup>.

È esclusivamente in questo senso – e in un'ottica storico-culturale più che letteraria – che "Julio" ci sembra rappresentare una delle ultime incarnazioni dello scrittore "romantico", inteso in senso socio-semiotico come ruolo tematico culturalmente definito e semioticamente caratterizzato da una "pratica" specifica e descrivibile, quella di un *adeguamento di stile*, appunto, tra la propria opera e quell'altra opera che è "la vita di

---

<sup>427</sup> Si veda ad esempio, nel *Giro del giorno in ottanta mondi*, il raccontino "Un Julio parla di un altro", dove si gioca con l'omonimia tra Cortázar stesso, l'amico Julio da Silva e Julio Verne, evidente ispiratore della raccolta.

<sup>428</sup> "Fra vivere e scrivere non ho mai ammesso una netta differenza" (CORTÁZAR 1967 : 33), scrive l'autore in un saggio che utilizzeremo moltissimo. a cui fa eco il giudizio di Ernesto Franco, che nell'ultima opera di Cortázar vede "la concreta dichiarazione, quasi alla fine della scrittura, di un modo forte di intendere l'intreccio fra vita e letteratura. L'una modifica l'altra, l'una scrive dell'altra" (FRANCO 1994 : X). *Los astronautas de la cosmopista* è infatti il racconto di un viaggio quasi picaresco in autostrada progettato – forse il racconto più che il viaggio stesso – come estrema pratica di "distrazione" dalla morte imminente.

<sup>429</sup> La formula è tratta da GREIMAS & FONTANILLE 1993. La definizione si riferisce propriamente al concetto di "forma di vita" (a sua volta mutuata da Wittgenstein) ma è ugualmente efficace per descrivere in generale il fenomeno semioticamente sfuggente di "stile".

Julio”. È questa declinazione del ruolo tematico dello scrittore che convoca la configurazione discorsiva del “romanticismo”: rendere la propria vita un’opera e la propria opera vitalistica. Ma in Cortázar (autore modello, stavolta) e in questo tentativo di adeguazione non c’è ombra di estetismo e di ricercatezza: di radicalmente romantico c’è solo un ideale – l’equilibrio – a cui il discorso valoriale (letterario e meta-letterario) tende costantemente, pur essendo continuamente messo alla prova.

Tale valore profondo è lo stesso all’opera in *Rayuela*: non si tratta però di un equilibrio statico e realizzato, ma di un equilibrio solo regolativo (virtualizzato, desiderato) e soprattutto attualizzato solo nella sua forma *instabile*. Per questo, al di là delle differenze, come per Calvino e Perec lo stile epistemico di Cortázar ci pare sfuggire dalla doppia attrazione di modernismo e postmodernismo, grazie ad una dinamizzazione che lo rende appunto simile, da un punto di vista storico, allo stile romantico, intervenuto a turbare la statica dicotomia classico-barocco (di cui del resto, secondo alcuni studiosi, la dicotomia moderno-postmoderno rielabora e riattualizza i tratti)<sup>430</sup>. L’universo discorsivo di Cortázar appare allora come né equilibrato né caotico, bensì inquieto e instabile; continuamente “sommosso” senza tuttavia fare di tale sommovimento un principio di dissoluzione assiologica, anzi, facendone un principio assiologico in sé; esattamente quanto avviene nella parabola dei Cronopios (*cf.* par. 8.1.2): esseri dalla natura eccentrica e dalla logica disordinata che trovano nell’elezione dell’eccezione a legge una paradossale (e patafisica) regolarità. Incarnazioni ironiche della marginalità irriducibile a qualsiasi regolarità “centrata”, i Cronopios si costruiscono allora un loro “paese”, un “luogo proprio” ove l’instabilità possa apparire come una forma di equilibrio, di regolarità magari *decentrata* ma comunque suscettibile di investimenti assiologici.

Insomma, nell’universo cortazariano l’instabilità dei valori non ne dissolve la necessità; semmai induce ad accettarne il ribaltamento come mezzo di accesso genuino ad un ordine trascendentale – esattamente quello che tenta di fare ripetutamente Horacio. Per questo anche nel universo valoriale deviante di *Rayuela* un ideale permane, resistendo all’attacco frequente del disincanto; anche se si tratta, come si vedrà, di un ideale “ribaltato”<sup>431</sup> e costantemente deformato da una lente caleidoscopica.

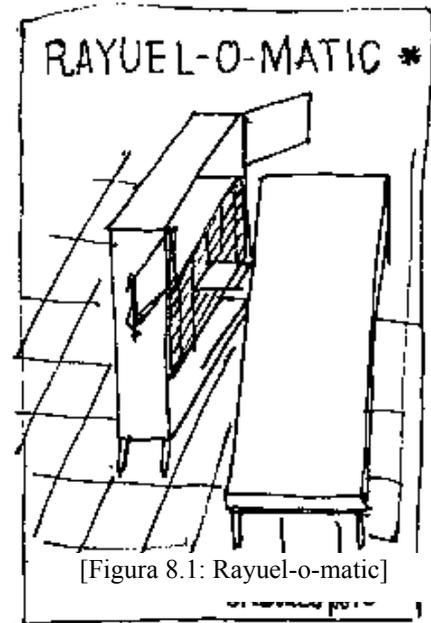
### 8.1.1 Di macchine celibi e cercatori d’oro

---

<sup>430</sup> *Cfr.* in particolare CALABRESE 1987.

<sup>431</sup> Nel romanzo l’istanza di ribaltamento delle assiologie è chiaramente manifestata dalle procedure di discorsivizzazione spaziale: che Oliveira si trovi a Parigi o a Buenos Aires, l’oggetto di valore e l’universo epistemico di riferimento è sempre situato “dall’altra parte”.

Poco tempo dopo tornai in Francia, e due anni più tardi mi arrivarono i documenti, preannunciati in confidenza da Paco Porua che aveva partecipato con Sara alla fase sperimentale della lettura meccanica di *Rayuela*. [...] Seguivano vari diagrammi, progetti e disegni, e un foglietto con la spiegazione generale del funzionamento della macchina, come pure foto degli esperti delle Sottocommissioni all'Electronica e alla Relazioni Patabrowniane in piena attività. Personalmente non ho mai capito troppo bene la macchina, perché il suo ideatore non si degnò di fornirmi spiegazioni complementari, e siccome non sono tornato in Argentina continuo a non afferrare alcuni particolari del delicato meccanismo. Mi rassegnai perfino a questa pubblicazione forse prematura e immodesta con la speranza che qualche lettore ingegnere decifri i segreti della RAYUEL-O-MATIC, come viene chiamata la macchina in un disegno che, lo dirò apertamente, mi sembra colpevole della frivola intenzione di metterla in commercio, soprattutto vedendo la nota a piè di pagina. (CORTÁZAR 1967 : 115)



In *Giro del giorno in ottanta mondi* (una sorta di almanacco ottocentesco rivisitato) Cortázar si cimenta in un gustoso *divertissement*, prendendo argutamente in giro la sua opera più nota. Il riferimento è evidentemente a *Rayuela*, romanzo la cui caratteristica più eclatante (e più spesso fraintesa o mal interpretata) è la possibilità di essere letto secondo due modalità fruttive distinte: seguendo un percorso lineare oppure un percorso “spezzato”, opportunamente indicato, in apertura al volume, dal *tablero de direccion*<sup>432</sup>:

A suo modo questo libro è molti libri, ma soprattutto è due libri.

Il primo, lo si legge come abitualmente si leggono i libri, e finisce con il capitolo 56 e alla pagine dove tre evidentissimi asterischi equivalgono alla parola Fine. Conseguentemente il lettore potrà prescindere senza rimorsi di coscienza da quel che segue.

<sup>432</sup> A differenza di quanto avviene in Perec e Calvino, questa seconda modalità di lettura non è fatta oggetto di un invito esplicito, anzi: l'autore si premura di sottolineare che il lettore potrà ignorare “senza rimorsi” la lettura suggerita, trattandosi tutto sommato dell'integrazione di “capitoli di cui si può fare a meno”. In realtà, questa dissuasione ci sembra nascondere un invito meno scoperto e ben più sottile – diremmo antifrastrico, in accordo all'ironia di cui è permeato. A ben guardare, in effetti, si tratta di una manipolazione ambigua, a metà tra la configurazione della sfida e quella della seduzione: un “doppio vincolo” parafrasabile come un “sei libero di non leggere” (seduzione, comunicazione di un simulacro positivo del ricevente) ma “forse se non leggi è perché non puoi comprendere” (sfida, con proiezione di un simulacro negativo del ricevente e conseguente spinta all'azione). I capitoli superflui sono infatti dell'ordine dell'“accessorio”, ma nell'universo valoriale del libro – come si vedrà – è proprio nell'accessorio che risiede il senso e non comprendere questo “senso eccedente” è il fallimento che Oliveira teme e immanabilmente sperimenta.

Il secondo, lo si legge cominciando dal capitolo 73 e seguendo l'ordine indicato a più di pagina d'ogni capitolo. In caso di confusione o poca memoria, basterà consultare la lista seguente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 40 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131

Allo scopo di facilitare la rapida ubicazione dei capitoli, la numerazione è ripetuta in alto di ciascuna pagina. (CORTÁZAR 1966 : 3)

Questa struttura marcatamente modulare ha fatto sì che il romanzo venisse da molti e in parte erroneamente considerato un esempio paradigmatico di testo combinatorio e proto-ipertestuale: vedremo che le cose non sono così semplici e come i numerosi tentativi di interpretare il testo in senso esclusivamente decostruzionista<sup>433</sup> lascino in ombra alcuni aspetti sostanziali del romanzo, sia dal punto di vista espressivo che da quello semantico.

Del resto, la vera ragion d'essere del *divertissement* di cui sopra sembra risiedere proprio in una sorta di “tutela preventiva” in vista di possibili fraintendimenti e radicalizzazioni - non solo di matrice decostruzionista ma anche, come vedremo, di senso diametralmente opposto. L’“arma segreta”<sup>434</sup> di tale prevenzione è la parodia, attraverso la quale (“a mo’ di scherzo”) Cortázar conta di “depistare quelli che cercano l’accesso ai tesori con faccia solenne”, ovvero la congrega degli “anatomisti del testo”<sup>435</sup>, ostinati e tuttavia fatalmente sterili come cercatori d’oro di poca immaginazione (categoria della quale – con questo tentativo di analisi – speriamo vivamente di non entrare a far parte<sup>436</sup>).

Con queste premesse, il breve scritto intitolato *De otra maquina celibe* si muove sull’onda di un improbabile interesse pseudo-genealogico alla ricerca di un possibile evento che faccia da nume tutelare alla nascita di *Rayuel-o-matic*, fantomatica “macchina celibe”<sup>437</sup> appositamente concepita per agevolare la lettura del romanzo secondo le due

<sup>433</sup> Ci riferiamo qui, ovviamente, non al decostruzionismo come corrente filosofica, ma alla sua applicazione, talora fuorviante, all’analisi letteraria.

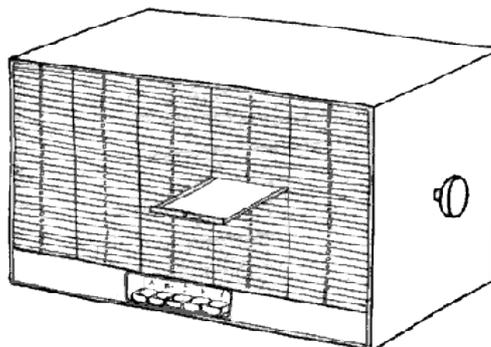
<sup>434</sup> Contagiati dallo spirito cronopiesco di Cortazar, parafrasiamo qui il titolo di un’altra sua opera, poco nota in Italia: *Le armi segrete*, appunto.

<sup>435</sup> Le tre brevi citazioni interne sono tratte da CORTÁZAR 1967 : 113.

<sup>436</sup> *Ivi* : 113. Poco importa stabilire se Cortazar si riferisse qui ad avventurieri ottusamente tenaci o anche - com’è lecito sospettare - ad analisti troppo inamidati e rigidi (“la critica seria” di cui parla appena prima): da entrambe le categorie cercheremo di tenerci sufficientemente lontani.

<sup>437</sup> Semplificando molto, le macchine celibi di possono definire come marchingegni “privi di funzione”, o meglio il cui unico scopo è un movimento autoreferenziale e non produttivo, costruzioni di ingranaggi la cui essenza risiede nel puro gioco macchinico e inerziale. La letteratura sul tema è vastissima e comprende, tra le altre, le riflessioni fondamentali di Deleuze, Foucault e De Certeau, secondo il quale nelle macchine celibi “non vi è, per la scrittura, né entrata né uscita, ma soltanto l’interminabile gioco delle sue fabbricazioni” (DE CERTEAU 1980 : 216). Tuttavia, data l’importanza della poetica patafisica in Cortázar, non è solo a beneficio d’inventario ricordare che l’atto di nascita di tali macchine nell’immaginario novecentesco risale proprio a Roussel e al suo romanzo *Locus Solus*.

modalità principali (linearmente o secondo il *tablero*). A quest'uopo il marchingegno, di seguito rozzamente rappresentato, si avvale essenzialmente di un sistema di schede di lettura, la cui emissione è regolata da appositi bottoni per iniziare, sospendere e “resettare” la fruizione.



[Figura 8.2: Rayuel-o-matic – schede perforate]

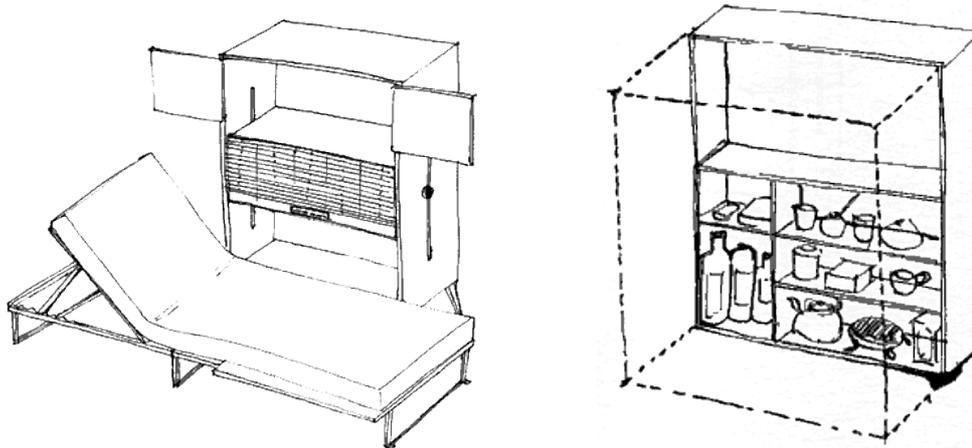
Per dare un senso – patafisico più che metafisico – ai natali di questo marchingegno letterario, Cortázar immagina dunque l’incontro, sulla *Lincée*, una nave diretta a Buenos Aires<sup>438</sup>, di quelli che sembra ironicamente considerare i padri putativi del romanzo stesso (e del suo duplicato macchinico): Raymond Roussel e Marcel Duchamp.

Com’è logico, la critica seria sa che tutto questo non è possibile, innanzitutto perché la Lyncée era una nave immaginaria, e poi perché Duchamp e Roussel non si conobbero mai [...] Ma ci sono altre persone per cui quegli impedimenti fisici non smentiscono una realtà più degna di fede. Non solo Duchamp e Roussel visitarono Buenos Aires, ma in quella città ci sarebbe stata una successiva replica collegata a loro per ragioni che neppure questa volta la critica seria avrebbe preso in considerazione. (CORTAZAR 1967 : 112)

Alla “fatalità” di questo incontro – di cui pure si dichiara l’implausibilità fattuale – e all’unione creativa che si immagina ne sia conseguita, Cortázar attribuisce una sorta di significato premonitorio in relazione ad un evento successivo: proprio a Buenos Aires, anni dopo, Fassio (amico di Julio nonché titolare della “cattedra di lavori pratici rousseliani” presso l’Istituto di “Alti Studi Patafisici”) concepisce e realizza la “geniale” macchina Rayuel-o-matic.

Un doppio impulso aperto convergeva a poco a poco verso la punta australe in cui Roussel e Duchamp si sarebbero ritrovati, a Buenos Aires, quando un inventore e uno scrittore che forse anni addietro si erano guardati pure loro da lontano in qualche bar del centro, senza presentarsi, si fossero incontrati in una macchina concepita dal primo per facilitare la lettura del secondo. (*ivi* : 113)

<sup>438</sup> La *Lyncée* e la nave (immaginaria) che compare all’inizio del noto romanzo di Roussel *Impressions d’Afrique*.



[Figure 8.3 e 8.4: Rayuel-o-matic, particolari]

È dunque nel cuore della piega temporale generata nel tessuto dei possibili da questo “doppio impulso” creativo che si annida la nascita di Rayuel-o-matic:

Avrete notato che la vera macchina è quella che compare a sinistra; il mobile con l’aspetto di un triclinio infatti è proprio un triclinio, visto che Fassio aveva capito fin dall’inizio che *Rayuela* è un libro da leggere a letto per evitare di addormentarsi in altre posizioni dalle funeste conseguenze. I disegni 1 e 2 [qui 3 e 4] illustrano in modo ammirevole questa ambientazione propizia, soprattutto il 2, dove non mancano né il mate né la bottiglia di gin (giurerei che c’è anche un tostapane elettrico, la qual cosa mi sembra un eccesso di ricercatezza).<sup>439</sup> (*ivi* : 116)

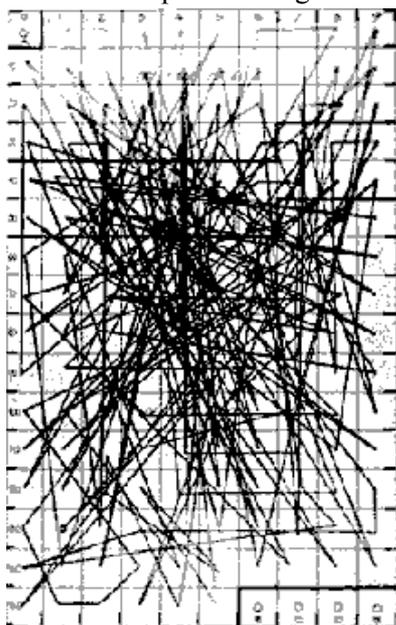
Dopo aver dunque descritto il meccanismo con dovizia di particolari (finanche uno sportellino attrezzato di bevande e vettovaglie per il lettore fatalmente dimentico delle necessità materiali), Cortázar informa il lettore che:

Nell’impossibilità di inviarmi la macchina per questioni logistiche, doganali e perfino strategiche che il Collegio di Patafisica non è in condizioni né ha intenzione di analizzare, Fassio allegò ai disegni un grafico della lettura di *Rayuela* (a letto o seduti). (*ivi* : 118)

<sup>439</sup> Da notare il rimando intertestuale che strizza l’occhio ai lettori del romanzo: mate e gin sono infatti due figure alquanto pregnanti del discorso di *Rayuela*, riconducibili rispettivamente a due diverse configurazioni discorsive convocate dal testo sotto forma di micro-cerimoniali privati ricorrentemente celebrati dal protagonista. La religione pagana di Oliveira prevede infatti da un lato la consumazione diurna e “solare” del mate, che rimanda alla tradizione argentina e che vede perlopiù l’amata Lucia come co-officiante; dall’altro quella notturna e “lunare” dell’ubriacatura conviviale-intellettuale con gli amici artisti del circolo del serpente, pratica completamente radicata e immersa nell’*humus bohemien* parigino. Vedremo più avanti come questi due *frames* siano legati ai due universi di valore contrapposti entro i quali si gioca la crisi epistemica di Oliveira. Non solo: L’omologazione tra l’opposizione tra i due riti (e relativi scenari) e l’opposizione valoriale si appunta sul comune rimando ad un medesimo schema spaziale – Buenos Aires vs Parigi – il quale a sua volta determina la principale cesura del testo, diviso appunto in due sezioni: “dall’altra parte” (Parigi) e “da questa parte” (Buenos Aires). La ridondanza di tale schema spaziale è fondamentale per il rilevamento della coesione isotopica di questo testo, che invece a livello superficiale e discorsivo appare erroneamente improntato all’insegna della dispersione semantica.

Da un punto di vista semiotico, tra tutte le illustrazioni che accompagnano il testo, questo diagramma di lettura rappresenta indubbiamente il “pezzo forte”: non solo, in senso pragmatico ed extratestuale, per la fatale attrazione che ogni figurativizzazione di struttura sembra esercitare (nel bene e nel male) sullo sguardo semiotico. Il diagramma è “pezzo forte” anche e soprattutto in senso strategico e immanente, in quanto chiave di volta di una mossa retorica ben precisa. Proprio in chiusura del testo, infatti, Cortázar imbastisce una sapida provocazione all’analista strutturale (che a questo punto è quasi inevitabile identificare col tanto biasimato cacciatore di tesori “dall’aria solenne”)

L’interpretazione generale non è difficile: sono indicati chiaramente i punti fondamentali a



cominciare da quello di partenza (73), il capitolo murato (55) e i due capitoli del ciclo finale (58 e 131).<sup>440</sup> Dalla lettura emerge una proiezione grafica alquanto simile a uno scarabocchio, anche se forse un giorno i tecnici potranno spiegarmi perché le linee si infittiscono tanto verso i capitoli 54 e 64. **L’analisi strutturale utilizzerà in modo proficuo queste proiezioni in apparenza sconcertanti; io le auguro buona fortuna.** (ivi : 120)

Più che un augurio, un sarcastico anatema.<sup>441</sup> E in effetti, pur trattandosi il linea di principio di un oggetto semioticamente “appetibile” – modulare e metanarrativo com’è – questo romanzo ha avuto ben poca fortuna in ambito strutturale.<sup>442</sup> Ai rarissimi riferimenti fa eco un’assenza quasi totale di tentativi di analisi<sup>443</sup>, tanto da

far nascere il dubbio che questo oblio fosse nei piani del suo autore – gran cronopio per autoelezione ed evidentemente investito di poteri ignoti, tra cui quello alquanto insolito di scongiurare, giocando in anticipo, il rischio di vivisezione della sua opera più ambiziosa.

<sup>440</sup> Si chiarirà più avanti cosa si intende per “capitolo murato” e “ciclo finale”.

<sup>441</sup> Lo scetticismo di Cortázar per l’epistemologia strutturale è ben documentato da alcune dichiarazioni, ma è altresì elicetabile dall’analisi epistemica del romanzo. In effetti nella trama discorsiva di *Rayuela* è percepibile una tensione ambigua – tra l’attrazione e la diffidenza – per una certa *ratio* ordinatrice in cui si possono riconoscere molti dei tratti di quel complesso insieme di atteggiamenti epistemologici che proprio in quegli anni (il romanzo è del 1966) andava più o meno esplicitamente e non senza problemi (cfr. tra gli altri PIAGET 1968) definendosi come “strutturalismo”.

<sup>442</sup> Non che in ambito interpretativo il romanzo abbia ricevuto maggiore attenzione: in generale, le osservazioni si sono in questo ambito limitate ad una prevedibile identificazione del romanzo come “paradigmatica opera aperta” – aspetto fin troppo evidente e esplicitamente collegato alle teorie di Eco da Cortázar stesso.

<sup>443</sup> È celebre in ambito generativo l’analisi di un altro racconto di Cortázar (*Continuità dei parchi*) da parte di Greimas, ma in quella sede il racconto viene trattato come *exemplum* testuale di una particolare declinazione della presa estetica, e dunque sostanzialmente decontestualizzato. Fa eccezione a questo oblio il notevole studio di Froelicher, che utilizzeremo ampiamente. Segnaliamo anche il saggio di Rosalba Campra (1978), dedicato ai racconti di Cortázar, che ha il merito di adottare un deciso sguardo semiotico e di trarre alcune conclusioni importanti, procedendo ad analisi chiare e rigorose. Il lavoro di Campra ha però alcuni dei limiti tipici di un approccio troppo rigidamente strutturalista e di concentrarsi forse più del dovuto sul livello narrativo, trascurando la complessità delle costruzioni discorsive nei racconti in questione.

In realtà crediamo che questo augurio-anatema sia da intendersi esattamente come la nota di apertura del romanzo, ovvero come una raffinata mossa di sfida-seduzione<sup>444</sup> e che al contrario un'analisi di *Rayuela* sia non solo stimolante, ma potenzialmente utile ad allargare l'usuale campo di azione della semiotica letteraria. Bisogna però lasciarsi contaminare dalla "cronopietas", abbandonarsi al suo andamento eccentrico. Del resto, è solo accettandone lo spirito patafisico e ricambiandone con uguale ironia l'occhiata obliqua che uno sguardo "strutturalista", dinamizzandosi, può accogliere la sfida qui lanciata da un autore acuto e beffardo come Cortázar.

### 8.1.2 Tra Cronopios e Famas

*Che le tartarughe siano grandi amanti della velocità è cosa del tutto naturale.  
Le esperanzas lo sanno, e se ne infischiano. I famas lo sanno, e ne ridono.  
I cronopios lo sanno e ogni volta che incontrano una tartaruga  
tirano fuori gessetti colorati  
e sulla curva lavagna della tartaruga disegnano una rondine.*  
(Julio Cortázar)

Ad onta delle provocazioni dell'autore (o forse esattamente in loro risposta) pensiamo di poter affermare e dimostrare, con tutte le cautele del caso, che il testo in questione, pur nella sua apparente disorganizzazione, non è affatto estraneo all'idea di totalità strutturata di senso. *Rayuela* è, secondo Amorós, una "novela total": opera-mondo, direbbe Franco Moretti. Ma un mondo dove molte cose non funzionano affatto, o perlomeno funzionano "male".

Occorre tuttavia fare attenzione: non si tratta qui della rappresentazione del caos totale, del disordine regnante – scelta scritturale che ha fatto la fortuna di un alto genere di "opere-mondo" (valgano per tutti i due esempi di Thomas Pynchon e di David Forster Wallace). Come in Perec e Calvino, permane una tensione alla stabilità (anche qui manifestata a livello testuale, come si vedrà, dalla presenza di un'identità figurale definibile), solo più vicina alla spinta velleitaria che a una vera e propria aspirazione: una tensione, altrimenti detto, molto più ironica e disincantata, già conscia del proprio sicuro fallimento e tuttavia non priva di una sua etica profonda. Un'etica che in molte opere si traduce in un impegno politico esplicito e che in *Rayuela* prende piuttosto la forma di una demolizione critica del canone stilistico del romanzo e dell'immagine di civiltà – antiumanistica, meccanicistica e pericolosamente nichilista – che esso implicitamente sostiene, almeno a quell'epoca e secondo l'autore.<sup>445</sup> In questo senso *Rayuela* si presenta, da un punto di vista "politico", come un "controromanzo".

<sup>444</sup> Cfr. nota 11 in questo capitolo.

<sup>445</sup> Non si dimentichi che il testo è composto tra gli anni cinquanta e sessanta, in piena "strategia del terrore": "si deve demolire una civiltà che ci sta portando inesorabilmente alla bomba atomica (in quegli anni si usavano molto queste espressioni, era il periodo della psicosi della guerra nucleare), se la civiltà giudaico-cristiana si è sviluppata per farci finire con una bomba atomica, allora ci siamo sbagliati, bisogna creare qualcos'altro. ovvero, bisogna cercare di capire in quale momento il cammino dell'uomo ha imboccato la strada sbagliata, quando in realtà c'erano alternative migliori. Perché il libro è ottimista, come me. io credo nell'uomo, l'uomo sopravviverà a tutte le prove" (CORTÁZAR 1985 : 543).

Una cosa che credo sia piaciuta molto ai lettori è che *Rayuela* si presenta un po' come un *controromanzo*, anche se la definizione non è mia. È un tentativo di ricominciare da zero sul piano del linguaggio. Sì, certo, mi sono servito del linguaggio come qualsiasi altro scrittore, però nel romanzo c'è una ricerca disperata di evitare i luoghi comuni, di eliminare tutto ciò che ancora resta, nella nostra lingua, della cattiva eredità del secolo scorso, c'è un continuo riferimento alla scontatezza degli aggettivi. È una sorta di tentativo di pulizia generale della lingua prima di tornare a utilizzarla. (CORTÁZAR 1985 : 542)

E tuttavia, questo tentativo di “pulizia generale” non sfocia nell’evanescenza, nella dissoluzione narrativa che affligge, ad esempio, alcuni analoghi tentativi contemporanei (dal *Nouveau Roman* ai successivi eccessi del postmodernismo). Nelle opere di Cortázar la tensione etica e poetica – perché di una vera e propria etica dell’attività letteraria qui si tratta – non arriva mai ad oscurare la comprensibilità e la resa estetica, né permette all’autore di perdere di vista tutto quel versante ludico che rende la lettura di un romanzo un’esperienza comunque (e diremmo anche semplicemente) “piacevole”.

Cortázar è del resto un autore giocoso e pensoso al contempo; come Calvino e Perec sospeso tra ordine e disordine, ma con diverso spirito e differente attitudine. In lui *cosmos* e caos non sono né principi trascendenti dai quali, come in Calvino, distillare una soluzione superiore, né condizioni fenomenologiche ed esistenziali la cui manifesta incompatibilità non impedisce, come in Perec, una continua ricerca di sutura. Sotto la penna di Cortázar ordine e disordine diventano principi vitalistici, spiritelli dispettosi: *cronopios* e *famas*, ovvero, per dirla con Calvino (1971 : 1304): “due genie d’esseri danzanti e pullulanti, o categorie antropologiche primordiali, che sono la creazione più felice e assoluta di Cortázar”.

I *famas* sono quelli che imbalsamano ed etichettano i ricordi, che bevono la virtù a cucchiariate col risultato di riconoscersi l’un l’altro carichi di vizi, che se hanno la tosse abbattono un eucalipto invece di comprare le pasticche Valda. I *cronopios* sono coloro che si lavano i denti alla finestra, spremono tutto il tubetto per vedere volare al vento festoni di dentifricio rosa; se sono dirigenti della radio argentina fanno tradurre tutte le trasmissioni in rumeno; se incontrano una tartaruga le disegnano una rondine sul guscio per darle l’illusione della velocità. [...]

Due anime si contendono il porta-anime di Julio Cortázar. L’una butta fuori immagini a getto continuo mosse dal vortice dell’arbitrio dell’improbabilità, l’altra innalza costruzioni geometriche ossessive che si reggono in equilibrio su un filo. (CALVINO 1971 : 1303)

Se Calvino subì così fortemente il fascino di queste due figure immaginarie, è forse perché gli dovettero sembrare capaci di dar corpo ad un’altra declinazione, più lieve e al contempo più pericolosa e ingestibile, della propria *vis* ossimorica. È vero: il discorso di Calvino sembra a prima vista “soffrire” di una sorta di compulsione dualistica, sufficiente ad alimentare il dubbio che il suo giudizio su Cortázar sia “viziato” a priori. A prescindere dal fatto che, almeno nella nostra prospettiva e come abbiamo tentato di mostrare, il dualismo di Calvino non è propriamente tale, ma appare dinamizzato nei termini di

ambiguità e risolto in una fusione ossimorica, si consideri semplicemente il seguito del brano:

Ma presto si vede che le due anime sono in realtà una sola, che un confine tra immaginazione controllata e immaginazione metodica è impossibile tracciarlo. [...]

Dire che i cronopios sono l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme, e che i famas sono l'ordine, la razionalità, l'efficienza, sarebbe impoverire di molto, imprigionandole in definizioni teoriche, la ricchezza psicologica e l'autonomia morale del loro universo. Cronopios e Famas possono essere definiti sono dall'insieme dei loro comportamenti (*ivi* : 1303-1304)

In questo modo, anticipando le possibili critiche (e dimostrandosi così più intelligente non solo dei suoi lettori, come ama ricordare Fabbri<sup>446</sup>, ma persino dei suoi analisti), Calvino non solo si mette al riparo dal legittimo sospetto di "vizio formale" di cui si parlava, ma ammette con lucidità il rapporto tutt'altro che rigido e anzi profondamente fluido che queste due "opposte e complementari possibilità dell'essere" (e come vedremo della creatività) intrattengono nel discorso di Cortázar, ove finiscono per declinare un "universo totale, con una sua lingua, suoi miti e riti e valori e codice".<sup>447</sup>

Del resto, osservando bene, si vedrà che è una determinazione degna dei famas che i cronopios mettono nell'essere cronopios, e che nell'agire da famas i famas sono pervasi da una follia non meno stralunata di quella cronopiesca. (*ibid.*)

*Cronopios e famas*, dunque, più che incarnazioni dicotomiche sono figure miste e liminari. Entrambi in qualche modo esposti allo stesso disequilibrio entropico che ne caratterizza l'universo, gli uni, come si diceva nell'introduzione, lo risolvono *eleggendolo* a legge, elevando a comportamento "corretto" e regolare il proprio modo d'essere, la propria attrazione verso le eccezioni, così che essa appaia "determinata" (la regolarità dell'instabile); gli altri, di fronte allo stesso disequilibrio, lo *sottomettono* ad una legge senza poterlo annullare (l'instabilità del regolare), riducendo l'eccezione a devianza, "normalizzandola" a favore di un conformismo non meno insensato: insomma, solo un diverso tipo di follia.

---

<sup>446</sup> In verità Fabbri riconosce a Calvino la capacità di mostrarsi "più intelligente" del lettore per stimolarlo e invitarlo a superarlo in sagacia, in modo simile a quanto avviene come si è visto nel rapporto simulacrale tra l'autore Cortázar e il suo lettore modello: "D'altra parte, Calvino è un autore che domanda uno speciale contratto di lettura, cioè l'impegno da parte del lettore a capire di più di quanto lui stesso non dica. Calvino sa bene che ogni ricordo di un testo che non dia più o meno del testo è una memoria morta: quindi, in qualche modo, il lettore deve essere più intelligente dell'autore. Più intelligente o più stupido: se il lettore capisse esattamente la stessa cosa di quel che è scritto, sarebbe 'memoria morta'" (FABBRI 2000/2003: 41). Ricordiamo un altro "pseudo-aforisma" di Fabbri, perlopiù rintracciabile in comunicazioni informali: "Da quando Calvino è morto, gli italiani sono più stupidi".

<sup>447</sup> "Tutto questo mio discorso bipolare non tende altro che a preparare l'entrata in scena di due cortei contrapposti dei cronopios e dei famas [...] a preparare la nostra entrata in un universo totale, con una sua lingua, suoi miti e riti e valori e codici, in cui i cronopios e i famas incarnano con movenze di balletto due opposte e complementari possibilità dell'essere." (CALVINO 1971 : 1304). Con questa ammissione, Calvino marca al contempo la distanza della "situazione" di scrittura cortazariana, interstiziale e tesa tra i dualismi, dalla propria, che piuttosto "ingloba" i dualismi, alla ricerca di una conciliazione tanto più inseguita quanto più sentita come impossibile.

Non deve stupire il trovarsi di fronte, ancora una volta, ad una condizione liminare e inquieta, per di più eletta a modello creativo; né si deve pensare che questa ricorrenza appiattisca l'uno sull'altro gli stili scritturali che abbiamo preso in esame, perché la liminarietà di Cortázar è radicalmente diversa da quella di Perec o di Calvino. Non si tratta qui né di approssimazione al vuoto, come per il primo, né della sua occupazione e neutralizzazione, come per il secondo: il modello liminare di Cortázar è quello dello stare *tra* i limiti, nello spazio franco escluso dai tracciati e dunque, in un'altra accezione, *fuori* dai limiti.<sup>448</sup>

Il fatto è che chiunque abbia letto i suoi scritti, sa bene che Julio<sup>449</sup> saltellava agevole tra un campo stilistico e l'altro e, se mai si fermava a riposare, lo faceva sul limite, come quegli acrobati pervicaci che non scendono dal trapezio neppure durante il sonno.<sup>450</sup> Sarà per questo che è sempre rimasto a distanza da *contraintes* e esercizi di stile. Ma sarà anche per questo che la sua opera, dai racconti a *Rayuela*, è destinata ad essere inevitabilmente e istintivamente amata da qualsiasi *mens oulipiana*. Si veda a questo proposito l'immaginaria *Lettre de Cortázar all'Oulipo* scritta da Jouet in occasione del ventennale della morte dello scrittore, in cui tra l'altro si ricorda come egli abbia coerentemente rifiutato l'invito di affiliazione all'Opificio, mantenendone tuttavia intatta la simpatia e l'ammirazione:

D'abord, sachez que je n'ai pas oublié un certain événement auquel vous faites vous-mêmes volontiers allusion. Dans les années 1970 (je ne sais plus trop précisément laquelle, et vous non plus à ce qu'on m'a dit), vous aviez émis le souhait que je vous rejoigne au sein de l'Ouvroir de Littérature Potentielle en tant que membre à part entière. On dit, ça et là, que

---

<sup>448</sup> Nei tre autori in questione è diverso lo stile liminare, ovvero la posizione enunciativa assunta dal soggetto discorsivo all'interno del campo semantico e le dinamiche di attraversamento e fronteggiamento delle sue linee interne. Ma gli stati, i poli semantici, che tali linee di confine separano sono sostanzialmente gli stessi, almeno nelle loro accezioni più profonde. Così Perec è decisamente cronopiesco quando inventa (magari assemblando materiale di seconda mano) micro racconti eccentrici, ma è assolutamente un *famas* quando si lascia prendere dalla frenesia classificatoria degli elenchi e delle descrizioni. Ugualmente Calvino tocca i cronopios e la loro esaltazione dell'instabile quando lascia prevalere il suo gusto puramente romanzesco e narrativo (la narratività essendo, ridotta all'osso, pura istanza di trasformazione); si riconosce invece come *famas* quando a questa abbondanza sovrappone i suoi rigidi schemi di contenimento, logici o geometrici. E tuttavia, il soggetto discorsivo perechiano oscilla tra le due anime, mentre quello calviniano tenta invece di fonderle e di "risolverle"; diversamente da entrambi, come stiamo appunto tentando di dimostrare, Cortázar vi si pone invece in mezzo, osservandole da una posizione equidistante.

<sup>449</sup> Come accennato nell'introduzione, utilizzando il primo nome dell'autore (anziché il cognome) intendiamo riferirci alla proiezione attoriale dell'autore empirico debraiata all'interno dei suoi stessi testi critici; tale proiezione risponde tuttavia ad una precisa *intentio operis* e va dunque considerata come una mossa strategica di tipo enunciazionale direttamente rispondente all'autore modello. L'attore "Julio", in quanto elemento immanente, può così legittimamente trovare posto nel nostro discorso analitico, fatta salva l'ipotesi che, come mostrato in introduzione, l'*intentio operis* che lo installa all'interno del testo non rimanda ad un genere di discorso autobiografico ma ad un discorso di tipo cognitivo, precisamente metaletterario, il cui fine manipolatorio è (ovviamente solo in questo caso specifico) suggerire che la forma di vita incarnata in "Julio" e così discorsivizzata risponda al medesimo stile, la medesima regola di "deformazione coerente" che regola la pratica scritturale propriamente letteraria di "Cortázar" e, conseguentemente, la forma discorsiva che da tale pratica emerge.

<sup>450</sup> Impossibile non pensare alla ricorrenza della figura dell'acrobata nell'universo discorsivo degli altri autori qui in esame: pensiamo in particolare al già citato acrobata di Perec, a sua volta più o meno direttamente riconducibile al *Barone rampante* di Calvino e all'analogo protagonista di un racconto di Kafka (altro autore "liminare" – cfr. RELLA 2005). Ma di Calvino bisogna ricordare anche la precarietà di molte "città sottili", tra tutte Ottavia, sospesa in cielo su precarie ragnatele. Ci limitiamo a notare, per ora, come dalla ricorrenza di queste figure dell'equilibrio (più o meno instabile), la pertinenza euristica della categoria liminare nei testi in esame esca ulteriormente rinforzata.

j'avais décliné l'invitation. Je ne me souviens plus très bien, ni de l'offre, ni du refus. Je ne sache pas qu'il y ait de cela des traces écrites. Au bénéfice du doute, admettons donc cette offre, assumons ce refus. Je mentirais si je vous disais qu'aujourd'hui je le regrette, au fond je m'en fous complètement, et me présenter maintenant comme repentant manifesterait un esprit de l'escalier que je n'ai pas [...]. (JOUET 2004)

[...] ce n'est pas que j'étais inintéressé par votre proposition, ce n'est pas que j'étais hautain, j'étais un peu ailleurs il est vrai, ayant toujours considéré que le recours à ce que vous appelez, pardonnez-moi, de façon parfois quelque peu obsessive "la contrainte" était chez moi une attitude très exceptionnelle, comme je crois l'avoir expliqué en long, en large et en travers dans la manière de postface de ma nouvelle "Clone".<sup>451</sup> (*ibid.*)

Refrattario per principio ad ogni reclutamento ("au fond je m'en fous complètement"), l'autore empirico-Julio non riesce tuttavia a sottrarre altrettanto decisamente il proprio alter ego scritturale-Cortázar alle frequenti richieste di un chiarimento sulla propria collocazione stilistica<sup>452</sup>. Significativamente, tra i molti paradigmi ai quali sarebbe possibile ascrivere il suo stile eclettico, la scelta cade proprio su un "antiparadigma": quello della patafisica, "science des solutions imaginaires"<sup>453</sup> nonché *humus* di nascita di quelle macchine celibi, di cui a sua volta *Rayuel-o-matic*, in un gioco di beffe al quadrato, rappresenta una parodia.<sup>454</sup>

Vedremo meglio oltre l'effetto delle influenze patafisiche sulla poetica dell'autore; per ora, torniamo allo schema di lettura di *Rayuela* e al suo aspetto acentrico e asistemico. Senza dubbio gran parte dell'effetto ironico, diremmo quasi sarcastico, generato dall'aggrovigliato diagramma nasce dalla consapevole intenzione di "gettarlo in pasto" all'analisi strutturalista. Se tuttavia oggi essere strutturalisti è ormai una posizione eccentrica, *Rayuel-o-matic* compare in un periodo (1966, ma la prima versione è del 1963) in cui l'eccentricità era ancora nel *non* essere strutturalisti.

---

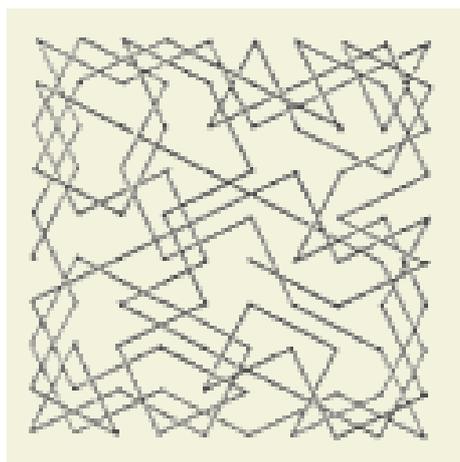
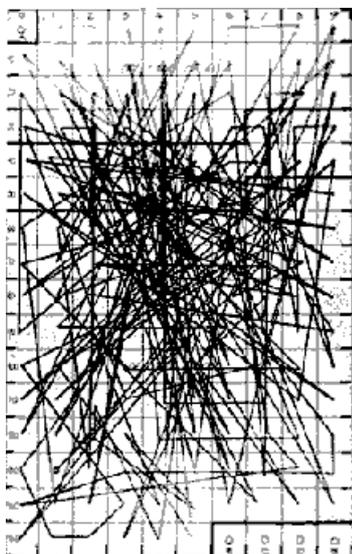
<sup>451</sup> Il racconto in questione, "Clone", è infatti sviluppato sulla base di una fuga di Bach: le diverse istanze attoriali e le rispettive voci (in senso genetiano) rispondono, nella loro presentazione sintagmatica e paradigmatica, rispettivamente all'ordine "melodico" di entrata e ai rapporti armonici tra le diverse linee strumentali della composizione musicale.

<sup>452</sup> Si vedano a proposito le molte interviste all'autore disponibili in bibliografia.

<sup>453</sup> "Science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualités". La definizione è quella ufficiale del Collegio omonimo, da cui peraltro germina lo stesso Oulipo, distaccandosene progressivamente soprattutto a causa dell'ingerenza dei matematici e la loro propensione per la strutturazione formale: "si la Patapyhisique est la 'science des solutions imaginaires', l'Oulipo pourrait être la recherche de solutions réelles à des problèmes (prosodiques ou rhétoriques) imaginaires" (BRAFFORT 2000: 58).

<sup>454</sup> Attraverso questa disposizione ironica, Cortázar prende le distanze tanto dal rischio di riduzione strutturalista, quanto dall'opposto rischio di deriva macchinica e descostruzionista. Come sottolinea Bartezzaghi in uno scritto dedicato alle "macchine letterarie", quando la regola di riproduzione interna che genera sopravanza la tensione semantica e l'obiettivo comunicativo, "si arriva facilmente [...] alle soglie del discorso senza senso. [...] La meccanica del linguaggio finisce così per produrre automi artistici, in cui ogni funzione comunicativa ma anche suggestiva del linguaggio è seppellita dall'aspetto di ricombinazione" (BARTEZZAGHI 2004: 12). Si noti che una simile lettura delle macchine celibi, attraverso altri percorsi intertestuali, apre un ulteriore spiraglio attraverso cui far passare il filo rosso che finora ci ha guidato, ovvero il pensiero di Deleuze, in particolare la sua idea di concatenamento macchinico e di corpo senz'organi.

La percezione di eccentricità aumenta, di pari passo con l'effetto ironico, se si pensa all'analogo schema che Perec stesso fornisce de *La vie*.<sup>455</sup> Si confrontino le immagini: accanto al gomitolato di *Rayuela*, il passo obliquo de *La vie* sembra quasi un arabesco, irregolare e spezzato ma assolutamente non caotico, piegato com'è ad una regola algoritmica ben nota.



Oulipiano *ad honorem*, in realtà Cortázar non era né vicino né lontano all'ispirazione strutturalista tipica del gruppo letterario parigino e, in generale, della temperie culturale all'epoca dominante. Cortázar era, appunto, semplicemente *eccentrico*, e in un senso ben preciso che vedremo tra breve. Certo, lo si è già detto: all'epoca in cui Julio scriveva "struttura" era ancora un termine troppo facilmente tacciabile di connotazioni "imperialiste". Ma dopo trent'anni di revisione post-strutturalista, si può ben affermare che l'analisi strutturale dà il meglio di sé proprio nei casi eccentrici, nei testi che costruiscono un sistema solo per sottolinearne le imperfezioni.

Come ricorda spesso Geninasca, con l'intento appunto di sfidare la semiotica a cimentarsi con oggetti "oscuri": che un testo rappresenti una nuvola non vuol necessariamente dire che sia in sé nebuloso<sup>456</sup>. *Rayuela* rientra certamente nel novero dei testi "ad alto tasso di nebulosità", non solo sotto il profilo semantico, ma anche nella forma espressiva. Nebulosa, in *Rayuela*, è l'esperienza stessa dell'oggetto testuale e del suo svolgimento ritmico, nel corso del quale un passo discorsivo danzante, fluidificato e movimentato dall'ironia, si alterna continuamente ad un incedere grave e sofferto, appesantito da intensi e cervellotici *streams of consciousness*. Più che una nuvola dunque, a dire il vero, *Rayuela* ricorda una piana coperta di nebbia di densità variabile, vischiosa a

<sup>455</sup> Lo schema di Perec è posteriore di dieci anni a quello di Cortázar e di ben vent'anni a *Rayuela*. Quest'asincronia rende ancora più significative tanto le analogie quanto le differenze tra i due diagrammi. Verrebbe quasi da dire che entrambi gli autori si discostano dai paradigmi dominanti della propria epoca: se Cortázar sembra anticipare le turbolenze decostruzioniste in piena egemonia del paradigma strutturalista, Perec al contrario sembra impegnato a riabilitarne gli aspetti più radicali (singolarità, natura topologica e rapporto col vuoto), gli stessi che negli stessi anni vengono accolti e radicalizzati dal post-strutturalismo.

<sup>456</sup> Il concetto è rigorosamente esposto in Geninasca (1997); non crediamo tuttavia di far torto all'autore – ma anzi di testimoniare, oltre la coerenza e passione di pensiero, anche la disponibilità e la simpatia – ricordando il frequente ricorso alla medesima immagine nel corso di una conversazione privata sul tema.

tratti e all'improvviso diradata. È evidente, in ogni caso, quanto si è lontani dai territori aperti e talora iperrealisticamente illuminati di Calvino e Perec.

Ma un'analisi di *Rayuela* non è significativa solo perché ci permette di allontanarci dalla poetica oulipiana, così da mettere in luce il carattere stilisticamente trasversale di quello che pure, molto oulipianamente, abbiamo chiamato "testo anamorfico". Né basta a giustificare l'utilità di tale analisi l'evidenza per cui, ad onta delle ritrosie strutturaliste dell'autore, il testo mostra una prepotente identità topologica e configurazionale<sup>457</sup>. *Rayuela*, nel nostro progetto di analisi, rappresenta anche e soprattutto una sorta di "prova di falsificazione". Si tratta infatti di un testo che mostra mirabilmente come l'analisi strutturale, lungi dall'applicare automaticamente schemi preformati, fatalmente esposti al rischio di "circolarità euristica" (rilevare i soli aspetti "positivi" dell'oggetto, adeguando quest'ultimo alla griglia analitica piuttosto che il contrario) sia in grado di rilevare altrettanto bene i fenomeni "in negativo", ovvero le fratture strutturali, i punti ciechi: tutte quelle imperfezioni che emergono tuttavia solo a fronte di un modello, per quanto regolativo, di struttura.

L'atto mancato, scrive Fontanille<sup>458</sup>, non è meno significativo del "bel gesto". Ecco: l'analisi semiotica non si deve né si può occupare solo di "bei gesti", ma anche delle scorie, più o meno involontarie, dell'azione – anche e soprattutto se l'azione è quella, particolarissima, che va sotto il nome di enunciazione letteraria. La sottile ironia di Cortázar invita esattamente a prendere atto dell'atto mancato, diremmo quasi sgraziato, che *Rayuela* rappresenta. Eppure, siamo convinti che l'autore modello nascosto tra le pieghe dell'autore "situato" – patafísico per vocazione e per scelta diffidente verso l'ordine strutturale – sapesse bene che tale "atto sgraziato" non poteva che emergere dalla deformazione cosciente di una struttura; e che portando il lettore a percepire questa tensione deformativa ed eccentrica, lo invitasse, in qualche modo, ad "essere più intelligente dell'autore stesso".

Con questo spirito e queste precauzioni, accogliamo dunque la sfida di Julio, e l'accogliamo strizzandogli l'occhio; ma non per semplice *fair play*, bensì per intima convinzione. La convinzione, cioè, che il metodo strutturale non solo non sia affatto – più che ovviamente – una *clavis universalis*, ma neppure abbia mai davvero ambito ad esserlo.

### 8.1.3 La cristallizzazione improvvisa(ta)

*El escribía como improvisando jazz.*  
(Saul Yurkevitch)

---

<sup>457</sup> Si è dunque di fronte a un caso di evidente divergenza tra gli intenti stilistici dichiarati dall'autore empirico-Julio e la strategia scritturale effettivamente realizzata dall'autore modello-Cortázar. Non vi è nulla di strano, in linea di principio, in questa discrepanza: del resto, come abbiamo già accennato, che l'effetto testuale travalichi le intenzioni dell'autore empirico lo ha detto bene, e da tempo, Umberto Eco (cfr. Eco 1979 e 1990). Al contrario, la presenza di questa anomalia da una parte conferma la pertinenza di un'analisi immanente e non psicologizzante, dall'altra potrebbe addirittura rendere il caso in esame ancora più interessante – a patto naturalmente che la si "traduca" in termini di "conflitto interno" all'intertesto composto dai testi e dai meta-testi di Cortázar.

<sup>458</sup> Cfr. FONTANILLE 2004a.

Se è davvero la sfrontatezza che, almeno secondo Cortázar, manca all'analisi strutturalista, cercheremo allora di recuperarla proprio attraverso l'assunzione di uno sguardo obliquo e di un andamento eccentrico, fuori orbita. Del resto, di fronte a un oggetto testuale apertamente provocatorio com'è *Rayuela*, è lo stesso principio di adeguazione dell'analisi che ci autorizza, in una certa misura, ad "osare", ovvero a forzare le nostre categorie euristiche quanto basta per insinuare il legittimo dubbio che la ricerca di una pertinenza strutturale sia possibile anche laddove questa venga esplicitamente e provocatoriamente negata.

A onor del vero, se si deve far fede alla storia genetica (e non generativa) del testo, questa sua presunta struttura appare come un agglomerato, un'aggregazione spontanea di materiali nati "senza un piano". Così l'autore:

In realtà, la struttura di *Rayuela* non risponde a nessun piano prestabilito. Il libro è stato vivisezionato dai critici – la prima parte, la seconda, la terza, i capitoli prescindibili – e analizzato con estrema cura, ma tutte queste strutture hanno preso forma solamente alla fine. Solo quando mi sono ritrovato con tutti i fogli di *Rayuela* sul tavolo, ovvero con quella enorme quantità di capitoli e di frammenti, ho sentito il bisogno di metterli in ordine. Ma quell'ordine non era dentro di me prima e durante la stesura di *Rayuela*.

[...] *Rayuela* è **una specie di punto centrale sul quale poi si sono incollati, attaccati, sovrapposti, aggregati, accumulati, strati di cose eterogenee**<sup>459</sup> che rispondevano alla mia esperienza di quell'epoca a Parigi, di quando ho iniziato a lavorare seriamente al libro. (CORTAZAR 1985 : 535)

Un'accumulazione frutto del caso, dunque: un merismo di frammenti discorsivi riuniti intorno ad un centro (il cui significato vedremo a breve). Eppure questa collezione informe di materiali – che l'autore addirittura chiama "la cosa" – ad un certo punto, ad un certo stadio del processo creativo – quello terminativo per la precisione – si ritrova miracolosamente riunito in una forma, in un ordine che pur non essendo previsto dall'autore, si realizza forse *malgré lui*, in risposta a una sorta di "bisogno" che, diremmo, *emana* dal materiale discorsivo stesso più che discendere in maniera trascendente da una consapevole *intentio auctoris*.

Così, raccogliendo tutto questo materiale e inventando, cominciando a vedere i personaggi che prendevano forma, che poco a poco acquistavano una propria fisionomia – la Maga, Oliveira, i membri del Club del Serpente – mi sono trovato su un cammino che di colpo, per me, è stato un romanzo. Mi ricorderò sempre – questo sì che lo ricordo perfettamente – della sensazione di gioia che ho provato, perché fino a quel momento stavo brancolando nel buio. (CORTAZAR 1985 : 537)

---

<sup>459</sup> Assecondando ancora una volta i possibili richiami intertestuali, notiamo come l'immagine presentata come qui realistica dello scrittore davanti ai fogli sparsi sulla scrivania ricorda curiosamente l'immagine puramente finzionale di Dumas nella medesima situazione, ovvero alle prese con un iper-romanzo in attesa di una "riduzione" strutturante, nel racconto di Calvino *Il conte di Montecristo* (cfr. *supra* par. 7.5).

La breve riflessione di Cortazar ci pare, senza esagerazioni, una delle più chiare dimostrazioni del potere dell'*intentio operis* e della sua natura strettamente immanente. L'*intentio operis* appare qui come una sorta di forza di concrezione semantica la quale – ci sembra vada sottolineato – può darsi tanto in processo, durante la stesura, quanto “a cose fatte”, come “pennellata finale” dell’opera, accompagnata peraltro da una rivelazione euforica che colpisce l’autore ancor prima del lettore.

Le indicazioni dell’autore empirico appaiono del resto ancora più preziose se le si mette in tensione col particolare approccio semiotico per cui ciò che davvero interessa non è la “storia compositiva” del testo, ma l’effetto di senso generato in seguito alla sua immissione nel circuito culturale, in piena autonomia dalle circostanze della sua “costruzione” fisica. Persino lo stupore con il quale lo stesso Cortázar constata – in tempi non sospetti – quanto la strategia testuale possa sopravanzare le intenzioni dell’autore, finisce per focalizzare, in ultima analisi, il problema dell’efficacia: della vita e consistenza autonoma dell’opera una volta che – per dirla con Lotman – è stata immessa nella semiosfera e lasciata circolare, reagire e successivamente sedimentare.

È in virtù di questo destino indipendente del testo che l’autore di *Rayuela*, pur sottolineandone con decisione la genesi casuale e “ispirata”, non può fare a meno di riconoscerci “un meccanismo formale” e una sorta di “necessità” immanente:

Quando ho finito il libro e ho avuto quell’idea che all’inizio mi era sembrata assurda e che poi di colpo non mi è sembrata affatto assurda ma anzi assolutamente necessaria – quella di proporre una doppia lettura – ciò risponde un po’ – e anzi direi che risponde molto – al modo disordinato, anacronistico e fuori dal tempo normale col quale ho scritto il libro. [...] Mi piace la parola *precipitato*, nel senso chimico del termine. E aggiungerei “cristallizzazione”, perché una miriade di elementi che fluttuavano in una specie di limbo si sono cristallizzati non appena ho trovato il cammino, la via. (*ivi* : 538)

Non può non colpire, in un autore dichiaratamente destabilizzante come Cortázar, l’improvvisa irruzione dell’immagine del cristallo, soprattutto alla luce delle approfondite riflessioni che Calvino, un autore al contrario fortemente strutturato, dedica a tale figura.<sup>460</sup> Una cristallizzazione, per quanto generata da un incrocio casuale di forze e sollecitazioni, è infatti pur sempre una struttura. Ma rispetto allo statico cristallo calviniano vi è qui un lieve slittamento di senso che risiede tutto nell’immagine inedita del “precipitato”. Il riferimento, neanche troppo metaforico, al procedimento chimico della catalisi (operazione esattamente opposta all’analisi<sup>461</sup>) sottolinea infatti in maniera fortemente icastica come l’emergenza di una struttura non sia tanto dell’ordine del *progetto*, quanto dell’ordine dell’*evento*.<sup>462</sup>

Si tratta qui, alquanto chiaramente, di intendere il “testo” realizzato come una struttura emergente non da un’intenzionalità esterna (quella dell’autore-artefice) bensì dal

---

<sup>460</sup> Cfr. par. 6.2.1.

<sup>461</sup> L’analisi disgrega un tutto nelle sue parti, la catalisi (propriamente l’introduzione di un acceleratore o magnificatore della reazione) al contrario le aggrega in un tutto, senza tuttavia procedere alla fusione delle parti (le cui salienze permangono, solo sottomesse ad un ordine superiore - fuor di metafora, gli atomi non si fondono, ma semplicemente attivano le proprie valenze).

<sup>462</sup> Cfr. naturalmente DELEUZE 1969, ma anche , più recentemetne, PETITOT 2004.

sistema complesso costituito dalle interazioni tra il suo senso immanente (*intentio operis*: pur sempre una forma di intenzionalità anche se “impersonale”) e l’intenzionalità del soggetto dell’enunciazione situata (*intentio auctoris* o *lectoris*). Un’emergenza prodotta dall’adeguamento e aggiustamento reciproco di due poli incarnati, ciascuno dotato di plasticità e reattività nei confronti dell’altro – la mano sull’argilla, insomma, ciascuna con le proprie “linee di resistenza” e “percorsi di taglio” preferenziali.

Si marca in questo modo una distanza significativa dall’idea utopistica del “romanzo già tutto compreso nella mente dell’autore”, il quale non avrebbe che da “metterlo in forma”, in favore di una visione molto più rispondente alle concrete pratiche della creazione letteraria, la quale ha molto più in comune con un principio vitalistico di autoregolazione strutturale<sup>463</sup> che con la discesa di una forma esterna “calata” – o addirittura “percolata” – sulla materia amorfa del senso (*mening*). Il resoconto di Cortázar testimonia esattamente della presenza, alla base del processo creativo, di una dinamica evenemenziale che rimanda ad una sorta di “improvvisazione scritturale”. Nella stesura di *Rayuela*, è come se la forza di concrezione dell’*intentio operis* si fosse esplicitata in maniera intera e immediata – “catastrofica” – una volta superata una certa soglia critica; ed è come se il raggiungimento di tale soglia critica abbia all’improvviso reso evidente un cammino obbligato, un credo: una “via” la cui necessità era già compresa *in nuce* dalla mera co-localizzazione degli elementi.

In maniera del tutto inaspettata, questo meccanismo si rivela molto simile a quello del jazz, altro emblema dell’immaginario cortazariano<sup>464</sup>. La pratica jazzistica ha il suo cuore nella capacità di impadronirsi di un germe melodico – un abbozzo di sintagma – e procedendo per successive improvvisazioni, stabilizzarle finalmente in una forma inedita.

Una sera in cui Lester<sup>465</sup> riempiva di fumo e pioggia la melodia di *Three Little Words*, sentii più che mai cosa rende tali i grandi del jazz: quell’invenzione che rimane fedele al tema mentre lo combatte, lo trasforma, lo irida. (CORTAZAR 1967 : 15)

Il jazz *catalizza* dal processo di sviluppo sintagmatico in corso un nuovo ordine paradigmatico il quale, pur costituendosi effettivamente *insieme* a tale processo e in maniera del tutto tentativa, una volta manifestato appare curiosamente *come se* avesse risieduto da sempre tra le pieghe dei movimenti di improvvisazione.<sup>466</sup>

---

<sup>463</sup> Il riferimento è qui evidentemente a Piaget, riletto tuttavia tramite la riflessione sulla forma ritmica avanzata da Ceriani (2003).

<sup>464</sup> Il più compiuto e personale tributo dell’autore alla musica e all’immaginario creativo del Jazz è la “long short story” *Il persecutore*, il cui protagonista Johnny è esplicitamente ispirato alla figura di Charlie Parker.

<sup>465</sup> Il riferimento è qui al musicista Lester Young

<sup>466</sup> Per la precisione, la pratica del jazz è basata sull’improvvisazione a partire da una partitura fissa di base. Tuttavia questo non inficia l’idea della costruzione *in fieri* di un paradigma inedito, in quanto il modello regolativo di base è – per dirla con Lotman (1975) – di natura testuale più che grammaticale. È lo stile di esecuzione di questo “testo” di base che marca le differenze nel jazz. In termini generativi, il paradigma emergente non si realizza ad un livello di grammatica profonda, ma ad un livello più superficiale. È un paradigma stilistico.

Ciò che affascina Cortazar nel jazz è il suo compiersi solo nell'esecuzione come combinazione intuitiva di parametri prestabiliti e trasgressione: il jazz è la sola musica, con quella indiana, "che corrisponde alla grande ambizione del surrealismo in letteratura, e cioè alla scrittura automatica, l'ispirazione totale, che nel jazz corrisponde all'improvvisazione, una creazione che non è sottomessa a un discorso logico e prestabilita ma che nasce dalle profondità".<sup>467</sup> (FRANCO 1994 : XXIX)

Altrimenti detto, se c'è un ordine di coerenza nel jazz, si tratta di un ordine che si condensa solo *in fieri*, salvo poi apparire come una trama virtuale che era già lì, semplicemente *in attesa* di manifestarsi.

Nell'arte del jazzman si concretizza l'appercezione immediata del "sentimento della sfera"<sup>468</sup> che precede il momento della scrittura di qualsiasi racconto e, non da ultimo, si risolve nella dialettica fra autore e lettore, fra polo artistico e polo estetico. Infatti, nel momento dell'improvvisazione, sia chi suona sia chi ascolta partecipa di un evento, un'esperienza irripetibile, che non si darebbe senza l'uno o l'altro polo uniti in un sentimento di simultaneità. (*ivi* : XXX)

In *Rayuela*, alla musica jazz viene conferito esattamente questo significato, quello di uno strumento (puramente artistico come si conviene allo spirito intellettualistico e tormentato del protagonista) per la ricerca di un "accordo segreto", costruito intersoggettivamente – diciamo pure per contagio<sup>469</sup> – e rivelato esclusivamente sotto forma di "evento". Questa ricerca di armonia è la vera posta in gioco della *quête* inquieta e tuttavia paradossalmente inerte del protagonista<sup>470</sup>. Horacio Oliveira è un "apprendista filosofo" (sic) disilluso e sprezzante, ma incredibilmente umano e "caldo", abbandonato al proprio cinismo nell'attesa di imbattersi in un fantomatico *Centro* che alternativamente prende le sembianze di un paradiso perduto, dell'amore della "Maga", o di ciò che lui chiama "kibbutz del desiderio". Fuor di metafora, l'oggetto di questa vicenda esistenziale è un essere-al-mondo conciliato e pacificato.

Così, per questo quarantenne argentino colto e borghese, trapiantato nella Parigi degli anni cinquanta (sorta di Mecca per ogni buon spirito esistenzialista), l'ascolto di vecchi dischi gracchianti è la pratica quasi esoterica che accompagna le sedute *bohémiennes* del Club del Serpente, gruppo di adulti-bambini di varia nazionalità e di varie ambizioni

---

<sup>467</sup> La citazione interna, riconducibile a Cortázar stesso, è tratta da un'intervista non edita in Italia (BERMELO 1978 : 105) e qui tradotta dallo stesso Franco.

<sup>468</sup> Franco fa qui riferimento esplicito alla metafora della sfericità, utilizzata da Cortazar per rendere conto della propria idea di chiusura dell'opera (in particolare della forma racconto): "la situazione narrativa in sé deve nascere e darsi dentro la sfera, lavorando dall'interno verso l'esterno, senza che si veda traccia dei confini del racconto, come nel caso di modellasse una sfera d'argilla" (CORTAZAR 1994 : 1329). Si noti che la nozione di chiusura non è ingenua: innanzitutto per l'idea di "tridimensionalità" che sottintende e che lascia intuire il ruolo di altre dimensioni di senso oltre quella narrativa, qui esplicitamente tematizzata; in secondo luogo, per l'idea di "modellazione", che sottolinea ulteriormente l'idea dell'opera come "emergenza".

<sup>469</sup> Cfr. LANDOWSKI 2004.

<sup>470</sup> Il paradosso deriva qui, evidentemente, dalla collusione di due distinte dimensioni semiotiche: Oliveira è inerte dal punto di vista pragmatico, ma fortemente inquieto sulle dimensioni passionale e cognitiva. In effetti, come si vedrà, il programma narrativo di Oliveira più che una *quête* tradizionale, rimanda al modello narrativo che Fontanille chiama *tri*: la scelta tra oggetti e universi di valore (cfr. FONTANILLE 2003).

artistiche, che si crogiolano – come del resto Oliveira, ma con minore consapevolezza – tra una frustrazione mal dissimulata e una snobistica pretesa di elezione spirituale.<sup>471</sup>

Nel romanzo, l'ascolto del jazz fa da contrappunto al rito pagano e notturno della sbornia convivial-filosofica a suon di gin e vodka<sup>472</sup> e si gioca interamente intorno alla configurazione della lotta, dell'incontro-scontro tra istanze apparentemente inconciliabili eppure strenuamente tendenti ad una consonanza miracolosa. Si veda, a puro titolo di esempio, come viene resa, nel primo degli otto capitoli dedicati al Club, l'irruzione della musica nell'atmosfera decadente dell'appartamento in cui si celebra la riunione:

[...] un tema banale, sonato male, un vecchio disco con un aspro fondo di puntina, un raspire scricchiolare crepitare incessanti, un riprovevole saxo che in una notte del ventotto o del ventinove aveva sonato con la paura di perdersi, sostenuto da una percussione da collegio per signorine, un piano qualunque. Ma poi veniva una chitarra incisiva che pareva annunciare il passaggio a un'altra cosa, e all'improvviso (Ronald li aveva preavvisati alzando un dito) una cornetta si separò dal resto e lasciò cadere le prime due note del tema, appoggiandosi su di esse come su un trampolino. Bix spiccò il salto in pieno cuore, il limpido disegno s'inscrisse nel silenzio con un lusso di zampata. Due morti combattevano l'uno contro l'altro fraternamente, raggomitolandosi e ignorandosi, Bix e Eddie Lang (che si chiamava Salvatore Massaro) giocavano a palla *I'm coming Virginia*, e dove sarà sepolto Bix, pensò Oliveira, e dove Eddie Lang, a quante miglia l'uno dall'altro i loro due nulla che in una futura notte di Parigi si battevano chitarra contro cornetta, gin contro sfortuna, il jazz. (CORTAZAR 1966 : 49)

La “paura di perdersi” che affligge quel “riprovevole saxo”, quella “percussione da collegio”, quel “piano qualunque” incarna alla perfezione il fantasma della perdizione continuamente paventato da Oliveira. Perdizione che è soprattutto perdizione in se stesso con conseguente e paradossale rischio di dissoluzione nel nulla, a cui può fare da cura solo l'improvviso soccorso di “una chitarra incisiva” in lotta col “limpido disegno” di una cornetta squillante e il loro risolversi, finalmente, in una composizione pacificante.

Si noti come il gioco aspettuale nella microsequenza ripercorra sul proprio livello autonomo di significazione le caratteristiche tensive dell'esperienza estetica che vuole rendere a livello puramente tematico: a una dominante durativo-iterativa (“un raspire, scricchiolare incessanti”, “sostenuto da una percussione da collegio”: termini diffusi, aspettualizzazione iterativa, valori disforici) succede una dominante puntuale, intensiva ed euforica (aspettualizzazione incoativa, termini concentrati: “ma”, “chitarra incisiva”, “passaggio a un'altra cosa”, “all'improvviso”, “spiccò il salto”, “il limpido disegno s'inscrisse con un lusso di zampata”) per finire su una duratività continuativa, detensiva e modulata (“raggomitolandosi e ignorandosi”, “giocavano a palla”, “si battevano”). Attesa, sorpresa, distensione: un perfetto esempio di sintagma ritmico<sup>473</sup>.

---

<sup>471</sup> Come sottolinea Vargas Llosa, si tratta dell'atteggiamento tipico di quelli che in Argentina vengono icasticamente chiamati “piantados”, ovvero “les non conformistes extravagants et un peu ‘fêlés’” (VARGAS LLOSA 1994 : 15). Su questo particolare ruolo tematico, *cfr. infra* par. 8.3.1.

<sup>472</sup> La rappresentazione di una di queste riunioni rituali del Club occupa uno spazio considerevole (8 capitoli, dal 10 a 18) nell'economia del testo, provocando uno di quei rallentamenti estremi del tempo del racconto che caratterizzano il ritmo discorsivo di *Rayuela*. *Cfr.* la suddivisione delle sequenze in appendice.

<sup>473</sup> *Cfr.* GENINASCA 1997, ma anche BARBIERI 2004 e CERIANI 2003.

Ma torniamo all'esperienza del Jazz; ecco come Cortázar descrive in un'altra intervista la risoluzione finale dello slancio ritmico irregolare del jazz e come, poco oltre, paragona a tale risoluzione l'effetto di senso ricercato nel finale dei suoi racconti

[...] quand il y a conjonction, c'est-à-dire quand tous les musiciens semblent portés par un même élan, phénomène habituellement instantané et de peu de durée, on obtient alors la perfection totale. (CORTÁZAR 1986 : 216)

Le rythme de la phrase – et c'est là qu'intervient la musique – agit sur le lecteur sans qu'il s'en doute. Cela explique [...] ce qui arrive à la fin de mes nouvelles, l'importance que j'attache à leur rythme final. Il ne peut y avoir là ni un mot, ni un point, ni une virgule, ni une phrase de plus. La nouvelle doit arriver aussi fatalement à sa fin qu'une grande improvisation de jazz. (CORTÁZAR 1986 : 222-223)

Questo piccolo miracolo, o forse semplice miraggio – che dall'improvvisazione conduce alla struttura attraverso una cristallizzazione inattesa, che dalla vana battaglia di “due nulla” produce un tema (e un senso) – richiede tuttavia una predisposizione all'abbandono e una *resa* per quanto parziale nei confronti dell'oggetto che va costruendosi. Del resto, nella fruizione estetica, il semplice riconoscimento di un vitalismo intrinseco nell'oggetto basta a trasformarlo in istanza soggettiva, a sua volta “aperta” all'abbandono nell'altro. La tensione all'abbandono così reduplicata diviene un accordarsi reciproco: una forma di contagio, di pratica intersoggettiva in cui le identità strutturali dei due soggetti si disfano per fondersi: non nel senso di confondersi, quanto nel senso di *aggiustarsi reciprocamente* e riemergere in nuova forma.<sup>474</sup> Il contagio non è dunque che una dinamica di metamorfosi, una trasformazione formale sulla base di due ordini di singolarità messe in contatto, che sfocia, per dirla in termini tecnici, in un processo di *semiosi in atto*.<sup>475</sup> Il risultato è, sempre e comunque, l'emersione di una nuova identità figurale, o meglio, trattandosi evidentemente di processi situati, di una nuova “figura” incarnata.<sup>476</sup>

Sotto questo aspetto, non sembra più un caso che in Cortázar il mezzo privilegiato di manifestazione dell'avvenuto contagio sia la concrezione di una *figura* – intesa però non in senso iconico, quanto piuttosto come configurazione astratta di relazioni, struttura tensiva e ritmica di cui la figura musicale è solo l'esempio più intuitivo. A questo proposito, interrogato sulla pregnanza di certi schemi figurativi in *Rayuela*, Cortázar dà una risposta significativa:

Sì, questo fa parte di un'intuizione che ho sempre avuto e che io chiamo *le figure*. Ovvero, la sensazione che alcuni oggetti che per le leggi naturali non sono correlati o non sono eterogenei – come possono essere questo calorifero, questo tavolo e quel telefono – in

<sup>474</sup> Sul tema del contagio si rimanda all'ampia trattazione di Landowski (*cf.* in particolare 2004 e 2005)

<sup>475</sup> Si pensi alla danza (*cf.* ancora LANDOWSKI 2004), alle sue pratiche di regolazione reciproca sul piano figurale e ritmico e al modo in cui queste conducono all'emersione di una forma inedita.

<sup>476</sup> Ci riferiamo qui evidentemente all'idea di Fontanille (2004) di “figura del corpo”, presa tuttavia in senso esteso, ovvero intendendo come “corporeo” anche un oggetto testuale, nella misura in cui esso può essere legittimamente “preso” e implicato come polo di un'interazione reciproca (*cf. infra* cap. 9).

determinati processi di intuizione (o anche di **distrazione**, come capita spesso nella filosofia Zen) improvvisamente si intrecciano creando una specie di figura, non necessariamente materiale. (CORTAZAR 1985 : 544)

In Cortázar dunque, la predisposizione all'abbandono è innescata da una sorta di esperienza (più che ragionamento) “per figure” e ha le sembianze Zen della “distrazione”: una forma di assenza-presenza rispetto all'oggetto, un distacco misurato. La distrazione è in altri termini intesa come un “essere-al-mondo” parziale in grado tuttavia di condurre in modo quasi fortuito (“all'improvviso” o ancor meglio, al “momento giusto”) all'inerenza col mondo, alla fusione, all'accordo reciproco sfociante in una nuova identità formale.

[...] Ma per me queste intuizioni sono la prova che il cervello umano, con la sua capacità immaginativa, mantiene in fase embrionale la possibilità di trasformare la nozione di realtà creando figure differenti. C'è un momento meraviglioso in *Paradiso*, di Letama Lima, nel quale un personaggio, José Cemì credo, vede nella vetrina di un antiquario una serie di piccole statuine di giada e di cristallo. E di colpo si rende conto che quegli oggetti compongono una figura, non sono cose separate, bensì una specie di insieme, che si influenzano reciprocamente. È come dire che il movimento del braccio di una statua di avorio, quel dito, proietta un'energia che arriva sino al cavallino che si trova più in là. È questo genere di cose che capitano in *Rayuela*. (ivi : 544)

La rivelazione di segrete corrispondenze, di un equilibrio tra forze è, scrive Cortázar, il “genere di cose che capitano in *Rayuela*”.<sup>477</sup> E infatti l'equilibrio – questa forma di equilibrio, spontanea e non calcolata – non è solo l'obiettivo scritturale di Cortázar, ma anche l'obiettivo di Oliveira. L'abbandono alle dinamiche del mondo alla ricerca di un'esperienza estetica immediata (“l'immersione nei fiumi metafisici”) è il valore irraggiungibile intorno a cui ruota tutto l'universo epistemico di *Rayuela*. Come vedremo (8.3.3), è Lucia, la sfortunata amante di Horacio, la vera depositaria di questo equilibrio.

Questa distrazione, grimaldello per l'accesso ad una risonanza col mondo, è dunque prima di tutto uno *stile* dell'essere-al-mondo che ha in Cortázar, come vedremo, una precisa traduzione poetica e scritturale: quella della dislocazione. Per ora ci interessa sottolineare come tale dislocazione, nella sua versione incarnata, conduca ad un accordo segreto tra soggetto e oggetto attraverso la produzione di uno scarto tra gli stessi. È un'esperienza di “intravisione” preclusa al “realista ingenuo” (o meglio, scrive Cortázar, “l'ingenuo realista”), che di fronte a “tutto ciò che è eccezionale, insolito”:

[...] lo riduce a un fenomeno estetico o poetico (“era qualcosa di veramente surrealista, lo giuro”) o rinuncia subito ad analizzare l'intravisione che hanno potuto produrgli un sogno, un

<sup>477</sup> Questo “genere di cose” ha molto in comune con le “soluzioni immaginarie” della patafisica, da cui Cortázar attinge a piene mani. Si pensi alla definizione di Patafisica fornita da Jarry (“La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité” (JARRY 1911 : 669) alla luce delle osservazioni di Michel Arrivé, che sottolinea la valenza fenomenologica dello spirito patafisico facendo notare come “Les ‘solutions imaginaires’ ne sont en rien arbitraires : les objets que la ‘Pataphysique prend en charge sont produits virtuellement par les ‘linéaments’ du réel, mais les propriétés de ces objets sont, après coup, réattribuées aux linéaments” (ARRIVÉ 2000).

atto mancato, un'associazione verbale o causale fuori dal comune, **una coincidenza sconvolgente, qualunque frattura istantanea del *continuum***. (CORTAZAR 1967 : 34)

“Qualunque frattura istantanea del continuum”: si direbbe che a parlare sia l'anziano Greimas di *De l'imperfection*. E in effetti si vede bene, soprattutto se vi si applica una lettura fenomenologica, la vicinanza di quest'idea di accordo, di “coincidenza sconvolgente” con quella di presa estetica secondo Greimas. Ma ancor più tale idea rimanda a quella di prensione impressiva di Geninasca, intesa come regolazione tensiva reciproca delle configurazioni proprio- ed estero-cettiva in vista dell'instaurazione di un isomorfismo tra i due poli. Del resto, al contrario di quanto si possa pensare (soprattutto a causa dell'esposizione ambigua che ne fa lo stesso Geninasca) tale regolazione reciproca non deriva affatto da una presunta capacità di dell'oggetto di “imprimersi” sul soggetto, anzi: l'aggiustamento oggetto-soggetto non *procede* dall'impronta, ma *vi conduce*.

In altri termini, è la prensione ritmica che produce l'*effetto* di impressione, e lo produce come inganno prospettico, ovvero *come se* la forma del calco che genera l'impronta esistesse “da sempre” nell'oggetto, quasi ne costituisse l'essenza, e non fosse invece il frutto di un aggiustamento tra le linee di resistenza e di taglio preferenziale di *entrambi* i poli in gioco. La “entrata in uno stato musicale”, in Geninasca, rimanda proprio a questo: ad una resa parziale della propria armatura intenzionale e alla distrazione come predisposizione ad un mutuo adeguamento tensivo con l'oggetto.

Questa pratica della distrazione ha invece molto poco a che vedere con lo straniamento dell'infraordinario perseguito da Perec: entrambi mirano in qualche modo ad una nuova inerenza e partecipazione del soggetto con l'oggetto, ma mentre il secondo sceglie una via asettica, un distacco radicale, il primo preferisce la discesa nel sensibile, l'abbandono corporeo (talora sfociante come vedremo in un eccesso disforico, ovvero nell'immersione nel basso e nell'impuro). Non si tratta qui, come in Perec, di dominare l'oggetto desemantizzandolo, riducendolo a “cosa” o pura apparenza, per poi reintegrarlo una volta depurato; si tratta piuttosto di lasciarsi agire da esso, di *predisporsi* ad accoglierlo nella sua impurità, rinunciando parzialmente al proprio orientamento intenzionale per aprirsi a quello dell'altro, come avviene in quella soggettività ergativa che lasciandosi attraversare dalle linee di senso, deposita l'io “nelle mani degli avverbi” (VIOLI 2005).

Se si assume quest'idea della distrazione o dislocazione dell'io trascendentale come condizione per l'accesso ad una presa estetica, pur con tutte le precauzioni del caso<sup>478</sup>, può

<sup>478</sup> Mi scuso per la lunghezza eccessiva della presente nota, ma l'affermazione necessita di precisazioni approfondite che, per ragioni di equilibrio, non possono prendere posto nel discorso principale. Ovviamente non si sta qui suggerendo che le nozioni di ergatività e di abbandono estetico possano essere coestensive: lasciarsi agire dalle relazioni di senso non significa necessariamente che questa “disponibilità” sfoci in un equilibrio fusionale, anzi, è forse il contrario se si intende la fusione nel senso di indistinzione delle determinazioni. Tuttavia si può pensare che l'assunzione di uno schema ergativo di interazione da parte soggettale sia perlomeno una condizione diciamo pure “sintattica” necessaria, anche se non sufficiente, perché la presa estetica si realizzi. Per certi aspetti (a patto di sacrificare alcune differenze per altri aspetti indubbiamente cruciali) l'assunzione di una posizione soggettiva di tipo ergativo potrebbe addirittura portare a riconsiderare alcuni assunti della fenomenologia, perlomeno rispetto ad alcune riflessioni critiche intorno alla coscienza trascendentale (intesa come soggettività causativa) che, successive all'impresa husserliana, ne hanno rivelato tutte le aporie, prima tra tutte quella legata all'intersoggettività come condizione ineliminabile di ogni costruzione di senso (per una rassegna critica *cf.* MARSCIANI 1988). Nell'idea di chiasma

forse risolversi anche l'apparente contraddizione di un autore che prima afferma e poco dopo sembra negare la possibilità che la rivelazione intuitiva di senso possa avere basi figurali. Quando Omar Prego chiede a Cortázar se durante la stesura fosse "consapevole" del potenziale simbolico racchiuso, secondo gran parte della critica, in alcune immagini ricorrenti (la rayuela stessa, i ponti, il labirinto: simboli a base figurativa, la cui efficacia è fondata appunto su basi figurali), la risposta dell'autore è:

Assolutamente no. Io no. (CORTÁZAR 1985 : 547)

Ad un "no" secco segue una parziale correzione. È su questo aggiustamento di tiro che vorremmo attirare l'attenzione. Perché se è vero ciò che si è finora detto, allora si può forse pensare che l'autore volesse lasciar intendere che è esclusivamente l'io intenzionale – incarnazione dell'*intentio auctoris* – a non avvedersi "assolutamente" del potenziale di senso figurale, mentre l'io "distratto" può ben abbandonarsi alle "segrete corrispondenze" e farsene attraversare, accedendo per via immediata ad un'altra (o altre) intenzionalità, sotto forma di direzioni e linee di fuga in attesa di essere accolte. L'incontro con quella particolare linea di fuga che è l'*intentio operis* è del resto solo una delle possibilità di interazione offerte dall'oggetto al soggetto; ma la sua semplice "intravisione" basta ad aprire l'accesso ad una diversa "consapevolezza". "Io no", dunque: ma forse un altro io, invece, sì.

## 8.2 FIGURE DELLA DISLOCAZIONE

*De minimis curat Pataphysica*

---

fenomenologico di Merleau-Ponty, del resto, un parziale dissolvimento del potere costituente dell'intenzionalità appare come diretta conseguenza del suo tentativo di discesa verso il campo della sensazione e la conseguente immissione nel rapporto con l'oggetto di una disposizione del soggetto in parte simile a quella ergativa. La soggettività ergativa modella la posizione sintattica del soggetto come né attiva né passiva, ma come una sorta di punto vibrante attraversato da linee, luogo in cui l'azione "accade" senza che la causa vi sia focalizzata come interna (VIOLI 2005). In maniera simile Merleau-Ponty scrive: "se volessi tradurre esattamente l'esperienza percettiva, dovrei dire che si percepisce in me e non che io percepisco". Per Merleau-Ponty il soggetto, quando è preso dal regime della sensazione, è "una fessura, una piega che si è fatta e può disfarsi" e "in questo scambio fra il soggetto della sensazione e il sensibile non si può dire che l'uno agisca e l'altro patisca, che l'uno dia senso all'altro" (MERLEAU-PONTY 1945 : 290). Del resto, un germe esplosivo di ergatività capace di scompaginare la soggettività intenzionale è già presente nel motto merleau-pontiano dell'"essere condannati al senso": il soggetto-corpo non è origine del senso, ma, in qualche modo, inevitabilmente disposto a farsene tramite e talora a subirlo. Non è un caso, tornando alla semiotica, che, come fa notare Violi (2005 : 10), in ambito generativo le posizioni più critiche rispetto all'intenzionalità causativa e più vicine alla problematica della semiosi in atto siano proprio quelle che maggiormente si ispirano alla revisione dell'idea di soggettività trascendentale husserliana e che, seguendo Marsciani, fanno a capo alle due posizioni, peraltro in sé opposte, di Deleuze (con il trasferimento del trascendentale nella dinamica immanente della struttura, attraverso una definizione puramente posizionale della soggettività, che di fatto si disperde tra i piani di senso) e Merleau-Ponty (nei termini appena visti, ovvero con l'inserimento della corporeità come termine di mediazione necessario a qualsiasi costruzione di senso). Tuttavia, tornando alla problematica estetica, seppure si ammette che la condizione normale e in larga misura inconsapevole del soggetto sia quella di essere al centro di un chiasma fenomenologico, questo non equivale a parlare di presa estetica, la quale richiede invece una focalizzazione riflessiva, per quanto timicamente fondata, del soggetto sulla propria situazione.

Nei paragrafi precedenti abbiamo tentato di definire le coordinate principali della poetica di Cortázar nello scenario letterario e stilistico dell'epoca in cui *Rayuela* viene pubblicato. Nondimeno, tutto ciò che emerso da questo tentativo di collocazione è in realtà una sostanziale impossibilità di collocazione.

A nostro modo di vedere, questa è una prima, parziale conferma, di natura prettamente intertestuale (diciamo anzi co-testuale), della nostra ipotesi di lettura specifica su *Rayuela*, secondo la quale anche lo stile scritturale di Cortázar, come quello di Perec e Calvino, sarebbe intimamente legato, ancora una volta, ad una *situazione liminare*. Anche in Cortázar, come cercheremo di mostrare, tale situazione riceve valorizzazioni variabili e, soprattutto, è sottoposta ad una traduzione sul piano sia semantico che scritturale, che ne fa un dispositivo di senso discorsivizzato e testualizzato. E tuttavia, come appare già dai confronti proposti incidentalmente nel precedente paragrafo, rispetto agli altri due casi analizzati tale situazione liminare si dà secondo un "rispetto" del tutto differente.

Innanzitutto, è diversa la scelta di focalizzazione all'interno del dispositivo topologico generale, focalizzazione che, implicando l'inserimento di un'istanza soggettiva all'interno dello spazio di colocalizzazione delle singolarità, converte tale spazio in "campo di presenza" e soprattutto vi proietta un orientamento preferenziale, marcando così il passaggio dal regime della pura posizione a quello della "situazione"<sup>480</sup>. La focalizzazione tipica in Perec è quella dei *dintorni* del punto vuoto, che genera una situazione di approssimazione (ottenuta per oscillazioni reiterate combinate ad un graduale progresso verso la fusione). In Calvino la posizione preferenziale è l'*occupazione* del punto vuoto, finalizzata alla "chiusura" del sistema e al passaggio da una fusione dinamica e oscillatoria dei termini a una fusione statica e "ossimorica". La situazione in questo caso è quella dell'implosione: "chiusa" la via esplosiva, le possibilità di differenziazione sono esclusivamente (e forzatamente) ricondotte all'interno del sistema.

Lo stile (e il soggetto) cortazariano seleziona invece come punto focale esattamente quello del punto vuoto: non occupandolo, ma assumendolo, e in qualche modo rendendosi ad esso. È una vera e propria posizione ai *margini*, di *inerenza al limite*: al soggetto di Cortázar non interessa né concludere, esautorare l'oscillazione, né conciliarne i termini, ma solo rimanere in bilico. E se proprio è necessaria una qualche forma di stabilità, essa non viene trovata nel "fare la regola", ma nel *farsi* regola. Una situazione che chiameremo, sin d'ora, *dislocazione*.

In secondo luogo, nei tre testi è differente lo sfondo interpretativo convocato dalla lettura di secondo livello. Per spiegarci meglio: in tutti e tre i casi la situazione liminare, da un punto di vista pragmatico o di efficacia, rappresenta un dispositivo testuale che si presta a fare da base per uno scarto, o meglio un salto interpretativo verso un livello meta-letterario, che sovradetermina il livello letterario. Ma mentre in Perec e Calvino tale dispositivo è posto al centro di un discorso prettamente cognitivo (e più precisamente semiotico: i rapporti tra rappresentazione letteraria e "reale"), in Cortázar il dispositivo fa

<sup>479</sup> BAJ 1982 : 34.

<sup>480</sup> Cfr. MERLEAU.PONTY 1945 : 153 e seguenti.

da chiave di volta ad un discorso ben più “appassionato”, incentrato esattamente sull’impossibilità di una “gestione” del timico.<sup>481</sup> Detto altrimenti: il problema di Marco Polo o di Bartlebooth è quello di *guardare* il mondo, per dominarne o, al massimo, aggirarne il potere. Un problema che in chiave meta-letteraria diventa quello di come “cogliere” il reale<sup>482</sup> e restituirne la complessità in forma rappresentativa. Il problema di Oliveira invece, come si vedrà, è quello, ben più semplice e radicale, di *essere* nel mondo, o meglio, di essere-al-mondo. Come si è già accennato, Oliveira cerca di trovare un’inerenza non mediata con la costitutiva instabilità del mondo. In chiave “meta” il problema dell’essere-al-mondo diventa qui quello di una sorta di “essere-al-discorso”, ovvero di come posizionarsi da un punto di vista enunciazionale all’interno del discorso per averne un’esperienza adeguata, per rispondere adeguatamente alle sue instabilità interne.

Si chiarirà più avanti, ma diciamo che l’esperienza di dislocazione rappresentata e discorsivizzata in *Rayuela* è analoga all’esperienza di dislocazione che si ha di *Rayuela*. *Rayuela* come oggetto testuale, richiede un aggiustamento di intenzionalità da parte del soggetto (enunciazionale) che cerchi di “coglierlo”. Per ora, limitiamoci a notare che se nei due oulipiani la lettura “meta” porta verso un’isotopia *epistemologica*, in Cortázar è invece un’isotopia *esistenziale* (e per certi aspetti esistenzialista) che viene sovrapposta al discorso propriamente letterario.

La sovrapposizione di questa isotopia esistenziale rende la liminarità del soggetto cortazariano non più solo una questione di posizione – la mera collocazione su un piano topologico – e neppure di situazione – l’implicazione di tale posizione in un campo di presenza, o contesto “abitativo”. Si tratta qui, più propriamente, di una vera e propria *condizione*, ovvero di un movimento di ritorno riflessivo e valutativo sulla situazione stessa da parte del soggetto in essa implicato. È questa un’altra notevole differenza rispetto agli altri due stili discorsivi.

---

<sup>481</sup> Naturalmente, non intendiamo con questo che il discorso meta-letterario attivato dal dispositivo liminare sia *esclusivamente* cognitivo in Perec e Calvino ed *esclusivamente* timico in Cortázar. Parliamo, evidentemente, di dimensioni *dominanti* di pregnanza. È ovvio (e l’analisi dovrebbe averlo mostrato) che in Perec e Calvino la particolare pregnanza che il dispositivo liminare presenta a livello cognitivo non esclude (anzi) che questo produca effetti specifici anche a livello timico-patemico: si pensi al discorso sull’inquietudine. Ugualmente, in Cortázar la dimensione cognitiva è ben presente, anzi addirittura debordante, ma solo se ci si ferma alla superficie discorsiva. Tale invadenza è infatti “ad uso e consumo” di una vicenda squisitamente timica: il cognitivo, in altri termini, è presentato dal discorso come un ostacolo all’affermazione di una dimensione timica “autentica”, e proprio per questo vista come “irriducibile”. Significativamente, anche in *Rayuela* si riscontra la configurazione dell’inquietudine (*cf.* par. 8.3): ma mentre in Perec e Calvino questa è l’*effetto* patemico di un’oscillazione (per l’appunto) cognitiva, in Cortázar l’inquietudine si pone piuttosto come *causa* delle crisi cognitive ed epistemiche del soggetto, impegnato (come si vedrà) nella ricerca di una paradossale “via” razionale verso il “paradiso” e diviso, a livello valoriale, tra l’adesione timica e l’assunzione predicativa. Si vede bene che nel primo caso l’inquietudine è una tipica passione del sapere, nel secondo, invece, è una passione “pura”, in cui le modalizzazioni sono assenti o disattivate: una mera modulazione dell’essere.

<sup>482</sup> Si badi bene: parlando di “mondo” e di “reale” non stiamo attribuendo uno statuto referenziale al contenuto delle rappresentazioni, ma solo esplicitando il particolare referente interno del discorso meta-letterario di questi due autori, che peraltro, a dirla tutta, potrebbero sottoscrivere la stessa precisazione, dato che parlano a loro volta di mondo come di un regime di significazione e della realtà come del suo referente interno. Il problema, in Perec e Calvino, non è la natura discorsiva o referenziale di questa “realtà” ma la sua irriducibile complessità.

Ora, la dislocazione cortazariana, che abbiamo definito posizionalmente come focalizzazione ai margini, appare declinabile secondo due diverse accezioni: anzitutto come scostamento dal centro del sistema, ovvero come inerenza più o meno stretta al limite; secondariamente come posizione tra i limiti, situazione dello “stare tra”. Le due accezioni ricalcano esattamente le due principali accezioni del lessema “margine”, la cui attualizzazione sememica magnifica ora il sema del /limite/ in senso stretto (funzione demarcativa di Zilberberg, come nei sintagmi “margini del bosco”, “ai margini della legalità” etc.) o quello della /soglia/, un limite “spaziato” e dimensionato, graduabile (funzione segmentativa, come nei sintagmi “il margine di rischio”, “margine di tempo” etc.).

Nei prossimi paragrafi vedremo come queste due accezioni ricevano, tanto nella riflessione critica che negli scritti letterari di Cortázar, delle manifestazioni discorsive variabili, tutte però riconducibili a due poli semantici: da una parte le figure dell'*eccentricità*, dall'altra le figure dell'*interstiziale*.

Se tuttavia si abbandona il piano discorsivo, e in particolare figurativo, per discendere ad un livello più astratto, appare evidente che questi due ordini di figure (e le condizioni liminari che analogicamente esprimono) ricevono la propria potenza significativa direttamente dalle proprietà topologiche sottostanti. Sotto questo aspetto, le due condizioni – eccentricità e interstizialità – rappresentano il correlato soggettale e incarnato di due dispositivi liminari oggettali. In entrambi i casi, si tratta essenzialmente di posizioni *irregolari* rispetto ad un sistema di limiti; ma se l'eccentricità è irregolarità *extra limina*, l'interstizialità lo è piuttosto *infra limina*.

Prima di addentrarci nel testo in modo analitico è forse utile tentare di comprendere meglio il sistema di dispositivi figurali che sembrano presiederne la modellizzazione e il funzionamento. Partiamo dunque dall'eccentricità, nozione intuitiva solo all'apparenza e al contrario capace, se sottoposta ad uno sguardo critico, di innescare una serie di rimandi prolifici, aprendo la strada all'epifania dell'interstiziale.

### 8.2.1 L'eccentricità, l'eccezione, l'eccesso.

*Ogni volta che giugne<sup>483</sup> il frescolino, ovverossia nel mezzo dell'autunno,  
un uzzolo m'assale di pensare idee di tipo excentrico ed exotico [...]  
Cesar Bruto<sup>484</sup>*

---

<sup>483</sup> Sic.

<sup>484</sup> Estratto da una delle due lunghe citazioni poste in apertura a *Rayuela* (CORTAZAR 1966 : 10).

Ernesto Franco ha ben centrato il problema della “novità assoluta” della scrittura cortazariana, parlando, proprio in apertura della sua brillante introduzione ai *Racconti*, di una “fenomenologia dell’eccentrico” (FRANCO 1994 : IX). Ma “eccentrico”, si badi bene, non è da intendersi nel senso di “acentrato”. Si tratta, semmai, di un de-centramento. *Ex-centrum*: non la negazione di un centro, ma solo l’inevitabile e talora non desiderato scarto da un qualsiasi *point de repère*. Eccentrico non equivale allora neppure a “destrutturato”. Se seguiamo Deleuze, non vi è struttura senza uno (o più) centri organizzatori. Solo l’acentricità dissolve la struttura: l’eccentricità ne ha invece bisogno e anzi ne acutizza per contrasto i caratteri.<sup>485</sup>

Del resto, com’è stato ampiamente mostrato dalle riflessioni culturologiche di Lotman (1985), l’organizzazione centrata rappresenta un modello epistemologico ed epistemico tipicamente moderno e occidentale: in questa accezione, “centrato” equivale a “sistematico”. In ultima analisi (anche e soprattutto, come vedremo, alla luce del sistema di valori estetici ed etici in gioco nel romanzo) appare chiaro che è soprattutto a questa immagine regolativa di sistema, così ben evocata dal “potere del centro”<sup>486</sup>, che si oppone dialetticamente l’idea di eccentricità la quale, a questo punto, va intesa prevalentemente come *eccezione*, scarto dalla regola.

Attraverso questo slittamento semantico l’*ex-centrum* tocca dunque l’*ex-ceptum*<sup>487</sup>: lo scarto dalla regola come esclusione dal sistema e dal tracciato dei suoi limiti. Seguendo questo percorso di senso, l’eccentricità cortazariana si ricongiunge fatalmente con l’*eccezione patafisica*, a sua volta imparentata con la nozione, ben più radicale, del *clinamen* oulipiano<sup>488</sup>.

Stando alle linee fondative indicate da Alfred Jarry alla fine dell’ottocento<sup>489</sup>, l’eccezione – come fenomeno particolare e singolare – è l’oggetto della “scienza” patafisica; l’universo non è che una “correlazione di eccezioni” fatalmente travestite da regolarità dalle abitudini conformiste della “folla” e la regola è definita come nient’altro

---

<sup>485</sup> D’altro canto, presenza di centro non significa necessariamente regolarità, anzi: l’identità topologica di una struttura *emana* dal centro, ma può ben trattarsi di un’identità irregolare. Un’ulteriore precisazione: bisogna fare attenzione a non confondere acentricità con pluricentricità o centricità locale. Si pensi alla configurazione della rete: non si può negare che si tratti di struttura e che vi sia dunque organizzazione centrata. Tuttavia, questo carattere centrato ha un modo di esistenza particolare, potendosi manifestare come distribuito o instabile. Nel primo caso, la rete si considera da un punto di vista oggettale, ovvero come configurazione non praticata, pura organizzazione di punti e relazioni: appare così il suo carattere pluricentrico, ove ogni nodo è potenzialmente centro. Nel secondo caso, si immagina la rete come uno spazio praticato e vi si inserisce un principio soggettivo con relativo punto di vista e orientamento dinamico: allora la rete apparirà piuttosto come uno spazio plastico, fluido, in cui il centro è localmente determinato *di volta in volta* in dipendenza degli spostamenti del soggetto. La centricità della rete apparirà dunque come un tratto instabile: è il soggetto che porta con sé il centro spostandosi sulla configurazione virtuale e polarizzandola, piegandone il campo.

<sup>486</sup> Cfr. ARNHEIM 1984.

<sup>487</sup> Rimandiamo all’etimologia del lessema “eccezione”: da *ex-ceptum*, participio passato di *ex-cipere* (limitare, escludere).

<sup>488</sup> Intendiamo per *clinamen* una “deviazione” programmata, ovvero deroga alle *contraintes* volontariamente introdotta nell’opera per marcarla con un’imperfezione, affiancando al “gioco” generato dai limiti la possibilità almeno teorica di una via di fuga. Cfr. *supra* par. 7.2.1.

<sup>489</sup> È nell’opera di Jarry *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* che nasce l’idea di patafisica e ne vengono esposte le linee fondative.

che “l’eccezione all’eccezione” – una formula che col senno di poi appare sorprendentemente anticipatrice dello spirito epistemologico di tutta un’epoca a venire.<sup>490</sup>

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène.

La pataphysique, dont l’étymologie doit s’écrire επί (τα μετά φυσικά) et l’orthographe réelle ‘pataphysique, précédé d’un apostrophe, afin d’éviter un facile calembour, est **la science de ce qui se surajoute à la métaphysique**, soit en elle-même, soit hors d’elle-même, s’étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Ex.: l’épiphénomène étant souvent l’accident, **la pataphysique sera surtout la science du particulier**, quoiqu’on die qu’il n’y a de science que du général. **Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions** et expliquera l’univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers qui l’on peut voir et que peut-être l’on doit voir à la place du traditionnel, **les lois que l’on a cru découvrir de l’univers traditionnel étant des corrélations d’exceptions aussi**, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n’ont même pas l’attrait de la singularité. (JARRY 1911: 668)

La patafisica appare dunque fin dalle origini come una sorta di pensiero creativo “laterale”, fondato sulle configurazioni logiche dell’assurdo e del paradosso. Com’è noto, starà a Gödel mostrare le potenzialità destrutturanti, da un punto di vista epistemologico, della forma logica del paradosso autoreferenziale, dell’impossibilità di elevare l’eccezione a regola se non attraverso un *quantum leap*, un “salto di fossato”. Ma è innegabile che la patafisica sembra captare in anticipo se non altro le premesse, le precondizioni di questa rivoluzione epistemologica.

Con Jarry, siamo dunque (già) pienamente nell’ordine dello scarto dal sistema, dell’imperfezione strutturale. La patafisica del resto assume la dislocazione addirittura nel nome, e in particolare nel prefisso: il termine patafisica deriva infatti dalla contrazione dell’espressione greca επί μετά φυσικά, ovvero “ciò che è nei pressi di ciò che è oltre la fisica”, ovvero, molto derridianamente, i dintorni della metafisica.<sup>491</sup> Intendendo in questi termini il ruolo dell’eccentricità in Cortázar, si comprende forse più profondamente la sua professione di vicinanza (e tuttavia anche qui, mai di vera affiliazione), al Collegio di Patafisica<sup>492</sup>.

Del resto, a un livello puramente intertestuale e citazionista, è indubbio che Jarry facesse parte dei suoi modelli scritturali. Anche in Jarry c’è, ad esempio, un esplicito slittamento da eccezione ad eccentricità, da intendersi però piuttosto come pluricentricità, così come testimoniato dalla valorizzazione della figura ellittica, costitutivamente ambigua e bifocale.

---

<sup>490</sup> Per Deleuze Jarry ha rappresentato “un précurseur méconnu de Heidegger” : “On peut considérer l’œuvre de Heidegger comme un développement de la pataphysique conformément aux principes de Sophrotatos l’Arménien et de son premier disciple, Alfred Jarry” (DELEUZE 1993 : 114).

<sup>491</sup> La posizione patafisica dunque è – letteralmente – “ai margini della metafisica”, situazione che non può non rimandare da un lato al pensiero di Derrida, dall’altro all’idea catastrofista di instabilità, ovvero di “ciò che avviene nei dintorni” di una singolarità. Del resto, a leggere l’estratto di Jarry, si vede bene come l’eccezioni non siano altro che singolarità, intese come “il sale” dell’universo sensibile che il patafisico chiama “supplementare” (ovvero ciò “che si può vedere e che forse si deve vedere al posto del tradizionale”)

<sup>492</sup> Fondato nel 1948, il collegio di Patafisica conta e ha contato tra i suoi affiliati Boris Vian, Jacques Prevert, Eugène Ionesco, Mauritius Cornelius Escher, Marcel Duchamp, Raymond Queneau e, dal 2001, Umberto Eco con la carica di “Satrapo Trascendentale”.

Il faut donc bien nécessairement admettre que la foule (en comptant les petits enfants et les femmes) est trop grossière pour comprendre les figures elliptiques, et que ses membres s'accordent dans la consentement dit universel parce qu'ils ne perçoivent que les courbes à un seul foyer, étant plus facile de coïncider en un point qu'en deux. [...] Or, même la foule a appris que l'univers *vrai* était fait d'ellipses, et le bourgeois mêmes conservent leur vin dans des tonneaux et non des cylindres. (JARRY 1911: 669)

Tuttavia, nella concezione visionaria di Jarry la dislocazione tradisce una motivazione provocatoria e dirompente che è in parte assente in Cortázar. Per Cortázar, invece, l'eccentricità è certo un principio "metodico" di destabilizzazione, ma essa è anche e soprattutto uno dei mezzi per la propria particolare ricerca estetica, dunque in quanto tale dotato di un fine: l'eccezione qui non è metodo fine a sé stesso. Lo spostamento del punto di vista che l'eccentricità richiede non solo disvela la possibilità di un "oltre" e di un "altrove", ma *vi mira*, lo valorizza come obiettivo. Cortázar si serve dell'"oltre" dischiuso dall'eccezione non solo per mostrarlo agli spiriti intorpiditi, ma come viatico per un progresso esistenziale, per un superamento. In Cortázar, detto altrimenti, l'eccezione non è definibile solo in negativo, come istanza esplosiva di distruzione, ma anche e soprattutto come strumento per una trasformazione in positivo: apertura di un varco e potenziale passaggio ad altri ordini. L'eccezione in Cortázar conserva dunque intatta la propria ambiguità liminale, insita persino nell'etimo, che rimanda all'azione dell'escludere, del porre limiti: *ex-cipere*.

Vedremo in 8.4 le forme figurative di questo passaggio, di questo tentativo di risoluzione *positiva* dell'eccezione, alla ricerca di un equilibrio non necessariamente armonico; e vedremo come tali figure di "collegamento" si realizzino soprattutto su un piano scritturale, andando a modellizzare anche le strategie di testualizzazione del testo, la sua identità figurale. Per ora tuttavia, di tali figure di passaggio ci limiteremo a mostrare la logica semantica, la quale passa per il riconoscimento del tratto intensivo dell'*eccesso* (da *ex-cedere*, oltrepassare) come base per un'ulteriore declinazione, diciamo pure "in positivo", dell'eccezione.

Solo il riconoscimento di un'*eccedenza* implicita nell'eccezione può portare a magnificarne le accezioni positive e ad innescare un movimento, anziché una semplice constatazione. L'eccezione è infatti il "buco" del sistema, la manifestazione patente di un suo "difetto". Ma è anche l'altra faccia della casella vuota, il suo versante eccedente, quello che, ad attraversarlo o ad assumerlo, si fa esplodere il sistema. È questa esplosione a lasciare un residuo che può deleuzianamente comporsi in altri piani di coerenza: l'eccesso, in altri termini, reca potenzialità incoative.<sup>493</sup> Del resto, anche da un punto di vista strettamente topologico, ogni picco o punto di singolarità possiede questa doppia valenza: definisce l'identità strutturale del sistema e al contempo costituisce il germe che, se sviluppato su un altro piano, può dar luogo a potenziali ordini antagonisti.

<sup>493</sup> Se si focalizza l'aspetto dell'*eccedenza*, ecco che assume ancora un altro significato la presenza diffusa del Jazz in molta narrativa cortazariana. Il jazz è in effetti, soprattutto, una pratica "di improvvisazione "per eccesso". Ma abbiamo altresì visto come questo scarto emergente da un'istanza soggettiva possa volgersi positivamente e farsi nuova regola.

In Cortázar le due accezioni sono ugualmente presenti e sostengono due diverse valorizzazioni della marginalità. Talora l'eccezione viene focalizzata come difetto: la marginalità è valorizzata in negativo, confluendo così nella *devianza*. Talora invece l'istanza di dislocazione segue piuttosto la via eccedente, si radicalizza in *aberrazione* e la marginalità si propone in positivo, come spazio eccedente di regolarità potenziale, sia in senso rivoluzionario (si pensi alle opere politiche dell'autore), sia in senso puramente poetologico come principio di straniamento volto alla destabilizzazione degli *habits* interpretativi.<sup>494</sup>

Entrambe queste accezioni trovano posto però anche nell'universo discorsivo di *Rayuela*, come condizione propria di una serie di tipi sociali: si pensi alle velleità rivoluzionarie del Club, alla devianza del sottobosco parigino, e alle teorizzazioni estetiche di Oliveira, che attraverso l'arte vorrebbe sfidare la "Grande Abitudine" (*cfr.* par. 8.3.1.). Ma, soprattutto, l'eccezione nella sua accezione positiva si traduce in strategie discorsive, diventa un principio di stile. Così, riferendosi nuovamente all'assenza di pianificazione nella stesura di *Rayuela*, Cortázar può affermare:

[...] non è mai esistito un piano, nessun piano prestabilito. E il fatto di non avere nessun piano ha prodotto cose davvero **aberranti** ma che per me, in fondo, sono meravigliose, perché rappresentano un po' il mio ricordo di un mondo surreale nel quale gli eventi sfuggono alle leggi naturali e dove il poeta e lo scrittore accettano **principi che non sono i principi quotidiani** (CORTÁZAR 1985 : 536)

Ma in Cortázar l'aberrazione, anche quando si traduce nel "meraviglioso", non è mai completa; l'eccesso non è mai perseguito fino in fondo e il passaggio ad altro ordine, pur costantemente mirato, non viene tuttavia raggiunto. Siamo di nuovo di fronte ad una tensione reiterata e irrisolta, ma con una differenza: in Perec la mancanza di una risoluzione tensiva trovava una causa, per così dire, "a valle" del processo, ovvero nell'oggetto della tensione, nel punto cieco, nella sua costitutiva inattingibilità e nel suo continuo *déplacement*; qui la causa della sospensione tensiva sta piuttosto "a monte" ovvero in una certa attitudine nostalgica che affligge la soggettività cortazariana e che fa sì che resti sempre con un piede oltre la soglia e con l'altro ancora in salvo al suo interno. L'eccezione del resto, soprattutto in questa forma "attenuata", non dissolve necessariamente il sistema, semmai lo movimentata, lo mette "a rischio": se non la si assume, se la si osserva da un punto di vista ancora radicato nel sistema, dell'eccezione si può scorgere il potenziale destabilizzante senza tuttavia dispiegarlo. L'eccezione si stempera così nella sua forma relativa e aggettivale, quella dell'*eccezionale*.

Su questo piano acquista nuovo senso la predilezione dell'autore per il modo fantastico e la particolare declinazione che questo assume nella sua poetica. Il fantastico, nella maggior parte dell'opera di Cortázar (soprattutto nei racconti) rappresenta la veste discorsiva privilegiata assunta appunto dall'eccezionale. L'inatteso, l'inconsueto, il non

---

<sup>494</sup> "[...] il tema di ogni racconto è anche la testimonianza di un estraniamento, quando non una provocazione tendente a suscitarlo nel lettore" (CORTÁZAR 1967 : 39).

prevedibile non erano per Cortázar elementi radicalmente extra-sistematici, ma in un certo senso possibilità insite nella sua struttura, “applicazioni particolari del sistema”:

Certe volte ho potuto temere che il funzionamento del fantastico fosse ancora più rigido della casualità fisica; non capivo che mi trovavo davanti ad **applicazioni particolari del sistema**, che per la loro forza *eccezionale* davano l'impressione della fatalità, di un calvinismo soprannaturale. (CORTAZAR 1967 : 69)

In termini di strategia discorsiva, questo “calvinismo soprannaturale” – che sembra assegnare all’eccezionale una sorta di necessità intrinseca – si realizza attraverso l’immissione dello “straordinario” in un mondo possibile apparentemente consueto. In questo modo il fantastico cortazariano si inserisce di diritto nel *mainstream* sudamericano del realismo magico.<sup>495</sup> Da un punto di vista semiotico, il *magical realism* si presenta come una sorta di cortocircuito veridittivo, una forma particolare di neutralizzazione, attraverso mezzi discorsivi, dell’impossibilità tra le proprietà s-necessarie di un mondo possibile<sup>496</sup>. La particolarità del realismo magico non sta tuttavia nella coesistenza di elementi realistici e straordinari, presente in molti altri generi artistici, ma nella particolare valorizzazione, tendenzialmente adiaforica, di tale coesistenza, che attraverso strategie strettamente discorsive viene presentata come “non problematica”, sostanzialmente indifferente.

Questa particolare configurazione veridittiva non esclude tuttavia l’effetto di straniamento (esclusione che renderebbe il realismo magico indistinguibile dalla fantascienza), lo rende solo meno *incidente* da un punto di vista strettamente aspettuale. Nel realismo magico l’inconsueto è amalgamato ad arte al consueto più che giustapposto; l’eccezionale viene inserito quasi “di soppiatto” nello svolgimento sintagmatico come grado di una modulazione discorsiva continua, piuttosto che come frontiera discontinua tra livelli di realtà: una piega più che un taglio<sup>497</sup>. Nelle opere di Cortázar non ci si *imbatte* nell’elemento straniante, inciampandovi e perdendo l’equilibrio, ma vi si giunge accompagnati per mano dall’autore, “abituandosi” così ad avanzare sul crinale dell’impossibilità, assuefacendosi ad un atteggiamento permanentemente ma modulatamente straniato<sup>498</sup>. È solo a livello di visione paradigmatica, con la ricostruzione

---

<sup>495</sup> La tendenza al realismo magico appare così pervasiva negli scrittori di origine sudamericana da instaurare il dubbio che la sua diffusione non dipende solo da un indubbio fenomeno di “moda letteraria”, ma risponda, effettivamente, ad una sorta di predisposizione “culturale” profonda. Naturalmente, non si pensa qui a un qualche “spirito nazionale”, ma al massimo ad un modello stilistico lotmanianamente isomorfo al paradigma epistemico dominante della cultura in questione. Per una trattazione semiotica del tema, si veda il recente saggio di Stefano Calabrese (2005).

<sup>496</sup> Cfr. naturalmente Eco 1979.

<sup>497</sup> Si pensi al racconto “Continuità dei parchi” analizzato da Greimas (1987), dove l’effetto di passaggio continuo dal livello enunciativo interno (il racconto dei due amanti) al livello dell’enunciazione enunciata (il personaggio che legge il racconto) all’altro si ottiene “piegando” il livello di partenza, dissimulando il disinnescamento attraverso una soppressione delle forme verbali e un collassamento dei punti di vista interni uno sull’altro. Il procedimento di “piegatura”, che ricorda figuramente la struttura dell’anello di Moebius, è utilizzato, sempre attraverso ingegnose modulazioni del punto di vista, in molti altri racconti, tra cui ricordiamo “Lontana”, “L’isola a mezzogiorno” e, appunto, “Anello di Moebius”.

<sup>498</sup> Riferendosi alla propria concezione del racconto lo stesso Cortázar parla di “fantastico senza fantasmi”, che Calvino così descrive: “Questi racconti minuziosi, ossessivi, d’una tensione che può precipitare in tragedia, fanno germogliare il misterioso, l’irrazionale, il terribile dalla più corporea descrizione del

della coerenza discorsiva del testo, che emerge l'impossibilità degli elementi. Lo straniamento, in altri termini, viene focalizzato solo attraverso una presa semantica panottica, ovvero, fuor di metafora, a "lettura conclusa".

Sbagliano dunque, a nostro parere, i critici che vedono nel meraviglioso cortazariano una semplice aberrazione veridittiva<sup>499</sup>, assimilandola così più del dovuto alla radicalità dei procedimenti creativi surrealisti (la scrittura automatica, la figurativizzazione dell'inconscio).<sup>500</sup> C'è certamente, soprattutto in *Rayuela*, la volontà surrealista di scardinare il consueto, in quanto veicolo dell'annebbiamento razionalista, ovvero ciò che Oliveira chiama ripetutamente "la Grande Abitudine". Ma esiste un altro Cortázar, forse il più conosciuto: quello dei racconti, in cui l'aberrazione si riversa nel fantastico.

Nel Cortázar dei racconti, il fantastico possiede una naturalezza che è assolutamente estranea alla manifesta ispirazione onirica del surrealismo. Nel surrealismo il *frame* onirico induce senza possibili fraintendimenti a relegarne i prodotti e le figure in un campo veridittivo separato e a sé stante: il sogno, la visione, comunque uno spazio "altro". In Cortázar al contrario la neutralizzazione delle soglie di impossibilità finisce per rendere l'eccezionale compatibile col normale, il fantastico col non fantastico, entrambi confluenti in *un unico* livello veridittivo.<sup>501</sup>

Je suis très content d'être plongé dans la réalité; et la réalité me donne énormément de choses. Ceci dit, dès l'enfance, mon idée de cette réalité n'était pas la même que celle de mes camarades [...] Ils savaient déjà ce qu'était une chaise, un crayon, leur maman. Et **pour moi**,

---

*quotidiano*" (CALVINO 1984c : 1307, corsivo nostro).

<sup>499</sup> Particolarmente aspra la critica di un altro autore "fantastico", Michele Mari (2004) che giudica i racconti dell'autore argentino "un materiale letterariamente incommestibile, quando non intervenga l'ironia, o lo straniamento, o quel che si dice il lievito del fantastico" Ci sembra che Mari prenda un abbaglio anche su un altro aspetto, quello dello sperimentalismo di Cortázar che secondo il critico "troppe volte non va al di là di una diligente applicazione dei modelli *oulipiens*". Un'opinione di cui crediamo di aver già mostrato ampiamente l'inconsistenza.

<sup>500</sup> Ad esempio Curuchet, per il quale in *Rayuela* "se trata de una asimilación integral y no ingenua de los rasgos fundamentales de la revolución surrealista" (CURUCHET 1972 : 472). Più cauta Castro-Klarén: "On the other hand, *Rayuela*, for instance, sometimes reads like a catalog of names which could be included in any discussion of French surrealism, its forerunners and followers. And yet, Cortázar seems to reject the idea that the nature of his enterprise is similar to that of surrealists" (CASTRO-KLAREN 1975 : 220). Secondo l'autrice, col surrealismo Cortázar condivide i principi di fondo, la necessità di una destabilizzazione delle consuetudini e delle loro rivitalizzazione, ma non ne condivide i mezzi, che nel surrealismo non sono andati oltre i giochi sintattici, come strumento per un rifiuto radicale del linguaggio. Per Cortázar al contrario (con le parole di Morelli, suo "portavoce" in *Rayuela*) "linguaggio vuol dire risiedere in una realtà, esperienza vissuta di una realtà. Sebbene sia più che vero che il linguaggio di cui ci serviamo è tradimento [...] non basta volerlo liberare dai suoi tabù. Bisogna riviverlo, ri-animarlo" (CORTAZAR 1966 : 413).

L'invito a non confondere la propria poetica con quella surrealista viene del resto dallo stesso autore (ad esempio nell'intervista pubblicata in *Revista de la Universidad de Méjico*, Mayo 1963). Particolarmente significativa, inoltre, l'ironia con la quale Cortázar dipinge "il realista ingenuo", che fronte a "tutto ciò che eccezionale e insolito" si limita a incasellarlo in una poetica, sentenziando appunto: "era qualcosa di veramente surrealista, te lo giuro" (CORTÁZAR 1967 : 34).

<sup>501</sup> Sotto questo aspetto, il realismo magico di Cortázar appare inscrivibile in una zona mediana tra il *modo fantastico* (o perturbante) e il *modo meraviglioso* secondo Todorov (1977), il primo essendo caratterizzato dalla contrapposizione di due "logiche comunicative" incompatibili, il secondo dall'immissione diretta in una logica comunicativa altra, radicalmente diversa da quella del "reale" e completamente giustificata dal proprio sistema di coerenza interno. Scrive l'autore di *Rayuela*, riferendosi però piuttosto all'accezione di fantastico e meraviglioso esposta da Roger Caillois in *Anthologie du fantastique*: "Potrà sembrare strano, ma il sentimento del fantastico in me non è innato come in altre persone che poi scrivono racconti fantastici; da bambino ero più sensibile al meraviglioso che al fantastico" (CORTÁZAR 1967 : 67).

**tout était un peu flou**, c'est-à-dire que tout le temps j'avais **une impression poreuse de la réalité** [...] Pour moi en tout cas c'est **une espèce d'immense éponge pleine de trous**, et **par ces trous il se glisse tout le temps des éléments, des prétendues coïncidences, qu'on appelle le hasard aussi, qui la modifie, qui la fait basculer, qui la fait changer**. (CORTAZAR in BELANGER 1988 : 79)

Questo piano di confluenza, di "coincidenza", che non suddivide i livelli di realtà ma "li fa oscillare", è lo strumento con cui si manifesta sul piano veridittivo quella "armonia" estetica dell'essere-al-mondo perseguita dall'autore modello come mira esistenziale inscritta nell'esperienza del testo. Significativa l'immagine della "spugna", non tanto per il suo potere di assorbimento che pure fa risuonare alcune caratteristiche del sentimento estetico così come è inteso in questo autore, ma piuttosto per la sua conformazione porosa: ancora una volta è l'immagine del "buco" che si carica della funzione di "far scivolare" i piani, di accogliere la confluenza delle linee di fuga, di "dare spazio" alle coincidenze.<sup>502</sup>

Ma il buco, il punto cieco è come si è visto anche il centro organizzatore. Così non sorprende che Cortázar, per rendere altrimenti questa idea di "confluenza", prenda a prestito da Hugo l'immagine del centro velico, "luogo di convergenza, punto di intersezione misterioso perfino per il costruttore dell'imbarcazione, in cui si sommano le forze disperse in tutta la velatura spiegata":

Non è difficile trovarli e perfino provarli, ma c'è una condizione indispensabile: farsi un'idea molto particolare delle **eterogeneità ammissibili nella convergenza**, non temere **l'incontro fortuito (che non sarà tale)**<sup>503</sup> di un ombrello con una macchina da cucire. (CORTAZAR 1967 : 72)

Per concludere: è indubbio che il surrealismo vada annoverato tra le innumerevoli fonti di ispirazione immesse e trasfigurate nell'originale *mélange* stilistico di Cortázar (anche in *Rayuela* i riferimenti sono espliciti, affidati agli sfoggi intellettualistici di Oliveira).

Penso a Jarry, a una lenta negoziazione a base di umorismo, ironia, familiarità, che finisce per **far pendere la bilancia dalla parte delle eccezioni, per annullare la scandalosa differenza tra solito e insolito** [...]. (*ivi* : 39)

Tuttavia, non si deve dimenticare che in questo "frullato" cronopiesco un ingrediente fondamentale è fornito dallo stile e dall'immaginario di un autore come Julio Verne<sup>504</sup>, in

<sup>502</sup> La lettura "catastrofica" della nozione di centro in Cortazar è avanzata anche nell'analisi del rapporto tra il modo mitico e quello fantastico proposta da Bozzetto, che parla di "catastrofe" riferendosi esplicitamente al senso che questo termine ha assunto in Thom: "Le texte fantastique cortazarien rend nécessaire à la fois la prise en compte d'un quotidien sans issue [...] et la recherche d'un horizon de sens. Mais le recours au mythe, fragment aujourd'hui déconnecté de tout système, ne fournit pas ce sens. Tout au plus permet-il que naisse une interrogation sur celui-ci, un questionnement devant une réalité impensable. D'où le recours à la fiction comme mise en crise, ce qui induit une seule possibilité pour la recherche d'une authenticité, privée de toute référence : être «catastrophique»" (BOZZETTO 1992 : 142).

<sup>503</sup> Sul significato della configurazione dell'incontro casuale in *Rayuela* cfr. par. 8.4.1.

<sup>504</sup> Il Verne che ispira Cortazar è lo stesso che ispirava Perec; per dirla con Calvino, "un Verne, s'intende, passato attraverso le macchinazioni minuziose e ossessive di Raymond Roussel" (CALVINO 1995a : 1396).

particolare la sua capacità di amalgamare spirito visionario e radicamento storico-culturale con assoluta indifferenza.

Ricordo. A undici anni prestai a un compagno *Il segreto di Guglielmo Storitz* dove Jules Verne mi proponeva, come sempre, un rapporto naturale e intimo con una realtà per niente diversa da quella quotidiana. Il mio amico mi restituì il libro: “Non l’ho finito. È troppo fantastico”. Non dimenticherò mai la sorpresa scandalizzata di quel momento. Fantastica l’invisibilità di un uomo? (*ivi* : 37)

E ancora:

In un altro punto ho manifestato il mio stupore perché a un compagno era sembrata fantastica la storia di Wilhelm Storitz che io avevo letto con la più assoluta sospensione di incredulità - capisco che compivo un’operazione inversa e piuttosto ardua, rinchiudere il fantastico nel reale, *realizzarlo*. Il prestigio di ogni libro mi facilitava il compito: come *dubitare* di Jules Verne? [...] Mi indignò che il mio amico rifiutasse il caso di Wilhelm Storitz; se qualcuno aveva scritto su un uomo invisibile, non bastava questo a rendere la sua esistenza inconfutabilmente possibile? In fondo, il giorno in cui scrissi il mio primo racconto fantastico non feci altro che intervenire di persona in un’operazione che fino a quel momento era stata vicaria; un Julio rimpiazzò l’altro con una sensibile perdita di entrambi. (*ivi* : 68)

È questa indifferenza che lo stile di Cortázar recupera, cambiandola però di segno e facendone uno stigma, un segno di distinzione. Perché nella società macchinica e nichilista del novecento, la consuetudine con l’inconsueto – questa sorta di placida indifferenza ottocentesca, radicata nel secolo in cui l’accelerazione tecnica moderna era ancora un fenomeno nuovo e in cui ancora doveva essere facile credere che l’impossibile fosse molto prossimo a realizzarsi – è diventata rischiosa, insensata e, per l’appunto, eccentrica. Il gusto per l’eccesso si è fatto difetto, l’eccentricità è inevitabilmente marcata come devianza o marginalità e la familiarità con l’eccezionale è concessa solo al pazzo, al poeta o al massimo al bambino.

Così Cortázar, molto infantilmente, si riappropria della familiarità con il fantastico, vi aggiunge un pizzico di jazz e la rivolta come un guanto, esattamente come fa col titolo del celeberrimo romanzo di “quell’altro Julio”<sup>505</sup>, suo omonimo ispiratore.

Devo al mio omonimo il titolo di questo libro e a Lester Young la libertà di averlo modificato senza offendere la saga planetaria di Phileas Fogg. [...] E poi c’è da dire che con il jazz esco sempre allo scoperto, mi libero dal carapace dell’identico per acquistare spugnosità e simultaneità porosa, una partecipazione che in quella sera di Lester era un andirivieni di pezzi di stelle, di anagrammi e palindromi che a un certo punto mi restituirono inspiegabilmente il ricordo del mio omonimo e d’improvviso furono Passepartout e la bella Aouda, fu il giro del giorno in ottanta mondi perché per me l’analogia funziona come per Lester lo schema melodico che lo lanciava sul rovescio del tappeto, là dove gli stessi fili e gli stessi colori si intrecciavano in modo diverso. (*ibid.* : 15)

---

<sup>505</sup> Ci riferiamo alla raccolta *Il giro del giorno in ottanta mondi*, da cui è tratta la maggior parte delle riflessioni critiche qui utilizzate.

Rovesciare, rivoltare, scambiare *recto* e *verso*: l'immagine del *bouleversement* ritorna più volte, andando ad aggiungersi alle altre epifanie dell'eccentricità cortazariana. A furia di rovesciamenti e ribaltamenti, bisogna rendere il fantastico tanto usuale da fargli abbandonare le strette maglie del cognitivo (ciò che si giudica o non si giudica possibile) per quelle più docili del patemico (ciò che *si sente* possibile o meno). Il fantastico, del resto, è un "sentimento" prima di tutto, come recita il titolo di un'altro saggio fondamentale<sup>506</sup>: il sentimento di chi "vive per aspettare l'inatteso".

[...] tutta l'ars combinatoria, l'apprensione delle relazioni soggiacenti, il sentimento che il rovescio smentisce, moltiplica, annulla il dritto, sono modalità naturali di **chi vive per aspettare l'inatteso**. **L'estrema familiarità con il fantastico** va tuttavia ancora oltre; in un modo o nell'altro abbiamo già accolto ciò che non è ancora arrivato, la porta lascia entrare un visitatore che verrà domani o è venuto ieri. (CORTAZAR 1967 : 69)

Perché un cronopio è pronto a fare l'impossibile – lanciarsi "sul rovescio del tappeto" per osservare da vicino il versante segreto della trama e persino invertire tempo e spazio – pur di intraprendere il "giro del giorno in ottanta mondi"<sup>507</sup>. Pronto a buttarsi a terra pur di osservare il gioco del mondo dal lato giusto. Che poi, come vedremo, è esattamente (e patafisicamente) il lato sbagliato.

### 8.2.2 Verso l'interstiziale. La dislocazione come posizione: uno sguardo topologico.

[...] esa manera de estar entre,  
no por enzima o detrás sino entre.  
(Julio Cortázar)

Eccentricità, eccezione, eccesso: si tratta di lessemi che sembrano apparentati da una sorta di aria di famiglia. Nel paragrafo precedente abbiamo tentato di concatenarli attraverso una serie di slittamenti che tuttavia ne hanno progressivamente precisato il senso, pur allargando inevitabilmente l'area semantica in cui muoversi. Questo allargamento ci ha permesso tuttavia di riportare il discorso critico e le categorie utilizzate su un unico piano interpretativo e inoltre di arrivare a toccare, partendo dal campo semantico dell'eccentricità, il campo contiguo dell'interstiziale, come posizione eccentrica

<sup>506</sup> "Sul sentimento del fantastico", appunto.

<sup>507</sup> L'inversione del tempo e dello spazio, o il suo annullamento in un "istante eterno", è uno degli effetti di ciò che abbiamo chiamato cristallizzazione improvvisata: "Questo l'ho suonato domani" è la memorabile frase pronunciata dal protagonista di *Il persecutore* nel momento di in cui si "risveglia" dal rapimento del proprio sé richiesto dall'improvvisazione.

che “si è fatta spazio” (per quanto tale spazio possa porsi come escluso o in eccesso rispetto al sistema).

La figura dell’interstizio è fondamentale: tradotta ancora una volta in casella vuota, permette infatti di recuperare e riassumere figurativamente l’area comune di gravidanza individuata dall’intersezione di eccentrico, eccezionale ed eccessivo, mettendone in più in luce le accezioni liminari e situazionali, che sono quelle che ci interessano maggiormente. L’interstizio è in effetti una sorta di versione ribaltata dell’eccesso, in quanto area sfuggita alla territorializzazione, sottratta alla normatività del sistema. La condizione interstiziale focalizza dunque l’eccentricità piuttosto come condizione *in difetto*: la marginalità come devianza più che come aberrazione. Ma a ben guardare – ed è questo il gioco di Cortázar, che in *Rayuela* diventa pervasivo – il “ribaltamento” patafisico permette appunto di riattivare le potenzialità eccedenti dell’eccezione, dunque di valorizzare in senso attivo e positivo l’interstizio attraverso il quale l’eccentricità “si fa spazio”. È in gioco qui, ancora una volta, l’ambivalenza della casella vuota, attiva (o attivabile) ora come punto di fuga – per eccesso – ora come punto di collasso del sistema – per difetto.

Passando all’analisi, vedremo come entrambe le valorizzazioni siano presenti e attivate dall’universo epistemico di *Rayuela* secondo la configurazione della “crisi” e incarnate in diverse tipologie attoriali. Vedremo come più che di una *manque* si tratti qui di un’oscillazione incerta. Più che un oggetto di valore, il *Centro* appare insomma come un meta-valore, la posta in gioco della definizione dell’ordine valoriale “corretto”, secondo lo schema narrativo che Fontanille chiama della *tri* (“cernita”). Ma andiamo con ordine e, prima di proseguire, riassumiamo la strada fatta sinora.

Gli effetti di senso legati ai lessemi analizzati nel capitolo precedente e legati alle unità lessematiche di cui abbiamo appena ipotizzato una “somialianza di famiglia” – eccentricità, eccezione e eccesso – sembrano in ultima analisi declinare differenti aspetti (o rispetti, per dirla con Peirce) di un’unica situazione liminare: quella appunto della *dislocazione*. Secondo questa lettura “situata”, i tre “rispetti” individuano tre diverse opzioni nell’assunzione di un punto di vista sullo stesso dispositivo topologico: quello dello scarto dalla regolarità della struttura, lo spostamento del punto focale, rispetto al sistema di limiti interni della struttura, agli spazi di “agio” tra i limiti stessi.

Rispetto a qualunque istanza si espliciti – un centro (ordine topologico), una regola (ordine logico) o una misura (ordine tensivo) –, questo spostamento individua in ogni caso un principio di *scarto* da un principio di regolarità dato:

ordine topologico	---	“eccentricità” come scarto da un centro
ordine logico	---	“eccezione” come scarto da una regola
ordine tensivo	---	“eccesso” come scarto da una misura

Il gioco di slittamenti di senso tra i tre lessemi, lungi dall'essere un puro esercizio di deriva del senso, rispondeva dunque allo scopo preciso di rendere evidente l'ineliminabile relatività della dislocazione, il suo essere sempre "scarto da" qualcosa.<sup>508</sup>

E tuttavia, la dislocazione non è solo una condizione relativa; è anche una condizione *ambigua*, che è ben altra cosa. La relatività rimanda infatti ad una relazione di dipendenza "pura", trascendente: la dipendenza di un fenomeno da uno o più parametri "altri". Un fenomeno è relativo sempre rispetto a qualcos'altro: il centro, la misura, la regola. L'ambiguità, al contrario, rimanda ad un dispositivo relazionale del tutto immanente al fenomeno: la dipendenza ambigua porta infatti dal fenomeno stesso – considerato "in sé" e facendo astrazione dalla sua origine relativa<sup>509</sup> – verso lo sviluppo che vi è iscritto, segnalando la presenza di multiple possibilità di attualizzazione.

La relatività è una condizione di dipendenza di stato, l'ambiguità, intrinsecamente dinamica, guarda invece ai "futuri possibili" di tale stato, alle sue possibilità di sviluppo: ambi-ire, seguire due percorsi evolutivi distinti, ma a partire dalle possibilità interne al sistema e non da un parametro esterno. Detto altrimenti, e semplificando a vantaggio della comprensibilità, la relatività è paradigmatica, definisce le relazioni reciproche tra i termini, l'ambiguità è invece sintagmatica o, ancor meglio, creodica. La relatività implica un'ipotesi di ordine gerarchico tra i piani e considera lo scarto come una deviazione da un piano di regolarità privilegiato; l'ambiguità sviluppa le fluttuazioni tutte all'interno del medesimo piano di riferimento e considera lo scarto, in un certo senso, come una possibilità insita nelle potenzialità morfogenetiche ed evolutive del sistema.

Se dunque la relatività della dislocazione ci dice che essa non può che darsi come "scarto da", l'ambiguità applicata alla stessa nozione ci dice che lo scarto può darsi e svilupparsi secondo diverse prospettive focali, tanto come punto di fuga quanto come smagliatura e difetto. Ovvero, per recuperare due modelli utilizzati nell'analisi delle *Città invisibili*, tanto come principio di esplosione che come principio di implosione.

---

<sup>508</sup> Va da sé che l'idea di "scarto da" rappresenta una base di convergenza di senso molto generale e vaga per i tre lessemi in questione; del resto, tale base potrebbe essere in ultima analisi riconducibile alla semplice presenza del prefisso "ex". Il tratto semantico della dislocazione sarebbe insomma un sema nucleare per l'intero gruppo di lessemi, e dunque non particolarmente informativo dal punto di vista di un discorso stilistico "singolare". Più produttiva sarebbe senz'altro, in linea di principio, una considerazione della base classematica dei tre lessemi e delle eventuali differenze di attualizzazione sememica conseguenti alla loro inserzione testuale. Il fatto è che nel micro-corpus di scritti critici che abbiamo qui preso in considerazione è esattamente questo nucleo semico comune che viene messo in rilievo, attraverso una strategia di argomentazione discorsivamente varia ma tutto sommato uniforme a livello profondo. Anzi, il gusto per gli esercizi di stile che l'autore modello mostra nel attualizzare di volta in volta gran parte dei molteplici "sensi" impliciti nell'organizzazione sememica dei lessemi in questione – talora incrociando i vari sensi attraverso la mediazione di lessemi dal senso potenzialmente trasversale come "devianza" o "estranimento" – sembra esattamente "puntare" su questa base di convergenza. In altri termini, la messa in rilievo del tratto dello scarto è vaga e poco informativa solo in una prospettiva di analisi componenziale astratta, ma in questo contesto essa ci sembra altamente e testualmente pertinente. Non a caso questo tratto comune costituisce, come si vedrà, la dominante aspettuale dello stile tensivo di *Rayuela*. Inoltre, la messa in rilievo di tale nucleo semantico in questo contesto è funzionale a sottolineare, per contrasto (ovvero focalizzando il termine rispetto al quale di volta in volta si definisce questo scarto), la persistenza nella pratica scritturale di Cortázar di un livello strutturale, inaspettatamente sopravvissuto all'eccezionale, all'eccentrico, all'eccessivo, fosse anche solo per permetterne l'esaltazione. Ecco il vero senso dell'eccentrico cortazariano. Non negava il sistema, Julio: lo nutriva come risorsa per le sue aperture dislocanti, per le sue rotture interstiziali. Lo manteneva vivo per permettere che ne germogliasse l'eccentrico.

<sup>509</sup> La considerazione dell'origine relativa del fenomeno porterebbe a saltare su un altro piano di consistenza e ad ipostatizzarlo, o comunque a conferire un valore gerarchico al rapporto di dipendenza tra i piani.

Come si è già mostrato nell'analisi del testo di Calvino, dato un dispositivo di differenziazione elementare (catastrofe di conflitto, il cui modello più semplice è la cuspidè) che mette in relazione di dipendenza reciproca e dinamica (doppio vincolo) due stati a loro volta dipendenti da una matrice generativa comune, si avrà:

- una dinamica esplosiva qualora si assuma un punto di vista intensivo, inerente agli stati “figli” emergenti dalla differenziazione e dunque si applichi, nella focalizzazione del sistema di salienze interne al piano, un principio *segmentativo* (nel senso di Zilberberg: neutralizzazione della funzione soglia e attivazione della funzione limite);

- una dinamica implosiva qualora si assuma un punto di vista estensivo, inerente alla matrice generativa (base delle differenziazioni potenziali) e dunque si applichi, nella focalizzazione del sistema di salienze interne al piano, un principio *demarcativo* (neutralizzazione della funzione limite e attivazione della funzione soglia).

Tutto ciò significa, in altri termini, che la relazione di ambiguità ha una natura profondamente aspettuale: la sua disambiguazione in un senso o nell'altro richiede una scelta focale – la scelta di un punto di vista nei termini di cui parlava Deleuze, ovvero la scelta di un polo a partire dal quale piegare la struttura, deformare il campo (lo spazio di co-localizzazione). In una prospettiva intensivo-esplosiva, lo scarto si dà – in ognuno degli stati differenziati rispetto alla matrice – come prodotto emergente della dinamica di biforcazione. In una prospettiva implosivo-estensiva, invece, la biforcazione regredisce all'indietro verso l'indifferenziazione, ma conservando in memoria, come potenzialità riattivabili, le differenziazioni sperimentate attraverso l'attualizzazione.

Il passaggio ad un altro ordine si realizza, in questo contesto, “attraversando” la casella vuota (la singolarità organizzatrice) e passando ad un altro piano, mentre il piano precedente regredisce a stato singolare di differenziazione del nuovo piano. Specularmente, assumendo uno dei due stati di differenziazione del piano di partenza come matrice di un nuovo piano non superiore ma “imbricato”, lo si eleva a centro organizzatore di quest'ultimo.

Si vede bene la complessità delle potenzialità di sviluppo dinamico del modello morfogenetico e, di conseguenza, la complessità delle declinazioni che può assumere la nozione altrimenti assai vaga di situazione liminare: vi è potenzialmente una situazione liminare per ciascuna delle scelte di focalizzazione possibili, per ciascuna delle opzioni di selezione del punto di vista *nel* e contemporaneamente *sul* modello.

Qual è allora la dislocazione di cui parla Cortázar? Se Perec si pone nei dintorni instabili del punto cieco e Calvino oscilla tra i due stati stabili, cercando in tale oscillazione (fusione dinamica) un surrogato dell'irraggiungibile punto di conciliazione (fusione statica), dove si pone e come si sviluppa invece la specifica opzione liminare dello stile di Cortázar?

La nostra opinione è che tale opzione sia esattamente quella dello *stare tra* i limiti: *estar entre* – come si legge in *exergo – no por enzima o detrás sino entre*. Ma “estar entre” in un *duplice senso*: sul crinale del punto di differenziazione, letteralmente “appollaiato”

sul limite, o nello spazio lasciato libero dal sistema stesso, quello dell'agio, del modo di esistenza potenziale<sup>510</sup>.

Sono le due accezioni di margine, quelle del limite in senso stretto, dimensionale, e del limite soglia, dimensionato. In effetti, a ben guardare e per rendere opponibili le due posizioni attraverso un asse comune, l'inerenza al limite è propriamente uno "stare su", ma può vedersi anche come uno "stare tra" ove i termini tra cui l'istanza si pone sono due piani o spazi. La posizione agiata e interstiziale è, invece, uno "stare tra" limiti. L'opposizione è allora stare *sul limite tra gli spazi* e *stare nello spazio tra i limiti*.

Possiamo a questo punto riordinare in un'omologazione "a cascata" le molte potenzialità significative collegate a questa duplice accezione:

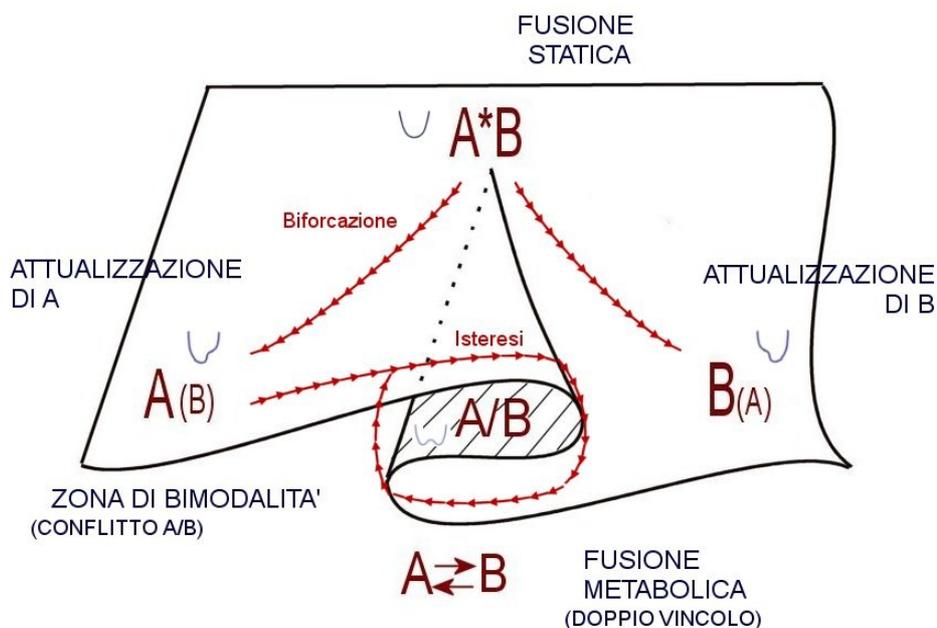
*eccentricità*: stare tra spazi (o piani); principio dinamico dell'exploding; configurazione discorsiva del rischio (aspetto durativo) o della rivoluzione/ribaltamento (aspetto terminativo); focalizzazione sul limite in senso stretto (limite dimensionale, modo potenziale); posizione della casella vuota,

*interstizialità*: stare tra confini (o limiti); principio dinamico dell'exploiting, configurazione discorsiva del gioco (aspetto durativo) e dell'agio (aspetto terminativo); focalizzazione sul limite-soglia (limite dimensionato, modo virtuale); posizione della linea di singolarità "sviluppata" (la piega)

È necessario a questo punto distinguere tra singolarità organizzatrice – la casella vuota in senso stretto – e piega da essa sviluppata. Come si vede dal modello, il doppio crinale di differenziazione (la doppia piega) non è che il prolungamento di una piega infinitesimale e generatrice che ha origine in corrispondenza della casella vuota. In questo senso, la piega è il *déploiement* della casella vuota, lo sviluppo estensivo del termine intensivo del sistema. La posizione interstiziale è su questa piega, o meglio, sullo spazio di punti non regolari tra i due piani, una sorta di estensione spaziata del vuoto intrinseco al centro organizzatore.

---

<sup>510</sup> Per una chiara esposizione critica di questo problema, che fa convergere riflessioni tipicamente peirciane con il problema topologico di limite, *cf.* PAOLUCCI 2004.



La posizione eccentrica è invece quella della casella vuota; ma non deve ingannare l'illusione (puramente lessematica) per cui l'istanza eccentrica è qui posta al "centro". Il centro a cui si riferisce il primo termine, quello da cui ci si "discosta", è il centro di una dimensione regolare e continua, indifferenziata – quale potrebbe essere ciascuno due stati stabili *tra loro* differenziati, nel cui dominio ogni scostamento dal centro rappresenta solo un diffeomorfismo. Al contrario, il centro rappresentato dalla casella vuota è un centro singolare, perturbatore e generatore di una dimensione discontinua e *in sé* differenziata. che certo, se visto secondo la ricorsività propria del sistema, potrebbe farsi regolare, essere incluso in un piano ulteriore organizzato però da *un'altra* singolarità.

Si noti infine che le due posizioni sono indicate come "della" (e non "sulla") casella vuota, perché, come si è detto, di tratta di assunzione di punto di vista, non di sovrapposizione.

### 8.2.3 Del sentimento di non esserci del tutto.

- I bambini e i pazzi, -  
disse Oliveira

Alla luce di quanto detto sopra, cerchiamo ora di esemplificare questa duplice accezione dello "stare tra" attraverso le riflessioni metaletterarie dell'autore, in attesa di enucleare dal testo – la vera cartina tornasole della nostra ipotesi – i caratteri del suo specifico stile liminare. Questo ci permetterà di mettere in luce quell'isotopia esistenziale che tanta parte avrà in *Rayuela* e dunque di passare gradualmente dalla descrizione puramente posizionale a quella della situazione (attraverso la presa in carico della posizione da parte di un'istanza soggettiva, dunque attraverso la sua "incarnazione") e

infine della condizione (attraverso la riflessione dell'istanza sulla propria situazione, la sovrapposizione di valori semantici e timici variabili.)

In un saggio-confessione la prima declinazione di quest'attitudine scritturale appare chiarissima, a partire dall'immagine evocata dallo splendido titolo<sup>511</sup>: *Del sentimento di non esserci del tutto*.

Molti miei scritti vanno catalogati sotto il segno dell'*eccentricità*, visto che fra vivere e scrivere non ho mai ammesso una netta differenza: se, vivendo, riesco a dissimulare **una partecipazione parziale alla mia circostanza**, non posso invece negarla in quello che scrivo dato che **scrivo proprio perché non ci sono o ci sono a metà**. (CORTAZAR 1967 : 33)

Si parte non a caso dall'*eccentricità*, che è stato in un certo senso il portale d'ingresso per questo nostro percorso – adeguatamente dislocato – nella riflessione critica dell'autore. Ma qui c'è qualcosa in più dell'indicazione di una posizione eccentrica. Si parla di "circostanza", il che immette già in un *frame* fenomenologico e introduce il passaggio da posizione a situazione. Infine, ecco prendere corpo la differenza tra un "non esserci" (confondersi con la casella vuota) e un "esserci a metà" (porsi nello spazio franco da essa generato). Il seguito del saggio conferma in pieno queste linee di lettura, cominciando ad aggiungervi una dimensione valoriale, predicativa e timica, ("il poeta o forse il criminale", "ragno e mosca", "ora gioco, ora uccido": una valorizzazione oscillante, esattamente come sarà in *Rayuela*) che apre al passaggio da situazione a condizione.

Tutto ciò può essere inteso in senso metaforico ma comunque è indice di un temperamento che non ha rinunciato alla visione puerile come prezzo della visione adulta, e questa **giustapposizione che crea il poeta o forse il criminale, e anche il cronopio e l'umorista** (questioni di dosaggi diversi, di tronche e di sdruciole, di scelte: **ora gioco, ora uccido**), si manifesta **nel sentimento di non esserci del tutto in nessuna delle strutture**, delle tele che tessono la vita e in cui siamo al tempo stesso ragno e mosca. (*ibid.*)

"Non esserci" – una situazione fenomenologica – "del tutto" – una condizione dimezzata o sospesa – "in nessuna delle strutture" – una posizione liminare. Entriamo qui, pienamente, in un discorso sull'essere-al-mondo, in una situazione; ma è il "sentimento" che surmodalizza l'intera configurazione a permettere di parlare di condizione. È con l'intervento delle risonanze timiche sulla condizione e con la successiva valutazione predicativa – solitamente incompatibile – su tali risonanze che si innesca l'isotopia di lettura esistenzialista. Il "del tutto" rimanda alla condizione, perché implica un movimento di riflessione sulla divisione delle dimensioni timica e predicativa che surmodalizzano la propria situazione: come vedremo in 8.3, negli scritti critici questa "divisione" talora appare "dolorosa", talora fonte di gioia ed entusiasmo, e allo stesso modo, in *Rayuela*, Oliveira è diviso tra una valorizzazione euforica della propria situazione a livello epistemico e una valorizzazione disforica della stessa a livello puramente timico.

Ma torniamo alla situazione in sé, ancora priva di determinazioni timiche. Si tratta dunque di una "partecipazione parziale", un non esserci o esserci a metà: ragno e mosca,

<sup>511</sup> Tanto splendido che non abbiamo potuto fare a meno di impadronircene per questo paragrafo.

dominante e dominato. È, questa, esattamente la situazione della casella vuota. Si badi bene – vale la pena ripeterlo ancora – non la situazione del soggetto che la occupa – neutralizzandola e chiudendo la struttura (come in Calvino) – ma esattamente la situazione tensiva dell’istanza paradossale che come, Giano bifronte, a metà tra protensione e ritensione, da un lato eccede e dall’altro difetta:

A tutti quanti capita lo stesso, la statua di Giano è un lusso inutile, in realtà dopo i quarant’anni la vera faccia la teniamo nella nuca, e guarda disperatamente indietro. È ciò che si chiama propriamente un *luogo comune*. Niente da fare, bisogna dirlo così, con le parole che fan torcere di noia le labbra degli adolescenti unifronte. (CORTAZAR 1966 : 65)

Ci permettiamo di citare questo passo di *Rayuela* in modo scorporato, rimandando ai successivi sviluppi dell’analisi per una sua comprensione più completa, perché si tratta di uno dei luoghi del romanzo in cui il discorso narrativo lascia spazio alla riflessione su quella condizione esistenziale che nel discorso metaletterario dell’autore è frequentemente ricondotta alla condizione scritturale.

Lo sguardo bifronte di Giano, vero e proprio archetipo del soggetto liminare, diventa qui “un lusso inutile” per l’uomo che ha pagato “il prezzo della visione adulta” e che guarda con nostalgia la perduta liminarità dell’infanzia, condizione elettiva, diversa persino dall’ostinata “unifrontalità” protensiva degli adolescenti. Quello che nel discorso critico riportato poco sopra è espresso esplicitamente, è qui affidato implicitamente alla contrapposizione tra lo sguardo unifronte dell’adolescente e quello dolorosamente bifronte dell’adulto. La condizione infantile è l’unica in grado di situarsi euforicamente sul limite, senza sentire il conflitto degli stati o dei momenti che tale limite separa. Solo il bambino (e il poeta, e il criminale) sa giustapporre e far convivere i due sguardi: di qua e di là, avanti e indietro.

Lo *estar entre* di Cortazar si dà allora anche in un altro senso, come giustapposizione appunto, ovvero come *coesistenza* di (almeno) due modalità dell’essere-al-mondo.

Per tante cose sarò sempre come un bambino, ma uno di quei bambini che fino all’inizio portano dentro di sé l’adulto, in maniera che quando il mostriciattolo diventa adulto davvero succede che a sua volta questo porta dentro di sé il bambino, e *nel mezzo del cammin*<sup>512</sup> si verifica **una coesistenza raramente pacifica fra almeno due aperture del mondo**. (CORTÁZAR 1967 : 33)

Coesistenza, si badi bene: non conciliazione o fusione, ma qualcosa di simile alla convivenza, alla co-localizzazione tra stati stabili alternativi. A volerla vedere in termini più fenomenologici, si tratta qui dell’attualizzazione contemporanea di due “aperture del mondo”; due linee tendenziali della disposizione dell’oggetto di fronte allo sguardo (e al corpo) inquieto del soggetto. Ed è, questa, la seconda accezione della dislocazione di Cortázar, quella “spaziata” e dimensionata.<sup>513</sup> Quella la cui posizione non è della casella

<sup>512</sup> In italiano anche nel testo originale: la citazione dantesca è dunque voluta e rimanda al discorso sui “quarant’anni” di cui sopra.

<sup>513</sup> Anche qui la valorizzazione implicita nel sintagma “raramente pacifica” indurrebbe ad entrare nel tracciato esistenziale. Ma delle valorizzazioni, che costituiscono il *proprium* del discorso della dislocazione

vuota, ma dei punti singolari del suo sviluppo, della sua estensione sul campo di presenza. È la posizione dei punti instabili sulla piega, o ancor meglio dei punti al suo interno: la zona (del tutto virtuale, perché in realtà si “cade” sempre in uno degli stadi) di bimodalità del sistema.

Riassumiamo per un attimo i passaggi compiuti sinora. Abbiamo definito posizionalmente le due accezioni di dislocazione come eccentricità e interstizialità. Abbiamo poi considerato l’opposizione in una dimensione fenomenologica e situata, Si può tentare, a questo punto, di “dare un nome” all’aspetto fenomenologico della dislocazione. Abbiamo parlato di un “essere-al-mondo” parziale: ci pare che questa situazione sia adeguatamente resa, nelle sue implicazioni timiche, dalla configurazione della *distrazione*, di cui abbiamo già considerato (8.1.3) il valore come dispositivo di accesso al piano estetico. Ma abbiamo anche visto che questa situazione dislocata, esattamente come il suo correlato posizionale, riceve due declinazioni: “non esserci” e ed “esserci a metà”.

Si vede bene che questi due “stili dell’essere-al-mondo” ricalcano le due accezioni posizionali della dislocazione una volta calate nella dimensione fenomenologica, ovvero considerando il campo di co-localizzazione delle singolarità come campo di presenza delle istanze soggettive in esso situate. Insomma, anche per la configurazione della *distrazione* si possono distinguere due declinazioni, sostanzialmente omologabili alle precedenti per quanto riguarda il dispositivo liminare e tensivo che sottintendono. È necessario allora, a questo punto, postulare due forme o regimi di *distrazione*.

Diremmo innanzitutto che la *distrazione* è sempre una deroga, parziale o totale, dell’*intenzione* in favore dell’*attenzione*, del tensivo a favore del pre-tensivo. In questo senso, è sempre una forma di cortocircuito tra livello timico e predicativo, tra soggetto volente e voluto, per dirla con Geninasca, o soggetto e non soggetto, per dirla invece con Coquet. Posto questo, seguendo la duplice accezione della dislocazione, la *distrazione* può essere allora intesa come:

- *fluttuazione instabile dell’attenzione*, ovvero uno scollamento del livello timico dal livello predicativo (ad esempio in situazione di crisi o di esaltazione); una sorta di “presa di potere” del timico e delle sue polarizzazioni, che genera la ricerca di una nuova stabilità delle valorizzazioni predicative e dunque una difficoltà per il soggetto “volente” di fissazione del proprio arco intenzionale. Chiameremo questa situazione *distrazione fluttuante o diaforica*.

- *disinnesco dell’attenzione*, ovvero una disattivazione delle differenziazioni timiche, una sorta di pacificazione o stasi del soggetto voluto, che genera nel soggetto volente un annullamento, più o meno ricercato, della propria armatura intenzionale. Chiameremo questa situazione *distrazione radicale o adiaforica*.

Apriamo una parentesi: Perché questa ulteriore differenza? Perché distinguere eccentricità e interstizialità, poi specificarne la natura posizionale e duplicare l’opposizione a livello situazionale? Non basta a complicare le cose avere a che fare con uno stile

---

in *Rayuela*, e dunque della dislocazione come *condizione* ci riserviamo di parlare nel par. 8.3.

scritturale costitutivamente dislocato? In realtà è la stessa consapevolezza che l'autore modello aveva della natura "improvvisata" del proprio stile a richiedere uno sforzo analitico particolarmente fine e rigoroso. Altrimenti si finisce col parlare di dissoluzione "distruzionista" dello stile – e ci sembrerebbe di fare un torto alla volontà auto-riflessiva non solo dell'autore ma del testo stesso<sup>514</sup> – oppure con l'invocare trite metafore decostruzioniste<sup>515</sup>, declassando l'analisi a raffinato accessorio<sup>516</sup> – e in questo caso il rischio è quello forse peggiore di dire molto meno, e probabilmente peggio, di quanto non abbia già detto diversamente l'autore stesso. Non è certo così che va inteso il principio di adeguazione: se la scrittura di Cortázar era "distratta", non significa che debba esserlo anche lo stile analitico, che questa distrazione si propone di modellizzare. Così Ernesto Franco, parlando nella sua introduzione ai *Racconti* di una "metafisica della distrazione", dà indubbiamente voce ad un'intuizione illuminante; ma pur fornendo di tale intuizione efficaci motivazioni (anche su base testuale e immanente) non si preoccupa di specificarne il senso oltre la metafora. Né del resto è tenuto a farlo: interrogare rigorosamente il testo alla ricerca di ricorrenze strutturali è vocazione precipua della semiotica – e in questo caso è proprio ad una definizione più fine della nozione "fuzzy" di distrazione che l'analisi del testo deve rispondere.

Si è già vista la funzione che un atteggiamento distratto può avere rispetto alle "rivelazioni" estetiche<sup>517</sup>. L'analisi del testo, inserendo le figure della dislocazione in una dimensione soggettuale e incarnata, ci aiuterà a delineare in maniera più fine di che tipo di distrazione si tratta. Per ora, ci interessa la definizione rigorosa di un'ipotesi di lettura, centrata sull'idea che il fulcro liminare del discorso di *Rayuela* sia dell'ordine della dislocazione. Un'ipotesi che, ci teniamo a sottolinearlo, è stata elaborata a partire dal testo e, almeno all'inizio, indipendentemente dal micro-corpus critico, ma che in questo ha trovato una sorta di sostegno, non per la conferma della validità rispetto a *Rayuela*, ma in senso puramente operativo. L'incursione intertestuale, in un micro-corpus che peraltro dichiara esplicitamente la propria natura di discorso cognitivo di programmazione rispetto al discorso letterario, ci è utile nella misura in cui ci aiuta a *costruire una griglia* quanto più esaustiva e coerente possibile con la nostra ipotesi di lettura primaria. Il tutto, senza nulla togliere alla necessità di testarne l'operatività sul testo, come facciamo appunto a partire dal prossimo paragrafo, dove si mostra un esempio di traduzione testuale della distrazione, in entrambe le sue declinazioni.

Detto altrimenti, la griglia interpretativa ha valore esclusivamente operativo e il procedimento della sua costruzione a partire dal discorso critico dell'autore ci pare tutto sommato ammissibile. A ben guardare esso non tradisce, come potrebbe sembrare, il

---

<sup>514</sup> In *Rayuela* l'isotopia metaletteraria non è affidata solo a suggestioni, immagini e giochi enunciativi, come avviene in larga parte della letteratura contemporanea (e praticamente in tutte le opere postmoderniste o considerate tali). In questo romanzo la linea metaletteraria ha una sua precisa consistenza narrativa, attraverso il personaggio dell'anziano scrittore Morelli. *Cfr.* par. 8.7.4.

<sup>515</sup> Distinguiamo qui decostruzionismo e distruzionismo: se quest'ultimo (banalizzando per esigenze di sintesi) invoca il continuo differimento del senso, il secondo ne nega la consistenza in modo ben più radicale, ispirandosi sostanzialmente alla versione negativa del nichilismo nicciano.

<sup>516</sup> Naturalmente, non ci riferiamo qui al decostruzionismo nella sua forma originaria e derridiana, quanto alle degenerazioni, in larga parte non previste, che questo paradigma filosofico ha subito nel passaggio a paradigma di critica generale, soprattutto letteraria.

<sup>517</sup> Sulla distrazione in relazione al lapsus *cfr.* FONTANILLE 2005.

principio metodologico di immanenza (per cui, posta sempre un'ipotesi iniziale, è il testo stesso, con le sue linee di resistenza, a guidare l'aggiustamento o l'invalidazione della griglia interpretativa ipotizzata). Semplicemente, abbiamo complicato tale principio, allargando il campo testuale sottoposto ad analisi. Ma tale allargamento è conseguenza di un'ipotesi secondaria, che si sovrappone alla prima: ovvero che vi sia una consistenza, a livello valoriale profondo, tra due differenti campi discorsivi relativi allo stesso autore, dunque ad uno stesso idiolatto discorsivo. Un'ipotesi come un'altra, e dunque suscettibile di aggiustamento o invalidazione, solo agente ad un secondo livello rispetto alla principale, rispetto alla quale è un'ipotesi *operativa* più che interpretativa.

Solo in seconda battuta l'eventuale adeguatezza operativa, rispetto all'ipotesi primaria, della griglia così costruita potrebbe dimostrare l'adeguatezza interpretativa anche della nostra seconda ipotesi, ovvero l'effettiva consistenza dei legami dichiarati (per *intentio operis* e non *auctoris*) tra discorso critico e letterario dell'autore. In questo modo – e solo in questo modo – il discorso critico può rientrare nell'analisi anche come risultato, e non solo come mezzo.

#### 8.2.4 *La distrazione come dislocazione del sentire.*

Affrontiamo dunque da un esempio strettamente testuale, abbandonando le riflessioni metaletterarie dell'autore per esaminarne la resa effettiva nella costruzione discorsiva. Esaminiamo a questo proposito una micro-sequenza interna alla macrosequenza finale della prima parte, quella della crisi epistemica di Oliveira.

Nel capitolo 31, dopo aver fatto bella mostra con il presunto rivale Gregorovius del proprio sprezzo cinico per l'abbandono della Maga (la conversazione con Gregorovius copre i primi tre capitoli della sequenza), Oliveira si trova solo nella stanzetta lasciata vuota dalla donna. Costretto suo malgrado a fare i conti, finalmente e intimamente, con la sua assenza, apre un cassetto e si trova tra le mani un libro. Il dettaglio è apparentemente insignificante; e tuttavia, come il proverbiale fucile di Tolstoj, ritornerà più avanti nel corso del testo (precisamente nel cap. 34) finalmente dotato di senso. È però un senso, come si vedrà, direttamente emergente dalla procedura di "dislocazione" a cui è il dettaglio discorsivo è sottoposto ad opera della prensione semantica, ovvero dalla sua sottrazione ai vincoli di testualizzazione lineare e dalla sua inserzione in una rete semantica multilaterale. È come se questo dettaglio, nei tre capitoli che separano le sue due successive manifestazioni, si caricasse di un senso virtuale. Ma andiamo con ordine.

Come si diceva, si tratta di un momento passionalmente "teso" a causa della scomparsa della Maga e all'assurda morte del figlioletto Rocamadour. Oliveira è in uno stato inquieto e oscillante: da un lato è impegnato di fronte agli altri e a se stesso a conservare la sua spocchiosa indifferenza, la sua "superiorità" cinica, dall'altro non può fare a meno di ri-sentire, nel senso timico del termine, dell'assenza di Lucia e della propria responsabilità (anche se indiretta) nella morte di Rocamadour. Questo senso di responsabilità latente (o meglio, laboriosamente e razionalmente de-valorizzato da

Oliveira) è improvvisamente portato alla luce dalla scoperta, nello stesso cassetto in cui si trova il libro, di una struggente lettera di Lucia indirizzata al figlio. La lettera occupa l'intero capitolo 32, l'unico in cui la prima persona rimanda a Lucia; l'unico, dunque, in cui si può ascoltare la "voce" della Maga senza il filtro osservativo di Oliveira.

Non piango più, sono allegra, ma è così difficile capire le cose, ho bisogno di tanto tempo per capire un pochino quel che Horacio e gli altri capiscono subito, ma loro che capiscono tutto perfettamente non sanno capire te e me, non capiscono che io non posso tenerti con me, darti da mangiare e cambiarti i pannolini, farti addormentare e giocare, non capiscono e in fondo non gliene importa, è a me che importa tanto eppure so che non ti posso tenere con me, che è male per tutti e due, che devo star sola con Horacio, vivere con Horacio, chissà fin quando, per aiutarlo a cercare quel che sta cercando e che anche tu cercherai, Rocamadour, perché sarai un uomo e cercherai anche tu come uno sciocco. (CORTÁZAR 1966 : 182)

La lettera di Lucia agisce sul programma cognitivo di "cernita" valoriale di Oliveira come un inconsapevole atto di accusa, una rivelazione del "valore dei valori" assunti da un uomo che "cerca come uno sciocco" (un "assassino di bussole", si era definito lui stesso). Lucia si arroga senza neppure sospettarlo il ruolo di destinante nascosto, come del resto Horacio aveva sempre sospettato e per molti aspetti temuto, fin dal primo capitolo, in cui la riconosce come "spia e testimone" inconsapevole della sua ricerca.<sup>518</sup>

Ma torniamo alla lettera. Lucia appare insomma, a questo punto, fuori da ogni dubbio come la depositaria dei valori autentici che Horacio non ha saputo riconoscere, o ha riconosciuto parzialmente e consapevolmente rifiutato, per seguire una coerenza valoriale alternativa e in ultima analisi auto-distruttiva.

Il capitolo immediatamente successivo (33) mette dunque in scena una crisi valoriale emblematica, generata dall'improvvisa incompatibilità tra i livelli di *assunzione* ed *adesione* epistemica<sup>519</sup>: da un lato Oliveira non recede dai propri valori predicativi assunti – indifferenza, cinismo, distacco – dall'altro non può negare i valori timici emergenti a cui si sente inaspettatamente "aderire" – nostalgia, senso di colpa e un amore improvvisamente più forte delle sue deprecabili (per Oliveira) connotazioni culturali. Il sincretismo tra soggetto volente e soggetto voluto entra dunque in crisi, si destabilizza e si apre alla ricerca di una diversa base di conciliazione, un diverso ordine epistemico in cui la contraddizione non sia più tale. È "la grande crisi karamazovica, l'attacco celinesco" – chiosa allora Horacio incapace di interpretare se stesso senza un filtro intellettualistico o un modello mediato e immaginario.

"Ha fatto apposta a lasciarmi solo, – pensò Oliveira, aprendo e chiudendo il cassetto del comodino. – Una gentilezza o una mascalzonata, dipende dal punto di vista. E forse è sul

---

<sup>518</sup> Ci riferiamo qui all'isotopia modale inaugurata fin dal primo capitolo per cui Lucia viene presentata come una destinante ingnaro della propria competenza cognitiva, ovvero dotato di un particolare saper vedere di cui è tuttavia inconsapevole (per una disamina più attenta, *cfr.* par. 8.3.4). Si consideri che questo salto retroattivo è solo uno degli esempi degli inviti alla dislocazione semantica orditi dal testo. Non si dimentichi del resto che il testo richiede una seconda lettura, che inevitabilmente porta alla luce connessioni a prima lettura poco percepibili e ne lascia emergere di nuovi (con i capitoli aggiunti).

<sup>519</sup> *Cfr.* GENINASCA 1997.

pianerottolo, origliando come un sadico di tre cotte. Aspetta la grande crisi karamazovica, l'attacco celinesco. [...]” (CORTÁZAR 1966 : 153)

Si tratta esattamente dell'*incipit* del breve capitolo successivo alla lettera: considerando questa marca di rilevanza posizionale, l'aspettualizzazione puntuale che caratterizza il micro-sintagma si presta ad una duplice interpretazione – terminativa o incoativa – a seconda che ci si ponga sulla dimensione predicativa o timica del soggetto. Il moto stizzito – del pensiero come del corpo – di Oliveira che “archivia” la lettera nel comodino, dovrebbe funzionare come una chiosa a livello predicativo, ma si rivela come il punto di origine di una modulazione aprente del sentire. Lo stesso gesto di “aprire e chiudere il cassetto” – ripetuto appena dopo, a dimostrazione che il tentativo “predicativo” di archiviazione non è poi così riuscito – pare un correlato somatico del suo stato inquieto, della sua modulazione aprente su un livello, chiudente sull'altro.

Accendendo una Gauloise con il mozzicone della precedente, guardò di nuovo nel cassetto, **prese un romanzo pensando vagamente alla pietà**, soggetto di tesi. Pietà di se stesso: andava meglio. “Mai mi sono proposto la felicità, – **pensò sfogliando distrattamente un romanzo**. – Non è né una scusa né una giustificazione [...] Perché dovrei sentirme pietà? Perché ho trovato una lettera per suo figlio che in realtà è una lettera per me? [...] Nessun motivo d'aver pietà. Ovunque sia, i suoi capelli ardendo come una torre mi bruciano da lontano. E così e cosà. Se la caverà benissimo senza me e senza Rocamadour. [...] La mia unica colpa è stata di non essere abbastanza combustibile da riscaldarle a piacere le mani e i piedi. Mi ha scelto per un rovo ardente ed ecco che mi sono rivelato un secchiello d'acqua fredda sulla nuca. Poverina [...]” (*ivi* : 184).

Non intendendo derogare alle proprie scelte epistemiche (“nessuno motivo di aver pietà”<sup>520</sup>), ad Oliveira rimangono due strategie di uscita dall'*impasse*. Come prima cosa tenta una delegittimazione del livello timico sovrapponendogli – diremmo quasi “forzatamente” – il livello predicativo dell'assunzione. La linea (auto)manipolatoria scelta è quella del ribaltamento attanziale: non è lui il responsabile, ma Lucia (declassata da destinante ad antisoggetto), che non ha saputo adeguarsi alla sua meditatissima e superiore concezione di vita, al suo imperativo di non proporsi “mai” la felicità.

La strategia è tuttavia fallimentare: il senso di colpa, vanamente reinterpretato come pietà, è più forte e Oliveira continua ad oscillare tra valori timici e predicativi, tra sanzione positiva e negativa. Sceglie allora la seconda strategia, la distrazione che abbiamo sopra definito *radicale*, il disinnescamento della coscienza, e, nel capitolo 34, comincia a leggere il libro che ha trovato per caso insieme alla lettera e che evidentemente è stato dimenticato dalla Maga.

Ma la pratica della distrazione, per la soggettività cortazariana, non è un “non esserci”, bensì, come si è visto, un “non esserci del tutto”; il disinnescamento dell'esserci (peraltro ricercato attraverso un “disinnescamento” enunciazionale) non è totale. Oliveira rimane

---

<sup>520</sup> La pietà è un altro tema che acquista particolare rilievo attraverso una lettura dislocata. Si veda la centralità che assume, esattamente nella stessa configurazione di contrasto tra timico e predicativo, nell'episodio di Berthe Trépat (cfr. par. 8.4.4).

a metà e partecipa contemporaneamente dei due stati d'animo, disprezzo e nostalgia. Questa compresenza riceve nel testo una forma discorsiva e grafica particolare: due linee discorsive differenti, rispettivamente corrispondenti ad un *débrayage* e un *embrayage* interni, sono alternate riga per riga, instaurando un'alternanza tra l'occupazione di due diverse posizioni enunciative – soggetto e non soggetto<sup>521</sup> – corrispondenti a loro volta ai due diversi modi di esistenza della soggettività entrata in crisi – soggetto volente e soggetto voluto. La strategia di testualizzazione manifesta in termini espressivi questo dispositivo di distrazione: il corpo del testo alterna allora il discorso debraiato del romanzo letto da Oliveira al suo *stream of consciousness* embraiato, ovvero i suoi pensieri più intimi, inesorabilmente catturati dall'altro polo dell'attenzione, di cui inutilmente si cerca la rimozione: Lucia, inutilmente deprezzata e devalorizzata, ma sempre e comunque Lucia.

Nel settembre dell'ottanta, pochi mesi dopo il decesso di mio **Le cose che legge, un romanzo scritto male e per di più un'e-** Padre, decisi di ritirarmi dagli affari, cedendoli ad un'altra ditta **edizione schifosa, è il caso di domandarsi come le interessi una co-** sportatrice di Jerez, stimata quanto la mia; facendo i crediti che **sa del genere. E dire che ha trascorso ore e ore divorando questa** potevo, dando in affitto i poderi, cedendo le cantine e i magazzi- **sbrodolata e tante altre letture incredibili, “Elle” e “France Soir”,** ni, me ne venni a vivere a Madrid. Mio zio (cugino carnale di mio **i tristissimi rotocalchi che le imprestava Babs. E me ne venni a vi-** padre, Don Rafael Bueno de Guzman y Ataide, volle ospitarmi **vere a Madrid. Dopo aver scioppato cinque o sei pagine immagi-** nella sua casa, ma io rifiutai per non perdere la mia indipen- **no anche si possa ingranare e anzi non può smettere di leggere, un** [...] (ivi 186)

Si noti che il legame enunciazionale tra le due linee discorsive alternate è rimarcato dalla ripetizione sporadica, all'interno del flusso embraiato, di frammenti del discorso debraiato parallelo (nell'estratto, ad esempio, la frase “E me ne venni a vivere a Madrid”, ma l'espedito è ripetuto per tutto il capitolo, conferendo una sorta di ritmo sincopato al discorso embraiato, rispetto al quale i riferimenti al livello enunciativo rappresentano della battute d'arresto). In questo modo l'effetto non è quello di un'oscillazione, ma di una partecipazione più sfumata tra i due piani, dotati di soglie di passaggio continue: una fluttuazione, appunto.

Tale dispositivo grafico potrebbe sembrare un espediente sperimentale fine a se stesso se non fosse per la tensione narrativa e valoriale che lo precede. In questo modo, il capitolo a righe alternate acquista tutta un'altra pregnanza e la sua forma grafica si rivela pienamente motivata: una vera e propria procedura di testualizzazione del “sentimento del non esserci del tutto” nella sua seconda declinazione: “esserci a metà”, ovvero di essere su entrambi i lati.

---

<sup>521</sup> Cfr. COQUET 1997.

Ora, lo scarto tra il distacco perentorio che Oliveira si propone nel capitolo precedente (la decisione di “archiviare” la pietà e leggere il libro) e la condizione (enunciativa ed esistenziale) liminare ed altalenante in cui piomba suo malgrado nel capitolo successivo traduce esattamente lo scarto tra le due accezioni della distrazione, corrispondenti per altro alle due forme di dislocazione viste poc’anzi. Se la decisione di liquidare la pietà e leggere il libro, espressa discorsivamente da marche aspettuative fortemente incidenti, restituisce l’effetto di un tentativo di distrazione radicale, è invece una situazione di distrazione fluttuante, diaforica, che il capitolo a righe alternate mette in scena: per Oliveira ma anche per l’istanza di enunciazione che interviene ad occupare e attivare le posizioni enunciative inscritte nel particolare dispositivo di testualizzazione.

Non è l’unico luogo in cui l’opposizione ricorre, ma l’esempio ci è servito a introdurci finalmente nell’universo di *Rayuela* e nel tipo di esperienza soggettiva che il romanzo al contempo discorsivizza e catalizza a livello enunciazionale. In effetti, abbiamo sinora parlato di soggetto cortazariano in senso lato senza giustificare a fondo quest’allargamento e saltando, in maniera forse metodologicamente poco rigorosa, dalla soggettività inscenata in *Rayuela* a quella invece rappresentata e teorizzata negli scritti critici, che della prima sembra porsi come una sorta di modello enunciazionale, valorizzato per di più in senso esistenziale. A questo punto, tuttavia, cercheremo di motivare in modo rigoroso quest’uso trasversale del concetto di soggettività. Ovvero, cominceremo ad interrogare il testo in modo più sistematico di quanto sia stato fatto sinora, pur non rinunciando a sottolineare legami intertestuali, laddove questi appaiano particolarmente significativi.

### 8.3 LA CONDIZIONE DISLOCATA, OVVERO L’INQUIETUDINE DELL’ESSERE-AL-MONDO

*“Hocchio, Horacio”, hannotò Holiveira*

Quanto detto sinora dovrebbe aver mostrato abbastanza chiaramente la pervasività del tema della dislocazione – come posizione, situazione e condizione – nel corpus critico dell’autore e come esso si basi su una rete isotopica intertestuale alquanto ampia.<sup>522</sup> Quello che però interessa da una prospettiva semiotica non è tanto l’esplicitazione di un principio di poetica, ma le forme più o meno adeguate della sua attualizzazione testuale. Detto altrimenti, non sono le dichiarazioni di poetica di un autore che contano in un’analisi semiotica, ma la loro eventuale (e niente affatto scontata) traduzione in effetto di senso. Se dunque abbiamo condotto questa lunga – e per certi aspetti poco “semiotica” – rassegna critica, esponendoci coscientemente a obiezioni e ad una pericolosa commistione con la critica letteraria, è stato per poter censire la complessità dei “valori estetici” nell’universo

---

<sup>522</sup> Va da sé che tale isotopia non è l’unica pregnante nel corpus in questione: la nostra considerazione della produzione di Cortázar è necessariamente rapsodica e non sistematica, in questa sede. Non si esclude dunque che in altrettanti luoghi della produzione meta-letteraria si possano riscontrare isotopie del tutto opposte. Ma questo non annulla la significatività dell’isotopia della dislocazione; semmai testimonia di una tendenza contraddittoria della poetica cortazariana, interessante però da una prospettiva socio-letteraria più che semiotica.

metaletterario di Cortázar e poterli tradurre in termini semiotici, in modo da verificare successivamente la consistenza di tale sistema assiologico sul testo che ci interessa.

La nostra ipotesi è che questa consistenza non solo vi sia, ma che la traduzione del principio estetico della dislocazione avvenga nel testo attraverso il rivestimento discorsivo variabile di un unico dispositivo figurale, declinato secondo diversi “aspetti” (nel senso di diverse focalizzazioni, diversi posizionamenti del punto di vista). Cercheremo allora di mostrare come la situazione liminare che abbiamo precedentemente descritto sia proiettata all’interno dell’universo di senso di *Rayuela* a diversi livelli ma sempre secondo le diverse declinazioni o “figure” (quasi in senso retorico) della dislocazione che abbiamo precedentemente definito.

A livello profondo il modello della dislocazione regge il sistema assiologico principale, rispetto al quale si snoda il programma di “scelta” valoriale del soggetto. Daremo conto di tale sistema assiologico in 8.5. A livello narrativo, la dislocazione si traduce in un “programma narrativo “incerto” per cui, come si vedrà, il soggetto imbrocca diversi programmi d’uso, di tipo ora cognitivo ora patemico e volti più alla definizione di un’esistenza semiotica che all’ottenimento di una competenza. I programmi d’uso che si susseguono senza nessuna apparente logica – né lineare né gerarchica: il soggetto “sperimenta”, in una certa misura casualmente, diverse strategie di realizzazione, ma lo fa passivamente, sfruttando le possibilità di movimento che gli sono offerte da uno sviluppo narrativo la cui logica è eterodiretta. Detto in parole povere, per Oliveira sono gli altri soggetti a muovere il gioco del mondo ed è esattamente questo “lasciarsi muovere” l’obiettivo profondo del suo programma. Il soggetto, come istanza narrativa, sperimenta dunque una dislocazione continua della propria identità attanziale e anzi, è proprio tale dislocazione – tradotta in esistenza modale attraverso una data costellazione modale – che costituisce il suo obiettivo esistenziale.

A livello discorsivo le figure della dislocazione si manifestano in termini tematici (la marginalità, la devianza, la pazzia), attoriali (i “tipi” di cui parleremo a breve) e soprattutto iconici (*in primis*, il gioco del mondo e il caleidoscopio).

Come si vede, il livello di complessità semiotica è alto. Ma *Rayuela* è soprattutto un romanzo introspettivo e “mentale” (in questo tipicamente moderno), in cui le vicissitudini cognitive e patemiche del soggetto costituiscono una sorta di punto di coagulazione delle diverse e molteplici linee di senso intrecciate tra i vari livelli generativi. Il programma di *tri*, del resto, in quanto programma di cernita valoriale, si realizza attraverso un processo di costruzione e trasformazione di identità<sup>523</sup>.

Ora, facendo convergere sul polo identitario i molteplici “movimenti” (in senso quasi musicale) del discorso di *Rayuela*, si vedrà delinearsi progressivamente attorno a questo polo uno “stile (o forma) di vita”. Diciamo pure, in modo forse un po’azzardato, un modello singolare di soggettività<sup>524</sup>, dotato di una propria caratteristica disposizione

<sup>523</sup> Cfr. FONTANILLE 2003 e 2005.

<sup>524</sup> L’ossimoro – generato dall’accostamento dei concetti di modellizzazione e di singolarità – è solo apparente. In primo luogo, non bisogna confondere singolare con particolare. “Singolare” è un oggetto qualitativamente descrivibile e identificabile – e in questo senso si oppone a regolare; “particolare” è invece un oggetto selezionato o separato da un insieme, manifestazione individuale dotata di caratteristiche uniche e

intenzionale (un essere al mondo) e dunque, di conseguenza (salendo per i diversi livelli di complessità generativa):

- un proprio *stile tensivo e protensivo* rispetto al piano fenomenologico interno (attenzione fluttuante talora sfociante nell'adiaforia e nell'indifferenza)

- un proprio ordine assiologico (caratterizzato da un'adesione valoriale incerta e fluttuante su un campo di valori predicativi stabilmente assunti)

- una propria tendenza alla realizzazione narrativa (mancanza di programmazione e regime del *rischio*<sup>525</sup>, moltiplicazione dei programmi d'uso, competenzializzazione per "trial and error")

- una propria attitudine cognitiva e patemica (leggi: costellazioni modali): il dubbio, l'auto-analisi, l'inquietudine.

- una propria area di attivazione discorsiva preferenziale, fatta di configurazioni, percorsi figurativi, ruoli tematici e persino di una serie di schemi spaziali e topologici (funzionanti come scheletro di un ragionamento figurativo), tutti in vario grado afferenti all'isotopia della dislocazione.

Insomma, quello a cui pensiamo è una particolare forma di "situazione" del soggetto rispetto al piano di referenzialità interno, all'universo di senso di *Rayuela*. È a partire da questa situazione che, per successivi aggiustamenti e modulazioni rispetto al *campo di inter-azione* finzionale (in cui eventi e attori funzionano come catalizzatori di una reazione, spesso impreveduta ma responsabile di successive "cristallizzazioni" di senso), si snoda il percorso di costruzione identitaria di Oliveira. È solo nel momento in cui il testo sovrappone a questa situazione un'interpretazione esistenziale che si potrà parlare propriamente di *condizione*.

Data l'alta valenza di connettore isotopico che la soggettività mostra rispetto ai vari livelli generativi – la sua capacità di lasciarsi attraversare dalle molteplici linee di senso, facendole convergere – ci è sembrato allora utile selezionare proprio il percorso di costruzione di uno "stile dell'essere-al-mondo" come chiave di accesso preferenziale alla complessità del testo. Tenteremo allora di definire un paradigma di "declinazioni situazionali" attraverso la loro incarnazione in tipi attoriali (e, conseguentemente, in percorsi figurativi e ruoli tematici connessi) in modo da rendere conto del campo di interazione in cui tale costruzione di soggettività si svolge (par. 8.3.1), per poi esplicitare il sistema di valori che sorregge il campo stesso e gli schemi figurativi e iconici che, proponendosi come modelli di adeguazione o compensazione valoriale (8.4), ne rinforzano la pregnanza.

---

idiosincroniche - ed è questo termine, non "singolare" ad opporsi propriamente a "generale". In secondo luogo, bisogna considerare che la modellizzazione non implica necessariamente una generalizzazione, ma solo un'astrazione, una spoliatura dei tratti non pertinenti di un oggetto. Del resto, qui si sta parlando di stile (e, per la precisione, di stile identitario) ovvero di un meta-concetto dallo statuto complesso, una sorta di generalizzazione della singolarità (che per i motivi sopra indicati è perfettamente pensabile). Sul problema dello stile cfr. infra cap. 9.

<sup>525</sup> Come si vedrà oltre, rispetto alla recente proposta di Landowki (2005), la vicenda di Oliveira configura successivamente i due regimi del "rischio puro" e dell'"insicurezza", che insieme compongono la costellazione dell'avventura e che corrispondono rispettivamente ai regimi d'interazione dell'"accidente" e dell'"aggiustamento" e ai regimi di senso dell'"insensatezza" e della "costruzione di senso".

In questo modo speriamo di riuscire a mostrare, preservando la complessità di senso del testo, come lo stile di vita di Oliveira sia caratterizzato dall'attraversare e assumere di volta in volta le varie opzioni identitarie offerte dal campo di interazione, le quali tutte ruotano intorno al modello della dislocazione, di cui rappresentano diverse *declinazioni* o *figure* – esattamente quelle che abbiamo tentato di censire attraverso la riflessione critica, ipotizzando la consistenza, in questo autore, di un unico immaginario che animi discorso letterario e metaletterario. Vedremo soprattutto come l'ideale identitario a cui il movimento inquieto di Oliveira tende (inconsapevolmente, almeno fino ad un certo punto) sia quello incarnato nella Maga, ovvero quello dell'essere-al-mondo autentico e immediato, lo stile intenzionale tipico di una soggettività ergativa (8.3.2).

Rispetto a questa *vis*e esistenziale (a lungo misconosciuta), il percorso di Oliveira si delinea allora come un processo di *demolizione dell'ideale di una soggettività trascendentale*, di un ego dominante e determinante rispetto al campo esterno. Per Oliveira, il paradigma filosofico trascendentale è tradotto in un vero e proprio stile intenzionale, assunto come “giusto” e conveniente ma vissuto in modo inquieto, ora disforico ora euforico, ovvero attraverso *oscillazioni* dell'adesione timica. Notiamo ancora una volta che la riuscita di quest'opera di demolizione (si pensi al finale del romanzo) è lasciata incerta per il lettore, e questo è del tutto funzionale alla resa discorsiva del modello di soggettività incarnato in Oliveira, che non è la soggettività dislocata ma *adiaforica* dei tipi attoriali che Oliveira in un certo senso “cannibalizza” (il piantado, la fallita, la clocharde, il folle, interstiziali o eccentrici in modo né euforico né disforico), ma neppure la soggettività comunque dislocata, ma “distratta” e *diaforica* della Maga.

Nel modello di soggettività della Maga euforia e disforia non si annullano a vicenda, sconfinando nell'apatia, né si combattono in un movimento di oscillazioni esclusive, ma *fluttuano*. Detto altrimenti, anche nella Maga attrazione e repulsione si alternano, ma non come opzioni irriducibili e stati discontinui, come in Oliveira, quanto piuttosto come moti *tendenziali* di risposta corporea al mondo, aggiustamenti modulati sullo sfondo di una fusione mobile e vischiosa dei due poli timici. Una fluttuazione che a Oliveira riesce solo in momenti di particolare debolezza della sua armatura intenzionale, come nel caso del”abbandono amoroso, o del ritrovamento della lettera che abbiamo poc'anzi analizzato. La logica di reazione della Maga non è “comportamentista”, come in Oliveira, che pare navigare a vista, rispondendo agli stimoli con reazioni a breve termine, ma con l'ambizione di inserirle in un sistema di esplicazione (è esattamente questo che crea il cortocircuito tra timico e predicativo, in Horacio). La logica di Lucia è invece “graduale”, da vero cronopio: “ora gioco, ora uccido [...] questione di dosaggi diversi”.

Una mosca azzurra, bellissima, vola nel sole, va a sbattere contro un vetro, zac, le sanguina il naso, tragedia<sup>526</sup>. Due minuti più tardi eccola beata, e contenta che corre a comperare una stampina in una cartoleria e si precipita a infilarla in una busta e spedirla a una delle sue imprecisate amiche dai nomi nordici sparpagliate nei paesi più incredibili. Come puoi aver pietà di una gatta, di una leonessa? Macchine per vivere, lampi perfetti. (CORTÁZAR 1966 : 185)

<sup>526</sup> L'immagine della mosca che si agita frenetica in uno spazio vuoto ricorre molte volte nel testo e sempre riferiti a Lucia. Si vedano gli estratti qui a p. 85, 107 e 109.

Una forma di vita fluttuante: è “il mondo Maga”, come ripete volentieri Oliveira, esplicitando così la sua natura di “essere-al-mondo”, la sua capacità di “piegare” in modo peculiare eppure “adeguato” il proprio arco intenzionale.<sup>527</sup>

In questo senso la Maga è l’incarnazione di una soggettività ergativa: “a modo suo” ripiegata sul mondo, pur senza determinarlo: la Maga è “felicamente”, o meglio, “adeguatamente” dislocata. Non perché ottusamente intrappolata, come le soggettività stereotipate dei vari *déracinées* che bazzicano il romanzo, nella propria interstizialità ed eccentricità in modo ostinato e consapevole (il *piantado*, il *bohémien*) oppure fatalistico e indifferente (il fallito, il pazzo, la *clocharde*), ma perché aperta alle modulazioni timiche del mondo fenomenico (tra i cui eventi del tutto naturali annovera anche l’amore). Consapevole sì, ma in un modo timico e corporeo.

In questa iniziale rassegna di stili identitari abbiamo parlato ugualmente di *figure della dislocazione* (interstizialità, eccentricità: dimensione topologica o posizionale), di *consapevolezza* (dimensione meta-cognitiva o meta-patematica), di *adesione* (valorizzazione timica, dimensione fenomenologica o intenzionale) e di *assunzione* (valorizzazione predicativa, dimensione epistemica). Ma lo si è fatto a ragion veduta: infatti, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, le varie manifestazioni discorsive della soggettività dislocata si distinguono per la loro declinazione posizionale (interstiziale – stare nello spazio tra i limiti – o eccentrica – stare sul limite tra gli spazi) ma soprattutto per la loro differente combinazione di valorizzazione timica e predicativa (lo si è detto, il “non esserci del tutto” è un valore posizionale surmodalizzato da un “sentimento”) e per il grado di consapevolezza, o di riflessione esistenziale più o meno consapevole, del soggetto su tale combinazione.

Questa griglia analitica permette di mettere in evidenza la peculiarità della soggettività di Oliveira rispetto a quella degli altri attori in scena. La condizione dislocata di Oliveira, in un certo senso, attualizza l’intero paradigma di possibilità. La sua instabilità deriva infatti in primo luogo dall’incompatibilità tra due livelli di valorizzazione: tra l’assunzione convinta e stabile dell’opportunità del valore della dislocazione e l’adesione timica, questa invece oscillante, al valore stesso, sentito ad ogni prova di adesione sempre più insoddisfacente; in secondo luogo dalla consapevolezza di tale incompatibilità, che lo getta in una costante “inquietudine dell’essere-al-mondo”:

Un’analisi dell’inquietudine, sempre che fosse possibile, era comunque allusione a una dislocazione, a una eccentricità nei confronti di una sorta di ordine che Oliveira era incapace di precisare. Sapeva di essere uno spettatore in margine allo spettacolo, uno che sta in teatro con gli occhi bendati: qualche volta giungeva fino a lui il significato secondario di qualche parola, di qualche musica, e lo riempiva d’ansia perché era capace d’intuire che proprio quello era il significato principale. In quei momenti era conscio di essere più vicino al centro

---

<sup>527</sup> Se gli altri tipi attoriali sono molto vicini allo stile di vita come stereotipo superficiale, pur sottintendendo anch’essi in modo irriflesso, una più profonda “forma di vita”, Lucia incarna più propriamente una forma di vita, essendo il suo atteggiamento ricorrente, permanente e soprattutto trasversale ai vari livelli di definizione identitaria (passionale, assiologico, aspettuale etc...).

di tutti coloro che vivevano convinti di essere l'asse della ruota, ma la sua era una vicinanza inutile, un attimo tantalico che neppure acquistava qualità di supplizio. (*ivi* : 393)

Così Gregorovius, rappresentante elettivo (elezione testualmente fondata, come si vedrà: è selezionato come *parergon* della tipologia del *piantado* – cfr. par. successivo), traduce filosoficamente la condizione di Oliveira in una lunga conversazione con Lucia, appena successiva all'abbandono:

**Una vittima della cosità**, è evidente. [...] **Oliveira è patologicamente sensibile all'imposizione di ciò che lo attornia, del mondo in cui vive**, di ciò che gli è toccato in sorte, per dirla gentilmente. In una parola, **gli fa schifo la circostanza**. Per farla breve, **il mondo gli fa male**. Lei ne ha avuto il sospetto, Lucia, con la sua deliziosa innocenza pensa che Oliveira sarebbe più felice in una delle qualsiasi Arcadie dozzinali fabbricate della Madame Léonie di questo mondo [...]. (*ivi* : 73)

Il problema di Oliveira è insomma un costante sentirsi “male” fuori posto volendo però esserlo: “gli fa schifo la circostanza”. La condizione dislocata è assiologizzata in senso euforico, ma “risentita” in senso disforico. La sua inquietudine non è cognitiva (come in Perec e Calvino) né propriamente patemica (come ad esempio in Kristof) ma più profonda, fondata su una sorta di schizìa tra i livelli dell'intenzione e dell'attenzione: una vera e propria instabilità timica, una pura inquietudine dell'essere-al-mondo (“una vittima della cosità”, è il mondo che “gli fa male”). Questa differenza di livelli è essenziale perché, come si vedrà, l'errore di Oliveira sta nel cercare una soluzione cognitiva ad un problema radicato nel timico. Lo capisce bene la Maga, che liquida le disquisizioni filosofeggianti di Gregorovius in poche lapidarie parole

Horacio è come un bicchier d'acqua nella tempesta (*ivi* : 72)

La sentenza<sup>528</sup> si regge su una chiara opposizione tanto eidetica – /chiuso/ vs /aperto/ – quanto aspettuale e tensiva – calmo vs mosso, o meglio, /lasso/ vs /teso/ – sullo sfondo di un comune asse semantico che rinvia alla categoria dell'omomaterico: l'acqua racchiusa in un contenitore piccolo convoca per catalisi una massa d'acqua estesa e “libera”, facilmente discorsivizzabile, grazie alla mediazione della configurazione della tempesta, con la figura del mare. Dunque l'effetto di senso è quello di due risposte diverse ad una stessa situazione, risposte di cui una è manifestamente “inadeguata”. Il cotesto (la conversazione tra Lucia e Gregorovius, il cui *topic* è appunto la condizione di Oliveira) permette di interpretare il bicchiere dell'acqua come una figurativizzazione della razionalità predicativa o referenziale opposta ad una razionalità mitica, a fondamento timico. Detto altrimenti, il tema fortemente discorsivizzato dell'opposizione cognitivo/timico permette di attivare nell'opposizione figurativa bicchiere d'acqua/mare in tempesta i classemi altrimenti “dormienti” di chiusura/apertura e controllo/libertà, in grado di connettersi isotopicamente ai medesimi tratti attivabili nell'opposizione cognitivo/timico.

---

<sup>528</sup> Ricordiamo ancora che Lucia riveste, anzi è investita da Oliveira di un ruolo di destinante: prima “mio testimone e mia spia”, poi, decisamente, “giudice”.

Ma ad un altro livello la categoria timica surmodalizza l'intera opposizione figurativa: /quiete/ vs /agitazione/, ovvero /adiaforia/ vs /diaforia/. E in effetti, lo stile identitario di partenza di Oliveira è adiaforico: apatico, indifferente, teso ad annullare il timico più che a dominarlo. Questo porta Oliveira a percorrere tutte le proposte identitarie che gli si offrono. In questo senso lo stile identitario di Oliveira riassume tutti gli altri, ovvero, secondo l'accezione processuale del termine, li assume tutti successivamente.<sup>529</sup>

Detto altrimenti, Oliveira prova ad essere un *déraciné* indifferente, prima consapevole, poi inconsapevole, rigettando nel corso di questa costruzione identitaria l'unico modello davvero "felice" – quello ergativo, consapevole ma diaforico – della Maga e dell'amore, valore erroneamente considerato "borghese, troppo borghese" e in realtà viatico per la massima distrazione e dislocazione del sentire. Tenta persino (nel secondo libro) di mettere in dubbio la valorizzazione predicativa della dislocazione, provando a compensare la propria insanabile inquietudine assumendo il valore opposto, quello del centramento del sé, della "normalità": torna a Buenos Aires, trova un lavoro, vive con l'innocua, adorante e sciocca fidanzata Gekrepten.

Solo al termine della sua *quête* identitaria, Oliveira comprende che la soluzione non è né rendere compatibili livello predicativo e livello timico (come sembra riuscire a fare il suo *alter ego* Traveler), né modificare il proprio valore di assunzione abbandonando l'eccentricità, ma neutralizzare il livello predicativo, lasciare semplicemente decadere il livello superiore ed epistemico dell'intenzionalità. Solo nel finale il soggetto comprende che la combinazione "salvifica" di dislocazione, consapevolezza e valorizzazione è quella, appunto, della Maga, la cui presenza fantasmatica, attraverso i motivi della persecuzione e dell'ossessione, funge da "campanello" timico, da segnale indicale di una paradossale "via traversa" per il centro, una via che gli è stata mostrata senza che riuscisse a riconoscerla.

Sotto questo aspetto, l'epilogo è allora interpretabile tanto come resa della *quête*, tanto come resa del sé. Una resa che però non è l'abbandono del programma narrativo, ma una sua risoluzione: performance finale e, al contempo, auto-sanzione. Non una sconfitta, ma una potenziale vittoria. Così, il "gettarsi" paventato nell'ultima scena si presta a figurativizzare questa risoluzione finale: lasciarsi andare alla timia, abbandonando le ipostatizzazioni predicative del credere, come unico mezzo per dissolvere un'inquietudine che per tutto il percorso era sembrata insanabile.

Ritorniamo infine all'ipotesi, avanzata in apertura, della consistenza dell'intertesto composto dai discorsi letterari e critici. Alla luce della descrizione generale appena fatta, la soggettività attualizzata (attorializzata, figurativizzata, tematizzata, aspettualizzata e valorizzata) in *Rayuela* sembra grosso modo compatibile con il modello di soggettività proposto dai discorsi meta-letterari di Cortázar e da noi analizzato nelle sue caratteristiche topologiche (8.2). Anche attraverso questo breve confronto tra i modelli situazionali impliciti nei due discorsi – critico e letterario – ci sembra sussistano sufficienti elementi per affermare che la condizione dislocata descritta nel primo è effettivamente e coerentemente "messa in scena" nel secondo. In questo senso, e solo in questo senso,

---

<sup>529</sup> Cfr. ancora LANDOWSKI 2005, in particolare i processi di passaggio da un regime di interazione all'altro.

l'intertesto costituito dal romanzo e da tali scritti appare allora consistente, come si è ipotizzato<sup>530</sup>.

È possibile allora parlare di soggetto cortazariano *lato sensu*, in questa duplice accezione: soggetto attualizzato *nel* discorso letterario e soggetto teorizzato (come oggetto di un discorso cognitivo al contempo esistenziale e poetico) *dal* discorso meta-letterario. Vediamo allora di dare a questa prima parziale conferma dell'ipotesi una vera e propria validazione.

### 8.3.1 *L'idiota, il "piantado", il deviante: la dislocazione come scelta epistemica.*

*A volte mi convinco che la stupidità si chiama triangolo,  
che otto per otto è la follia o un cane.*

*- Morte al cane, - disse il 18*

A questo punto, tenteremo di addentrarci decisamente nel testo descrivendo come prima cosa il campo interazionale in cui si costruisce, per confronti, analogie e opposizioni, la soggettività dislocata di Oliveira. Ma, come si è detto poc'anzi, altra questione è quella della valorizzazione di tale condizione. Il non-esserci-del-tutto è infatti innanzitutto un "sentimento", che richiede dunque al soggetto un movimento di ritorno, di riflessione sul proprio esserci-a-metà. Si è altresì visto come l'incertezza valoriale che affligge il rapporto del soggetto con questa condizione rappresenti il fulcro del discorso epistemico di *Rayuela*, ma percorra anche con diversi accenti tutta l'opera, letteraria e saggistica, di Cortázar. In questo paragrafo utilizzeremo allora ancora una volta la frequentazione metaletteraria di questo tema per presentare in modo integrato i tipi umani che popolano l'universo di *Rayuela* – il *bohémien*, il pazzo, l'eccentrico, la *clocharde* – e per mostrare come la soggettività cortazariana sia sostanzialmente la stessa nella produzione letteraria e meta-letteraria.

Come si è detto, il campo di interazione di *Rayuela* è composto di diversi "tipi" attoriali tutti più o meno dislocati; la differenza sta, appunto, nella valorizzazione e nella declinazione posizionale della dislocazione. Si tratta in tutti i casi di ruoli tematici e percorsi figurativi dipendenti dal modello situazionale della dislocazione. Vedremo come il programma di *tri* di Oliveira risieda nella scelta di un universo di valori e come tale scelta dipenda dalle oscillazioni nella valorizzazione tematica della dislocazione, a cui il soggetto risponde di volta in volta con una strategia ora di *adeguazione* ora di *compensazione*.

Con lo scopo di cominciare a dare un'immagine dell'universo valoriale di *Rayuela*, basterà per ora individuare al suo interno alcune configurazioni discorsive ricorrenti al suo interno – riconducibili grosso modo ai ruoli tematici dell'idiota, del "piantado" e del "deviante".

---

<sup>530</sup> Questa consistenza è valida naturalmente solo per il livello isotopico relativo alla dislocazione, il quale rappresenta, questo va da sé, solo uno dei possibili criteri di pertinenza; rispetto ad altri livelli isotopici, e previa considerazione della non esaustività della nostra analisi intertestuale, lo stesso intertesto potrebbe risultare inconsistente.

Abbiamo precedentemente parlato di tre parametri di classificazione, derivati dai tre livelli di senso della dislocazione: il tipo di figura o declinazione liminare (parametro relativo alla dislocazione come posizione), la valorizzazione timica e predicativa (dislocazione come situazione) e il grado di consapevolezza (dislocazione come condizione).

Quanto alla valorizzazione, i tre ruoli presentano nel testo, dal punto di vista valutativo del soggetto-Oliveira, la stessa modalizzazione virtualizzante (quella di un dover e un voler essere). Da un punto di vista assiologico, i tre ruoli rivestono insomma un valore di riferimento *assunto* dal soggetto. Le differenze tra i tre tipi stanno allora piuttosto nella maggiore o minore compatibilità con la valutazione culturale, ovvero nella relazione tra investimento assiologico individuale e collettivo. È rispetto a questa valutazione “culturale”, di ordine tipicamente borghese, devalorizzata ma mai completamente liquidata, che si sviluppa la crisi epistemica del protagonista, il suo tentativo di ribaltamento.

Non gli importava granché della lettera del fratello, soddisfatto avvocato di Rosario, che allegava quattro fogli di carta aerea sui doveri filiali e civili dissipati da Oliveira. La lettera era una vera squisitezza e l’aveva già fissata con lo scotch al muro perché gli amici la assaporassero. L’unica cosa importante era la conferma di un invio di denaro tramite borsa nera, che il fratello definiva delicatamente “il corriere”. (CORTÁZAR 1966 : 27)

In effetti, nel romanzo, è come se l’universo valoriale collettivo, disattivato da Horacio a livello predicativo, avesse comunque conservato in lui una valenza puramente timica. Come se un certo stile di vita “centrato” e regolare (“soddisfatto”, come definisce il fratello), quello stile di vita che a livello epistemico rifiuta risolutamente, avesse lasciato nella sua armatura intenzionale un’ombra di valore; quasi si fosse incarnato in lui, suo malgrado.

Per questo Oliveira era propenso ad ammettere che il suo gruppo sanguigno, l’aver trascorso l’infanzia attorniato da zii imponenti, alcuni amori contrastati nell’adolescenza e una certa facilità per l’astenia potevano essere fattori decisivi della sua cosmovisione.

**Era borghese, era portegno, era collegio nazionale, e queste cose non cambiavano così su due piedi.** Il guaio era che a forza di temere l’eccessiva localizzazione dei punti di vista, aveva finito per pesare e persino per accettare troppo il sì e il no di tutto, **a guardare i piatti della bilancia tenendosi sull’ago.** A Parigi, tutto era per lui Buenos Aires, e viceversa, all’apice dell’amore pativa e accettava la perdita e l’oblio. (*ivi* : 29)

Questa sorta di *imprinting* valoriale, di cui rimangono solo tracce di valenza, si rivela ad esempio nella ricerca compensatoria di un “centro”, o talora di un “equilibrio”, di un utopico paradiso del sé: residui di una nostalgia del regolare e della totalità. In Lucia invece non c’è traccia di questo *imprinting*: la sua origine e popolare, il suo stile di vita da

sempre decentrato, e non solo per scelta e per atteggiamento come in Horacio<sup>531</sup>. Ma non è tanto questo il punto, quanto la sua capacità di conciliare predicativo e timico, di fondare i valori sulle valenze corporee e immediate, dando a *queste ultime* la priorità; e così, paradossalmente, “fare centro” o, per seguire l’altro ragionamento figurativo, tenersi in equilibrio.

In Horacio la priorità è invertita, le valenze lasciate in lui dalle assiologie collettive sono “ostacoli”. Se il livello predicativo dell’assunzione del valore della dislocazione in lui non subisce cedimenti, è invece l’oscillazione del livello timico dell’*adesione* ad innescare tale crisi. È appunto il maggiore o minore grado di compatibilità tra i valori dell’assiologia individuale e le “valenze” residuo dell’assiologia collettiva a produrre questa oscillazione timica destabilizzante.

Parigi e Buenos Aires<sup>532</sup> sono allora i centri topici di due ordini di valori opposti, quello predicativo e quello timico, entrambi coesistenti in Horacio. Ognuna delle possibili incarnazioni dell’eccentricità a cui egli ambisce, gli appare adeguata dal primo punto di vista, ma di difficile adesione dal secondo: il “sì e il no di tutto”. Si ripensi allora alla duplice potenzialità della casella vuota, in cui abbiamo riconosciuto il senso posizionale della situazione eccentrica: difetto (devianza, falla, errore del sistema) per il *bourgeois* argentino; eccesso (eccezione o addirittura eccezionalità, superiorità incompresa) per il *bohémien* parigino. Le due anime di Horacio.

[...] ma un’altra cosa era sentirsi una specie di scimmia fra gli uomini, voler essere una scimmia per una serie di motivi che neppure la scimmia era capace di spiegarsi, prima di tutto perché non erano motivati e la loro forza consisteva proprio in questo, e così via. (*ivi* : 290)

Per quanto riguarda il secondo parametro-guida della tipologia – quello della declinazione posizionale – notiamo che la valorizzazione predicativa sembra insistere particolarmente sulla declinazione *interstiziale* della dislocazione. L’interstizialità è intesa da questo punto di vista come *assenza di radicamento*; tutti i tipi attoriali di cui sopra possono essere infatti sussunti sotto lo stereotipo del *déraciné* (lo “sradicato”).

Al contrario, la fluttuazione timica si applica piuttosto sulle diverse declinazioni dell’eccentricità, dell’eccezione e dell’eccesso perché, in ultima analisi, è su questa

---

<sup>531</sup> Così ad esempio, in uno dei capitoli prescindibili, Horacio e la Maga si mettono a “profanare” (sic) i rispettivi ricordi. Per Horacio: “Rido di una sospetta onestà, ce tante volte servì alla disgrazia propria o altrui, mentre tradimenti e disonestà tessevano nascostamente la loro ragnatela senza che io potessi impedirlo [...]. Me la ricordo dei miei zii, specchiatamene dabbene, immersi fino al collo nella merda dove ancora brulla però l’immacolato colletto duro. Verrebbe loro un colo se sapessero di star nuotando in piena fogna, convinti l’uno in Tucuman e l’altro in corso Nueve de Julio di essere specchiati esempi di argentinità accertata (per loro stessa definizione). Eppure conservo, di loro, un buon ricordo. Eppure calpesto questi ricordi i giorni in cui la Maga e io ne abbiamo fin sopra i capelli di Parigi e vogliamo ferirci” (491). La Maga invece: “Allora la Maga si fa coraggio e comincia a parlarmi male di sua madre, che ama e detesta in proporzioni determinate dal momento. Qualche volta mi atterrisce il modo con il quale è capace di riferirsi di nuovo ad un episodio della sua infanzia che altre volte mi ha raccontato ridendo come molto divertente, ad un tratto diventato come un cappio sinistro, una specie di pantano di sanguisughe e di zecche che si perseguitano e si succhiano a vicenda” (*ibid.*).

<sup>532</sup> Ricordiamo che le due parti del romanzo corrispondono a quest’opposizione spaziale, ridotta alla sua armatura topologica rispetto ad un osservatore installato nella seconda città: “dall’altro lato”, “da questo lato”.

accezione – la dislocazione come scarto dalla norma – che pesa il giudizio collettivo. L'interstizialità è infatti facilmente neutralizzabile: non appena la si ridefinisca come marginalità, può essere ignorata e disattivata dal punto di vista “centrato” e normativo della società. Stare nello spazio tra i limiti significa ritagliarsi uno spazio d'azione proprio ma senza necessariamente influire sul sistema di limiti del sistema<sup>533</sup>. L'eccentricità, l'eccezione e l'eccesso possiedono invece una potenzialità destabilizzante decisamente più pericolosa: stare sul limite, come si è visto, significa modificare il limite stesso, deformare e perturbare il sistema.

Per quanto riguarda invece il terzo parametro, il grado della consapevolezza della propria condizione, questa è pressoché assente nei tre tipi, se non forse per il “piantado”. La consapevolezza in realtà interessa soprattutto Oliveira e ha un forte ruolo nella sua scelta di passare da uno stile identitario all'altro. Vi ritorneremo a fine paragrafo, ma vediamo prima di esaminare i tipi uno per uno.

Nella maggior parte dei casi la condizione eccentrica è investita da Oliveira (o meglio, dal suo “cotè normativo” latente) di valore non disforico. L'eccentricità come stravaganza non è necessariamente pericolosa, da un punto di vista collettivo e regolare. È il caso dell'attitudine ingenua ed entusiasta degli “idioti” (*idiots savants*, in realtà) a cui Cortázar dedica altrove un divertente peana:

Me ne rendo conto da anni e non mi importa, ma non avevo mai pensato di scriverne perché l'idiozia mi sembra un argomento gradevolissimo, soprattutto quando a esporlo è l'idiotta. (CORTÁZAR 1967 : 143)

L'idiotta che ha in mente Cortázar è evidentemente il cronopio, genietto metropolitano dall'attenzione instabile e la concentrazione fluttuante, sempre pronto

[...] ad entusiasinarsi di continuo per qualunque cosa piaccia, senza che un disegno su un muro si veda per forza sminuito dal ricordo degli affreschi di Giotto a Padova. L'idiozia deve essere una sorta di presenza o nuovo inizio continui: adesso mi piace questa pietruzza gialla, adesso mi piace *L'année dernière à Marienbad*, adesso mi piaci tu, topina, adesso mi piace questa incredibile locomotiva che sbuffa alla Gare de Lyon, adesso mi piace questo manifesto strappato e sporco. (*ivi* : 147)

L'idiotta-cronopio è insomma colui che è sempre “fuori misura”, colui che cede senza troppe preoccupazioni referenziali alla tentazione di deformare il mondo per eccesso: crescere o rimpicciolirsi a dismisura, come Alice dopo aver mangiato il biscotto<sup>534</sup>. L'idiotta

<sup>533</sup> Si pensi ai presupposti teorici delle diverse teorie del consumo produttivo e in particolare alle “pratiche di braccanaggio” di cui parla De Certeau (1980).

<sup>534</sup> L'immagine della variazione di misura della soggettività cronopiesca rispetto alla “circostanza” non vuole essere una metafora arbitraria, ma risponde ad un motivo ricorrente dell'immaginario cortazariano. Si veda, ad esempio, in 8.4.4, l'immagine del cronopio che, inspiegabilmente rimpicciolito, “cade nelle sue stesse scarpe”, o meglio, in una scarpa che all'improvviso diventa un enorme cratere (anticipiamo, ai fini della comprensione generale, che il dettaglio della scarpa in Cortázar e particolarmente in *Rayuela* si carica della funzione di figurativizzare il difficile, se non impossibile, radicamento della soggettività dislocata).

è il soggetto sempre inopportuno perché costantemente “fuori circostanza”, costantemente minacciato dal sentirsi

[...] **su una scala diversa rispetto a quella della circostanza**, una formica che non entra in un palazzo o un numero quattro in cui non entrano che tre o cinque unità. (CORTÁZAR 1967 : 35)

L’idiota è l’eccentrico non integrato, collocato, talora suo malgrado, in un sistema ma condannato a portare in sé il proprio centro, a spostarlo senza tuttavia saperlo imporre. O, al contrario, senza poterlo “normalizzare”, mascherandolo da eccezione – qualcosa che il sistema possa in qualche modo riconoscere, per quanto in negativo (cosa che invece riesce benissimo al *piantado*).

In realtà, però, l’idiota di Cortázar è un’*idiot savant*, vero e proprio ossimoro modale convocato in ruolo tematico. L’*idiot savant*, come nota bene Pozzato<sup>535</sup>, è un vero e proprio micro-motivo discorsivo che si presenta solitamente secondo due figure inverse, a seconda che la (errata) identificazione del polo modale dominante si volga sul versante “idiota” o sul versante “sapiente”. Ecco allora lo sciocco pretenzioso che si finge sapiente (convinto o ritenuto esser tale) e lo stupido apparente, che invece nasconde un proverbiale ed inaspettato “cervello fino”.

Idiota “felice”<sup>536</sup> per eccellenza (*idiot savant* del secondo tipo) è, naturalmente, Lucia: animo semplice solo in apparenza, in realtà la Maga è capace di vedere oltre, quell’oltre che Oliveira spasmodicamente cerca, ma con mezzi sbagliati. Capace, come il *cronopio* di cui sopra, di essere sempre “fuori circostanza senza” sentirsi per questo inadeguata; capace di entusiasinarsi del mondo senza distinzioni tra *pathos* e *bathos*, sublime e ordinario:

Passeggiando con la Maga, di colpo Oliveira si sorprende, non gli serviva a niente irritarsi perché la Maga quasi sempre rovesciava i bicchieri di birra o tirava fuori il piede da sotto il tavolino esattamente in modo che il cameriere vi inciampasse e si mettesse a bestemmiare; era felice pur sentendosi costantemente esasperato da quel modo di non fare le cose come dovrebbero essere fatte, di ignorare deliberatamente le grosse cifre del conto e invece sentirsi rapita davanti alla coda di un modesto 3, o ferma in mezzo alla strada (la Renault nera frenava a due metri e l’autista tirava fuori la testa e insultava con accento piccardo), ferma come se niente fosse per guardare dal centro della via la vista sul Pantheon in lontananza, sempre meglio della vista che se ne aveva dal marciapiede. E cose simili. (CORTÁZAR 1966 : 34)

In Lucia l’eccentricità naturale e non meditata, sconfinante talora con la follia, nasconde insomma una sapienza profonda, fatta di contatto diretto con “gli stati del

<sup>535</sup> Così Pozzato tratteggia il “tipo” dell’*idiot savant* (qui in relazione a Palomar di Calvino) : “figura ricorrente nell’universo narrativo popolare, per lo meno occidentale, popolato di queste due figure inverse: il finto tonto, che si rivela in realtà furbissimo; e l’uomo ritenuto sapiente, che si rivela un idiota” (POZZATO 2007 : 24).

<sup>536</sup> L’idiozia di Lucia e “felice” non perché radicalmente euforica, ma perché adeguata, efficace, capace di volgere gli scarti a proprio favore. Felice, insomma, nel senso in cui si potrebbe dirlo ad esempio di una metafora.

mondo”. Il suo comportamento è fluttuante, incoerente e imprevedibile perché segue linee di adeguamento con le fluttuazioni di un mondo altrettanto incoerente. È un essere-al-mondo completamente calato nel timico, privo della problematicità che vi aggiunge la coscienza, la dimensione predicativa.<sup>537</sup>

Idioti felici sono anche Talita e Traveler, sorta di proiezione, quest’ultimo, di “tutto ciò che Horacio sarebbe potuto essere” senza l’assedio dei suoi tormenti metafisici. Così come Talita è per Traveler ciò che la Maga avrebbe potuto essere per Horacio: il centro tanto ambito, la capacità – come vedremo nell’episodio dell’asse sospesa – di stare in equilibrio sul vuoto.

Ma la *cronopietas* – così istintiva in Lucia, così vanamente dissimulata in Oliveira – perde la propria incosciente levità quando è costretta a dispiegarsi in pubblico, ovvero nel contesto sociale depositario della “norma”. L’idiozia diventa insomma “infelice” davanti all’imposizione di un “dover essere”. Una normatività non a caso spazialmente visualizzata tramite l’evocazione di una posizione “regolare” (“il posto in cui si dovrebbe essere perché tutto si risolva in modo soddisfacente”) a fronte dell’ennesima manifestazione della dislocazione irregolare (“sempre un po’ più a sinistra o più sul fondo”).

Vivo e scrivo **minacciato** da questa **lateralità**, da quella *parallasse effettiva*, da questo essere **sempre un po’ più a sinistra o più sul fondo** rispetto al **posto in cui si dovrebbe essere** perché tutto si risolva in modo soddisfacente in un altro giorno di vita senza conflitti. (CORTÁZAR 1967 : 36)

L’estratto è preso ancora una volta dal saggio sul “non esserci del tutto”, ma siamo ora in grado di affermare che è questa, esattamente, la condizione di Oliveira nel romanzo: consapevole della marcatura sociale che bolla un comportamento eccentrico ma convinto della sua “opportunità” rispetto ad un ideale di autodeterminazione.

Giunti ad accettare il **disordine** della Maga come **naturale condizione** d’ogni attimo [...] Il **disordine** in cui vivevamo, ossia l’ordine per cui un bidé si va trasformando **per azione lenta e naturale** in discoteca ed in archivio di corrispondenza da evadere, mi sembrava **una disciplina necessaria** anche se non volevo confessarlo alla Maga. Mi ci era voluto assai poco per capire che alla maga non si doveva proporre la realtà in termini di metodo, l’elogio del disordine l’avrebbe scandalizzata tanto quanto la sua condanna. (CORTÁZAR 1966 : 22-23)

La condizione che per Lucia è istintiva e realizzata per Oliveira è ragionata e virtualizzata: un’utopia. Più precisamente, un’utopia patafisica: far sì che lo scarto si faccia regola. **Così**, ad esempio, si conclude la lunga riflessione di Oliveira sull’assurdo (già nel par.8.2.1)

---

<sup>537</sup> Alla *cronopietas* istintiva di Lucia, che ne fa una sorta di idealtipo, dedicheremo una sezione a parte. In questa sede ci stiamo limitando a recensire le forme, soprattutto le incarnazioni attoriali, che assume nel testo lo scarto da questo ideale: le figure, appunto, della dislocazione. O meglio, i rivestimenti discorsivi che le diverse declinazioni della condizione dislocata ed eccentrica assumono nel romanzo e che sembrano condensarsi intorno ad alcuni tipi attoriali (propriamente, dei ruoli tematici).

L'assurdo è uscire la mattina e trovare sull'uscio, ai tuoi piedi, la bottiglia del latte, e tu resti tranquillo, perché ieri ti è capitato lo stesso e domani di ricapiterà. È questo ristagno, questo così sia, **questa sospetta mancanza di eccezioni**. (ivi : 163)

Ma l'utopia di Oliveira non è semplice destabilizzazione, non è un "caos tascabile", ma un ribaltamento totale, addirittura metodico.

[...] non avevo voluto fingere, come i soliti bohemien, che quel **caos tascabile** fosse un ordine superiore dello spirito o qualsiasi altra definizione parimenti marcata [...]. (ivi : 23)

L'utopia di Oliveira è, insomma, una impossibile istituzionalizzazione della *cronopietas*. Ci vorrebbe allora un "paese dei cronopios", verso il quale, in un altro raccontino umoristico, Cortazar immagina un tragicomico viaggio. In *Rayuela*, gli oggetti delle *rêveries* utopistiche di Oliveira – il paradiso del gioco del mondo, il kibbutz del desiderio – sono altrettante incarnazioni di un mitico paese dei *cronopios*.

Al contrario nel "paese dei *famas*" ("coloro il cui universo rotondo condividevo solo in maniera tangenziale") a fronte dell'ordine costituito, l'idiozia si trova costantemente minacciata da "una specie di nostalgia" per la regolarità, per un tranquillizzante dominio di "intelligenza e comprensione".

In realtà non succede nulla di grave, ma essere idiota ti isola completamente dagli altri, e nonostante la cosa abbia i suoi lati positivi è evidente che ogni tanto c'è **una specie di nostalgia, un desiderio di passare dall'altra parte** dove amici e parenti si trovano **riuniti nella stessa intelligenza e comprensione**, e di strusciarti un po' contro di loro per sentire che non c'è poi tanta differenza e che va tutto *benissimo*. La cosa triste è che quando si è idioti va tutto *malissimo*.<sup>538</sup> (ivi : 143)

Allo stesso modo Oliveira, idiota "infelice" e consapevole, oscilla tra il crogiolarsi nell'autoisolamento e la nostalgia di uno stato "compreso" e comprensibile. Talora allora finge di integrarsi, di rendersi intelligibile agli occhi della società borghese. Ma quando l'idiotta eccentrico, nell'impossibilità di imbarcarsi per il paese dei cronopios, finge di essere ragionevole, ecco che si affaccia il *piantado*, intraducibile espressione argentina che indica pressappoco il finto serio. Il *piantado* è colui che legittima la propria eccentricità rivestendola di ragionevolezza. In *Rayuela*, il *piantado* argentino arrivato a Parigi assume le vesti snob e un po' *blasé* del *bohemien*. Eccentrico "di professione", il bohemien riesce, attraverso un'abile auto-definizione sulla base di criteri estetici – l'estraniamento, l'avanguardia – a legittimare la propria condizione, ad individuarla rispetto al sistema e a farsi riconoscere, seppure come elemento antagonista.

Questa sorta di anti-legittimazione è quello che muove i comparati *déracinés* di Oliveira, il gruppo di artisti spiantati e boriosi del Club del serpente. – Etienne il pittore, Ronald il musicista e lo stesso Oliveira, scultore e persino la Maga, con le sue improbabili ambizioni di cantante. Ma è Gregorovius, "pensatore" di imprecisata specializzazione, il rappresentante paradigmatico dell'intellettuale sradicato per scelta e per atteggiamento.

---

<sup>538</sup> "Benissimo" e "malissimo" sono in italiano anche nella versione originale.

Uno dei capitoli più divertenti e sarcastici del romanzo è proprio il 65, dedicato a demolire questo stereotipo auto-imposto. Il capitolo è appunto un “fac simile della scheda del Club”, che lascia supporre descrizioni dello stesso tenore anche per gli altri affiliati. Il primo attributo di Gregorovius è “apolide”; la voce “paese d’origine” è ripetuta tre volte, ogni volta insinuando un dubbio a riguardo.

*Fac simile di scheda del Club*

Gregorovius, Ossip

Apolide.

[...]

Tendenza a vestire in nero, grigio, marrone. Mai visto in abito completo. C’è chi afferma che ne abbia tre ma che invariabilmente combina la giacca di uno con i pantaloni dell’altro. non sarebbe difficile farne la verifica.

Età: dice di avere quarantotto anni.

Professione: intellettuale. Zia nonna invia modica pensione.

*Carte de séjour* AC 345923 (per sei mesi, rinnovabile. È già stata rinnovata nove volte, ogni volta con maggior difficoltà).

Paese d’origine: nato a Borzok (certificato di nascita probabilmente falso, secondo dichiarazione dello stesso Gregorovius alla questura di Parigi. Le cause di questa supposizione sono agli atti).

Paese d’origine: nell’anno della sua nascita, Borzok apparteneva all’impero austro-ungarico. Origine magiara evidentemente. A lui piace insinuare che è ceco.

Paese d’origine: probabilmente Gran Bretagna. Gregorovius sarebbe nato a Glasgow, da padre marinaio e madre terricola, risultato di uno scalo forzoso, uno stivaggio precario, *stout ale* e compiacenze xenofile eccessive da parte di Miss Marjorie Babington, 22 Stewart Street

Ma il vero colpo di grazia alla maschera di *déraciné* così abilmente ordita da Ossip è la demolizione del suo vezzo di nascondere la propria origine, attribuendosi tre madri diverse, “a seconda del grado di ubriachezza”.<sup>539</sup> L’istanza di radicamento e di legame che nella figura materna trova forse il suo simbolo più diffuso e pregnante, è qui non solo sistematicamente dislocata e “differita”, come nel gioco delle tre carte, ma è davvero svuotata e devalorizzata: Gregorovius “diffama” le proprie madri in un crescendo di sistematica denegazione di tutti quei tratti che vengono solitamente attivati nella configurazione della “maternità” da un punto di vista filiale: la connotazione asessuata (sostituita con omosessualità e licenziosità varie), la protettività (che ha il suo massimo ribaltamento comico nell’estorsione periodica del figlio), la stabilità (il domicilio itinerante, le fughe), finanche alla stessa funzione riproduttiva (“inventa metodi antifecondativi”).

A Gregorovius piace stabilire una picaresca prenatale e diffama le proprie madri (ne possiede tre, secondo il grado di sbornia) attribuendo loro abitudini licenziose. La Herzogin Magda

---

<sup>539</sup> Nel corso del romanzo Gregorovius appare sempre ben attento a disseminare indizi sulle tre madri: “mia madre. Quella di Glasow” etc... Considerando che la scheda costituisce uno dei capitoli prescindibili, questo fornisce uno dei tanti esempi della comparsa di nuove salienze provocata dalla seconda lettura. *Cfr.* par. 8.6

Razenswill, che appare con il whisky o il cognac, era una lesbica autrice di un trattato pseudoscientifico sulla *carezza*<sup>540</sup> (tradotto in quattro lingue). Miss Babington, che si ectoplasmizza col gin, finì come puttana a Malta. La terza madre è un continuo problema per Etienne, Ronald e Oliveira, testimoni della sua sfumata apparizione per via Beaujolais, Cotes du Rhone o Bourgogne Aligoté. Secondo i casi si chiama Galle, Adgalle o Minti, vive liberamente in Erzegovina o a Napoli, va negli Stati Uniti con una compagnia di Vaudeville, è la prima donna che fuma in Spagna, vende violette all'uscita dell'Opera di Vienna, inventa metodi antifecondativi, muore di tifo, è viva ma cieca a Huerta, scompare insieme con l'autista dello zar a Carskoe-Sleo, estorce il figlio negli anni bisestili, coltiva la idroterapia, mantiene rapporti sospetti con un parroco di Pontoise, è morta quando è nato Gregorovius, che inoltra sarebbe figlio di Santos Dumont. In modo inesplicabile, i testimoni hanno notato che queste successive (o simultanee) visioni della terza madre sono sempre accompagnate da riferimenti a Gurdiaeff, che Gregorovius ammira e detesta pendolarmente.

Pur senza abbandonare questa valutazione sarcastica, quella del *piantado* è la prima opzione identitaria in cui Oliveira cerca di incanalare la propria *cronopietas*. Oliveira, in effetti, è sì un *idiot savant*, ma del primo tipo: un sapiente incapace. Le sue ambizioni e preoccupazioni intellettuali, il suo *savoir-faire* saccente e pedante, vorrebbero talora coprire o far passare per un'eccentricità accuratamente scelta e meditata quella che è in realtà una ben più sana idiozia. Idiozia che però puntualmente riemerge, con effetti variamente ironici<sup>541</sup>. Come quando rivolge una fine disquisizione esistenziale ad un gatto in un vicolo del lungo senna.

E, in fondo, troppa pietà, io che mi credevo spietato. Non si può volere quel che voglio nel modo in cui lo voglio, e per di più condividere la vita con gli altri. Bisognerebbe saper stare soli, e far in modo che tanta volontà fosse operante, salvandomi o ammazzandomi, ma senza la rue Dauphine, senza il bambino morto, senza il Club e tutto il resto. Non ti pare?

Il gatto non rispose. (*ivi* : 196)

Talora lo smascheramento è operato non dalla circostanza, ma da Oliveira stesso, come conseguenza di quella consapevolezza che gli sbatte in faccia, a volte dolorosamente, la sua contraddizione esistenziale e gli impedisce di fingersi "sapiente" fino in fondo. Tranne i casi in cui questo smascheramento è doloroso e spiazzante<sup>542</sup> (pochi casi in verità, e proprio per questo particolarmente importanti dal punto di vista narrativo), il più delle volte finisce per volgersi in auto-parodia:

"Persino della minestra faccio un'operazione dialettica", pensò Oliveira. (*ivi* : 393)

Così il vezzo di parlare "come un libro stampato" viene parodiato dallo stesso Horacio moltiplicando auliche "acca" davanti alle vocali. È un espediente retorico che ricorre con frequenza, nel romanzo, a stemperare l'eccessiva verbosità di Oliveira (anzi, Holiveira):

<sup>540</sup> In italiano nel testo originale.

<sup>541</sup> Si veda anche il racconto dell'episodio della zolletta di zucchero, di cui in 8.4.4

<sup>542</sup> Come nell'episodio del concerto di Berthe Trépat.

In quei giorni non faceva che almanaccare, e la brutta abitudine di ruminare a lungo ogni cosa gli era penosa ma inevitabile. Non aveva fatto altro che considerare sotto tutti gli aspetti il grande affare, e la scomodità nella qual viveva per colpa della Maga e di Rocamadour lo spingeva ad analizzare con crescente furia a che razza di bivio si era andato a trovare. In questi casi Oliveira afferrava un foglio di carta e scriveva le grandi parole lungo le quali ruzzolava il suo ruminare. Scriveva, per esempio: “Il grande haffare” o “l’hincrocio”. Gli bastava per mettersi a ridere e preparare altro mate con minor svogliatezza. “La hunità”, - scriveva Holiveira” – “L’hego e l’haltro”. Usava le acca come altri la penicillina. Poi tornava con maggior calma all’affare, si sentiva meglio. “L’himportante è non hesagerare”, si diceva Holiviera. (*ivi* : 390)<sup>543</sup>

Hassistere hattivamente. Doveva hanalizzare con calma l’haffare (*ivi* :392)

Ma Oliveira è *idiot savant* anche in un altro senso, che lo allontana in parte dalla risoluta dichiarazione di eccentricità del gruppo di *bohemiens*. La sua consapevolezza lo porta a percepire, ora con ironia, ora con vero e proprio disagio, lo stridere tra la sua “scienza” e la sua incapacità di sentire l’intelligenza del mondo, quella forma di sapienza più corporea e immediata, di cui invece Lucia sembra un’inconsapevole depositaria:

- Tu non potresti, – disse. – Pensi troppo prima di fare una cosa.
- Parto dal principio che la riflessione deve precedere l’azione, stupidina.
- Parti dal principio, - disse la Maga. – Che complicato. Sei come un testimone, sei quello che va al museo e guarda i quadri. Volevo dire che i quadri sono là e tu sei nel museo, vicino e lontano nello stesso tempo. Io sono un quadro. Tu credi di trovarti in questa stanza, ma non ci sei. Tu stai guardando la stanza, non sei nella stanza.
- Farebbe restare senza fiato San Tommaso, questa ragazza, - disse Oliveira.
- Perché San Tommaso? – disse la Maga. – Quello scemo che voleva vedere per credere?
- Sì, cara, - disse Oliveira, pensando che in fondo la Maga aveva azzeccato il santo giusto.

L’impianto valoriale di *Rayuela*, condensato nella figura di Horacio, è insomma teso tra il desiderio di lasciarsi andare alla *cronopietas*, all’inerenza lieve con le fluttuazioni dell’essere al mondo, e quello di “passare dall’altra parte” (come si vedrà, le due parti del romanzo si intitolano proprio “del lado de allà” e “del lado de aca”), di strusciarsi contro le zone d’ordine, dove tutto “va benissimo”.

Ma invece, tutto va “malissimo”, e allora l’interstizialità diviene marginalità, esclusione culturale e sociale. Del resto, come si leggeva prima, il “sentimento di non esserci del tutto” è proprio dei bambini e dei poeti, ma anche dei folli, dei criminali. Se però alla marginalità del poeta è concessa in qualche modo una forma di normalizzazione sociale, di accettazione relativa, che ne stemperi la sensazione di continuo “spiazzamento”

---

<sup>543</sup> Una breve osservazione metodologica: come si vede, la traduzione italiana ha aggiunto la “h” anche davanti a due lessemi affare (*asunto*) e incrocio (*encrucijada*) che nell’originale non la presentano. Non entriamo nel merito della questione della traduzione e dei suoi eventuali “tradimenti” degli effetti di senso originali. Ci limitiamo a notare che se tradimento c’è, è in un certo senso per bilanciare l’impossibilità di applicare l’espedito in altri casi. Ovvero, se in questo caso la traduzione apporta un accrescimento dell’effetto di senso, in altri non può non apportarne invece una diminuzione, come nel caso seguente: “Heste Holiveira siempre con sus hejemplos” (321), che nella traduzione perde una “h” e diventa: “Questo Holiveira sempre con i suoi hesempi. (382)

– il poeta “reagisce poeticamente”, secondo “un meccanismo di *challenge and response*” (CORTÁZAR 1967 : 27) – al folle e al criminale si apre una via radicale di disadattamento, preferibile tuttavia, perché in grado di assurgere ad atteggiamento naturale, non più vissuto con inquietudine:

[...] ogni volta che il poeta è sensibile alla propria lateralità, alla propria situazione estrinseca in una realtà in apparenza intrinseca, reagisce poeticamente [...]; detto altrimenti scrive poesie che sono come pietrificazioni di questo estraniamento, quello che il poeta vede o sente **al posto di, o al fianco di, o al di sotto di, o al contrario di**, con questo *di* che rimanda a ciò che gli altri vedono come credono che sia, senza spiazzamento né critica interna. Dubito che esista una sola grande poesia che non sia nata da questa estraneità o che non la traduce; ancor più, che non l’attivi e la potenzi sospettando che sia esattamente la zona interstiziale da cui si può *accedere*. (ivi : 37)

L’idea di un accesso “positivo” tramite la dislocazione è continuamente tematizzata e figurativizzata nel romanzo<sup>544</sup> e, come nella riflessione metaletteraria, affidata alle differenze identitarie di una serie di “tipi” attoriali:

Gli umoristi, certi anarchici, non pochi criminali e una quantità di scrittori di racconti e romanzi si collocano in questo settore poco definibile in cui la condizione di estraniato non comporta necessariamente una risposta di ordine poetico. [...] la loro nozione di estraniamento è ludica in confronto alla risposta lirica o tragica del poeta. Mentre quest’ultimo ingaggia sempre un combattimento, i semplici estraniati aderiscono all’eccentricità fino al punto in cui l’eccezionalità di questa condizione, che è motivo di *challenge* per il poeta o per il filosofo, tende a diventare condizione naturale [...]. (ivi : 38)

L’alternativa è dunque tra, da un lato, la trasfigurazione della dislocazione in estraniamento poetico (ovvero la sua trans-formazione e traduzione in una struttura compatibile con la sfera culturale primaria) e, dall’altro, il lasciarsi andare alla dislocazione trasformandola in risorsa senza tuttavia incanalarla in condotti socialmente accettabili. Per questo Gregorovius (di cui si è vista la funzione emblematica rispetto al tipo del *piantado*) potrà dire nel capitolo 29 di *Rayuela*:

- Oh, sono superiore a certe cose [...] la meccanica del *challenge and response* lasciamola ai borghesi. (CORTÁZAR 1966 : 171)

Trasformata in abito (anche qualora tale abito sia una pratica artistica), “normalizzata” tramite la conversione nel dispositivo *challenge and response*, l’eccentricità diventa una “meccanica”, perde l’afflato davvero creativo insito nella sua dinamica inquieta. Per questo, alla ricerca di una radicalizzazione del potenziale destabilizzante dell’eccezione, Oliveira sembra costantemente confondere l’eccentricità con la devianza<sup>545</sup>. È questo il vero nodo critico del testo a livello epistemico.

<sup>544</sup> Si veda più avanti il discorso sulla “intercessione” e sulle strategie di compensazione e di adeguazione e sui modelli figurativi su cui si appuntano.

<sup>545</sup> Goodrich (1999 : 366) parla ad esempio di “exilic marginality” e di “impossibility of belonging” come qualità essenziali del discorso cortazariano.

La differenza tra la devianza ed eccentricità sta in fondo in una differente focalizzazione rispetto al sistema di riferimento: l'eccentrico fa centro a sé, il deviante è solo una linea di fuga, sempre però definita e relativa ad *un altro* centro. Questo auto-centrismo è la forma in cui si trasfigura in Horacio la nostalgia della totalità: l'eccentrico non arriva a sottomettere territorialmente l'esistente a una regolarità, ma si limita a proporre la possibilità di un altro polo di attrazione. Che poi questo nuovo polo, questo "centro a sé" sia mobile ed inquieto, è un ancora un altro problema. Il deviante è insomma il rigetto del sistema nel senso stretto.

Ma il meccanismo generatore della crisi di Oliveira sta, come si è visto, soprattutto in una schizia valoriale, in un cortocircuito tra valenza e valore. È il punto di vista di Oliveira che discrimina davvero tutte queste declinazioni dell'eccentricità. Di per sé, come si è accennato in precedenza, i tre tipi attoriali qui esaminati considerano la propria situazione in modo essenzialmente adiaforico: o perché semplicemente incapaci di considerarla, calati in modo ap problematico nella propria condizione (l'idiota), o perché convinti che sia l'unica opzione possibile (il *bohémien*) o perché semplicemente rassegnati ad essa (il deviante).

Per Oliveira, continuamente roso dall'interrogativo esistenziale, ognuna di queste opzioni innesca una diversa incompatibilità timica con il punto di vista valoriale ad essa opposto, quello dominante dello stile di vita borghese. Un punto di vista che, come abbiamo visto, rappresenta una sorta di sfondo valoriale totemico che Oliveira non riesce a sopprimere fino in fondo. Così l'eccentricità dell'idiota gli appare non disforica: non esattamente felice, tutto sommato innocua, ma almeno capace di scartarsi dalla disforia. L'eccentricità del *bohémien*, che questo stile di vita deforma nel senso dell'eccezionalità, gli appare non euforica: non abbastanza o non ancora autentica, troppo compromessa con una disforia di fondo. Quanto all'eccentricità radicale, che lo stile deviante trasfigura in vera e propria eccezione, pur essendo assunta come l'opzione più "opportuna" da Oliveira, finisce per essere investita a livello timico di un valore essenzialmente disforico. L'unica opzione davvero euforica è l'idiozia felice della Maga, ma prima di riconoscere questo, Oliveira tenterà la tecnica del ribaltamento, ovvero rendere la devianza euforica, accettare corporalmente la caduta verso il patetico, lo sporco, il miserevole.

È esattamente questa confusione che porterà Oliveira ad una serie di discese agli inferi (par. 8.4.3), sempre più radicali, in basso verso il fondo dello schema cosmologico del "gioco del mondo", fino appunto a sfiorare la pazzia nel manicomio in cui finisce a lavorare. La devianza riunisce allora, nella comune collocazione in un "basso" sociale o corporeo, le figure della ridicola pianista Berthe Trépat, del vecchio petulante vicino di casa di Horacio e persino di Gekrepten, deviante nella sua assoluta insulsaggine. E, naturalmente, i *clochards*, che Oliveira e Lucia, in un capitolo "prescindibile", osservano a lungo:

Qualche volta li mettono in prigione, - disse Oliveira. Per togliergli i pidocchi, immagino, o perché la città dorma tranquilla sulle rive del suo fiume impassibile. Un *clochard* è più scandaloso di un ladro, si sa; in fondo non posson far loro niente, devono lasciarli stare. (*ivi* : 434)

Ma soprattutto, devianti sono i pazienti del manicomio, figurativamente marchiati da un assurdo pigiama rosa. (*cf.* par. 8.4.5) In *Rayuela* la figura del “pazzo” subisce un’interessante risemantizzazione rispetto al “senso comune”, grazie soprattutto ad un’inconsueta assegnazione di un vero e proprio “potere” simbolico ai pazienti della clinica e sull’attribuzione di una sorta di razionalità che essi esprimono in quanto comunità. In altri termini, i pazzi hanno una loro forma di “ragionevolezza”, la loro devianza è in qualche modo organizzata e soprattutto imposta a chiunque entri nel “dominio” del manicomio. È il linguaggio di modellizzazione primario di quella microsemiosfera che è il manicomio stesso. La clinica, per il lettore “intertestuale” di Cortázar, è il vero paese dei cronopios, in cui il ribaltamento e l’eccezione vengono fatti legge, nel vero senso della parola. L’assurdo si annida infatti nel sistema normativo della clinica, nel suo regolamento interno che, addirittura, prevede il consenso dei malati per qualsiasi cambiamento istituzionale, ivi compreso il passaggio di proprietà. Una regola che è, appunto, “una follia”:

- Come sarebbe che devono firmare l’okey? - Zitta, cara, - disse il direttore. - Il signore vuol dire... - È chiaro, - disse Talita che era sempre andata d’accordo con la Cuca e voleva aiutarla. - Il passaggio di proprietà esige il consenso dei malati. - Ma è una follia, - disse la Cuca molto ad hoc. (*ivi* : 281)

Il potere dei pazzi è esclusivamente simbolico, in verità: nel senso che non hanno alcuna capacità di performance effettiva nel contesto della clinica, e tuttavia ne stabiliscono, per così dire, la forma di vita dominante. Anche per i “savi”, una volta entrati nel tracciato della clinica, la devianza diventa il “frame” principale in cui muoversi e agire.

In questo senso si spiega il tormentone della “morte al cane”. Man mano che sfilano per la firma davanti ai nuovi proprietari allibiti, i pazienti, pur nella diversità delle proprie caratteristiche di devianza, manifestano puntualmente un’unica richiesta, una sorta di ricatto precedentemente concordato. Quasi vi fosse stata una vera e propria risoluzione comune, tutti richiedono ossessivamente “la morte del cane”. Non si sa di che cane si tratti e perché ne richiedano la soppressione, ma il particolare acquista valore simbolico per il fatto stesso di essere ripetuto e, soprattutto, preso sul serio dagli astanti (soprattutto dal trio Traveler-Talita-Oliveira<sup>546</sup>). È, questa, una pura manifestazione del potere simbolico di cui si parlava, accresciuta dal fatto che, come nota Horacio, il medico della clinica si chiama Ovejero, pastore di pecore. Il medico cura i pazienti come un pastore che controlli le pecore.

Difficile non vedere, allora, nella richiesta della morte del cane la richiesta, assolutamente simbolica, di una sorta di legittimazione del potere simbolico dei pazzi stessi: un ribaltamento istituzionale in piena regola. Del resto, la richiesta è pronunciata con tutte le caratteristiche stilistiche dello slogan rivoluzionario e viene avanzata

---

<sup>546</sup> Horacio e Traveler si appropriano dell’espressione “ammazzare il cane”, donandogli un significato metaforico preciso: quello di abbandonare le pretese di normalità e “svelarsi”. Del resto, per i tre amici la pazzia è davvero “una cosa seria”. A parte le grandi manovre di preparazione al nuovo lavoro, che prevedono un’accurata documentazione sui “pazzi celebri”, si veda la conversazione di Horacio con Traveler sulla follia quotidiana.

all'interno di un contesto – l'avvallo firmato al passaggio di proprietà – che rimanda alla configurazione discorsiva delle mediazioni politiche. La sfilata dei pazienti, portata avanti con metodica serietà, pare una vera e propria consultazione “parlamentare”. Una sorta di mozione di fiducia nei confronti del nuovo governo di quel “paese dei cronopios” che è il manicomio.<sup>547</sup> Si noti inoltre che, in modo perfettamente coerente a questa logica del ribaltamento, in una delle elucubrazioni di Horacio il cane è utilizzato come uno dei simboli della razionalità “regolare” e ordinata che, per Horacio, rappresenta la vera pazzia. Come si legge in *exergo*: la vera follia è la regolarità, “la sospetta mancanza di eccezioni”, come lo stesso Horacio teorizzava altrove: dunque un triangolo, otto per otto. O un cane.

### 8.3.2 *Il Mondo-Maga*

[...] *non era nella testa che aveva il suo centro.*

Si è visto come, nella sua ricerca identitaria, Oliveira oscilla tra i diversi modelli di soggettività che “il gioco del mondo” gli fornisce sotto forma di stili di vita, più o meno dislocati. E come questa opzione, assunta a livello predicativo, si scontri con un'inquietudine timica derivata dalla difficoltà di liberarsi di un'armatura valoriale sostanzialmente opposta. La condizione in bilico di Oliveira si pone allora nei confronti del modello generale della dislocazione come una tensione bifronte: da un lato verso l'adeguazione a tale modello, dall'altro come un residuo timico volto piuttosto ad un recupero compensatorio dei valori opposti: il centro, l'equilibrio.

La soluzione a quest'ambiguità è, esattamente come per tutte le forme di ambiguità, o in una qualche forma di composizione paradossale (una fusione dinamica) o in un annullamento del paradosso stesso (una fusione statica) ed entrambe richiedono una forma di resa e di assunzione di rischio. La prima, nel presente caso, implica un rischio di aprirsi all'altro (il rischio che Horacio riconosce emblematicamente, e rigetta, nell'amore) e una resa della propria individuazione, e dunque del proprio potere sull'alterità: per Landowski,

---

<sup>547</sup> Il tormentone della “morte al cane” svelerà la sua vera pertinenza solo alla fine della seconda lettura di *Rayuela*. Notiamo però, *en passant*, che l'unico altro animale presente nel testo è il formidabile “gatto calcolatore” del circo dove Horacio, Traveler e Talita lavorano prima di approdare alla clinica, gatto che compare, significativamente, accanto ai due amici nel piccolo comitato di accoglienza che questi organizzano all'arrivo di Horacio a Buenos Aires ed è oggetto di premurose cure e di lunghe riflessioni da parte dei tre, in particolare da parte di Horacio: “l'unica cosa che gli piaceva davvero in quei giorni era giocare con il gatto calcolatore che gli si era affezionato moltissimo e gli risolveva operazioni esclusivamente per fargli piacere. [...] Oliveira capiva i sentimenti del gatto e non appena arrivati a due isolati dal circo lasciava il cestino presso la rosticceria dove era conosciuto, toglieva il collare alla bestiola, e tutti e due se ne andavano a zonzo per i campi ad ispezionare le latte vuote o a mangiucchiare l'erbetta, occupazione sempre piacevole” (279). Inoltre, nei molti *divertissements* critici di Cortázar il gatto è frequentemente evocato come emblema di eccentricità e autarchia, in opposizione alla fedele, sottomessa e “borghese” domesticità del cane. Non solo: uno dei capitoli prescindibili, posto per opposizione proprio a quello dedicato al gatto calcolatore, è dedicato ad una riflessione di Oliveira su “l'impressione di essere un cane tra gli uomini” (461), condizione intesa esattamente nei termini di una opzione esistenziale passiva e marginale: “un uomo dovrebbe essere capace di isolarsi dalla specie entro la specie medesima, e optare per il cane o il pesce originale quale punto di partenza verso se stessi” (*ibid.*). Non può essere un caso che questo capitolo viene inserito come espansione immediatamente dopo quello dedicato al formidabile “gatto calcolatore”, a cui Horacio si affeziona in modo particolare.

il rischio dell'aggiustamento, fondato sulla sensibilità. La seconda soluzione implica invece la resa della *quete* stessa, la delegittimazione dei suoi presupposti, e il rischio di una riconfigurazione radicale, un "salto" ad un altro piano di consistenza. Da una parte l'aggiustamento reciproco, dall'altro il ribaltamento totale, l'accettazione, prima di tutto timica, di un diverso ordine, l'entrata in un campo di presenza diversamente piegato. Si vede bene che le due forme corrispondono esattamente ai due regimi dell'insicurezza e del rischio puro, che configurano rispettivamente un regime di interazione dell'*aggiustamento*, fondato sulla sensibilità, e dell'*accidente*, fondato sull'*alea*. Per Landowski (2005), il primo porta ad un processo positivo di nuova costruzione di senso (semiosi in atto), il secondo all'insensatezza, ovvero al limite parossistico dei valori tensivi il quale, aggiungeremmo, si può volgere asintoticamente in nuovo senso.

Si vede bene che si tratta di due forme intensive dell'interstizialità e dell'eccentricità. Intensive perché tirate all'estremo: l'interstizialità che si fa radicamento, capacità di abitare e l'eccentricità che si fa nuovo centro, o capacità di "centrarsi". Ma la posta in gioco è timica. E infatti la soluzione sta, come si è detto, in un'adesione profonda e corporea alla situazione dislocata. Le due forme di "resa" di cui si parlava diventano allora le due forme di distrazione precedentemente proposte: distrazione diaforica e fluttuante e distrazione adiaforica o radicale.

La prima soluzione arriva dalla Maga, dalla sua distrazione fluttuante, la sua resa partecipativa al mondo. La seconda soluzione è quella che in qualche modo la Maga suggerisce ad Horacio. Incapace di cogliere il segreto della Maga nella prima parte, se non sostituendo un'oscillazione alla fluttuazione inaccessibile, per tutta la seconda Horacio, attraverso il fantasma di Lucia<sup>548</sup>, cercherà una sorta di personale soluzione, una diversa declinazione di questo modo d'essere, che troverà appunto nella resa totale della distrazione radicale, nell'intraprendere la via di fuga: una strategia di adeguazione che è finalmente, anche, un ribaltamento in positivo e non solo una discesa verso il basso.

Se Horacio è come un ago in bilico "tra il sì e il no", tra Parigi e Buenos Aires, tra il centro e la dislocazione e il suo problema è fin dall'inizio la selezione di uno stile di vita che riesca a volgere questa condizione in senso euforico. Lucia è esattamente l'unico personaggio che riesce a porsi in bilico su questo ago e restarvi, miracolosamente, sempre in equilibrio. In questo senso, Lucia è l'incarnazione perfetta della soggettività ergativa; "*premieval being*"<sup>549</sup>, l'arciere che chiude gli occhi e miracolosamente colpisce il bersaglio, toccando quel "Centro" che a Horacio rimane invece precluso.

Toc, toc.

- Svegliamoci, - diceva Oliveira, ogni tanto.

- A che scopo, - rispondeva la Maga, guardando correre le *péniches* sul Pont Neuf. – Toc, toc. Tu hai un uccellino nella testa. Toc, toc. Ti becchetta dentro continuamente, vuole che gli dia da mangiare cibo argentino. Toc, toc. [...]

Un uccellino nella testa, diceva a se stesso Oliveira. Non lei, lui. Ma lei, cosa aveva nella testa? Aria o farina, qualcosa di poco ricettivo. **Non era nella testa che aveva il suo centro.**

<sup>548</sup> In questo senso va letto il fantasma della Maga: un simulacro fallace (appare ciò che non è) ma anche un modello il cui segreto non riesce a svelare sino all'epilogo

<sup>549</sup> CORTÁZAR 1966: 400.

**“Chiude gli occhi, - pensava Oliveira – e fa centro. Esattamente in sistema zen per tirare con l’arco. Ma fa centro semplicemente perché non sa che quello è il sistema. Io invece... Toc, toc. E così andiamo avanti”.** (ivi : 34-35)

Se la Maga, così istintivamente “disponibile” ad aprirsi al mondo in tutte le sue sfumature, riesce a derogare il controllo di sé ad “altro” (qualunque natura abbia questo altro), Horacio è, letteralmente, ossessionato dalla ricerca di un mezzo per scardinare le proprie istanze di controllo. Ma poiché la sua ricerca è razionale, finisce esattamente con l’ottenere il contrario: aumentare il senso di controllo e auto-controllo. Ma perché “un uccellino dentro la testa”? Solo un modo di dire dovuto all’adorabile ignoranza della Maga? No, se più avanti il riferimento ripetuto alla “testa” di Lucia instaura un parallelismo, una rima semantica che, come una spia, avverte il lettore che il dettaglio non è forse così insignificante ma va inserito in una relazione oppositiva, chiaramente indicata dalle formule disgiuntive “non lei, lui”, “ma lei...”, “io invece..”. Così si può avanzare una micro-ipotesi interpretativa, ovvero che siamo di fronte a due diverse opzioni di *centramento corporeo*. Nella testa – sede simbolica dell’ego trascendentale – Lucia ha “qualcosa di poco ricettivo” e tuttavia, proprio grazie a questa sorta di opacità cognitiva a permetterle una assoluta trasparenza corporea, una ricettività su un altro ordine. La Maga deroga ogni momento la propria armatura intenzionale e dunque all’occorrenza, in risposta alle riconfigurazioni del campo fenomenico, riesce a spostare “altrove” il proprio centro. Se l’intenzionalità di Lucia è figurativizzata attraverso una materia poco densa e priva di forma propria (farina e aria: figure diffuse da un punto di vista estensivo e dipendenti, dal punto di vista eidetico, da una forma interveniente, un “contenitore”), per Horacio l’intenzionalità è invece figurativizzata, anzi attorializzata, in un’istanza in sé determinata, individuata e fortemente caratterizzata in senso intensivo: un vero e proprio “corpo estraneo”, addirittura invasivo nella ritmicità delle sue sollecitazioni. La configurazione convocata del “bussare” dall’interno (“toc toc. E così andiamo avanti”) esprime bene il tratto tensivo dell’insistenza ad essa implicito: l’intenzionalità come ossessione della ragione, appunto.

Per cominciare a rendere conto della soggettività della Maga, iniziamo da un estratto che, pur non essendo il primo in cui nel corso del testo la maga compare, presenta tutti gli elementi salienti che la caratterizzano

Quella mocciosa, con un figlio sulle braccia per di più, era salita su una terza di piroscavo, ed aveva tagliato la corda per studiare canto a Parigi, senza un centesimo in tasca. **E come se niente fosse gli dava lezioni su come si guarda e si vede; lezioni che lei non sospettava, essendo il suo soltanto un certo modo di** fermarsi improvvisamente per strada e sbirciare in un androne dove non c’era niente, ma più in là **un barlume verde, un bagliore**, ed allora infilarsi furtivamente perché la portinaia non si arrabbiasse, affacciarsi al grande cortile con qualche volta una vecchia statua o un pozzo con l’edera , o niente, solo il consunto pavimento di pietre tonde, muffa sui muri, un’insegna di orologiaio, un vecchietto che prendeva l’ombra in un angolo, e i gatti, sempre inevitabilmente i minouche morrongos maiumiau kitten kat chat cat gatto grigi e bianchi e neri e da immondezzaio, padroni del tempo e delle mattonelle tiepide, invariabili amici della Maga che sapeva far loro il solletico

sulla pancia e rivolgersi a loro con un linguaggio fra lo sciocco e il misterioso<sup>550</sup> [...] (*ivi* : 34)

La maga è insomma capace di piegarsi sul mondo, pur senza determinarlo. La sua sapienza è nel suo modo di essere: un certo modo di fermarsi al richiamo del mondo, alla percezione di una discontinuità (“improvvisamente”, “un barlume verde, un bagliore”), e poi espanderne il senso, dipanarlo e seguirne le tracce; guardare, toccare, esplorare, verso un ampliamento indefinito del campo di ricettività. Si noti la costruzione ritmica dell’estratto: dapprima l’attivazione del campo di presenza, secondo la modalità dell’attenzione (il posizionamento del punto di vista, espresso dall’accumulazione verbale – fermarsi, sbirciare, infilarsi, affacciarsi); subito dopo, la manifestazione di un forte accento intensivo (ma più in là) su un’estensione concentrata (un barlume verde, un bagliore) fa da impulso al successivo svolgimento detensivo (ed allora) accompagnato da un’espansione estensiva (la lunga, ma meglio sarebbe dire ampia, dato che l’effetto è di simultaneità, accumulazione descrittiva: una vecchia statua, un pozzo etc...). Particolarmente notevole la caratterizzazione dell’elemento discontinuo come “eccesso” di senso, collocato in un oltre (più in là) che attende che gli sia dato spazio (“e allora”). Da un punto di vista tensivo, si tratta di uno schema di diminuzione.

“Ma più in là un bagliore..”		“E allora ...”
Concentrato + teso	→	Diffuso + lasso

L’effetto complessivo è quello di una miriade di piccole esplosioni di senso: il bagliore, emerso dal nulla, si espande in dettagli, figure, micro-scene narrative o semplici catene fonetiche. Il tutto in virtù della sola applicazione di un’attenzione diversa, diremmo quasi fiduciosa: una disponibilità a “sbirciare in un androne dove non c’era niente”. È un senso, come si vede, primariamente sensibile e che si annida negli anfratti del campo di presenza; una riserva di cui seguire le tracce “a naso”, esattamente come fa Lucia, di cui più volte, nel romanzo, si sottolinea la capacità di “pre-sentimento”. Il suo è in effetti un vero e proprio sguardo estetico, fatto di intrusioni rivelatrici: “sbirciare in un androne”, “infilarsi furtivamente”, “affacciarsi al grande cortile”. Una sorta di bracconaggio del senso, esattamente come si conviene a questa sorta di “ideal-tipo” della soggettività interstiziale che la Maga rappresenta. E tuttavia, a differenza degli altri “tipi” descritti, si tratta qui di un’interstizialità “felice”.<sup>551</sup>

<sup>550</sup> Sottolineiamo qui una delle molte descrizioni dedicate alla figura del gatto, presentato come una sorta di incarnazione animale dell’eccentricità (non a caso la Maga è in grado di “rivolgersi a loro con un linguaggio fra lo sciocco e il misterioso”). Questa particolare valorizzazione del “gatto” va infatti ad opporsi, nel romanzo, ad una valorizzazione opposta della figura animale solitamente opposta, da un punto di vista di competenza enciclopedica “media”, ovvero quella del cane come incarnazione del modo d’essere centrato e regolare. Cfr. *infra* par. 8.3.1.

<sup>551</sup> Si veda come Lucia “racconta” la vita a Parigi nella lettera al piccolo Rocamadour, poi trovata da Horacio: Ma soprattutto, la lettera della Maga, che col suo linguaggio figurativo offre un’espressione della dislocazione patologica di Oliveira e di tutto il gruppo molto più efficace di ogni loro tentativo di dotta definizione: “Così è, Rocamadour, a Parigi siamo come dei funghi, spuntiamo sulle ringhiere delle scale, in camere buie dove c’è odore di grasso, dove la gente fa continuamente l’amore e poi frigge le uova e mette dei dischi di Vivaldi, accende le sigarette e parla come Horacio e Gregorovius e Wong e io, Rocamadour, e come Perico e Ronald e Babs, tutti facciamo le uova fritte e facciamo l’amore e fumiamo, ah, non puoi sapere

Veniamo allora agli altri nodi evidenziati dall'estratto, sostanzialmente riassumibili nella frase: "e come se niente fosse gli dava lezioni su come si guarda e si vede, lezioni che lei non sospettava". Lucia è presentata, dal punto di vista attanziale, come una sorta di destinante, depositaria e garante di un altro ordine di valori. Un manipolatore (secondo la modalità della sfida, evidentemente) e successivamente anche giudice, come vedremo poco oltre. Questo sapere attribuito a Lucia è dell'ordine del saper vedere, per quanto anche qui, come in *Calvino*, la vista sia selezionata come *parergon* dell'intera gamma delle facoltà sensibili, dunque piuttosto come un /saper essere/ che come un /saper fare/. E tuttavia, è una competenza di cui non ha coscienza ("lezioni che lei non sospettava"). Notiamo sin d'ora la ricorrenza della costellazione modale apparentemente antinomica che viene attribuita da Horacio alla Maga ogni volta che ne parla; ovvero, quella di un /sapere/ surmodalizzato da un /non sapere/. Questo è particolarmente evidente in uno dei capitoli "prescindibili":

Ed è così che **coloro che c'illuminano sono i ciechi**. E così che qualcuno, **senza saperlo**, riesce a mostrarci irrefutabilmente una via che lui stesso non saprebbe percorrere. **La Maga non saprà mai quanto il suo dito indicasse** la sottile incrinatura che manda in pezzi lo specchio, fino a che punto certi silenzi, certe gentilezze assurde, certe corse da centopiedi abbacinato **fossero la parola d'ordine per me ben sistemato in me stesso, ovvero non sistemato in nessuna parte**.

Visto obiettivamente: era incapace di mostrarmi qualcosa entro il mio spazio, persino nel suo girava frastornata, a tentoni, brancicando. Un pipistrello frenetico, il disegno di una mosca nell'aria della camera. All'improvviso per me là seduto a guardarla, un indizio, un presentimento. Senza che lei lo sapesse, la causa delle sue lacrime o il ritmo dei suoi acquisti o il suo modo di far friggere le patatine erano *segni*. (*ivi* : 410)

In questo caso<sup>552</sup> l'antinomia modale è evidentemente affidata alla configurazione della cecità posta paradossalmente alla base di una capacità (anche qui inconsapevole) di "mostrare la via", di /far vedere/. Si noti peraltro che i "segni" che Horacio vede in Lucia sono eminentemente indicali: il dito puntato, un indizio, un presentimento. Nel corso del paragrafo continueremo a sottolineare graficamente le manifestazioni discorsive di questa particolare isotopia modale, ma solo per rilevarne la pervasività, riservandoci di chiarirne più avanti il senso. Affronteremo invece sin d'ora il ruolo attanziale di Lucia, in relazione a Horacio, e la base valoriale su cui questo poggia, ivi incluso il suo particolare modo di esistenza modale, il suo /saper essere/. Si consideri ad esempio il seguente estratto, una delle prime presentazioni dell'attore-Maga:

E così mi ero imbattuto nella Maga, **mio testimone e mia spia, senza saperlo**, e nell'irritazione di stare pensando a tutto questo e sapendo che come sempre mi costa molto meno pensare che essere, e che nel mio caso l'*ergo* della solita frase non era poi così ergo né

quanto fumiamo, quanto facciamo l'amore, in piedi, coricati, in ginocchio, con le mani, con le bocche, piangendo o cantando" (*ivi* : 183). Per Lucia la condizione marginale che condivide, per certi aspetti, con Oliveira e compagni ("siamo come dei funghi, spuntiamo sulle ringhiere delle scale", può essere investita di un'inconsueta "bellezza" fatta di fluttuazioni diaforiche ("piangendo e cantando").

<sup>552</sup> L'estratto proviene da uno dei capitoli prescindibili, a dimostrazione del livello di coerenza isotopica che tiene insieme la struttura modulare.

roba simile, con tutto ciò ce ne andavamo così per la riva sinistra, la Maga **senza sapere di essere la mia spia e il mio testimone**, con straordinaria ammirazione per le mie disparate cognizioni e del mio dominio della letteratura e pesino del jazz *cool*, misteri più che enormi per lei. (*ivi* : 24)

Si noti, come conferma del rilievo semantico di questo investimento, la ripetizione in forma chiasmica (“mio testimone e mia spia” e “mia spia e mio testimone”) della formula a cui è affidata l’esplicitazione del ruolo attanziale della Maga e lo spostamento rilevante della marca veridittiva (“senza saperlo”, “senza sapere di essere”) che surmodalizza secondo la modalità del segreto il ruolo stesso.

L’esplicitazione del suo ruolo tematico (spia e testimone), permette invece di attivare l’altra configurazione discorsiva fondamentale (oltre a quella dell’amore, naturalmente) attiva nel rapporto tra i due attori: quella dei giochi prospettici, della diversa distribuzione di saperi collegata alle diverse modalità scopiche. La maga è un osservatore particolare, dotata di un saper-vedere “altrimenti”, di una visione ribaltante e riconfigurante. È su questo tipo di competenza che si appunta la schizia valoriale di Oliveira: il saper-vedere altrimenti della maga rappresenta da un lato un oggetto di valore da assumere, dall’altro una sorta di contro-valenza a cui non riesce ad aderire, una capacità di disvelamento (“uno spionaggio”) che, smascherandolo, mette a nudo il suo fondamentale disagio timico.

La maga non sapeva che i miei baci erano come occhi che cominciassero ad aprirsi oltre lei stessa, e che io ero come se fossi partito, **ribaltato in un’altra immagine di mondo**, pilota vertiginoso su una prua nera che tagliava le acque del tempo e le negava. [...] Era sciocco ribellarsi al **mondo Maga** e al mondo Rocamadour (...) Ipocrita come pochi, m’infastidiva **uno spionaggio a livello della mia pelle**, delle mie gambe, del mio modo di godere con la Maga, dei miei tentativi di pappagallo in gabbia che legge Kierkegaard attraverso le sbarre, e credo che soprattutto mi desse fastidio che la Maga non fosse cosciente di essere il mio testimone e anzi fosse convinta della mia sovrana autarchia; eppure no, quel che davvero mi esasperava era sapere che mai mi sarei trovato tanto vicino alla mia libertà come in quei giorni in cui mi sentivo messo alle strette dal **mondo Maga** [...] (*ivi* : 24-25)

La configurazione dell’amore che connette i due attori è per certi aspetti indipendente da quella della crisi esistenziale, che pure, per quanto relativa ad Oliveira, include la Maga come fattore di crisi. Le due configurazioni sono come due *frame* che attivano sostanzialmente due diverse relazioni attanziali tra gli stessi attori. In altri termini, a livello narrativo, il rapporto tra i due attori si inserisce su un doppio binario, al contempo contrattuale e polemico: “mai mi sarei trovato tanto vicino alla libertà come in quei giorni in cui mi sentivo messo alle strette dal mondo Maga”. Contrattuale nel *frame* del rapporto “esistenziale” (in cui Lucia è pienamente destinante), il rapporto diventa invece polemico sul piano sentimentale (in cui Lucia appare piuttosto come un anti-soggetto).

E per via di tutte queste cose io mi sentivo antagonicamente vicino alla Maga, ci amavamo in una dialettica di calamita e limaglia, di attacco e di difesa, di pelota e di muro. (*ivi* : 24)

La dimensione su cui si innestano questi anti-programmi simultanei – incontro e scontro – è esattamente la dimensione fenomenologica del modo di stare al mondo, di porsi nei confronti dell’alterità. L’equilibrio primitivo e naturale di Lucia, è il vero mistero che attira e seduce Oliveira e che al contempo lo spinge a rigettarla, “in una dialettica di calamita e limaglia”. Il mondo-Maga si pone come una dimensione altra (“ribaltato in un’altra immagine di mondo”), un universo di valori diversamente polarizzato, sia in senso timico che predicativo. Non che Lucia non ne sia cosciente, ma in un modo irriflesso, come si vede nella lettera a Rocamadour, l’unico capitolo in cui la Maga parla in prima persona:

Horacio mi dà della sentimentale, mi dà della materialista, me ne dice di tutti i colori perché non ti porto qui o perché voglio portarti qui, perché ci rinuncio, perché voglio venire a trovarti, perché di colpo capisco che non ci posso venire, perché sono capace di camminare un’ora intera sotto la pioggia se in un quartiere che non conosco danno Potemkin e devo vederla anche se cade il mondo, Rocamadour, perché il mondo non ha nessuna importanza se non si ha la forza di continuare a scegliere qualcosa che valga la pena, e se si è in ordine come un cassetto, tu da questa parte, la domenica dall’altra, l’amore materno, il giocattolo nuovo, la Gare de Montparnasse, il treno, la visita che bisogna fare. Non ho voglia di venire, Rocamadour, e tu sai che va bene così e non sei triste, e forse un giorno mi ringrazierai quando capirai, quando ti accorgerai che valeva la pena che io fossi come sono. Però piango ugualmente, Rocamadour, e ti scrivo questa lettera perché non so, perché forse mi sbaglio, perché forse sono cattiva o malata o un po’ stupida, non molto, un pochino ma è ancora più terribile,

La consapevolezza di Lucia è corporea: Lucia “sente” la sua idiozia “felice”, pur non riuscendo a definirla se non come un puro modo d’essere, di cui tuttavia avverte l’adeguatezza profonda (“ti accorgerai che valeva la pena che fossi come sono”). A livello timico, il mondo-Maga sta tutto nella distrazione di cui si è detto che le fa rincorrere ogni volta “qualcosa che valga la pena”, che attivi la sua attenzione, senza alcuna reale preoccupazione del valore predicativo di questo qualcosa. La sua “magia” sconfina in una sorta di fede animistica, una disponibilità quasi infantile a *credere* ad un universo magico, che in questo contesto è, patafisicamente, un universo di eccezioni.

- È così felice, – disse la Maga raccogliendo una pietruzza bianca ed osservandola da tutti i lati. Horacio prese la pietra e la leccò. Sapeva di sale e di pietra.
- È mia, – disse la Maga, volendo recuperarla.
- Sì, ma guarda che bel colore ha quando è con me. con me si illumina.
- Con me è più contenta. Dammela, è mia. (436)

Come il cronopio che passa dalla pietruzza a *L’anno scorso a Marienbad* (qui dalla pietruzza a *La corazzata Potemkin*) Lucia è ugualmente interessata e coinvolta tanto dai discorsi astrusi del club quanto da una fogliolina dimenticata sull’orlo di un marciapiedi.

- Impossibile spiegarti, - diceva Etienne. – Questo è come il numero 7 del Meccano, e tu sei appena al numero 2.

La Maga ne rimaneva rattristata, acchiappava una fogliolina sull'orlo del marciapiedi, le parlava un po', se la faceva passare sul palmo della mano, la coricava prima in su e poi in giù, la pettinava, finiva per spolparla e lasciarne allo scoperto le nervature, un delicato fantasma verde andava disegnandosi contro la sua pelle. Etienne gliela strappava di mano con gesto brusco e la metteva controluce. Per cose come questa la ammiravano, un po' vergognandosi di essere stati tanto villani con lei, e la Maga ne profittava per chiedere un altro mezzo litro e se era possibile un po' di patatine fritte. (36)

Si capisce allora, anche alla luce della descrizione precedente dello stile di vita del piantado, perché l'attitudine naturalmente e felicemente eccentrica della Maga mal viene digerita dal Club di sedicenti *bohemiens*, alla ricerca di una via "ragionata" all'eccezione.

- Non so com'era, - disse Roland. – Non lo sapremo mai. Di lei conoscevamo solo l'effetto che produceva sugli altri. Eravamo un po' il suo specchio o lei il nostro. Impossibile spiegare.

- Era una sciocchina, - disse Etienne. – Lodati siano gli sciocchi con quel che segue. Ti giurò che parlo in tutta serietà, che cito seriamente. Mi irritava la sua balordaggine, Horacio insisteva che era una questione di mancanza di informazione, ma si sbagliava. Esiste una ben nota differenza tra l'ignorante e lo sciocco, e tutto lo sanno tranne lo sciocco, per sua fortuna. Credeva che lo studio, l'arcinoto studio, le avrebbe dato l'intelligenza. confondeva sapere con capire. Poverina, capiva benissimo un mucchio di cose che noi ignoriamo a forza di saperle.

- Non cadere nell'ecolalia, - disse Roland. – Tutto quel garbuglio di antinomia, di polarizzazione. Per me, quel suo essere così sciocchina era il prezzo che pagava per essere così vegetale, così lumaca, così aderente a cose misteriosissime. Ecco, sta' a sentire, aveva bisogno di mettere il dito su tutto e solo allora ammetteva. Non si va molto lontano facendo così. È come voltare le spalle a tutto l'Occidente, alle Scuole.

Quello che distingue la Maga dal resto del gruppo è proprio una continua ostinazione a "voler mettere il dito" e una capacità di comprendere per via diretta, rifiutando le astrazioni: la Maga è davvero un campione della logica del concreto.

Era insensato voler spiegare qualcosa alla Maga. Fauconnier aveva ragione, **per gente come lei il mistero comincia esattamente con la spiegazione**. La Maga sentiva parlare di immanenza e trascendenza e spalancava quegli occhi incantevoli da stroncare ogni metafisica a Gregorovius. Alla fine arrivava a convincersi di aver capito lo Zen, e sospirava stanca. **Soltanto Oliveira si accorgeva che la Maga si affacciava ad ogni istante a quelle grandi terrazze senza tempo che tutti loro cercavano dialetticamente.**

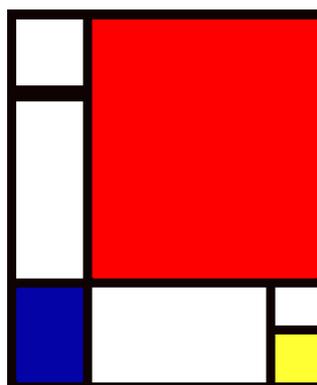
- Non imparare dati stupidi, - le consigliava. – Perché vuoi metterti gli occhiali se non ne hai bisogno. (36)

A livello predicativo, è proprio la logica del concreto, insieme ad una forma di razionalità mitica, a caratterizzare il mondo-Maga, questa particolare forma (e stile) di vita. Come ad esempio, ancora, nella lettera a Rocamadour, dove il ragionamento figurativo – una lunga metafora sviluppata – si prende carico della possibilità di spiegare qualcosa che

altrimenti non avrebbe voce (“è come se si infilasse i guanti di gomma per parlare”, “è come se ti toccassi la punta del nasino”):

Rocamadour, Madame Irène non è contenta che tu sia così carino, così allegro, così piagnucolone, che tu facci tanta pipì e tanti strilli, dice che tutto va benissimo e che sei un tesoro, ma mentre lo dice nasconde le mani nelle tasche del grembiule come fanno certe bestie cattive, Rocamadour, e questo mi fa paura. Quando gliel’ho detto a Horacio, si è divertito un mondo, perché lui non capisce quello che sento e che anche se non esiste nessuna bestia cattiva che nasconde la mani, io sento, non so quel che sento, non so spiegarti. [...] È tutto così strano, Rocamadour, per esempio mi piace pronunciare il tuo nome e scriverlo, ogni volta mi sembra di toccarti la punta del nasino e farti ridere, invece Madame Irène non ti chiama mai per nome, dice *l’enfant*, pensa un po’, neanche *le gosse*, dice *l’enfant*. È come se infilasse i guanti di gomma per parlare, forse anzi li ha ed è per questo che tiene le mani nelle tasche e dice che sei così buono e così carino. (182)

O ancor più chiaramente nel dialogo su Mondrian e Vieira da Silva, due pittori ai cui diversi stili figurativi la Maga affida l’onere di esprimere la diversità del suo mondo e di quello di Horacio



- Credo di capirti, - disse la Maga, carezzandogli i capelli. – Tu cerchi qualcosa che non sia cos’è. Anch’io e neppure io so cos’è. Ma sono due cose diverse. Quel che dicevate l’altra sera... Sì, tu sei piuttosto un Mondrian e io un Vieira da Silva.
- Ah, - disse Oliveira, - E così io sono un Mondrian.
- Sì, Horacio.
- Vuoi dire uno spirito pieno di rigore.
- Io dico un Mondrian.
- E non ti è venuto in mente che dietro quel Mondrian potrebbe far capolino una realtà Vieira da Silva?
- Oh, sì, - disse la Maga. – Ma tu fino ad oggi non hai superato i limiti della realtà Mondrian. Hai paura, vuoi esser certo. Non so di cosa... Sei come un medico, non come un poeta.
- Lasciamo stare i poeti, . disse Oliveira. – E non far restar male Mondrian in questo confronto.
- Mondrian è una meraviglia, ma senz’aria. Io ci soffoco un po’, lì dentro. E quando tu cominci a dire che bisognerebbe trovare la unità, allora io, vedo cose bellissime, ma morte, fiori secchi e cose simili. (81)

Il mondo-maga ha persino una propria lingua, lo “gliglico”, un miscuglio di suggestioni onomatopeiche e *mot-valises*. Un linguaggio inventato in grado di restituire una descrizione dell’amore fisico tanto più efficace quanto più è fondata sulla pura modulazione ritmica e su un vago riconoscimento di schemi sintattici, dove il significato fa capolino quel che basta per confermare a sprazzi la pura impressione di sensi e suoni. A livello sintattico, si tratta di un discorso indiretto libero, ma le marche pronominali (maschili) del testo individuano una donna come osservatore privilegiato e, conseguentemente, come soggetto implicito dell’enunciazione, mentre altrove il testo informa che lo gliglico è un’invenzione della Maga (“il gliglico l’ho inventato io. [...] Tu tiri fuori la prima cosa che ti viene in mente e di dà dalle arie, ma non è vero gliglico” 89)

Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamisa e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti. Pgni volta che lui cercav di lòequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, senteno in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplinandosi [...]. E tuttavia era appena il principio, perché a un certo punto lei si tortorava gli irgugli, permettendogli di avvicinarvi dolcemente gli orfenni. Appena si intrapiuvavano, qualcosa simile ad un ulucordi li faceva raccrestare, li contrunnivae li parammoveva, all’improvviso era l’urgano, la stervorosa convolante delle materglie, l’annesante imboccapluvia dell’orgmoio, gli esrpoemi del mirpasma in una surrumitica argopausa [...]. Tremava il troc, erano vinte le marpenne, e tutto si ressogлива in un profondo pinnice, in nioremi d’argatesi garze, in carenie quasi crudeli che li artavagliavano fino al limite delle cunfee. (352)

Come si vede, l’effetto poetico è sostanzialmente fondato su una modulazione ritmica che riproduce la struttura e lo sviluppo tensivo del contenuto che si vuole suggerire (evidentemente, un amplesso carnale). Ma lo schema ritmico, caratterizzato da alternanza di arresti improvvisi e successive accelerazioni, è arricchito dal riconoscimento di un preciso topic, la cui individuazione è affidata piuttosto dalla percezione di una struttura sintattica che emerge nonostante la quasi assoluta incomprendibilità dei lessemi. Incomprendibilità in realtà non assoluta: si tratta infatti per la maggior parte di “deformazioni” di termini lessicali riconoscibili, selezionati tuttavia in risposta a un preciso requisito: la capacità di catalizzare un contenuto essenzialmente timico. L’estratto, anche qui nient’affatto un semplice esercizio di stile, conferma il principio guida della “deformazione coerente” alla base della forma di vita-Maga, ovvero una priorità del sensibile e del timico, che arriva a dominare e riconfigurare il livello predicativo e molare.

Per dirla altrimenti, nel mondo-Maga anche il linguaggio è qualcosa di plastico, disponibile a fluttuazioni e riconfigurazioni. Le parole non sono che “cose” tra le altre, da ri-sentire più che da decodificare. Così, quando dovrà parlarle davvero, anche Oliveira comincerà a “parlare per figure” e per contrazioni, modulazioni, incontri improvvisi (si veda in 8.4.1 l’invocazione nascosta nel capitolo a righe alternate). E tuttavia non solo la comunicazione verbale, ma qualsiasi forma di interazione con la Maga richiede un adeguamento del partner a questo diverso regime di significazione. Così anche “vedere” la Maga è una faccenda di fluttuazioni e incontri inattesi.

Siccome non sapevi fingere, mi accorsi subito che per vederti come volevo io era necessario cominciare col chiudere gli occhi, e allora, prima, cose come stelle gialle (che si muovevano in una gelatina di velluto) poi rossi salti dell'umore e delle ore, lento ingresso in un mondo-Maga che era fatto di goffaggine e confusione ma anche di felci con la firma del ragno Klee, del circo Mirò, degli specchi di cenere di Vieira de Silva, un mondo in cui ti muovevi come un cavallo degli scacchi che si muovesse come una torre che si muovesse come un alfiere. (18)

Come si è detto, il tema del vedere è fondamentale: è esattamente un non saper-vedere ciò che affligge Oliveira: la modalità sinestesica, così ben espressa in questo estratto, è l'unica in grado di percepire l'essenza della Maga, la sua attitudine "merging".<sup>553</sup> Non solo: questo modo di essere è esattamente quello che, agli occhi di Oliveira, permette di cogliere quelle cristallizzazioni inattese su cui si fonda la sua concezione di esperienza estetica. È anche, o forse soprattutto questo che oppone Lucia al Club, per cui anche l'*aesthesis* è sottoposta al vaglio implacabile dell'astrazione:

- Sì, sì, però era capace d'infinita felicità, io ne sono stato testimone. La forma di un bicchiere, per esempio. Che cosa cerco io di diverso, nella pittura, dimmi? A prezzo della vita, costringendomi ad itinerari spassanti per sboccare in una forchetta, in due olive. Il succo del mondo intero deve essere lì, in quel pezzo di tela. Arrivava lei e lo sentiva. Una sera salgo nel mio studio e te la trovo davanti a un quadro dipinto quella stessa mattina. Piangeva come sapeva piangere lei, con tutta la faccia, orribile e meravigliosa. Guardava il mio quadro e piangeva. Non fui abbastanza uomo da avere il coraggio di dirle che anch'io avevo pianto quel mattino. E dire che così l'avrei rasserenata, sai quanti dubbi aveva, quanto si sentiva una nullità in mezzo alle nostre brillanti astuzie.
- Si piange per un'infinità di ragioni, - disse Roland. – questo non dimostra niente.
- Per lo meno prova un contatto. [...]
- [...] Parli per immagini, - disse Ronald. – È sempre la stessa cosa.
- È l'unico modo per avvicinarci a tutto ciò che si è perduto e di cui si ha nostalgia. Lei ne era più vicina e lo sentiva. (501)

La Maga, nel suo essere sempre così esposta, nel suo mettersi a repentaglio, è come immersa costantemente in quella dimensione estetica a cui gli artisti del gruppo riescono ad accedere solo sporadicamente, talora tramite veri e propri riti comunitari. Come nell'arte, nel mondo-Maga è possibile solo "parlare per immagini"<sup>554</sup>.

---

<sup>553</sup> Il riferimento a Klee forse non casuale. Si noti inoltre anche qui la metafora degli scacchi: nel modo diverso di utilizzare questo topos figurativo nei tra autori sta, a ben guardare, tutta la loro differenza.

<sup>554</sup> Non significa ovviamente che il modo artistico di significazione non possa veicolare significati astratti, anzi. Si pensi appunto ai ragionamenti figurativi. Sulla scorta, tra i tanti, di Fabbri (1998), rivendichiamo qui per il figurativo lo *status* autonomo di un vero e proprio linguaggio. Non solo: è evidente che assumiamo implicitamente l'idea che l'esperienza estetica non possa darsi se non attraverso una mediazione estetica, anche laddove si tratti di arti eminentemente verbali. In questo caso, infatti, la dimensione estetica viene reintegrata in vari modi: o a livello rappresentativo, tramite la mediazione del figurativo e l'assunzione di punti di vista interni, o a livello impressivo e ritmico, tramite una percezione "quasi-estesica" di forma, non solo sul piano espressivo ma anche, come stiamo cercando di mostrare in questo lavoro, sul piano semantico.

### 8.3.3 “L’amore, quella parola”

*Ah, dejame entrar, dejame ver  
algún día como ven tus ojos.*

Un contatto meramente esteso, raggiunto tuttavia, e paradossalmente come nell’apologo zen dell’arciere, attraverso una disponibilità aperta al mondo, un modo di porsi “distratto”: è questo il nucleo della forma di vita rappresentata dalla Maga. La sua è una natura capacità d’inerenza alle cose, e sta qui la sua “felicità”, che Horacio invidia, desidera e teme:

Felice per lei che poteva credere senza vedere, **che faceva corpo unico con la durata, la continuità della vita**. Per lei che stava nella stanza, che aveva **diritto di cittadinanza in tutto ciò che toccava** e con cui conviveva, pesce nel fiume, foglia sull’albero, nuvola nel cielo, immagine nella poesia. Pesce, foglia, nuvola, immagine; (31)

La maga vive insomma in ossequio ad un imperativo di continuità; una continuità che non è però fusionale, che non è perdita delle proprie singolarità ma solo deroga delle istanze di controllo *sulle* proprie singolarità. Non fusione quanto, appunto, inerenza: un aggiustamento reciproco soggetto-mondo, o meglio, soggetto-soggetto, data la percezione quasi animistica degli oggetti che caratterizza il modello di soggettività qui in esame. La Maga è come un nuotatore nell’acqua<sup>555</sup>, non a caso esattamente l’immagine che utilizzerà Horacio nel monologo sui “fiumi metafisici”. Raggiungere un contatto tramite una “distrazione” dell’intenzionalità è infatti un farsi impronta l’uno dell’altro, adeguare le proprie singolarità senza perdere la propria identità: nuvola nel cielo, foglia sull’albero e, appunto, pesce nel fiume.<sup>556</sup>

La Maga sapeva di alghe fresche, strappate all’ultima mareggiata. Di onda medesima. (505)

Non stupirà allora che anche l’amore, massima forma di distrazione del sé intenzionale (e proprio per questo alla fine rigettata da Oliveira), sia rappresentato come un moto ondoso, una mareggiata: ancora una volta, un fluido in cui immergersi, imponendosi e al contempo lasciandosi accogliere:

---

<sup>555</sup> La scelta dell’esempio non casuale, né rispetto al sistema figurativo del romanzo (come specifichiamo appena dopo) né rispetto al nodo teorico che vuole mettere in luce. L’immagine è stata infatti recentemente ed efficacemente utilizzata da Paolucci nel corso di seminari dottorali proprio per rendere conto dei meccanismi di “indicizzazione” delle singolarità corporee di un soggetto rispetto alla situazione in cui è immerso. In una prospettiva per molti aspetti opposta alla nostra (che è evidentemente di ispirazione piuttosto generativa), Paolucci (2006) utilizza l’esempio, in particolare, per rendere conto dei dispositivi di concatenazione tra corpi *senza perdita di eterogeneità* ed opporli, appunto, all’idea di una fusione omogeneizzante che sarebbe propria della visione generativa. In realtà, ci pare che gli ultimi sviluppi della semiotica post-greimasiana, ispirati dalla svolta di *Dell’imperfezione*, siano andati proprio in questo senso. Per una rilettura della fusione estetica in termini di aggiustamento, *cfr.* cap. 9.

<sup>556</sup> L’isotopia figurativa dell’acqua, surmodalizzata da un sema di /dinamicità/ e collegata all’isotopia della fluttuazione timica, è invasiva in questo testo, per quanto decisamente interstiziale, davvero “disseminata” e trasversale. Per un esempio di questa disseminazione *cfr.* par. 8.4.4.

Tocco la tua bocca, con un dito tocco l'orlo della tua bocca, la sto disegnando come se uscisse dalle mie mani, come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse, e mi basta chiudere gli occhi per disfare tutto e ricominciare, ogni volta faccio nascere la bocca che desidero, la bocca che la mia mano sceglie e ti disegna in volto, una bocca scelta fra tutte, con sovrana libertà scelta da me per disegnarla con la mia mano sul tuo volto, e che per un caso che non riesco a capire coincide esattamente con la tua bocca che sorride sotto quella che la mia mano ti disegna.

Mi guardi, mi guardi da vicino, ogni volta più vicino e allora giochiamo al ciclope, ci guardiamo ogni volta più da vicino e gli occhi ingrandiscono, si avvicinano fra loro, si sovrappongono e i ciclopi si guardano, respirando confusi, le bocche si incontrano e lottano tepidamente, mordendosi con le labbra, appoggiando appena la lingua sui denti, giocando nei loro recinti dove un'aria pesante va e viene con un profumo vecchio e un silenzio. Allora le mie mani cercano di affondare nei tuoi capelli, carezzare lentamente la profondità dei tuoi capelli mentre ci baciamo come se avessimo la bocca piena di fiori o di pesci, di movimenti vivi, di fragranza oscura. E sei ci mordiamo il dolore è dolce, se soffochiamo in un breve e terribile assorbire simultaneo del respiro, questa istantanea morte è bella, e c'è una sola saliva e un solo sapore di frutta matura, e io ti sento tremare stretta e me come una luna nell'acqua. (42)

L'amore è presentato (non solo qui ma in tutto il romanzo)<sup>557</sup> come un aggiustamento reciproco, in cui non si può dire se le singolarità, così intensamente investite di gravidanza (la bocca, ad esempio, nell'estratto seguente) emergano per una forza interna, per una dinamica immanente di imposizione al campo fenomenico ("è come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse"), o al contrario siano maieuticamente fatte emergere da un principio intenzionale esterno ("ogni volta *faccio nascere* la bocca che desidero"). Nell'amore – prima di tutto fisico, "questione di corpi" – una "sovrana libertà" di scegliere e determinare la forma dell'apparenza dell'alterità è letteralmente osteggiata da una resistenza, una parallela sovranità dell'alterità stessa. È solo per caso ("per un caso che non riesco a capire") che la forma che il soggetto impone sia la stessa che l'oggetto gli rende disponibile. La fusione – intesa come coincidenza di eterogeneità in contatto – è solo un effetto ("come se", la formula ricorrente) di una convergenza di micro-eventi, per di più fortuito.<sup>558</sup>

Notiamo che l'impressione di una dinamica di aggiustamento investe anche l'istanza di enunciazione: la struttura ritmica dei sotto-spazi testuali crea un effetto di avvicinamento per "ondate timiche" dei due poli interessati nell'interazione. Si noti il progressivo aumento della lunghezza dei periodi (criterio ritmico estensivo) combinato alla ripetizione di "accenti" espressivi e semantici (criterio ritmico intensivo). Nulla di nuovo rispetto al meccanismo poetico di base, ma la particolarità del procedimento, qui, sta nella sovrapposizione di linee ritmiche, nella continua aggiunta di nuovi "accenti" semantici che

---

<sup>557</sup> Cfr. 8.6.5

<sup>558</sup> Inevitabile non pensare al senso della "frattura" nell'ultimo Greimas. Non è in fondo lo stesso effetto in gioco nell'esperienza estetica di un oggetto artistico? Ovvero, nell'impressione esteticamente fondata che esso si "accordi" nel vero senso del termine alla propria, particolare, in sé sempre eterogenea predisposizione timica? Ne parleremo nel cap. 9.

si somma alla loro scomparsa, compensandola e movimentando il tutto in un meccanismo di progresso “tentativo” verso la stabilizzazione.

- A] Tocco - la tua bocca,  
B] *con un dito* - tocco - *l'orlo* - della tua bocca,  
C] *là* - sto disegnando - *come se uscisse* - dalle mie mani,  
D] *come se* - *per la prima volta* - la tua bocca - si schiudesse,  
E] e mi basta chiudere gli occhi - *per disfare* - tutto - e ricominciare,  
F] ogni volta faccio nascere - la bocca - *che desidero*,  
G] la bocca - che la mia mano - sceglie - e ti disegna - in volto,  
H] una bocca - scelta fra tutte - *con sovrana libertà* - scelta da me - per disegnarla  
con la mia mano - sul tuo volto,  
I] e *che per un caso che non riesco a capire coincide esattamente* - con la tua bocca che sorride - sotto quella che la mia mano - ti - disegna.

Il primo periodo è massimamente condensato: tutti i periodi successivi sono non solo semplici espansioni del primo, ma integrazioni attraverso l'emergenza di nuove salienze, collegate a quelle di partenza attraverso slittamenti ripetuti di varia natura.

Da A a B si specifica attraverso “con un dito”<sup>559</sup> l'operatore del /toccare/ e si magnifica, portandolo alla luce, il tratto eidetico della bocca (“orlo”). Da B a C, “con un dito” si connette per metonimia a “dalle mie mani” mentre “orlo” rimanda per conversità a /disegnare/ (qui lo scambio è piuttosto paradigmatico, metaforico). In C il nucleo iniziale “la tua bocca” si comprime nella particella pronominale “la”, mentre il principio di azione e determinazione implicito nel /toccare/ si inverte direzionalmente e intenzionalmente (dal soggetto all'oggetto e viceversa), in un'emergenza: /uscire/ dalle mani, a questo punto ridotte a strumento di contatto più che di dominio. In D il polo dell'azione si sbilancia decisamente sull'oggetto (da “uscisse” a “si schiudesse”, con un aumento dell'effetto di individuazione di un'origine immanente dell'azione) mentre il connettore “come se”, che già tematizzava l'effetto di sovrapposizione delle due direzioni di influenza reciproca dei poli, si specifica aspettualmente come atto incoativo (“per la prima volta”). Quest'incoatività si svilupperà in F in una configurazione precisa, quella della /nascita/, spostando ulteriormente il polo dell'interazione verso l'oggetto.

<sup>559</sup> Pur trattandosi evidentemente di una serie di slittamenti semantici fondati sulla composizione semica profonda delle figure, riportiamo qui per praticità le stringhe di espressione, tranne in alcuni casi in cui è necessario esplicitare l'unità semantica da queste attivata. La motivazione è strettamente “economica”: un'esplicitazione esaustiva del gioco semico prenderebbe uno spazio eccessivo.

Ma, tra D ed F, lo spazio E aggiunge uno slittamento aspettuale: dalla singolarità all'iteratività, passando per una sovrapposizione di incoattività e terminatività ("mi basta chiudere gli occhi per ricominciare"), riportando il polo sul soggetto e sulla sua capacità di determinare l'oggetto ("disfare tutto e ricominciare"). E così via, sino alla massima espansione e densità di salienze dell'ultimo spazio, che sembra riproporre il precedente moto periodico con un effetto di "debordamento" finale, un aumento di densità ben reso dall'infittirsi delle linee di connessione nel grafico. In ogni slittamento la figura della bocca, come l'ormai ben nota casella vuota, funge da elemento mobile e comune alla deriva ondosa, che miracolosamente, dopo un abile vagabondaggio poetico, riporta al punto di partenza: al dettaglio delle mani, all'atto del toccare, ma riversato in fusione o adeguazione all'atto opposto dello schiudersi dell'oggetto.

Il procedimento è lo stesso nel secondo paragrafo, che per evidenti ragioni di spazio non analizziamo. Ci limitiamo a notare come la procedura di espansione proceda con un vero e proprio salto di consistenza dopo il debordamento. La figura della bocca, dominante figurativa e centro organizzatore delle fluttuazioni semantiche dello spazio precedente (casella vuota e non a caso anche via di passaggio al nuovo piano), perde il proprio potere configurante rispetto alle altre salienze: diventa un'accento semantico tra altri su un nuovo piano di colocalizzazione, entrando in un sistema di relazioni per cui non è più l'unico elemento costante del moto ondoso, ma un'onda tra tante, accanto ad altri poli estesici: la respirazione, la visione, il gusto, persino l'olfatto. Il secondo spazio rispetto al primo merca un nuovo slittamento *pars pro toto*: dalla bocca al corpo intero, considerato tanto come "carne" che come "involucro". È un'esplosione sinestesica, accompagnata da un'intensificazione del ritmo tensivo, che ritorna con un movimento finale di distensione e "acquietamento" su una fortissima marca singolativo-terminativa ("quest'istantanea morte è bella") e una detensificazione euforica ("è bella"), prolungata da ripetizioni ritmiche (si noti la costruzione paratattica) fino a dissolversi in un placido "tremore"

E sei ci mordiamo il dolore è dolce, se soffochiamo in un breve e terribile assorbire simultaneo del respiro, questa istantanea morte è bella, e c'è una sola saliva e un solo sapore di frutta matura, e io ti sento tremare stretta a me come una luna nell'acqua.

È significativo che l'impressione di fusione ("una sola saliva e un solo sapore") sia riservata alla fine, che duri appena un attimo ("un breve e terribile assorbire simultaneo") e che appena dopo tale impressione si riveli per quel che è: solo un effetto fondato su un aggiustamento reciproco tra soggetti, senza perdita di eterogeneità ma solo attraverso una resa al sensibile, un'apertura: "come una luna nell'acqua", appunto. Talora è esattamente in quest'apertura che Oliveira sembra trovare "una sorta di spiegazione"(che in realtà non è affatto tale, quanto piuttosto una forma di comprensione):

Etienne e Perico discutevano di una possibile spiegazione del mondo tramite la pittura e la parola. Annoiato, Oliveira passò un braccio attorno alla vita della Maga. Anche questo poteva essere una spiegazione, un braccio che stringe una vita sottile e calda, camminando si sentiva il movimento lieve dei muscoli come un linguaggio monotono e persistenze, una

Berlitz ostinata,, ti amo ti a-mo ti a-mo. Non una spiegazione: verbo puro, a-ma-re, a-ma-re. (45)

Ma per Horacio la capacità di lasciarsi agire e di aprirsi alla “otherness” non va oltre queste rare aperture.

“[...] Sì forse l’amore, però la otherness dura quanto dura una donna, ed inoltre solo per quanto riguarda quella donna. in fondo non esiste otherness, appena la piacevole togheterness. Certamente è già qualcosa...” Amore, cerimonia ontologizzante, dispensatrice di essere. E per questo gli veniva in mente in quel momento ciò che avrebbe dovuto venirgli in mente fin dal principio: senza possedersi non esisteva possesso dell’alterità, e chi si possedeva davvero? [...] Così, paradossalmente, il colmo della solitudine portava al colmo del gregarismo, alla grande illusione della compagnia altrui, all’uomo solo nella sala degli specchi e delle eco. Ma persone come lui e tante altre, che accettavano se stessi (o che si rifiutavano, ma conoscendosi da vicino) entravano **nel paradosso peggiore, quello di trovarsi forse alle soglie dell’alterità è di non poterle varcare**. La vera alterità fatta di **delicati contatti, di meravigliosi accomodamenti con il mondo**, non poteva realizzarsi con un solo termine, alla mano tesa doveva corrispondere un’altra mano da fuori, dall’altro. (192)

È insomma la continuità, questa capacità di aprirsi all’altro verso “meravigliosi accomodamenti” che manca a Oliveira. La continuità, lo stesso tratto che verrà magnificato nel dialogo sui fiumi metafisici, che costituisce il vero scontro tra i due essere al mondo. Di più: è lo scontro che prelude al contatto, esattamente come nell’atto paradigmatico dell’amore fisico, che abbiamo poc’anzi analizzato e che, non ci sembra un caso, segue immediatamente, come un’espansione timica inevitabile, i puntini di sospensione di questa chiosa, quella del capitolo immediatamente precedente:

Funzionavano così, Punch and Judy, attraendosi e respingendosi come bisogna fare se non si vuole che l’amore finisca in una figurina o in una romanza senza parole. Ma l’amore, quella parola... (42)

La sospensione è qui esattamente sospensione del predicativo, preludio al contatto e alla massima distrazione, quella appunto dell’amore, “quella parola”.

#### 8.3.4 *I fiumi metafisici e il rischio di saltare*

*También hay ríos metafísicos, Horacio.  
Vos te vas a tirar a uno de esos ríos*

Nel corso del lungo capitolo in cui Horacio abbandona la Maga, l’opposizione di cui abbiamo appena parlato si condensa ad un certo punto in una metafora che ricorrerà per tutto il resto del romanzo, facendo da centro regolatore di tutta un’isotopia interstiziale: quella dell’acqua come elemento di continuità.

- Quella notte tu correvi un pericolo. Si vedeva, era come una sirena lontana... non si può spiegare.

- I miei pericoli sono soltanto metafisici, - disse Oliveira. – Credimi, non sono uomo da essere tirato fuori dall'acqua con le pertiche. Creperò di occlusione intestinale, di asiatico o di Peugeot 403.

- Non lo so, - disse la Maga. – Io invece a uccidermi ci penso ma non mi vedo a farlo. Non credere che sia soltanto per Rocamadour, prima di lui era lo stesso. L'idea di uccidermi mi fa sempre bene. Ma tu, che non lo pensi... Perché dici: pericoli metafisici? Ci sono anche fiumi metafisici, Horacio. Tu ti getterai in uno di quelli. (92)

L'immagine ritorna nel capitolo successivo, come punto nodale di un'espansione discorsiva densissima, marcata da un effetto poetico e ritmico basato su un meccanismo semantico e tensivo "ad ondate" molto simile a quello appena visto per la sequenza dell'incontro amoroso.

Ma non abbiamo continuamente vissuto così, lacerandoci con dolcezza? No, non abbiamo vissuto così, lei lo avrebbe voluto ma una volta ancor io tornai ad insediare il falso ordine che nasconde il caos, a fingere che mi dedicavo ad una vita profonda della quale solo toccavo con la punta del piede l'acqua terribile. Ci sono fiumi metafisici, lei vi nuota come quella rondine sta nuotando nell'aria, girando allucinata introno al campanile, lasciandosi cadere per poi alzarsi più alta di slancio. **Io descrivo e definisco e desidero quei fiumi, lei vi nuota. Io li cerco, li trovo, li guardo dal ponte<sup>560</sup>. Lei vi nuota. E non lo sa, proprio come la rondine.** Non ha bisogno di sapere come me, può vivere nel disordine senza che alcuna coscienza di ordine la trattenga. Quel disordine è il suo ordine misterioso, quella bohème del corpo e dell'anima che le spalanca le vere porte. La sua vita non è disordine che per me, sotterrato in pregiudizi che disprezzo e allo stesso tempo rispetto. Io, condannato ad essere assolto irrimediabilmente dalla Maga che mi giudica senza saperlo. **Ah, lasciarmi entrare, lasciarmi vedere un giorno come vedono i tuoi occhi. (ibid.)**

L'opposizione tra i due saper essere al mondo è qui massimamente esplicitata. Si noti la struttura ritmica: due periodi successivi marcati da un doppio parallelismo, ovvero tra i periodi e all'interno di ciascuno.

Io : lei = "Descrivere", "definire", "desiderare" : "nuotare"

Io : lei = "cercare", "trovare", "guardare" : "nuotare"

I verbi del polo Oliveira configurano azioni capaci di delimitare (dominante aspettuale estensiva: concentrazione) l'oggetto "fiumi metafisici" e orientarlo nel campo come obiettivo di una "mira" intenzionale (dominante aspettuale intensiva: accentuazione); il verbo del polo Maga nega entrambi i tratti aspettuativi, configurando invece un'azione *diffusa e disorientata*, non polarizzata. I primi rimandano ad un'individuazione e separazione netta di oggetto e soggetto, il secondo invece ad un'inclusione – continua per di più – del primo nel secondo.

Per Oliveira questo è, in un certo senso, il momento della sanzione. A questo punto, la Maga passa per Horacio dal ruolo di destinante manipolatore a quello di destinante sanzionatore: da "testimone e spia" a "giudice". La competenza cognitiva che colloca la

---

<sup>560</sup> Sull'importanza della figura del ponte, cfr. 8.4.1.

Maga nella dimensione valoriale trascendente è esattamente dell'ordine di un /saper vedere/. In particolare, saper vedere "oltre", quell'oltre che Oliveira spasmodicamente cerca, ma con mezzi sbagliati: "lasciami entrare, lasciami vedere un giorno come vedono i tuoi occhi". Come nota anche Froelicher, esattamente a proposito di questo passo:

Traluce en esta cita el caracter conosciativo del amor de Oliveira cuya meta es la visión de la Maga. El encuentro verdadero sería ver como ve el otro. Apropiarse de la visión del otro significa hacer suya la competencia de articular y valorizar el mundo. Reconocida intuitivamente como más auténtica, la manera de ver de la Maga le aparece a Oliveira como un acceso a la esencia de la realidad. (FROELICHER 1995 : 230)

Il problema è, come si è visto, che la Maga giudica in base a un sapere, ma sempre e comunque "senza saperlo". Ma qui si dice qualcosa di più: Lucia non solo non sa di sapere, ma "non ha bisogno" di sapere. Emerge qui in tutta evidenza la configurazione modale paradossale legata allo *status* di *idiot savant*: Lucia non sa né ha bisogno di sapere, eppure per Horacio è depositaria di un sapere che ne fa un pieno destinante, collocato in una dimensione trascendente. Una strana competenza cognitiva quella di un non sapere di sapere.

Il paradosso si risolve in termini di prospettiva narrativa. Il ruolo di destinante della Maga è del tutto interno alla prospettiva narrativa di Oliveira e la sanzione di Oliveira è in realtà un'autosanzione. Ma il paradosso è più complesso. Non solo la Maga non sa di sapere, ma questo sapere per Oliveira è esattamente il suo non sapere. La sua competenza cognitiva è tale solo per Oliveira, ma sempre per Oliveira tale competenza sta esattamente in una radicale incompetenza cognitiva.

Qui il problema è piuttosto di punto di vista, e precisamente di punto di vista valoriale e deriva *in toto* dall'opposizione tra dimensione timica e predicativa in cui abbiamo riconosciuto il nodo della crisi soggettiva di Oliveira. Il riconoscimento di Lucia come giudice inconsapevole proprio in virtù di tale inconsapevolezza coincide con l'ammissione di Oliveira della propria schizia valoriale, incapace di ricomporre il legame tra valori e valenze. I valori che da un punto di vista predicativo sono dei "pregiudizi" da rigettare, a livello timico sono presi da un'oscillazione diaforica: disprezzare e rispettare.

Non è allora un /saper fare/ che conferisce ruolo di destinante alla Maga, ma un /saper essere/: "per grazia delle sue mani, delle sue corse in mezzo alla strada, perché mi guarda e mi lascia ignudo". È, insomma, una "maniera di fare"<sup>561</sup>, una sorta di competenza patemica e timica – una disposizione, per utilizzare lo schema narrativo canonico – che *solo per Oliveira* assume anche una valenza sul piano cognitivo. La competenza della Maga è inaccettabile, perché "men che niente" dal punto di vista ottusamente predicativo di Horacio, ovvero secontato il suo "metro da universitario e uomo illuminato".

A ben vedere, i due corni del paradosso corrispondono esattamente alle due diverse figure di *idiot savant* incarnate dai due attori. I due diversi bilanciamenti della compresenza di /saper/ e /non sapere/ si comprendono davvero solo ipotizzando due

---

<sup>561</sup> GREIMAS FONTANILLE 1993 ove si distingue appunto tra saper fare e saper essere come piani in gioco nella riformulazione semiotica che caratterizza l'affermazione al contempo etica ed estetica di uno stile di vita.

ordini di sapere, uno volto all'esistenza narrativa, l'altro alla competenza narrativa: /saper essere/ e /saper fare/, ordine timico e predicativo. Horacio sa fare ma non sa essere, dunque sa di non saper essere. La maga sa essere ma non sa fare, dunque non sa di saper essere. Di qui, da questo incrocio di prospettive, punti di vista e competenze incompatibili, il paradosso di una sanzione che è *ipso facto* un'assoluzione ("condannato ad essere assolto").

Inutile, condannato ad essere assolto. Torna a casa, e leggi Spinoza. La Maga non sa chi sia Spinoza. La Maga legge interminabili romanzi di russi e tedeschi e Pérez Galdòs e li dimentica immediatamente. Non sospetterà mai d'avermi condannato a leggere Spinoza. **Giudice inaudito, giudice per grazia delle sue mani, delle sue corse in mezzo la strada, giudice perché mi guarda e mi lascia ignudo, giudice perché balorda e infelice e disorientata e men che niente. Per tutto quel che so dal mio amaro sapere, con il mio marcio metro da universitario e uomo illuminato, per tutto questo, giudice.** Lasciati cadere, rondine, con quelle affilate forbici che ritagliano il cielo di Saint-Germain-des-Près, strappa questi occhi che guardano senza vedere, **sono condannato senza appello, pronto a quel patibolo su cui mi fan salire le mani della donna che cura il figlio suo**, presto la pena, presto l'ordine falso di essere solo e di recuperare la sufficienza, la egoscienza, la coscienza. E con tanta scienza un inutile desiderio di aver compassione di qualcosa, e che piova qui dentro, che finalmente cominci a piovere, a sapere di terra, di cose vive, sì, finalmente di cose vive. (CORTAZAR 1966 : 98-99)

La condanna sarà per Horacio, coerentemente a quanto ipotizzato, un recupero pieno e autosufficiente del sé "la sufficienza, l'egoscienza, la coscienza". Si noti ancora una volta l'effetto estetico legato allo schema ritmico instaurato dalla successione di tre lessemi, varianti solo rispetto al prefisso.<sup>562</sup> Il sintagma ritmico conclude un lungo periodo ritmicamente intenso e accelerato, creando un effetto marcato di arresto, di chiosa finale. In questo modo si intensifica l'effetto di rilancio prodotto all'inizio del periodo successivo dalla ripetizione, inaspettata dopo la distensione finale, del termine invariante del sintagma ritmico già avvertito come "risolto": "e con tanta scienza". L'effetto è quello di una falsa coda, come quando dopo l'estrema distensione prodotta da una cadenza finale in musica, la dominante viene ribattuta aprendo una sorta di inattesa modulazione, nel senso di un cambiamento di tonalità.

Questa nuova coda, fuor di metafora, apre e svolge con un'ultima accelerazione ritmica il polo semantico opposto a "tanta scienza", al saper-fare del soggetto: la nuova modulazione ruota infatti intorno al tema della "compassione", esattamente la manifestazione discorsiva del saper-essere della Maga, figurativizzato ancora una volta attraverso una focalizzazione sul "basso", sul corporeo (un sapore di terra e una desiderata pioggia interna). Come una nuova dominante armonica, il tema della compassione è

---

<sup>562</sup> Grammaticalmente ed etimologicamente, solo gli ultimi due lessemi sono davvero composti con variazione di prefisso su uno stesso radicale (lat: scio, da cui il suffisso comune scienza), mentre il primo (sufficienza) è piuttosto una forma nominale derivata da un altro radicale verbale (sufficio). È quasi una falsa etimologia. L'effetto ritmico, dipendente da una razionalità mitica, tuttavia prescinde da queste considerazioni prettamente molari, tanto più se si considera che nella lingua originale i suffissi effettivi e il primo pseudo-suffisso sono non solo foneticamente, ma anche graficamente analoghi: "la suficiencia, la egociencia, la conciencia, la ciencia".

ribattuto e ridotto per contrazioni successive (ad ogni ripetizione il raggio di svolgimento discorsivo si accorcia: un inutile desiderio di aver compassione di qualcosa, / e che piova qui dentro,/ che finalmente cominci a piovere,/ a sapere di terra, / di cose vive,/ sì, finalmente / di cose vive). Fino alla chiosa, definitiva e ripetuta: “di cose vive”. Vedremo più avanti come questa chiosa, che punta sul principio vitalistico che sembra mancare ad Oliveira, subisca un’espansione che occupa tutti i capitoli successivi (la pioggia interna arriverà), sino alla risoluzione alla fine della prima parte.

Per tutto il primo libro, Oliveira tenterà in effetti di raggiungere il suo “centro” per via continua e modulata, di risolvere la sua doppia tensione con una fusione dinamica. Fallita questa strada, tutta la seconda parte si configura come un’acquisizione di competenza in vista dell’intrapresa dell’altra via, quella discontinua e netta: il salto, l’altra soluzione possibile. Il rischio che ci si assume è in questo caso diverso e sta tutto nell’accettare di entrare in un ordine del tutto nuovo, radicalmente riconfigurante. Fallita la via dell’adeguazione a causa della persistenza di una tensione compensatoria, resta la via del ribaltamento, della sostituzione dello scarto con un nuovo centro.

Vedremo nel prossimo paragrafo le forme figurative tanto del meccanismo adeguatorio quanto di quello compensatorio. Per ora, precisiamo definitivamente il ruolo narrativo della Maga notando come ella sia la depositaria di una paradossale adeguazione compensatoria: centro nel caos e equilibrio instabile. In questo senso è capace di risolvere il paradosso non annullandolo, ma fluttuando tra i due poli. Lucia è infatti eccentrica (fa regola a sé) ma non interstiziale, nel senso che ha un suo radicamento meramente corporeo nel mondo. L’interstizialità di Lucia non è dunque vera marginalità, ma, al contrario, inerenza profonda: “diritto di cittadinanza in tutte le cose”. In questo sta la sua idiozia felice.

Con la Maga parlavamo di patafisica fino all’esaurimento, perché anche a lei capitava (e il nostro incontro consisteva in queste e in tante altre cose oscure come il fosforo) di **cadere continuamente nelle eccezioni**, di trovarsi fino al collo in **caselle che non erano di tutti** [...] Non mi pare che la lucciola si attribuisca maggiore importanza per il fatto incontrovertibile d’essere una delle meraviglie più spettacolari di questo circo, e tuttavia è sufficiente supporre in essa una coscienza per capire che ogni volta che le s’accende il pancino l’insetto di luce deve sentire come un solletico di privilegio. Nello stesso modo la Maga amava tutti gli inverosimili guai in cui si trovava fino al collo per via del fallimento d’ogni legge nella sua vita. (*ivi* : 19)

Anche Lucia vive nell’eccezione, in “caselle che non erano di tutti”, ma lo fa con una disposizione del tutto differente. Come nota Castro-Klaren, la Maga è davvero “the supreme cronopio”, un puro “pataphysical being”<sup>563</sup>

È questa capacità innata e incosciente di Lucia – agli occhi del club niente più che un’affascinante spirito fanciullesco – di “immergersi nei fiumi metafisici” che Oliveira cerca invece di dominare nel modo sbagliato, con equilibrismi cognitivi e non sensoriali,

<sup>563</sup> CASTRO KLAREN 1975 : 226. “She does not discriminate, separate, or filter the objects approaching or entering her consciousness. She goes from window to window, scanning and recognizing all the exceptional objects they contain without submitting them to any laws of taxonomy, letting them find their own affinities and associations” (*ibid.*).

ed è sempre questo dono inconsapevole il reale motivo del suo “quasi amore” e al contempo di una sorda invidia. La prova di equilibrismo di Oliveira è cognitiva, mentre il fondamento dell’miracoloso equilibrio di Lucia è immediato ha sede nelle pieghe più profonde della sensorialità.

Solo dopo ripetuti tentativi falliti di adeguazione, Oliveira capirà che l’unico modo per lui di risolvere è il paradosso tra timico e predicativo non è nella deroga parziale di quest’ultimo, nella distrazione diaforica, ma nel suo totale disinnescamento. Semplicemente, allora, capirà di dover liquidare la dimensione predicativa. La via della compensazione, la strada per il centro o per il “kibbutz del desiderio”, è allora, per Oliveira, la ricerca della “domanda che invalida la risposta”, ovvero della domanda che, semplicemente, distrugge i propri presupposti, facendo esplodere il paradosso.<sup>564</sup>

Anche qui, è Lucia con la sua sapienza inconsapevole a suggerire la domanda invalidante. La sua distrazione fluttuante, nel mondo predicativo di Horacio, ormai smascherato e messo in crisi, potrà solo convertirsi in distrazione radicale, in disinnescamento violento dell’intenzione e dunque in accettazione del paradosso (o forse semplice resa ad esso). Tutto ciò appare particolarmente chiaro attraverso la diversa considerazione, nei due attori, della configurazione dell’*incontro fortuito*, un motivo largamente presente nel romanzo (*cf.* par. 8.4.1). Così riflette Horacio, ripercorrendo l’incredibile gioco del caso che ogni volta lo porta a questi incontri eccezionali:

Oliveira era affascinato dalle strampalerie della Maga, dal suo tranquillo disprezzo per le regole più elementari. Quel che per lui era stato analisi delle probabilità, scelta o semplicemente fiducia nella raddomanzata deambulatoria, diventava per lei semplice fatalità. “E se non mi avessi incontrato? – domandava. – non so, comunque sei qui...” Inesplicabilmente la risposta invalidava la domanda, rivelava gli strumenti logici dozzinali. (41)

Lucia è capace di dissolvere il *double bind*, di tirar fuori la domanda che invalida tutto, l’osservazione che liquida quella risposta che Horacio, e il resto del popolo di *piantados* e devianti, cercano per altre vie:

- È l’unico modo per avvicinarci a tutto ciò che si è perduto e di cui si ha nostalgia. Lei ne era più vicina e lo sentiva. Il suo unico sbaglio era volere la prova che quella vicinanza valeva tutte le nostre retoriche. Nessuno era in grado di darle quella prova, prima di tutto perché siamo incapaci di concepirla, e poi perché siamo ben installati in un modo o in un altro e anche soddisfatti della nostra scienza collettiva. È arcisaputo che il Littré ci fa dormire tranquilli, l’abbiamo a portata di mano, con tutte le sue risposte. È evidente, ma anche non sappiamo, però fare le domande che lo liquiderebbero. Quando la Maga domandava per gli alberi si coprivano l’estate... Ma è inutile, meglio tacere.

Si chiarisce definitivamente il particolare ruolo di destinante di Lucia: il suo equilibrio appare a questo punto come un meta-valore, che apre un nuovo ordine di consistenza e annulla la disputa precedente superandola, relegandola a un livello

---

<sup>564</sup> *Cfr.* HOFSTADTER 1979

subordinato. Se non ci si può adeguare alle fluttuazioni del mondo, è sempre possibile “saltare (più o meno allegramente) il fosso”. Esattamente quello che avviene (o sembra avvenire) nel finale, dove il “non esserci del tutto” che caratterizza la condizione di Oliveira mostra tutto il suo potenziale di rischio.

#### 8.4 L'UNIVERSO FIGURATIVO DI *RAYUELA*: MODELLI DI ADEGUAZIONE, COMPENSAZIONE E RIBALTAMENTO.

Nel paragrafo 8.3 abbiamo tentato di tratteggiare le caratteristiche di uno stile di vita dislocato, nelle sue dimensioni topologiche (posizione), fenomenologiche (situazione) ed esistenziali (condizione) e rispetto ad un campo di interazione polarizzato da altre “regole di deformazione coerente”, incarnate in determinati tipi attoriali. Come si vede, ancora una volta è il vuoto che presiede a questa condizione, in entrambe le declinazioni che si sono viste: che il polo soggettuale si focalizzi sullo scarto dal sistema (eccentricità) o sul porsi tra i suoi tracciati normativi (interstizialità), si tratta sempre di “questione di limiti” e del vuoto che li fa emergere.

Di principio, tale condizione può dar luogo a differenti dinamiche risolutorie, a seconda della valorizzazione euforica o disfórica della condizione stessa. In *Rayuela* tale valorizzazione timica è come si è visto ambigua e ambigua sarà di conseguenza anche la risposta alla crisi epistemica che tale valorizzazione complessa innesca. In altri termini, la dinamica che tale condizione ingenera in Cortázar è quella di un tentativo inquieto di sfuggire al vuoto, tentativo continuamente frustrato dal sistematico ricadervi, più o meno volontariamente.<sup>565</sup> Da un lato il soggetto assume un programma di adeguazione al valore della dislocazione; dall'altro aderisce, quasi suo malgrado, ad una tensione compensatoria, che tende a negare il valore stesso a favore di quello opposto, o meglio a ribaltare e convertire il primo nel secondo.

A questa condizione dislocata il soggetto oppone una sorta di risoluzione compensatoria che risponda in modo adeguato alle sue differenti declinazioni (eccentricità e interstizialità). Se la condizione che presiede alla soggettività cortazariana oscilla dunque tra eccentricità e interstizialità, passando per la via dell'eccezione e dell'eccesso, la risoluzione compensatoria di tale condizione sarà ugualmente oscillante tra un movimento di ricerca del centro e una tendenza alla costruzione di ponti, contiguità: in altri termini, soglie.

Eccentricità → compensazione per centramento

Dislocazione → compensazione per contiguità

È così che ci sembra si possa spiegare la frequente convocazione di due dispositivi spaziali profondi, variamente rivestiti a livello discorsivo: da un lato la ricerca del

---

<sup>565</sup> Pur marcata dalla medesima inquietudine, è una condizione per certi aspetti opposta a quella di Perec, che invece sembra sempre inseguire il vuoto (sia in termini semantici che nelle strategie di testualizzazione) trovandosi sempre invece sopraffatto dal pieno.

“Centro”, come risoluzione dell’eccentricità e al contempo riempimento del vuoto, neutralizzazione dell’eccezione come buco del sistema; dall’altra la costruzione di ponti e collegamenti come risoluzione della condizione interstiziale in senso stretto, della non inerenza ai limiti del sistema.

Nella vicenda di costruzione identitaria di Oliveira convivono allora questi due opposti movimenti di adeguazione e di compensazione. A partire da un’analisi del livello figurativo e procedendo per astrazione verso il plastico, si possono rintracciare uno o più dispositivi figurali che guidano ciascuno di questi due movimenti, nonché la loro convergenza finale, attraverso strategie di ribaltamento. Si tratta, insomma, di rintracciare i modelli figurativi dell’adeguazione, della compensazione e del ribaltamento, coerentemente con il principio estetico del “saper parlare con le immagini” che, come si è visto, rappresenta uno dei cardini valoriali (soprattutto sul piano estetico) del discorso di *Rayuela*.

Mentre i modelli di adeguazione e di ribaltamento sono facilmente individuabili, in quanto legati a precise svolte narrative, il meccanismo di compensazione – che con suo movimento concorrente sostiene, per così dire, in filigrana la crisi del soggetto – appare più sfuggente all’analisi, perché davvero disseminato lungo tutto il romanzo. Perciò è proprio da quest’ultimo che inizieremo, considerandolo ancora una volta nella sua duplice declinazione, che porta su dispositivi di *centramento* e di *messa in contiguità*.

#### 8.4.1 Pontic precari ed equilbrismi: incontri casuali e concrezioni di senso

*La felicità e il desiderio che tutto finisse bene  
era per la Maga come l’arco dei ponti,  
che sempre la commovevano [...].. (433)*

Largamente presente in tutta la produzione di Cortázar<sup>566</sup>, in *Rayuela* la funzione “compensatoria” delle figure di collegamento, in particolare quella del ponte, diventa fondamentale. Inserita nell’universo valoriale che abbiamo delineato, la salienza di tale modello figurale e la sua pura funzione di soglia si carica di un significato pregnante *per* il soggetto. Il ponte è qui inteso come annullamento dello spazio di interstizio, come strumento per una “congiunzione miracolosa” che si dispiega soprattutto sulle dimensioni epistemica e patemica.

---

<sup>566</sup> Particolarmente pregnante in *Rayuela*, il dispositivo della contiguità è in realtà piuttosto trasversale all’opera dell’autore. In 8.7.3 cercheremo di mostrare la pregnanza di tale dispositivo a livello intertestuale (nelle riflessioni metaletterarie e in parte della produzione narrativa dell’autore)

In questo paragrafo cogliamo l'occasione della disanima di questa figura di collegamento e dell'isotopia corrispondente per mostrare in che senso abbiamo affermato che la struttura tensiva di *Rayuela* si regge, coerentemente con le dichiarazioni di poetica dell'autore, sull'adozione di uno sguardo "dislocato" sulla configurazione testuale globale. Detto altrimenti, tenderemo di mostrare come la gravidanza epistemica e patemica di tale figura più che costruirsi "nel corso del testo" secondo una saturazione lineare e progressiva, richieda una pratica di lettura "seconda" precedente per focalizzazioni discontinue. Una sorta di "frequentazione" rapsodica dell'insieme discorsivo, finalizzata a far emergere con particolare intensità i legami trasversali propri di una prensione semantica.<sup>567</sup>

È ad esempio su un ponte, o ad un incrocio, che si realizzano gli incontri inattesi tra Horacio e la Maga. Così il Pont des Arts nell'*incipit*, con quella domanda sospesa ("¿Encontraría a la Maga?") che ne ha decretato la fama e che immette *ex abrupto* in un universo precario, dove lo scontro fortuito tra soggetti monadici è subito presentato come l'unico modo di fornire un senso – una inaspettata necessità, una "naturalizza" – all'andamento casuale dei loro movimenti<sup>568</sup>:

[1] Avrei incontrato la Maga? Tante volte **mi era bastato** affacciarmi da rue de Seine, all'arco che dà sul quai de Conti, e **appena** la luce di cenere e di olivo sospesa sul fiume mi lasciava distinguere le forme, **subito** la sua figurina **sottile si disegnava** sul Pont des Arts\*, qualche volta muovendosi da una parte all'altra, qualche altra ferma contro la ringhiera di ferro, china sull'acqua. **Ed era così naturale** attraversare la strada, salire i gradini del ponte, **penetrare nella sua sottile vita** ed avvicinarmi alla Maga, che sorrideva **senza sorpresa**, **convinta quanto me che incontrarsi per caso non era un caso nelle nostre vite**, e che la gente che si dà appuntamenti precisi è la medesima che ha bisogno del foglio a righe per scriversi o che preme dal basso il tubetto del dentifricio. (CORTÁZAR 1966 : 15)

Si noti l'isotopia aspettativa della /incidenza/ che percorre questo *incipit*. Incidenza temporale ("mi era bastato", "appena", "subito") e percettiva ("la figurina sottile si disegnava", "ferma contro la ringhiera di ferro", "china sull'acqua", "penetrare nella sua sottile vita") per cui l'effetto di senso globale è quello di una figura emergente all'improvviso su uno sfondo spazio-temporale inerte, una salienza su uno sfondo vago. Un'emergenza inattesa e tuttavia necessaria, anche se in un senso tutto particolare, legato ad una sorta di necessità immanente e nascosta ("era così naturale", "senza sorpresa" "incontrarsi per caso non era un caso nelle nostre vite").

La Maga, come ormai dovrebbe essere chiaro, più che una figura attoriale (o meglio oltre a questo) rimanda a una configurazione discorsiva più ampia; una vera e propria "forma di vita", un modo d'essere altro, che si staglia sullo sfondo valoriale (la "Grande Abitudine") a cui Oliveira è avvezzo e nei confronti del quale è insofferente. Un modo di essere che gradualmente Oliveira arriverà ad assumere come ideale assiologico, dopo

<sup>567</sup> Poiché saremo costretti a saltare tra spazi testuali molto "lontani" rispetto al progresso lineare del discorso, si è pensato di segnalare numericamente l'ordine dei paragrafi del primo capitolo, che costituisce la base di questa dislocazione.

<sup>568</sup> La prima parte dell'*incipit*, fino al punto qui segnato con un asterisco, è ripetuta nel capitolo 21. Di questa rima espressiva parleremo poco oltre.

avervi istintivamente, e non senza problemi, aderito. Per questo ci sembra di poter dire che l'espressione utilizzata per descrivere questo primo incontro "prototipico" – "penetrare nella sua sottile vita" – non è solo una "metafora ben riuscita", ma si inserisce in una linea isotopica ben più ampia e fondamentale per l'intera costruzione discorsiva.<sup>569</sup>

Nel motivo dell'incontro fortuito molta critica ha visto un omaggio al romanzo di Breton *Nadja*. Così ad esempio Sarlo, che riconosce in questo motivo la "casualità oggettiva" del surrealismo<sup>570</sup>.

Quest'attrazione misteriosa, che i surrealisti chiamano "casualità oggettiva", conduce alla deriva entrambi i personaggi, mossi da forze che, nella Maga, sono completamente naturali, profonde, incoscienti, e che, in Oliveira, lottano invece con la ragione che cerca di interpretarle. (SARLO 2002 : 737)

Sotto un altro aspetto, l'incontro come convergenza fortuita, quest'idea di spirito aleatorio, di caso che forse non è tale ("incontrarsi per caso non era un caso nelle nostre vite"), è un'idea molto patafisica<sup>571</sup>. L'idea di una nascosta necessità insita nell'incontro casuale è come si è visto un tema frequente in Cortázar. Così, quando ormai Lucia è scomparsa, nel capitolo già citato (quello composto di righe alternate, *cfr.* par. 8.2.4) il rimpianto per l'amore finito e per il miracoloso incontro che aveva rappresentato è nascosto, è proprio il caso di dirlo, tra le righe<sup>572</sup>:

Attrezzato per capire, fa venire voglia di ridere, Maga. Senti, questo è soltanto per te, non andarlo a dire in giro. Maga, il modello vuoto, ero io, **tu tremavi, pura e libera come una fiamma, come un fiume di mercurio, come il primo canto dell'uccello quando irrompe il giorno**, ed è dolce dirtelo con le parole che ti affascinavano perché non credevi che esistessero fuori delle poesie, e che avessimo il diritto di usarle. Dove sei, dove andremo domani, due punti in un universo inspiegabile, vicino o lontano, due punti che creano una linea, due punti che si allontanano e si avvicinano arbitrariamente [...] ma non starò a spiegarti proprio adesso i cosiddetti movimenti browniani, naturalmente non voglio spiegarteli eppure noi due, Maga, componiamo una figura, tu un punto da qualche parte e io, a una certa distanza, un altro, che si spostano, tu adesso in rue Hachette forse, io ora nella tua camera vuota mentre scopro questo romanzo, domani tu, alla gare de Lyon (se partirai per Lucca, amore) e io in rue du Chemin Vert, dove ho scoperto un vinello stupendo, e poco a

---

<sup>569</sup> Nel corso del romanzo l'allargamento, per così dire, del polo Maga da attore specifico caratterizzato da una "pratica" a vera e propria "forma di vita" (*cfr.* FONTANILLE 2004) è facilmente rilevabile e documentabile: in una lunga sottosequenza, che rivela i termini della crisi epistemica che interessa l'intera prima parte, Oliveira dedica lunghe riflessioni all'opportunità o meno di "abbandonarsi al Mondo-Maga"; dopo la sua scomparsa, è la stessa modulazione veridittiva assegnata alla figura della Maga (da "vera" a "apparente" – modalità della menzogna) e la conseguente trasformazione del ruolo tematico della Maga da "persona" a "fantasma" (o "ossessione", comunque un simulacro) a favorire questo allargamento. È sulla base del riconoscimento di un medesimo "stile di vita" in Talita che Horacio crederà di potervi sovrapporre l'immagine "fantasmatica" della Maga, aggiungendo al puro "modo d'essere" della donna dettagli – figurativi e tematici – a questo livello ormai accessori.

<sup>570</sup> L'ipotesi è ammissibile, data la dichiarata ispirazione di Cortázar al surrealismo, anche se con le correzioni di cui parliamo in 8.2.1.

<sup>571</sup> Soprattutto quando è seguito, poche pagine dopo, nello stesso capitolo, da un discorso sul "cadere continuamente nelle eccezioni", in caselle devianti, "che non erano di tutti". *Cfr.* par. 8.3.2.

<sup>572</sup> Nell'estratto, in cui abbiamo eliminato le righe corrispondenti al romanzo che Oliveira legge, la scomparsa dell'alternanza grafica è segnalata da un asterisco.

poco, Maga, comporremo una figura assurda, disegnando con i nostri movimenti una figura identica a quella che disegnano le mosche[\*] quando volano in una camera, da qui a là, un improvviso dietro front, da là a qui, e questo è ciò che si chiama movimento browniano, capisci? Un angolo retto, una linea ascendente, da qui a là, dal fondo in avanti, in su, in giù, spasmodicamente, frenando di colpo e ripartendo nello stesso attimo verso altra direzione, e tutto ciò tesse un disegno, una figura, qualcosa d'inesistente come te e come me, come i due punti perduti in Parigi che si muovono di qui di là, di là di qui, facendo il loro disegno, danzando per nessuno, neppure per loro stessi, una interminabile figura senza senso. (*ivi* : 190-191)

Come si vede un'elegia struggente, quasi appena sussurrata, è affidata a questo finale. Nelle ultime righe scompare il gioco al nascondimento dell'alternanza della voce di Oliveira col pessimo romanzo trovato nel cassetto. Le carte si scoprono: alle due linee enunciative alternate sopravvive solo quella in prima persona. Si conferma così l'ipotesi già avanzata a proposito della distrazione, ovvero che il dispositivo dell'alternanza non sia affatto un esercizio di stile fine a se stesso. A questo e ad altri brani di *Rayuela* si rimprovera sovente una certa "illeggibilità"; ma il capitolo, così com'è, è *volutamente* illeggibile: l'autore vuole che il lettore fatichi, risalga la china per ricostruire la trama dei pensieri nascosti tra le righe. Perché l'effetto di senso che deve passare è *esattamente* questo, che Oliveira stia tentando di nascondere, prima di tutto a se stesso e al suo ruolo (anti)sociale, il flusso timico che lo ha colto suo malgrado, quello struggimento nostalgico e quel sottile senso di colpa entrambi incompatibili con la sua attrezzatura valoriale: "Senti, questo è solo per te, non andarlo a dire in giro. Maga, il modello vuoto, ero io".<sup>573</sup>

Ma torniamo all'*incipit*. Sul *Pont des Arts* Horacio incontrava la Maga, sullo stesso ponte ritorna a cercarla. Il paragrafo immediatamente successivo all'*incipit* si pone come uno spazio testuale complementare al precedente, andando a delineare una struttura del tipo "domanda-risposta".

[2] Ma adesso lei non ci sarebbe stata, sul ponte. Il suo volto delicato dalla pelle quasi trasparente si affacciava forse ai vecchi portici del ghetto del Marais, forse stava chiacchierando con una venditrice di patate fritte e mangiando un salsicciotto caldo nel boulevard Sebastopol. Ad ogni modo salii sul ponte, e la Maga non c'era. (*ivi* : 15)

"Ma adesso lei non ci sarebbe stata, sul ponte", che apre il secondo paragrafo, sembra infatti rispondere all'enigmatico interrogativo iniziale del primo ("Avrei incontrato la Maga?"). La forma condizionale (accostata in modo alquanto inusuale alla marca di contemporaneità in luogo un più prevedibile indicativo) accresce il rilievo di senso di questa struttura oppositiva, prefigurando già nei primi passi del romanzo lo sviluppo successivo, ovvero una successione di incontri e "disincontri".

---

<sup>573</sup> Si noti peraltro che, esattamente come si diceva in 8.3.2, quando Horacio parla davvero alla Maga, ovvero le parla derogando alla propria "maschera sociale" e predicativa ("questo è solo per te"), non può che usare "le sue parole". Un linguaggio cioè che, come si diceva, possiede lo stesso tratto di gradualità e continuità che caratterizza il suo "essere-al-mondo": di qui la marcata presenza dei tratti di "vaghezza" e "instabilità" che caratterizzano qui l'iniziale appello (ma meglio sarebbe dire la confessione) di Horacio a Lucia. Di qui la fiamma che trema, il fiume di mercurio (emblema dell'instabilità di materia), il canto dell'uccello: tutti esempi di entità modulate e instabili, ma intrinsecamente valorizzate in senso vitalistico.

Il ponte diviene allora luogo della convergenza, ma anche della divergenza, come si conviene alla natura duplice di ogni soglia. Così è ad esempio nel capitolo 21, fondamentale dal punto di vista dello sviluppo epistemico (contiene il monologo sui fiumi metafisici, una sorta di “confessione” per Horacio che ha appena abbandonato Lucia):

Perché no, perché non dovevo cercare la Maga, tante volte mi era bastato affacciarmi, arrivando da rue de Seine, all’arco che dà sul quai de Conti, e appena la luce di cenere e di oliva che ondeggia sul fiume mi lasciava distinguere le forme, subito la sua figurina sottile si disegnava sul Pont des Arts [...] (*ivi* : 97)

Il paragrafo, come si vede, ripete *in toto l’incipit* del romanzo, fatta salva l’interpretazione d’esordio. Le due versioni differiscono solo per la forma sintattica delle due frasi iniziali, per il resto chiaramente legate da una relazione semantica precisa: nel primo capitolo la forma è interrogativa (“¿Encontraría a la Maga?”) nel secondo assertiva, quasi una risposta alla domanda iniziale (“Y por qué no, por qué no había de buscar a la Maga”). L’effetto è quello di una risposta procrastinata, accuratamente dislocata, alla domanda iniziale.<sup>574</sup>

Questo gioco di condensazione cataforica che rimanda ad un’espansione successiva sembra del resto caratterizzare tutta la prima parte di questo capitolo iniziale. Il terzo paragrafo, ad esempio, da un lato conferma il ponte come luogo elettivo dell’incontro, e dall’altro anticipa la successiva trasfigurazione simulacrale di Lucia e la ricerca da parte di Horacio di una sua reincarnazione fantasmatica in altre donne:

[3] Adesso la Maga non era neppure sulla mia strada, e per quanto conoscessimo i nostri indirizzi, ogni vuoto delle nostre due stanze di falsi studenti a Parigi, ogni cartolina come una finestrella Braque o Ghirlandaio o Max Ernst stretta fra le povere modanature e la tappezzeria chiassosa, nonostante questo non saremmo andati a cercarci a casa. **Preferivamo incontrarci sul ponte**, o al tavolino di un caffè, in un cineforum o curvi su un gatto in un qualsiasi cortile del quartiere latino. Camminavamo senza cercarci pur sapendo che camminavamo per incontrarci. Oh Maga, a ogni donna che ti somigliava s’addensava intorno un silenzio assordante, una pausa tagliente e cristallina che finiva per crollare tristemente, come un ombrello bagnato che si chiuda. (*ivi* : 15)

Per tutto il primo capitolo la figura del ponte compare e scompare, trasformandosi ad esempio nella “passerella sopra la ferrovia”, nel Parc Montsouris, dove trova una simbolica e degna morte un ombrello rotto, raccattato dai due innamorati in una piazza;

[4] Proprio un ombrello, Maga, forse ricorderai quel vecchio ombrello che sacrificammo in un fossato di Parc Montsouris, in un gelido tramonto di marzo. [...] lo usasti moltissimo, soprattutto per infilarlo nelle costole della gente sul metrò o sugli autobus, sempre goffa e distratta, sempre con la testa per aria o attenta al disegno che due mosche tracciavano sul

---

<sup>574</sup> Non solo: con un effetto retroattivo, questa risposta tardiva rima a sua volta con il secondo paragrafo dell’*incipit* (“Ma adesso la Maga non ci sarebbe stata sul ponte”) e sembra porsi come un’espansione esplicativa dell’assenza che lì veniva semplicemente constatata e di cui ormai, a questo punto, il lettore è in grado di comprendere il senso.

tetto dell'auto, e quella sera cadde un acquazzone e tu volesti aprire orgogliosa il tuo ombrello quando entrammo nel parco, e nella tua mano scoppiò un cataclisma di freddi fulmini e nuvole nere, brandelli di stoffa lacerata cadevano tra lampi di stecche sgangherate, e ridevamo come matti mentre ci bagnavamo, pensando che un ombrello trovato in una piazza doveva morire degnamente in un parco, non poteva entrare nell'immondo ciclo del secchio della spazzatura o dello scolo di un marciapiede; allora io lo arrotolai meglio che potei e lo portammo nella parte alta del parco, vicino alla passerella sopra la ferrovia e di là lo lanciavi con tutte le mie forse in fondo al fossato di erba bagnata [...]. E restò tra l'erba, minimo e nero, come un insetto calpestato. E non si muoveva, nessuna delle sue molle scattava come prima. **Finito. Basta.** Oh Maga, e noi eravamo contenti. (*ibid.*)

Anche il quarto paragrafo si pone come condensazione cataforica di uno sviluppo successivo, non appena si rilevi l'evidente rima espressiva che collega questa chiosa ("Terminado. Se acabó") con quella del finale del romanzo ("paf, se acabó"). Difficile allora non vedere nell'immagine della fine pietosa dell'ombrello una visione simmetrica a quella dell'epilogo, con Horacio tentato di "dejarse ir" e farsi lui stesso "minimo e nero", per ritrovare la pace che aveva lasciato di là del cornicione, abbracciato alla Maga, ma ritrovarla in altra forma, scavalcando finalmente il cornicione. Anche di Lucia, del resto, si suggerisce una fine simile, proprio durante il dialogo sui "fiumi metafisici":

- Fai fai tanta pena, Horacio.
- Ah, questo no. Andiamo piano.
- Lo sai che qualche volta io vedo. Vedo così chiaro. E dire che un'ora fa mi è venuto in mente che l'unica cosa era gettarmi nel fiume.
- La sconosciuta della Senna... Ma se nuoti come un cigno.
- Mi fai tanta pena, insistette la Maga. – Me ne accorgo solo adesso. (*ivi* : 92)

La Maga annegata nella Senna, lasciata andare giù dal ponte: l'immagine che perseguiterà Oliveira, tanto più forte quanto più viene lasciata a livello di pura supposizione.<sup>575</sup> Morire annegata in un fiume, per Lucia, non è un espediente da *feuilleton*. Perché Lucia, lo si è visto, è colei che riesce ad abbandonarsi ai "fiumi metafisici" senza paura, a nuotare in essi con naturalezza ("ma se nuoti come un cigno"), mentre Horacio può solo osservarli scorrere dall'alto del cornicione ("io li cerco, li trovo, li guardo dal ponte. Lei vi nuota"), tutt'al più toccarne "con la punta del piede l'acqua terribile"<sup>576</sup>. Se la Maga decide di gettarsi dal ponte (se davvero lo fa: forse – penserà Horacio – Lucia è rientrata nella vita col suo solito passo lieve), è allora perché ha perso la capacità di nuotare nei fiumi metafisici, perché ha finito per avvertirne il peso insostenibile, la corrente che Horacio da sempre cerca di incanalare.

Morire gettandosi nella Senna è un'immagine insostenibile per Horacio perché per lui Lucia è il ponte, è la passerella tra mondi inconciliabili. In questa capacità mitica di congiunzione degli opposti sta la sua "magia", il mistero che affascina e atterrisce Horacio in una memorabile frase:

<sup>575</sup> Un sospetto peraltro crudelmente alimentato dai compagni del Club; come Gregorovius, che non esiterà a sentenziare: "Lucia sta meglio in fondo a un fiume che nel tuo letto".

<sup>576</sup> I due brevi stralci sono tratti dall'estratto più esteso già riprodotto in 8.3.4.

Era di quelle che fanno crollare i ponti quando li attraversano. (*ivi* : 19)

Lucia, con la sua capacità di compensare la sofferenza con lo stupore, di confondere con naturalezza passato presente e futuro, appare a Oliveira come la depositaria di una forza oscura, capace di rendere possibile la contiguità, o anche solo di *pensarla* possibile. Questa donna infelice e immersa nel caos riesce a commuoversi davanti all'arco dei ponti<sup>577</sup>, inconsapevole di funzionare esattamente come loro, come la chiave di volta, che tiene insieme miracolosamente i tronconi in un equilibrio altrimenti impossibile.

Ponti sì, allora, ma sempre inevitabilmente instabili. La “magia” di Lucia vive infatti nell'evento e risiede in questa momentanea ed istantanea *coincidentia oppositorum*<sup>578</sup>. Come nella visione della cartomante, sempre nel primo capitolo, dove il dolore e l'allegria, la cupezza della notte e l'accento squillante del colore giallo o del canto del merlo si mescolano ad arte nel definire questo strano essere che è la Maga; fino a concludere, non a caso, con la figura del ponte:

Più tardi ti credetti, più tardi ci fu la spiegazione, ci fu Madame Léonie che leggendo la mia mano che aveva dormito con i tuoi seni mi ripeté quasi le tue stesse parole. “Quella donna porta in sé una grande sofferenza. Ha sempre sofferto, è molto allegra, adora il giallo, il suo uccello è il merlo, la sua ora la notte, il suo ponte il Pont des Arts”. (17)

La frase finale deriva il suo effetto dal presentarsi come una serie enumerativa composta da due sintagmi ritmici: il primo dominato da una modulazione del tratto di /eccesso/ (“sempre”, “molto”, “adora”), il secondo dalla declinazione di un potenziale simbolico, dispiegato dall'elenco di tre manifestazioni della co-appartenenza tra la Maga e il mondo (“il suo uccello”, “la sua ora”, “il suo ponte”)<sup>579</sup>. Ma mentre di ognuno di questi elementi messi in ritmo si può facilmente assegnare un probabile valore timico, finendo per riscontrare appunto un'alternanza di euforia e disforia, l'elemento chiudente – il *Pont des Arts* – non si presta ad un'ipotesi di valorizzazione immediata e definitiva. Almeno non in termini di prensione molare (non c'è nulla nella competenza enciclopedica connessa a questo luogo specifico di Parigi che consenta di assegnargli un valore timico più probabile). Il sintagma, insomma, termina su quella che sembra una pura indicazione di salienza: sappiamo, insomma, che il *Pont de Arts* è rilevante, in qualche modo<sup>580</sup>, ma non

<sup>577</sup> Il riferimento è qui all'estratto che abbiamo posto in exergo, tratto da un altro capitolo interamente svolto sul Pont des arts.

<sup>578</sup> È la sua condizione liminare, e la conseguente capacità di abbandonarsi ad una determinazione fusionale reciproca con l'oggetto, a permetterle di sfidare i principi logici. Così Petitot definisce il punto di fusione statica che risolve il paradosso logico del doppio vincolo attraverso una determinazione fusionale (e non, si badi bene, un'indeterminazione): “ce procès sémiotique fondamental est connu depuis Nicolas de Cuse sous le nom de coincidentia oppositorum. Il hante la dialectique” (PETITOT 1983 : 19). Si rammenti a questo proposito anche la capacità di Lucia di trovare “la domanda invalidante”.

<sup>579</sup> Si noti che le tre manifestazioni che sembrano ricalcare la triade della “schizia creatrice” enunciazionale : una figura (uno dei gradi iniziali dell'attorializzazione), un tempo, un luogo; l'effetto è però quello di una sospensione della schizia, neutralizzata dalla tendenza fusionale della Maga.

<sup>580</sup> La salienza dei luoghi, in *Rayuela*, sembra essere stata ben colta dal curatore dell'edizione italiana, che opportunamente ha aggiunto al testo una cartina del quartiere latino di Parigi in cui si svolge gran parte del romanzo.

conosciamo ancora la natura di tale rilevanza, la sua pregnanza. È vero che qualche indicazione in questo senso viene dall'*incipit*, ma non va oltre la segnalazione di una sorta di valore simbolico, ancora di là da esplicitarsi.

Per comprendere il valore assegnato alla figura del *Pont des arts*, si dovrà appunto compiere dei salti retroattivi (come abbiamo qui tentato di mostrare) e soprattutto attendere la lettura di uno dei capitoli prescindibili, in cui si scopre che la *clocharde* Emmanuele, con cui nell'epilogo della prima parte Oliveira compie il suo rito di espiazione, non è che "la *clocharde* del *Pont des Arts*". Il ponte sotto cui Oliveira si rifugia nel finale della prima parte per sfuggire, più che alla pioggia, al senso di responsabilità dopo la partenza di Lucia è allora ancora una volta il "ponte della Maga".<sup>581</sup>

Siccome non era di quelli che si gettano, cercò un ponte per ripararsi e pensare un momento alla faccenda del Kibbutz (196)

Solo attraverso la seconda lettura l'epilogo della prima parte si va a porre, almeno secondo questo aspetto, come spazio complementare a quello iniziale; mentre secondo un altro aspetto<sup>582</sup>, questo stesso epilogo rimanda all'epilogo definitivo, nella seconda parte, dove Oliveira, che qui non è "di quelli che si gettano", invece si getterà (o almeno immaginerà di farlo). Si vede come la disseminazione semica ricostruita dalla prensione semantica riesca a sostenere un effetto inatteso di "saturazione" tra le due sezioni del romanzo: "dall'altra parte", "da questa parte". Del resto, il gioco di condensazioni ed espansioni prosegue nella seconda parte. È ancora sotto un ponte, a Buenos Aires, che Horacio crede di rivedere Lucia, quando ormai la crede morta, fino ad identificarla in Talita<sup>583</sup>.

Proprio a Talita, del resto, è legato il ponte più significativo dell'intero romanzo, in uno degli episodi più noti del libro: quello della tavola sospesa<sup>584</sup>. Significativo,

---

<sup>581</sup> La scelta di Horacio di rifugiarsi proprio sotto quel ponte non è allora niente affatto casuale. Il capitolo "prescindibile" che permette il dispiegamento di questo effetto mette infatti in scena uno stralcio di felicità dell'amore con la Maga ed è intermente ambientato sul ponte in questione, dal quale i due osservano proprio i *clochards* riflettendo sul loro stile di vita, che incredibilmente la Maga riesce a trovare poetico e, a modo loro, "felice". Peraltro, la lettura del capitolo lascia emergere un legame discorsivo pregnante appena suggerito nella lettura semplice: la connessione tra Lucia ed Emmanuèle, legate da una sorta di assurda amicizia. In questo modo, l'abbandono finale di Horacio alla *clocharde* acquista una sfumatura di senso ulteriore, che si va ad aggiungere al tentativo patetico da parte di Oliveira di sovrapporre al disgusto provato per la donna il ricordo e l'immagine di Lucia. È solo uno degli esempi dell'emersione di nuove salienze legate alla seconda modalità di lettura (cfr. par. 8.5).

<sup>582</sup> È ovvio che la relazione di volta in volta selezionata tra due spazi testuali non è mai l'unica possibile ed è sempre relativa ad una determinata isotopia. Di principio, ciascuno spazio testuale andrebbe inserito in una rete di relazioni ben più ampia, che lo mette in complementarietà con alcuni spazi e in opposizione con altri.

<sup>583</sup> È infatti Talita a confidare al marito la visione della Maga da parte di Horacio: "Crede che sia morta, Manù, eppure la sente vicina [...]. Mi ha detto di averla vista sulla nave, e sotto il ponte nel corso San Martin".

<sup>584</sup> L'episodio, come informa lo stesso Cortázar, fu il primo ad essere scritto: di getto, come embrione di un libro ancora sconosciuto. Si tratta, insomma, di una vera e propria cellula germinale da cui prende il via la proliferazione, inizialmente disordinata, di cui si diceva in 8.1. L'approccio semiotico solitamente rifugge da incursioni extratesutali di questo tipo, ma in questo caso – il caso di un libro nato come insieme di moduli proliferati in maniera istintiva e solo successivamente riorganizzati – la considerazione della genesi dell'oggetto può suffragare alcuni aspetti della sua identità discorsiva (tanto più se si considera la presenza del noto meccanismo di motivazione trasversale). E in effetti il capitolo appare come un condensato in nuce del libro-organismo a venire, quasi lo scrigno del suo dna semantico. In questa scena, del resto, c'è già molto

innanzitutto, perché strettamente legato, nell'economia d'insieme, al riconoscimento di Talita come alter-ego di Lucia. Ma significativo anche perché si tratta di un ponte quanto mai precario, costruito sul vuoto tra le finestre di Horacio e del suo *doppelgänger* Manolo<sup>585</sup>. L'opposizione tra "forme di vita" incarnata nella coppia Oliveira-Maga si reduplica a sua volta in quella tra Oliveira stesso e Manolo e, di conseguenza, tra i differenti destini dell'amore del primo con Lucia e del secondo con Talita.<sup>586</sup> E tuttavia, come nota bene Sarlo:

Non è un comune triangolo d'adulterio, cosa che sarebbe stata una goffagine degna del romanzo psicologico, ma una figura in cui ciascuno degli uomini funziona come un doppio dell'altro, e la donna come il fantasma della Maga. (SARLO 2002 : 739)

Si potrebbe addirittura affermare che la casella vuota, almeno nel sistema attoriale, è da rintracciare precisamente nella figura della maga, o meglio della sua assenza, prima declinata come "irraggiungibilità" (anche se niente affatto eterea; è al contrario l'irraggiungibilità di coloro che "parlano un'altra lingua", la lingua delle cose semplici) e in seguito come mancanza effettiva. All'assenza di Lucia – elemento in difetto – corrisponde l'emersione "eccedente" (in molti sensi) di Talita.<sup>587</sup> È esattamente la sostituzione discorsiva della Maga con Talita e la loro successiva confusione attoriale che individua in Lucia stessa, o meglio nell'attitudine fusionale e primitiva che essa rappresenta, il punto organizzatore della struttura semantica del racconto. Ma torniamo all'asse sospesa del capitolo.

Per un futile motivo, ovvero per farsi passare un sacchetto di mate e di chiodi senza dover attraversare la strada, Oliveira costringe l'amico a costruire un ponte di fortuna tra le loro finestre, poste l'una di fronte all'altra. È un rovente pomeriggio estivo e Talita è costretta, in ossequio a un implicita sfida lanciata da Horacio all'amico, ad avanzare sotto il sole fino a lanciare il pacchetto nella finestra di fronte.

Oliveira aveva abbassato le braccia e pareva indifferente a quel che Talita avrebbe fatto o non fatto. Al di sopra di Talita guardava Traveler fissamente, che lo guardava fissamente. "Questi due hanno lanciato un altro ponte fra loro, - pensò Talita. - Se cadessi in strada non se ne accorgerebbero neppure". Guardò il selciato, vide la ragazza delle commissioni che la

---

dell'universo di *Rayuela*: il vuoto, l'equilibrio, l'opposizione tra due modi di "essere al mondo", l'attrazione per una donna "in consonanza" con il proprio campo. Anche qui, un'attrazione ambigua, in cui gli impulsi fisici si scontrano continuamente con un tentativo di "raffreddamento" mentale, di neutralizzazione dell'"amore, quella parola".

<sup>585</sup> *Alter-ego* nel vero senso della parola: Traveler è Horacio "da questa parte"; Buenos Aires è considerata quasi come un mondo possibile parallelo. Dirà Oliveira a Talita: "La differenza fra Manù e me è che siamo quasi identici. Ragion per cui, la differenza è come un cataclisma che incombe." (243)

<sup>586</sup> Il gioco di duplicazione che lega queste due coppie di attori è molto complesso e verrà parzialmente disimplicato in 8.7.1. Il tema del doppio, in *Rayuela*, va oltre questo caso eclatante e d'altronde rimanda ad una caratteristica ricorrente nella narrativa cortazariana.

<sup>587</sup> Del resto, ognuna delle tre "parti" del romanzo ha la sua figura femminile dominante. Nei capitoli prescindibili, infatti, si accresce fortemente la presenza di Pola, la donna con cui Horacio tradì Lucia a Parigi. Si veda in 8.6 l'espansione degli spazi discorsivi provocata dalla seconda lettura e, in particolare (986.5), l'emergenza di un'intera e coerente sequenza dedicata all'amore per Pola, che con questo assume un rilievo che nella prima lettura era appena percepibile.

osservava a bocca aperta; due isolati più in là arrivava una donna che doveva essere Gekrepten. Talita attese, con il cartoccio posato sul ponte. (237)

Senza nessun proposito, senza nessuna necessità oggettiva, come puro atto, Talita attraversa quella tavola, fermandosi esattamente a metà. Da una parte c'è Oliveira, dall'altra Traveler.

La donna è osservata, interpellata, stimolata, reclamata dai due uomini, per ciascuno dei quali, naturalmente, rappresenta qualcosa di diverso. Lei è il doppio incosciente<sup>588</sup> della propria duplicità, mentre loro sono doppi ben consapevoli della specularità che li unisce, in un rapporto che sintetizza il culto rioplatense dell'amicizia, ma anche quello del duello e della sfida. (SARLO 2002 : 739)

Per Horacio Talita costituisce, quasi freudianamente, una reincarnazione della Maga: la sua identificazione da parte di Oliveira in Lucia è una sorta di atto compensatorio, che apparirà in tutta chiarezza nella notte rivelatrice in manicomio. Una spia di questa identificazione è la soddisfazione divertita con cui Oliveira constata l'indifferenza con cui la donna – sospesa in abiti discinti a mezz'aria – affronta o meglio ignora lo sguardo indignato e supponente dei passanti: i “benpensanti”, esattamente quelli di cui a Parigi il club teorizzava, senza però praticare, l'annichilimento<sup>589</sup>. Esattamente la pratica in cui invece eccelleva, con naturalezza e noncuranza, la Maga.

Talita sapeva che in un certo senso stavano parlando di lei, e continuava a guardare la ragazza delle commissioni immobile sulla sedia con la bocca aperta. [...] Le venne in mente che sarebbe stato molto divertente lasciare cadere il cartoccio in modo che andasse a finire nella bocca della ragazza delle commissioni. Ma non le andava, sentiva l'altro ponte sopra di sé, le parole che andavano e venivano, le risate, i silenzi brucianti. (238)

Per Traveler, la moglie è invece il mezzo per ribadire la propria diversità da Horacio, da cui si sente minacciato molto oltre la sfera amorosa, ovvero fin nel proprio dominio esistenziale e identitario. Talita, per Traveler, è un messaggio di sfida e lo strumento della vittoria, allorché, dopo un'attesa che pare lunghissima, la donna lancia finalmente il pacchetto e invece di proseguire ed entrare “nella zona dell'asse di Horacio”<sup>590</sup> (sic) torna indietro a piccoli tratti e si rigetta nelle braccia del marito.

Però Talita si era lentamente raddrizzata, e appoggiandosi sulle due mani spostò il sedere venti centimetri indietro. Un altro appoggio, e altri venti centimetri. Oliveira, sempre con la mano stesa, pareva il passeggero di una nave che comincia ad allontanarsi dal molo. [...]

---

<sup>588</sup> In realtà, il testo non autorizza affatto questa caratteristica modale di Talita, anzi: come diciamo più avanti, la donna è fin troppo consapevole del meccanismo in cui è tirata dentro. “non sono lo zombie di nessuno”.

<sup>589</sup> “La ragazza delle commissioni aveva messo una sedia sul marciapiede e li guardava. Oliveira la salutò con la mano. [...] pensò – “Quella poveretta dà per scontato che siamo matti, e si prepara a un vertiginoso ritorno alla normalità. Se qualcuno cade, il sangue la macchia, questo è certo. E lei non sa che il sangue la macchierà, non sa che ha messo la sedia affinché il sangue la macchi, e non sa che dieci minuti fa le venne una crisi di *tedium vitae*, all'unico scopo di far transitare la sedia dalla cucina al marciapiedi” (234)

<sup>590</sup> Il concetto di “zona” acquista un senso sempre più preciso avvicinandosi all'ultimo capitolo.

Talita aveva chiuso gli occhi e si lasciava sostenere, strappare dall'asse, far rientrare a forza di spinte a traverso la finestra. Sentì la bocca di Traveler sulla nuca, il respiro caldo e rapido.  
- Sei tornata, - sussurrò Traveler, - Sei tornata, sei tornata.  
- Sì, - disse Talita, avvicinandosi al letto. – Come avrei potuto altrimenti? Gli ho gettato il maledetto cartoccio e sono tornata, gli ho tirato il cartoccio e sono tornata, gli... (247-248)

Il dettaglio della finestra non è casuale: ritornerà nel finale, in un contesto molto simile (Horacio messo a traverso del cornicione, minacciato dall'avanzare della “zona-Traveler” e tentato di gettarsi nella “zona-Talita”). E non è casuale neppure la posizione delle due finestre, che ha l'evidente funzione di figurativizzare la configurazione modale della sfida, quella che Talita definisce più volte “l'altro ponte”<sup>591</sup>.

Le finestre reciprocamente affacciate instaurano nei soggetti un dispositivo di punto di vista incrociato, un /poter vedere/ reciproco: un mutuo scrutarsi, una “mirada reciproca”, per prendere il prestito la bella espressione con cui Frohlicher sintetizza la qualità eminentemente paradossale delle configurazioni modali tipiche degli universi narrativi di Cortázar. Se poi si magnifica il tratto di “identità” tra Horacio e Traveler, il loro guardarsi reciprocamente prende tutto l'aspetto di una *mise en abyme*, della fuga di uno specchio nello specchio.

It seems that Oliveira's relation to La Maga, to the club itself, and later to Traveler and Talita, is ruled by his **incessant quest to glimpse the other side of the corner** using them as the enigma-mirror, as a Xòlotl, or as “espantosas màquinas de repeticiones”. He interacts with them using them as mirrors or objects for self-scrutiny, hoping all the time that in the image reflected he may catch a glimpse of himself. (CASTRO-KLAREN : 231)

Esattamente lo stesso dispositivo figurativo e spaziale viene recuperato poco più avanti per riattivare il mutuo scrutarsi dei due e rendere davvero palese la configurazione modale che li lega in una sfida incredibilmente complice: si ricordi del resto che il meccanismo della sfida di basa esattamente sulla comunicazione reciproca di simulacri<sup>592</sup>. E in effetti, sono due simulacri che si scontrano nel buio in quest'altra scena emblematica, posta in chiara rima con la precedente e affidata a un discorso indiretto libero in cui si riconosce la voce di Traveler:

Era naturale pensare che lui stesse aspettando di vederla affacciarsi alla finestra. Bastava svegliarsi alle due del mattino, con un caldo appiccaticcio, con il fumo acre della spirale contro le zanzare, con **due enormi stelle piantate sullo sfondo della finestra, con l'altra finestra di fronte anch'essa aperta.**

Era naturale perché **in fondo l'asse era ancora là**, e il rifiuto sotto il sole poteva diventare un'altra cosa in piena notte, virare verso un improvviso consenso, e allora lui si sarebbe trovato alla finestra, fumando per far scappare le zanzare e aspettando che Talita sonnambula si sciogliere dolcemente dal corpo di Traveler per affacciarsi e guardarlo da buio a buio. [...]

<sup>591</sup> Nel capitolo successivo, l'episodio, e soprattutto il suo potenziale di rottura dell'equilibrio tra i tre amici, viene così commentato, rispettivamente, da Talita e Traveler: “Lo so, o meglio, l'ho saputo stando a cavallo sull'asse. Voi due lo sapete fin troppo, io sto in mezzo come quella parte della bilancia che non so mai come si chiama. – Sei la nostra ninfa Egeria, il nostro ponte medianico [...]. (253)

<sup>592</sup> Cfr. “Le défi” in GREIMAS 1983.

Se lui si fosse trovato in un punto del pozzo nero, in fondo alla camera, e di là avesse guardato la finestra, avrebbe dovuto vedere Traveler, la sua canottiera bianca come un ectoplasma. Se lui si fosse trovato, in un punto del pozzo nero aspettando che Talita si affacciasse, l'apparizione indifferente di una canottiera bianca avrebbe dovuto mortificarlo minuziosamente. [...]

Ma se lui non si fosse trovato in nessun punto del pozzo nero, il fatto di alzarsi e di andare alla finestra a quell'ora di notte era ammettere la paura, quasi un consenso. Equivalenza in pratica a dare per scontato che **né lui né Horacio avevano ritirato le assi. In un modo o nell'altro c'era possibilità di passare, si poteva andare o venire.** Uno dei tre, sonnambulo, poteva passare da una finestra all'altra, calpestando l'aria spessa senza timore di cadere in strada. (260-261)

#### 8.4.2 La “busqueda del centro” e il kibbutz del desiderio

*E perché si è usciti dall'infanzia [...] si dimentica che per arrivare al Cielo occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa.*

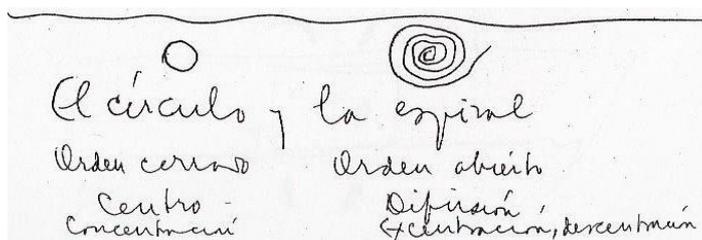
L'altro modello figurale “compensatorio” è quello della tensione verso il centro. È questo il dispositivo davvero preponderante in *Rayuela*, tanto da assurgere ad oggetto mitico di valore: il Centro, una visione quasi, un'immagine; ma anche un principio etico, estetico e filosofico. Si è detto dell'eccentricità come valore fondante di una condizione dislocata. Abbiamo tentato di descrivere le proprietà prettamente figurali di tale modello liminare; ritorniamoci ora per un momento per sottolinearne la pregnanza in termini soggettivi e incarnati. Quando Cortázar parla di scarto eccentrico, non invoca la mancanza di un centro, ma uno spostamento possibile (e auspicabile) da questo. Non si tratta qui della negazione oggettiva di un centro, della sua soppressione *tout court*, ma di un suo venir meno *per* il soggetto, di un'incapacità di centrare il sistema e di “centrarsi”. Così Horacio:

[...] avrei tanto bisogno di avvicinarmi meglio a me stesso, lasciar cadere tutto quanto mi separa dal centro. (CORTÁZAR 1966 : 25)

La mira primaria del soggetto di *Rayuela* è proprio questo *self-centering*, figurativizzato da quella che lui chiama la “busqueda del centro”, ma anche da altre configurazioni come l'ascesa ad un paradiso posto sulla vetta del mondo, o il raggiungimento di un equilibrio, nel senso non solo interiore, ma somatico. Centrarsi è infatti anche equilibrarsi. In altri termini, è da questa eccentricità, che fluisce potente a livello isotopico all'interno del testo, che deriva per opposizione anche la tensione primaria che muove il soggetto Oliveira, ovvero la ricerca del centro, di un punto fisso, o meglio –

in senso  
un ubi

La  
compare negli  
preparatori del  
dall'ambiguità



esistenzialista – di  
*consistam*.<sup>593</sup>

figura del centro  
appunti  
libro, già marcata  
che la

caratterizzerà nel discorso. Il centro è considerato come base di un ordine ora aperto (circolo) ora chiuso (spirale)<sup>594</sup> ed è tanto pregnante da suggerire all'autore come titolo suggestivo ma provvisorio quello di *Mandala* (letteralmente “cerchio”) mutuato da una figura ieratica tipica della cultura indiana, plasticamente fondata sullo schema concentrico o spiralicò che figurativizza il percorso di formazione del cosmo a partire, appunto, dal suo centro.

Ci si conceda una sorta di prova di commutazione a conferma della significatività della scelta del titolo: il riferimento al *mandala* avrebbe indubbiamente reso particolarmente esplicita l'ispirazione buddista del percorso di Oliveira, nonché del ruolo cruciale che la dinamica della “distrazione” gioca nella sua ricerca (oltre che, come si è visto, nella ricerca estetica dell'autore). L'isotopia spirituale connessa al percorso Zen verso il nirvana è del resto ben presente nel discorso:

[se] [...], addentando e mordendo tutto ciò che stava là, e soprattutto strappando non si sapeva cosa ma stappando fino all'osso, potesse **saltare a una cicala di pace, a un piccolissimo grillo di contentezza**, e poi **entrare a traverso una porta qualsiasi in un giardino qualsiasi**, in un giardino allegorico per gli altri, come i **mandala** sono allegorici per gli altri, e in quel giardino potesse cogliere un fiore e quel fiore fosse la Maga o Babs o

<sup>593</sup> “Perché uno dei sentimenti che sono sempre presenti in Oliveira è la nostalgia di qualcosa che lui stesso è incapace di definire. In primo luogo la nostalgia di un paradiso perduto, ma in secondo luogo la nostalgia concreta di Buenos Aires, di una cosa misteriosa che rimasta lì e che in definitiva lui torna a cercare. [...] Lui è, diciamo, condannato alla ricerca, a una ricerca senza una meta promessa né definita né definitiva. [...] La ricerca esiste, ma non è definita. Nel caso di Oliveira, è relativamente definita come la nozione *Centro*, perché ciò che lui chiama *Centro* sarebbe quella dimensione nella quale l'essere umano, individuale o collettivo, può reinventare la realtà” (CORTÁZAR 1985 : 546).

<sup>594</sup> Tra le carte preparatorie di *Rayuela*, analizzate da Barrenechea (1983), si può trovare un appunto in cui la figura della spirale è accostata a quella del circolo secondo un'opposizione semantica, espressamente esplicitata, tra ordine aperto e ordine chiuso. È evidente che in tale opposizione è il diverso statuto del centro a reggere il gioco: irraggiungibile e differito nel primo caso, fisso ed individuabile nel secondo. Peraltro, nella successiva scelta della figura del mandala, che dovrebbe conciliare questi due ordini, si può riconoscere una sorta di riletture o trasfigurazione di alcuni principi della patafisica. Il simbolo del collegio è proprio la spirale, posta a figurativizzare il movimento continuo e costantemente irrisolto di approssimazione al centro. Cortázar trasforma la spirale in mandala in ossequio ad una tendenza più “spirituale”, che si può riconoscere nei discorsi sull'incontro miracoloso, sulla pregnanza quasi animistica di certe figure.

Wong, però spiegati ed esplicativi, redenti, liberati dalle loro figure del Club, restituiti, usciti, affacciati<sup>595</sup> [...]. (78)

Nella tradizione buddista il disegno di questa figura concentrica e il suo successivo, minuzioso riempimento mediante fine sabbia di diversi colori, rappresentano altrettante tappe di un percorso iniziatico. Questa pratica è del resto fondata su un vero e proprio “ragionamento figurativo” ed appare dotata di una sorta di “efficacia simbolica”.<sup>596</sup>

Nel rituale indiano e tibetano [...] esso ha finito per indicare un complicato disegno formato da uno o più cerchi concentrici nei quali è inscritto un quadrato diviso a sua volta dalle diagonali in quattro triangoli; [...] Come il *templum* e il labirinto, anche il mandala è una cosmografia, un diagramma dell’ordine universale [...]. Durante il rito di fondazione di un tempio, il diagramma viene tracciato sul terreno secondo un complicato cerimoniale e decorato con fiori, limi e bacchette d’incenso: in tale contesto esso rappresenta un programma di costruzione, una pianta simbolica e una profezia di ciò che sta per essere edificato in quel sito [...]. (RYKWERT 1982 : 206-210)

Tra le molte descrizioni del *mandala* che è possibile citare, abbiamo scelto quella di Rykwert, che ci sembra mettere in luce in modo particolarmente chiaro il fondamento “spaziale” e topologico della fortuna di questa figura a livello antropologico.<sup>597</sup> La definizione di Rykwert ha anche il merito di sottolineare la valenza “cosmologica” della figura (alla base di un vero e proprio rito di fondazione), affidata alla disposizione e all’occupazione delle caselle da parte delle diverse divinità. È esattamente magnificando il tratto “cosmologico” che Cortazar opererà la sostituzione del titolo da *Mandala* a *Rayuela*, nome spagnolo (*Marelle* in francese, *Hopscotch* in inglese) di quel “gioco del mondo” che in Italia viene talvolta più prosaicamente chiamato “campana”. In questa versione più “laica” le caselle da attraversare sono indicate semplicemente dai numeri. Le potenzialità strutturanti della figura sono così sottoposte ad astrazione e ricondotte ad un semplice ordinamento gerarchico orientato, che anche in questo caso si presta a fare da base ad un vero e proprio ragionamento figurale.

[...] magari tutto ciò non era altro che nostalgia del paradiso terrestre, un’idea di purezza, **però la purezza era come dire un prodotto inevitabile della semplificazione**, un alfiere, via le torri, salta il cavallo, cadono pedine, e in mezzo alla scacchiera, immensi



via  
le

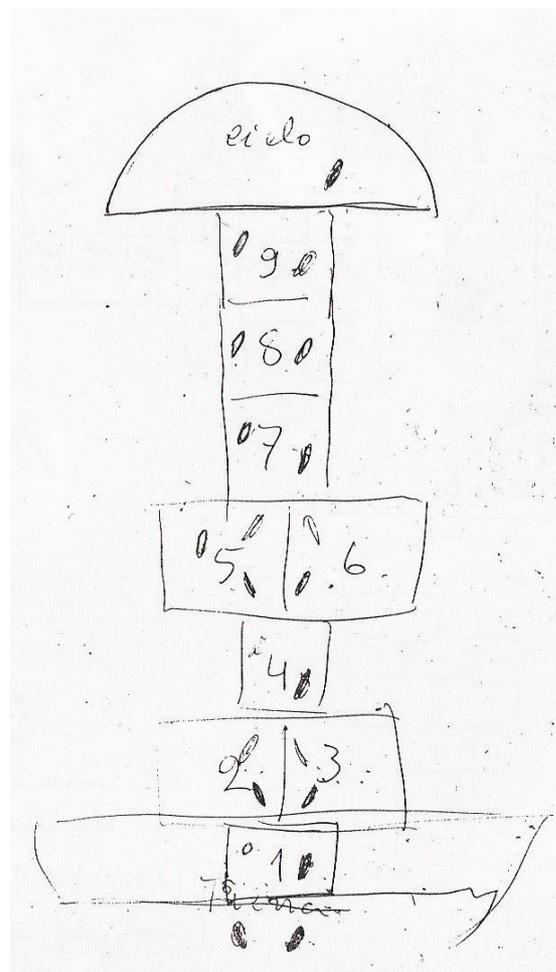
<sup>595</sup> Anche gli attori che condividono il campo di Horacio vengono sottoposti a quest’astrazione (“strappando non si sapeva cosa, ma strappando fino all’osso”) e anche per loro essa apre a un ragionamento figurativo, ad una spiegazione che sia al contempo “redenzione”.

<sup>596</sup> La costruzione e il riempimento del *mandala* mirano infatti alla “costruzione” di un’analoga struttura di riflessione interiore nel soggetto che la pratica, una sorta di “mandala mentale”. In termini semiotici, diremmo che la pratica rimanda all’instaurazione di una disposizione timica di base in grado di sostenere una struttura epistemica e cognitiva definita.

<sup>597</sup> Del resto, Oliveira dirà: “Parigi è un centro, capito, un mandala che bisogna percorrere senza dialettica, un labirinto dove le formula prammatiche non servono che a perdersi” (400)

come leoni d'antracite i re fiancheggiati da ciò che resta di più puro e ultimo e immacolato dell'esercito, all'aurora le lance si spezzeranno fatali, si conoscerà il destino, ci sarà la pace. (CORTÁZAR 1966 : 78)

Non che le connotazioni cosmologiche vengano annullate con questa operazione astrattiva; esse vengono solo ridotte ad una manifestazione, tra tante, della tensione del soggetto verso un punto privilegiato, ovvero, di volta in volta il centro, la sommità o il baricentro, il punto di equilibrio, ma sempre e comunque valorizzato come luogo di "pace": quello che Horacio chiama "el kibbutz del deseo".<sup>598</sup> In effetti, la figura del gioco del mondo ricorre ampiamente a livello discorsivo, sempre accompagnata dall'individuazione di un polo intensivo al suo interno – la sommità, il paradiso – e una precisa configurazione modale (/voler/ ma /non poter/ raggiungere) e aspettuale (la mira).



Il gioco del mondo si fa con una pietruzza che si deve spingere con la punta del piede. Ingredienti: un marciapiedi, una pietruzza, una scarpa, e un bel disegno con il gesso, preferibilmente colorato. In alto è il Cielo, sotto la Terra, è molto difficile arrivare con la pietruzza al Cielo, quasi sempre si calcola male e la pietruzza esce dal tracciato. A poco a poco, però, si acquista l'abilità necessaria per conquistare ciascuna delle caselle (mondo a chiocciola, mondo rettangolare o mondo fantasia, poco usato) e un bel giorno s'impara ad

<sup>598</sup> L'essenziale è, in altri termini, che un punto della figura sia marcato come "singolare" – che poi questo punto sia o meno raggiungibile, rientra nella vicenda particolare del soggetto implicato nello schema.

uscire dalla terra e a far risalire la pietruzza fino al Cielo, fino a entrare nel Cielo [...], il guaio è che proprio a questo punto, quando quasi nessuno si è dimostrato capace di far risalire la pietruzza fino al Cielo, termina d'un tratto l'infanzia e si cade nei romanzi, nell'angoscia per il razzo divino, nella speculazione a proposito di un altro Cielo<sup>599</sup> al quale bisogna imparare ad arrivare. E perché si è usciti dall'infanzia [...] si dimentica che per arrivare al Cielo occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa. (205-206)

Ritornando alla pseudo-prova di commutazione riguardo al titolo. Si vede che la sua modifica da *Mandala* a *Rayuela* ne conserva grosso modo l'effetto di senso, ovvero la resa di una ricerca chiaramente orientata su un percorso gerarchico, in vista del raggiungimento di un punto privilegiato: il centro nella figura del mandala, l'alto nella figura della campana.<sup>600</sup> E tuttavia, la sostituzione provoca uno slittamento di senso che esclude si possa pensare ad una semplice variante.

La sostituzione di uno schema concentrico con uno schema verticale, a ben guardare, risponde ad un'esigenza di traduzione inter-culturale: l'obbiettivo polemico del discorso valoriale di *Rayuela* è la cultura occidentale, nella quale l'ordinamento gerarchico è prevalentemente "spazializzato" attraverso l'asse semantico della /verticalità/ piuttosto che quello della /concentricità/, come invece avviene nelle culture orientali<sup>601</sup>. È a questo asse che viene dunque affidata nel romanzo la visualizzazione o figurativizzazione delle fluttuazioni valoriali del soggetto:

Non voglio scrivere di Rocamadour, almeno per oggi, avrei tanto bisogno di avvicinarmi meglio a me stesso, lasciar cadere tutto quanto mi separa dal centro. Finisco sempre coll'alludere al centro senza la minima garanzia di sapere quel che dico, cedo al facile tranello della geometria con cui si pretende di far ordine alla nostra vita di occidentali: Asse, centro, ragion d'essere. Omphalos, nomi della nostalgia indoeuropea. (25-26)

In generale, molto curiosamente, l'ordinamento concentrico prevale quando l'obbiettivo di Oliveira è una critica razionale all'ordinamento della cultura occidentale, e l'immagine della via verticale al paradiso subentra quando invece la ricerca del centro diventa preponderante mentre, conseguentemente, l'eccentricità e l'instabilità diventano timicamente insostenibili. In altri termini, con un *ribaltamento* al contempo antifrastico e chiasmico, la valorizzazione positiva dell'archetipo concentrico interviene in concomitanza con la valorizzazione negativa dell'ordinamento lineare e verticale, compiuta però proprio attraverso il modo razionale occidentale. Simmetricamente, la valorizzazione positiva

---

<sup>599</sup> È plausibile, forse, un riferimento al racconto "L'altro cielo": di certo l'espressione è molto amata dall'autore.

<sup>600</sup> In altri termini, la lettura del testo orienta l'interpretazione finale dei due lessemi verso la magnificazione delle stesse componenti semantiche – nello specifico, /perdizione/ e /salvezza/ – solo sostenute da una diversa opposizione topologica: il rapporto periferia/centro è semplicemente sostituito con quello basso/alto.

<sup>601</sup> Si intende naturalmente che questa opposizione sia del tutto tendenziale: in realtà anche nella cultura occidentale è molto forte l'opposizione centro-periferia come modello gerarchico (e nel testo questa potenzialità di senso è ben sottolineata). Ma il centro "occidentale" non è il centro a cui Oliveira ambisce, essendo più un operatore di centralizzazione violenta per cui la periferia è del tutto privata di senso, che un centro organizzatore, inestricabilmente legato alla sua periferia, ovvero secondo una visione più armonica tipica appunto della cultura zen.

dell'ordinamento verticale interviene quando la posizione eccentrica nell'archetipo concentrico raggiunge una soglia disforica, attraverso una dinamica del tutto "timica" e spesso irrazionale.

Questa contraddizione interna tra tensione timica e tensione predicativa produce una *quête* irrisolta, non per irraggiungibilità dell'oggetto, ma per l'intima contraddittorietà della dinamica tensiva del soggetto verso l'oggetto. La scelta della *Rayuela* ha anche l'effetto di sottolineare la costitutiva incompiutezza della *quête*. Il gioco del mondo non che un continuo ripetersi di dislocazione e piazzamento: mirare una casella vuota, riempirla col sassolino, sostituirlo col proprio sé-corpo solo quando è pronto un altro vuoto, un'altra mira, un'altra casella da conquistare. Si vede bene allora che la base dell'intima contraddizione di Oliveira è esattamente la condizione liminare, lo "stare tra" di cui si è parlato. Oliveira rifiuta il Centro imposto dall'esterno per cercare di fare centro a sé, di porsi come polo alternativo a quello del sistema.

A quel punto mi ero accorto che cercare era il mio destino, l'emblema di coloro che escono la notte senza alcuna precisa intenzione, lo scopo degli assassini di bussole. (19)

Nella sua missione di "assassino di bussole" (in questo tutt'altro che inerte ma alquanto "smodato", quasi dostojevskiano), Oliveira tenta di elevare a centro organizzatore la propria posizione al limite e, di conseguenza, di deformare (o forse ri-formare) la struttura ipostatizzata dell'universo valoriale occidentale, quella che lui chiama "la Grande Abitudine". Ma la sua armatura intenzionale è troppo radicata, gli manca l'equilibrio di chi riesce ad inerire alle cose, l'unico vero modo per porsi come centro di un campo senza deformarlo con la propria forza attrattiva. Gli manca, insomma, quell'equilibrismo naturale che tanto ammira (e teme) in Lucia. Così per Oliveira, come un sasso sulla cima di un crinale, diventa estremamente facile, quasi inevitabile, sbilanciare un po' il baricentro e rotolare in basso.

#### 8.4.3 Una discesa agli inferi: adeguazione e ribaltamento

*Sì, arrivare al Cielo a calci*

La *quete* di Oliveira verso una situazione compensatoria di centramento (*quete* che si accompagna, in quanto causa della crisi epistemica, al programma principale di cernita valoriale<sup>602</sup>) è allora figurativamente orientata verso un "alto", una sommità che si sostituisce nel senso della verticalità al centro del mandala.

Dal contrasto tra questa tendenza compensatoria a livello timico (il centramento) e la tendenza di adeguazione a livello predicativo (la dislocazione come scelta di posizionamento sociale e cognitivo) nasce il paradosso di *una soluzione che sta nel ribaltamento (e collassamento) delle premesse*. Si tratta allora rendere la posizione

<sup>602</sup> Da un punto di vista assiologico, a causa della discrasia tra livello dell'adesione e dell'assunzione, il centro è sottoposto a una valorizzazione ambivalente, ora euforica ora disforica. È un tipico caso di programma incerto e "rischioso" (cfr. LANDOWSKI 2005 e FONTANILLE 2005).

eccentrica un diverso centro ovvero, secondo l'altro modello figurativo, volgere l'interstizio in ponte. In questo senso va intesa l'immagine ricorrente della "intercessione" come costruzione di una passerella, di un legame tra le entità monadiche del mondo, un passaggio che permetta l'accesso ad una zona stabile, al "kibbutz del deseo". Il tema dell'intercessione ricorre ossessivamente durante la "memorabile" sbornia a suon di jazz nella lunga notte passata con il Club:

E c'era ancor altro, **c'era l'intercessione, l'accesso tramite illusioni ad un piano, a una zona inimmaginabile che era inutile pensare** perché qualsiasi pensiero la distruggeva appena cercava di delimitarla. Una mano di fumo lo conduceva per mano, **lo iniziava alla discesa, se era una discesa, gli indicava un centro, se era un centro**, gli metteva nello stomaco, dove la vodka bolliva dolcemente cristalli e bolle d'aria, qualcosa che un'altra illusione infinitamente bella e disperata aveva chiamato a un ceto punto immortalità. Chiudendo gli occhi riuscì a dirsi che se un misero rituale aveva la forza di **renderlo eccentrico per meglio indicargli un centro, renderlo eccentrico verso un centro tuttavia inconcepibile**, forse non tutto era perduto e magari, in altre circostanze, dopo molti tentativi, l'accesso sarebbe possibile. (58)

Se i modelli di compensazione agiscono a livello timico (una mano di fumo, la vodka che bolle nello stomaco, l'illusione "bella e disperata") e quelli di adeguazione a livello epistemico (la dislocazione, la discesa sono dei riti, degli ideali regolativi), a livello pragmatico invece ("in altre circostanze, dopo molti tentativi") è il modello del ribaltamento che si impone. La contraddizione radicale di *Rayuela* (ma anche la fonte della sua efficacia) sta nel fatto che nella propria vicenda pragmatica Oliveira assume una strategia antifrastica. La via che dovrebbe portare al kibbutz è quella dell'adeguazione *estrema* alla condizione dislocata, la sua *radicalizzazione*. Di qui la tendenza a "dejarse ir" verso il basso che poter salire in alto. L'ordine sbagliato è quello giusto e la retta via è in realtà traversa.<sup>603</sup>

In effetti, a maglie molto larghe, la vicenda di *Rayuela* appare come una sistematica discesa agli inferi, una sorta di metodo antifrastico per raggiungere il "paradiso". Ogni qual volta Oliveira è potenzialmente contagiato dal principio vitalistico e armonico del "kibbutz del desiderio" (incarnato di volta in volta da Lucia, o in Manolo e Talita), risponde con un'immersione nel basso: i bassifondi di Parigi, il miserevole, il manicomio. Oliveira è, lo ripetiamo, un "assassino di bussole": più intravede il centro, più si rigetta nel marginale<sup>604</sup>. Scrive giustamente Sarlo:

---

<sup>603</sup> Giochiamo qui sulla connotazione morale del tratto di rettitudine. Per Oliveira è la condizione marginale ("la via traversa") quella più genuina e appropriata ("la retta via").

<sup>604</sup> [...] Allora, che cos'è questo *Centro*, questo rifugio? Il *Centro* è il risultato dell'eliminazione di tutto ciò che viene rifiutato. E in realtà *Rayuela* è un'accumulazione di rifiuti. Oliveira distrugge tutto al suo passaggio. Butta via tutto: donne, cose, tempo, città. Perché solo allora, dopo aver liquidato tutto ciò che lui voleva liquidare, c'è la speranza di reinventare la realtà. [...] Ma in quel dialogo c'è anche – nonostante sia molto più presente nell'episodio della pianista – quest'altro *Centro* che Oliveira sta cercando, e che sarà il Centro che racchiude tutte le emozioni, la pietà, l'affetto, l'essere accolto da un'altra persona, nel senso più ampio del termine; sensazioni delle quali lui ha nostalgia e che non trova mai" (CORTÁZAR 1985 : 547).

Nella sua ricerca, Oliveira percorre le strade dell'erotismo, della degradazione e della follia.  
(SARLO 2002 : 738)

Ognuna di queste “vie iniziatiche” si pone come una diversa declinazione del medesimo percorso sul gioco del mondo. Ciascuna di queste vie ha tuttavia i suoi punti di salienza, che mutando fanno progredire Horacio nella ricerca ma, soprattutto, ciascuna ha il proprio episodio culminante: prima l'abbandono di Lucia e l'incontro con Berthe Trépat, poi l'immersione nella vita da *clocharde* (“un'umiliazione volontariamente perseguita”<sup>605</sup>), infine l'entrata in manicomio e la discesa nell'obitorio<sup>606</sup>.

Si noti che ognuna di queste “discese” è preceduta da una teorizzazione e una resa figurativa, coerentemente con l'imperativo implicito di “parlare per immagini”. Appena prima l'abbandono di Lucia viene evocato il *dispositivo anamorfico* poi, nell'epilogo della prima parte, quello del *caleidoscopio*. In entrambi i casi il modello figurale rimanda ad un principio di riconfigurazione a partire dagli stessi elementi, ad una stabilità instabile, che figurativizza il ribaltamento così come il ponte e il centro figurativizzavano la compensazione.

La prima tappa di questa catabasi si apre alla fine del cap 18 e alla fine della lunga notte del Club, dove, tra i fumi dell'alcol (“davvero che sbornia”) avviene la svolta epistemica di Oliveira, la scelta radicale della *valorizzazione dei margini*. Il processo di questa svolta vede prima un'apologia dell'ordine e della purezza<sup>607</sup>, ancora una volta visualizzata tramite un'arcadia<sup>608</sup>; poi l'intravisione di una possibilità diversa, del ribaltamento: andare dal disordine all'ordine.

Il disordine trionfava e correva per le stanze con i capelli pendenti in sudice ciocche, gli occhi di vetro, le mani piene di mazzi di carte che non combinano, messaggi a ci mancavano le firme e le intestazioni, e dui tavoli si freddavano i piatti di minestra, il pavimento era ingombro di calzoni buttati là, di mele marce, di bende macchiate. (...) un uomo respirava fino a non poterne più, si sentiva vivere fino al delirio nell'atto stesso in cui contemplava la confusione che lo attorniava e si domandava se qualcosa di tutto quello aveva senso. Ogni disordine si giustificava se tendeva ad uscire da se stesso, **a traverso la pazzia si poteva forse arrivare ad una ragione che non fosse quella ragione la cui fallanza è pazzia.** “Andare dal disordine all'ordine, – pensò Oliveira –. Sì, ma quale ordine può essere quello che non sembri il più nefando, il più terribile, il più insanabile fra tutti i disordini? (...) davvero che sbornia ho, mamma mia, è bene andare a letto subito”. (79-80)

Alla teorizzazione, come si è detto, segue una visualizzazione iconica, in questo caso particolarmente significativa. L'anamorfo, incredibilmente, compare anche in questo romanzo e anche qui investita di una gravidanza fondamentale. Il ragionamento figurativo è evidente: è necessario radicalizzare la posizione eccentrica – “el punto exacto”,

---

<sup>605</sup> SARLO 2002. : 739.

<sup>606</sup> Quest'ultima discesa, la più radicale, introduce tuttavia una correzione salvifica della strategia di ribaltamento precedente, rivelatasi invece, come vedremo a breve, fallimentare.

<sup>607</sup> Pureza. [...] Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. (Purezza. Purezza. Parola orribile. Pu-ré, e poi za. Pensa un po'. (78)

<sup>608</sup> Si tratta, per la precisione, della visione del mandala riportata nel paragrafo precedente.

“l’hangolo terribilmente hacuto” – perchè si possa scorgere un nuovo ordine, “para que todo se ordenara en su justa perspectiva”.

“Anche questo mio mate potrebbe indicarmi un centro”, pensava Oliveira [...]. “E questo centro che non so cos’è, non vale come espressione topografica di un unità? Cammino in una enorme stanza con il pavimento di piastrelle e una di queste piastrelle è **il punto esatto in cui dovrei fermarmi affinché tutto si disponga nella giusta prospettiva**”. “Il punto esatto”, sottolineò Oliveira, ormai quasi prendendosi in giro per rassicurarsi che non stava perdendosi in pure parole. “**Un quadro anamorfico in cui occorre cercare l’angolatura esatta** (e l’importante in questo esempio è che **l’hangolo è terribilmente hacuto**, bisogna tenere il naso quasi haccollato contro la tela perché all’improvviso il mucchio di righe senza senso si converta in un ritratto di Francesco I o nella battaglia di Sinigallia, qualcosa di hincalificabilmente hincredibile)”. (83)<sup>609</sup>

Da questo punto in poi, avviene il cambio di valorizzazione. Non più la marginalità “tascabile” del *bohémien*, ma una scelta radicale, la scelta di un punto di vista, appunto, estremo, che porterà immediatamente dopo all’abbandono della Maga, poi all’immersione nell’assurdo e nel patetico con Berthe Trépat. Si tratta, a questo livello, di una discesa verso un “basso” morale, un riaggiustamento modale, autonomamente perseguito, che renda possibile il rifiuto dei valori “giusti” o presunti tali; come l’amore, appunto, nel caso della Maga, ma soprattutto la *pietas* (per Berthe, per il vecchio scrittore, per Rocamadour), entrambe intese, in ultima analisi, come capacità di aprirsi simpateticamente all’altro. Questa distruzione della morale culmina con la terribile (ed insostenibile, persino per il Club) indifferenza per la morte di Rocamadour, che segna un’ulteriore svolta nel processo di intensificazione della dislocazione.

Alla riuscita della discesa morale, sopravvive tuttavia, anzi resiste, un disposizione timica opposta. Lo si è visto con il ritrovamento della lettera: nella dimensione predicativa la *pietas* (che si era manifestata improvvisamente per Berthe) è stata liquidata (e clamorosamente, ovvero con lo sprezzo della morte di un infante), ma persiste sul piano timico (sotto forma di moralizzazione, senso di colpa). Allo stesso modo Lucia, rigettata e destituita come destinante, sopravvive sotto forma di ingerenza di una protensività più sfuggente, ovvero sotto forma di quella distrazione che si insinua in Oliveira e nella sua “tanta scienza”, suo malgrado.

Se il primo tentativo di discesa portava sulla dimensione epistemica, il successivo prenderà allora di mira esattamente quel fondamento timico in cui Horacio ormai riconosce un ostacolo al compimento delle proprie risoluzioni epistemiche. Dalla discesa verso il “basso morale”, si passa alla discesa verso il “basso corporale”.

La scelta di estrema degradazione per cui Horacio si mescola ai *clochards*, fino ad abbandonarsi a discutibili pratiche erotiche con Emmanuele, è esattamente un tentativo di vincere il disgusto e in questo modo tacitare il timico, di sottometterlo ad un imperativo predicativo (quello appunto del ribaltamento).

---

<sup>609</sup> La traduzione italiana rispetta in pieno l’artificio dell’aggiunta delle “acca”: “lo importante de este ejemplo es que el hângulo es terriblemente hagudo” “la nariz casi hadosada a la tela”, “algo hincalificablemente hasombroso”.

Diseducazione dei sensi, aprire del tutto la bocca e il naso e accettare il peggiore di tutti gli odori, il sudiciume umano. Un minuto, due, tre, sempre più facile, come qualsiasi altro tirocinio. Dominando la nausea, Oliveria afferrò la bottiglia, senza poterla vedere sapeva che il collo era unto di rossetto e di saliva, l'oscurità gli raffinava l'olfatto. Chiudendo gli occhi per proteggersi non sapeva da che cosa, bevve in una sola sorsata mezzo litro di vino rosso. Poi si misero a fumare spalla contro spalla, soddisfatti. La nausea retrocedeva, non vinta ma umiliata, aspettando a capo chino, e si poteva cominciare a pensare ad altro. (201)<sup>610</sup>

Anche qui, come si diceva, la discesa è accompagnata da una teorizzazione *ad hoc* del ribaltamento (“il contrario quale possibile forma della sopravvivenza”), e dall'opportuna aggiunta della “H” che ne stempera ironicamente la pretesa filosofeggiante:

Ed era così naturale che nel buio la mano di Emmanuèle tastasse il braccio di Oliveira e vi si posasse fiduciosa, mentre l'altra mano cercava la bottiglia e si udisse il gluglu e il soffio soddisfatto, **così naturale che tutto fosse così assolutamente diritto o rovescio, il contrario quale possibile forma della sopravvivenza**. E sebbene Holiveira diffidasse dell'hebrezza, hastuta complice del Grande Hinganno, qualcosa gli diceva che anche là era il kibbutz. Non una certezza metodica, oh no, vecchio caro, questo no, per quanto tu lo voglia, nè un in vino veritas nè una dialettica alla Fichte o altri lapidari spinoziani, **unicamente una specie di accettazione della nausea**, Eraclito si era fatto sotterrare in un mucchio di letame per guarire dall'idropisia, qualcuno l'aveva detto quella notte medesima [...] gente che lui aveva vissuto per il desiderio di **creare un contatto dal lato giusto, di reinventare l'amore come unico modo di entrare un giorno nel suo kibbutz**. [...] E allora, forse si trattava di questo, di stare nello sterco fino al collo e sperare [...]. (202)

“Nello sterco fino al collo”: questo il modo per entrare nel kibbutz, per creare un contatto “dal lato giusto”, il vero strumento dell'intercessione. Ed è qui, sul cellulare della polizia dove Horacio si ritrova rinchiuso con la *clocharde* e due “pederasti” (sic), che compare la descrizione dettagliata del gioco del mondo<sup>611</sup>, inserendosi a rinforzare l'isotopia alto-basso (già attivata dall'evocazione del kibbutz) per ribaltarne decisamente l'orientamento valoriale<sup>612</sup>.

E perchè si è usciti dall'infanzia, si dimentica che per arrivare al Cielo occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa. Cosa che invece sapeva Eraclito, immerso

---

<sup>610</sup> Per avere misura di quanto sia intenso il disgusto che Oliveira deve vincere, si consideri la descrizione di Emmanuele in uno dei “capitoli di cui si può fare a meno” (sic): “- Lei si chiama Emmanuele, ha fatto la prostitua in provincia. [...] Una notte che io ero triste abbiamo chiacchierato insieme. Puzza che è un orrore, dovetti andarmene via subito. Sai che cosa le domndai? Le domandai quando si cambiava. Che stupida domanda [...] Disse che l'ultima volta che si era tolta qualcosa era stato da sotto, tirando dalle ginocchia. Usciva tutto a pezzi. [...] – Non mi piacerebbe essere un infermiere e che una notte me la portassero su una barella. Un pregiudizio come un altro. Pilastrì della società. Ho sete, Maga.”

<sup>611</sup> La descrizione in questione è qui riportata nel paragrafo precedente.

<sup>612</sup> Si noti che Emmanuèle finisce distesa in basso e Oliveira “le mise i piedi sul sedere e si sistemò comodamente sul sedile” prima di cominciare a divagare su gioco del mondo, pietruzze e punta del piede. È evidente la marcatura del “basso”, che infatti più avanti verrà esplicitamente identificato col “punto esatto” da cui guardare il mondo per riconfigurarne le potenzialità anamorfiche. Inoltre, come si vedrà nel prossimo paragrafo, la figura della scarpa, ad onta della sua banalità, si carica per tutto il romanzo di una funzione semantica del tutto peculiare e coerente con questa lettura.

nello sterco, forse Emmanuèle soffiandosi il naso a piene mani nel tempo delle ciliegie, o i due pederasti che non sapeva come erano seduti nel furgone [...] e che ridendo come matti guardavano Emmanuèle per terra e Oliveira che avrebbe voluto fumare ma non aveva più né sigarette né fiammiferi [...]. Una pietruzza e la punta di una scarpa, cosa che la Maga aveva saputo sempre e lui molto meno, e il Club più o meno bene, fin dall'infanzia a Burzaco o nei sobborghi di Montevideo lungo la retta via del cielo, senza aver bisogno di vedanta o di zen o di un campionario di escatologie, sì, arrivare al Cielo a calci, arrivare con la pietruzza (e la propria croce? Poco maneggevole quell'affare) e con un ultimo piccolo calcio proiettare la pietra contro l'azur l'azur l'azur l'azur, crac vetro rotto, a letto senza frutta, bambino cattivo, e che cosa importava se dietro al vetro rotto c'era il kibbutz, se il Cielo non era altro che il nome infantile del suo kibbutz. (206)

La funzione esplicativa precedentemente investita nel quadro anamorfico, qui viene assegnata ad un'altra figura: un caleidoscopio, tirato fuori dai due pederasti, sentenziando sapidamente "Look through the peephole and you'll see pattern pretty as can be". Del dispositivo anamorfico, il caleidoscopio conserva le stesse proprietà, ovvero la capacità di riconfigurarsi attraverso un cambio di prospettiva<sup>613</sup>. L'"hangolo terribilmente hacuto" che Oliveria cerca è allora il lato da cui bisogna guardare il caleidoscopio. E questo lato è, coerentemente con quanto detto, esattamente "il lato sbagliato". È il culmine del ribaltamento: il gioco del mondo si inizia dal basso, gettandosi a terra, e il mondo caleidoscopio va rovesciato perché finalmente acquisti senso, avviarsi verso un kibbutz che è "laggiù" e non più nel cielo.

Era tutto perfetto, arrivava tutto al momento giusto, il gioco del mondo e il caleidoscopio, il piccolo pederasta che guardava e guardava, oh Jo, non vedo niente, più luce, più luce, Jo. [...] l'Oscuro aveva ragione, una via al kibbutz, forse l'unica via per il kibbutz, tutto ciò non poteva essere il mondo, **la gente afferrava il caleidoscopio dalla parte sbagliata, allora si doveva rovesciarlo con l'aiuto di Emmanuèle e di Pola e di Parigi e della Maga e di Rocamadour, gettarsi a terra come Emmanuèle e di là cominciare guardare la montagna del letamaio**, guardare il mondo attraverso l'occhio del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la pietruzza doveva passare a traverso l'occhio del culo spinta a calci dalla punta della scarpa, e dalla Terra al Cielo tutte le caselle sarebbero state aperte [...] e grazie al moccio, al seme e all'odore di Emmanuèle e al letamaio dell'Oscuro finalmente l'inizio della via che conduce al Kibbutz del desiderio, non più salire al Cielo [...] ma avviarsi con passo d'uomo per una terra di uomini verso il kibbutz laggiù ma sullo stesso piano, come il Cielo era sullo stesso piano della Terra sul marciapiedi lercio dei giochi, e forse un giorno entrare nel mondo in cui dire Cielo non sarebbe più uno strofinaccio macchiato d'unto, e un giorno allora qualcuno vedrebbe la vera immagine del mondo, patterns pretty as can be, e forse, spingendo la pietra, finalmente entrare nel kibbutz. (207)

#### 8.4.4 "Agua en los zapatos". La distrazione come assenza di radicamento.

<sup>613</sup> Cfr. FROHLICHER 1995.

I tentativi di ribaltamento che abbiamo sinora descritto, e che Oliveira intraprende nel finale della prima parte, non possono in realtà che essere fallimentari. Si è detto che l'obiettivo della vicenda identitaria di Horacio è quello di una piena adesione alla distrazione come stile dell'essere-al mondo. La sua strategia di ribaltamento verte però, almeno fino a questo punto, su un equivoco, ovvero che la dislocazione del sentire possa comporsi con un mantenimento del livello predicativo dell'assunzione. In questo modo, il ribaltamento finisce per essere esclusivamente logico, a base cognitiva. Detto altrimenti, Oliveira capisce sì di dover conciliare timico e predicativo, ma lo fa sottomettendo il primo al secondo.

La vera adeguazione-compensatoria è invece quella "puramente timica" della Maga: la distrazione. Un'adeguazione che è in effetti un piazzamento, ma del tutto corporeo: l'arciere che chiude gli occhi e fa centro. Oliveira non riesce ad accedere "ai meravigliosi accomodamenti" che ammira in Lucia perchè gli manca la disponibilità timica ad aprirsi all'altro, non riesce a porla come preconditione all'accesso e tenta di ottenerla come risultato. Questa mancanza di competenza profonda, che è in realtà piuttosto un'inadeguatezza del suo modo di esistenza, è la causa del fallimento successivo e in effetti nel testo la presa di coscienza da parte di Oliveria di questa incapacità profonda viene messa in scena appena prima dell'ultimo e più radicale tentativo di ribaltamento, con l'episodio di Berthe Trépat, di cui vorremmo appunto parlare in questo paragrafo.

Ora, quello che manca ad Horacio, come si è appena detto, è una disponibilità alla distrazione, alla dislocazione timica: sia nel senso di una "presa di potere" del propriocettivo sul predicativo (esattamente quello che Oliveira non accetta, anzi ne inverte i termini), sia nel senso di una liquidazione del predicativo (un modo di essere al mondo che invece, almeno nell'epilogo, aprirà ad Oliveira la via per il proprio kibbutz). Si tratta, come si vede, delle due forme di distrazione presentate in 8.2.4. La prima - distrazione fluttuante - risponde a livello timico alla dislocazione come "stare sul limite", dunque essere contemporaneamente ma sempre parzialmente in due domini. La seconda - distrazione radicale - risponde piuttosto alla condizione dello "stare tra limiti", non appartenere a nessuno dei due domini. Insomma, per dirla in termini prosaici ma efficaci: la distrazione, insomma, come avere il piede in due scarpe o due piedi in una scarpa sola. Una situazione comunque diversa dalla distrazione intermittente e pronta alla deriva di Palomar<sup>614</sup>, che non a caso, di fronte a una scarpa solitaria - o una pantofola scompagnata, per la precisione - partiva col pensiero alla ricerca della compagna perduta, per ricomporre l'unione originaria.<sup>615</sup>

<sup>614</sup> La distrazione in Palomar è certo una presa di potere del timico, ma con un effetto di perturbazione più che di fluttuazione o disinnesco completo. La sua è anzi una distrazione dal timico, più che una distrazione del timico. Più che distratto, Palomar è assorto.

<sup>615</sup> *Cfr.* cap.5. Si noti peraltro che la distrazione di Cortázar conduce come si è visto in 8.3 ad una dinamica di aggiustamento tra singolarità, alla rivelazione di una "figura" (per dirla con Geninasca, ad una prensione semantica delle differenziazioni); la distrazione di Palomar apre un cammino inverso: riconduce (contro la volontà del soggetto) al timico, all'indistinto, anche se questa discesa si dà attraverso una discontinuità nel flusso di attenzione, un guizzo.

Ma l'esempio della scarpa in Cortázar non è soltanto un'arguzia; per il soggetto cortazariano (ma anche in fondo per Palomar) è in fondo l'emblema stesso, per quanto minimo e straordinario, della situazione opposta a quella della distrazione: il radicamento, la capacità di avere i "piedi per terra", di stare ben ancorato nei limiti. Così l'innocua quotidianità di un oggetto come la scarpa, i suoi tratti di chiusura, misura e stabilità (la scarpa è un'operatore di normalizzazione e di controllo somatico, di limitazione cinetica: tratto che diviene evidente in metafore come "a piedi scalzi"), viene spesso e volentieri deformata, ribaltata, espansa, sottoposta a scarti destabilizzanti che ne negano il potenziale simbolico producendo un effetto, appunto, di assenza o instabilità di radicamento. Talora è una deformazione per eccesso, come in questo caso:

[...] a volte sono più grande del cavallo che monto, e certi giorni, casco dentro una delle mie scarpe e prendo una botta terribile, senza contare la fatica per uscirne, le scale fabbricate nodo dopo nodo con i lacci e l'orribile scoperta, una volta arrivato al bordo, che qualcuno ha riposto la scarpa in un armadio e che sto peggio di Edmond Dantès nel castello d'If, visto che negli armadi di casa mia non c'è neppure un abate a portata di mano. (CORTÁZAR 1967 : 35)

È invece uno scarto per difetto, verso il basso, e latore di effetti molto meno comici, quello che si ritrova nel surreale racconto "La carezza più profonda". Una mattina qualunque un giovane comincia a sprofondare progressivamente in un suolo fattosi molle, cedevole come sabbie mobili. Lungo questa discesa inesorabile, e nell'indifferenza generale, porta con sé il proprio punto di vista e la propria armatura intenzionale – la capacità di intervenire sul mondo, di provocare eventi, generare "attenzione" – ma non la propria "attenzione", il proprio schema corporeo e la propria propriocettività – la capacità di ri-sentire del mondo e di elaborare passioni. Il giovane sprofonda fino ad arrivare esattamente "ad altezza scarpe" e da lì tentare, disperatamente di riacciuffare il mondo, e con esso l'amore della sua donna:

[...] quando fu in strada faticò ad abituarsi all'idea che le innumerevoli paia di scarpe che gli passavano all'altezza degli occhi non lo avrebbero colpito e calpestato, visto che per i padroni di quelle scarpe lui non sembrava trovarsi lì dove si trovava. [...] Per fortuna conosceva bene le diverse scarpe e i vari sandali della sua fidanzata, oltretutto perché molte volte l'aveva aiutata a toglierseli, così vedendo arrivare le scarpe verdi non avrebbe dovuto far altro che sorridere e ascoltare con attenzione quello che gli avrebbe detto lei per rispondere a sua volta con la maggior naturalezza possibile. [...] Aspettò qualche istante e le scarpe verdi avanzarono un po' e si arrestarono di nuovo; le soles erano leggermente consumate, la sua povera fidanzata faceva un lavoro molto mal pagato. Commosso, volendo fare qualcosa per dimostrarle il suo affetto, grattò con due dita la suola più logora, quella della scarpa sinistra; lei non si mosse, come se continuasse ad aspettare assurdamente il suo arrivo. [...] Allungò prima un braccio e poi l'altro, cercando di accarezzare quelle soles che dicevano tanto dell'esistenza della poveretta; con la mano sinistra riuscì a sfiorarle, ma con quella destra ormai non ce la faceva più. E poi con nessuna delle due. E lei, com'è ovvio, continuava ad aspettare. (CORTÁZAR 1967 : 246-247)

L'immagine della precarietà del radicamento al suolo sembra costituire una sorta micro-motivo nell'universo discorsivo di Cortázar, funzionale all'idea di dislocazione ed estraniamento. Certo è un'ipotesi che richiederebbe ben altri riscontri intertestuali, ma almeno in *Rayuela* possiamo affermare che tale motivo è frequentemente attivato ed investito di una pregnanza centrale per l'intero discorso.

In effetti, nel raccontino di cui sopra lo scarto che provoca la mancanza di radicamento prende la forma di una discesa verso il basso. In *Rayuela*, come si è visto, Oliveira sceglie una via simile. Il suo progetto di dislocazione si presenta sempre come uno scarto verso il basso, inteso in senso quasi sensibile: lo sporco, il patetico, talora il ridicolo. Si veda ad esempio l'episodio che chiude il primo capitolo, portato come esempio di quel "continuo cadere nelle eccezioni" che fin dall'inizio viene indicato come manifestazione della situazione eccentrica in cui Oliveira si trova – a volte suo malgrado, a volte per pura scelta. L'episodio presenta alcune interessanti analogie figurative col precedente, fatta salva l'atmosfera generale, decisamente più euforica della precedente:

Fin da bambino, appena mi cade per terra qualcosa devo tirarlo su, qualunque cosa sia, perché se non lo faccio capiterà una disgrazia, non a me ma a qualcuno cui voglio bene, e il cui nome comincia con l'iniziale dell'oggetto caduto. Il guaio è che niente può trattenermi quando qualcosa mi cade per terra, e non vale che sia un altro a raccogliarlo perché il maleficio agirebbe ugualmente. Per questa ragione sono passato molte volte per pazzo [...] come la sera della zolletta di zucchero nel ristorante di rue Scribe [...]. Eravamo con Ronald ed Etienne, e a me cadde una zolletta di zucchero che andò a finire sotto un tavolo abbastanza lontano dal nostro.

[...] Un cameriere si avvicinò pensando che mi fosse caduto qualcosa di prezioso, una Parker o una dentiera, ottenendo solo d'infastidirmi, per cui, senza chiedere scusa, mi gettai a terra e cominciai a cercare la zolletta di zucchero fra le scarpe della gente che se ne stava con grande curiosità (e a ragione) credendo che si trattasse di qualcosa di importante. [...] Innanzitutto mi resi conto che la zolletta era invisibile, e dire che l'avevo vista saltare fino a quelle scarpe (che si muovevano inquiete come galline). [...] Il cameriere si distese dall'altra parte del tavolo, ed ormai eravamo due quadrupedi che si muovevano fra le scarpe-gallina che lassù cominciavano a starnazzare come pазze. [...] ma io non avevo nessuna voglia di ridere, la paura mi aveva chiuso a doppio giro la bocca dello stomaco e infine fui preso da una vera disperazione (il cameriere s'era alzato furibondo) e cominciai ad afferrare le scarpe delle donne e a guardare se sotto l'arco della suola non si fosse acquattata la zolletta, e le galline starnazzavano, i galli dirigenti mi beccavano la schiena, sentivo le risate di Ronald e di Etienne [...]. (CORTÁZAR 1966 : 21-21)

Qui l'effetto è decisamente comico, ma rende bene la dinamica di uno "gettarsi in basso" che subirà diverse trasfigurazioni, più o meno ironiche<sup>616</sup>: da questo episodio del

<sup>616</sup> La posizione abituale di stasi di Oliveira, soprattutto in situazioni in cui la sua maschera sociale di *déraciné* prende il sopravvento, è un'accurata e persino studiata distensione sul pavimento. Così durante l'interminabile riunione del Club: "Uscì dall'angolo dove si era ficcato, mise un piede su un tratto del pavimento dopo averlo esaminato come se fosse necessario scegliere con esattezza il punto ove posare il piede, poi mise avanti l'altro con identica cautela, e a due metri da Ronald e Babs cominciò a raggomitolarsi fino a restare impeccabilmente insediato per terra. [...] Meno male che qualcuno si è deciso a mettersi a livello del mare, non si vedono che scarpe e ginocchia da tutte le parti. (61). Oppure, ancora, nel momento in cui Horacio rientra in casa e cerca di "rientrare nel ruolo", dopo lo smascheramento subito attraverso

primo capitolo, fino all'epilogo (con quel "lasciarsi andare" dalla finestra del manicomio), passando per il momento topico del finale della prima parte in cui, come si è appena visto, osservando la *clocharde* Emmanuèle gettata a terra nella camionetta in cui "la buoncostume" li ha caricati, Oliveira teorizza che il punto di vista giusto per giocare al gioco del mondo sia proprio quello: infimo, dislocato, ad altezza scarpe. Da un punto di vista figurativo, del resto, la dislocazione è espressa nel romanzo sempre in termini di assunzione di un punto di vista eccentrico. Col progredire della vicenda, tuttavia, l'effetto ironico iniziale si carica di una tensione sempre più tragica e sofferta. Come nell'episodio appena citato della *clocharde* o in quello dell'obitorio, di cui parleremo meglio più avanti.

C'è però un altro tentativo di discesa tragica, che per la sua apparente comicità spesso non viene letto come tale. Ad uno sguardo più sistematico, si rivela piuttosto un esempio mirabile dell'amara ironia che permea l'intero romanzo: un episodio in cui al colmo del ridicolo ricompare l'immagine della scarpa proprio come soccorso alla deriva nell'assurdo. È uno dei casi in cui il dettaglio figurativo non può considerarsi casuale, soprattutto se lo si mette in relazione con la sua ricorrenza non solo nel capitolo, ma anche in altri episodi ugualmente dedicati al motivo della "discesa" e del mancato radicamento. Ed è qui che Oliveira prende coscienza della propria incapacità di aprirsi, della propria incapacità di empatia. O meglio del suo rifiuto, perché più che di incapacità costitutiva, si tratta di un effetto collaterale di ben precise scelte epistemiche.

È l'episodio del concerto della patetica vecchia pianista Berthe Trépat, Saggio di "comicità irresistibile" (AMORÒS 1986 : 35) e al contempo di profonda *pietas*. La componente fortemente comica, ai limiti del sarcastico, è in effetti concentrata a livello superficiale e dunque ha spesso nascosto all'interpretazione un'effetto di senso ben più sofferto, quasi tragico. Il capitolo in questione si pone quasi come un racconto a sé stante, ma in realtà, ad uno sguardo più sistematico, esso si rivela un esempio mirabile dell'ironia amara che permea l'intero romanzo e che costituisce una delle linee di applicazione privilegiata della sua prensione semantica.

Berthe fa parte della folla di falliti e meschini, dei marginali che popolano il gradino più basso del gioco del mondo, in una sorta di fango in cui, nel finale di entrambe le parti, Oliveira si immerge con un morboso e disperato abbandono. Dall'altro lato di questo universo umano, nell'universo valoriale di *Rayuela* (cfr. par. 8.3) si trova il gruppo degli intellettuali e dei *boehmiens*, per i quali il Club del serpente, chiuso in un isolamento compiaciuto e autoalimentato da ambizioni metafisiche e artistiche, per cui l'assunzione di un'atteggiamento eccentrico è una maschera sociale autoimposta più che l'effetto di una vera e propria condizione dislocata. L'inquietudine di Oliveira sta nel voler rifuggire da entrambi i lati di questo universo valoriale; nello stare quindi sempre in bilico, alla ricerca di un equilibrio impossibile – l'ago della bilancia, precario, tra le ottuse dicotomie del pensiero occidentale.

L'episodio del concerto si snoda in un momento di distensione tensiva, dal punto di vista narrativo, immediatamente seguente all'esplosione della crisi epistemica di Oliveira, sfociata nella repentina e pretestuosa decisione di abbandonare la Maga. Dopo essersi

---

l'episodio di Berthe (cfr. questo paragrafo più avanti): "Va' a nanna, nonnino, - diceva Horacio, sdraiato comodamente per terra" (143).

defilato, in modo invero piuttosto vile<sup>617</sup>, dalla Maga e dalla responsabilità del suo abbandono, Oliveira si intrufola in una sala semi-deserta, squallida e umida, per sfuggire dall'imperversare della pioggia:

In tutto, una ventina di persone. C'era odore di pomeriggio piovoso, il salone era gelido e umido, si udiva parlottare dietro il tendone in fondo. Un vecchio aveva acceso la pipa, e Oliveira si affrettò a prendere una Gauloise. Non si sentiva molto bene, **gli era entrata acqua in una scarpa**, l'odore di muffa e gli abiti bagnati gli davano un po' nausea. [104]

Come si vedrà alla crescente ricorrenza nel capitolo del valore semantico di /fluidità/ legato all'elemento acquatico (e alla vasta configurazione discorsiva in cui si inserisce in questo particolare contesto: la pioggia, umidità), talora convertito antifrasticamente in /ristagno/ (inteso come negazione di fluidità, dunque collegato piuttosto a vischiosità/, fradiciume/) viene qui delegata la funzione di esprimere figurativamente e sensibilmente un effetto di crescente disforia.<sup>618</sup>

L'effetto iniziale, già lievemente disforico, di squallore, aumenta con l'entrata in scena di un oratore improbabile<sup>619</sup> che annuncia, con un lungo indiretto libero, l'imminente esibizione della pianista "medaglia d'oro" Madame Berthe Trépat, che si cimenterà in un'avventurosa esecuzione delle proprie composizioni originali, frutto di un metodo innovativo, pomposamente battezzato "sincretismo fatidico" (sic!)<sup>620</sup>. Prima ancora che l'esibizione inizi, è però l'aspetto improbabile della donna – il suo stile figurativo, oseremo dire – a fornire ad Oliveira la più efficace espressione che si possa immaginare del fantomatico "sincretismo fatidico". Questo effetto di senso è sostenuto dalla chiosa del paragrafo, con l'improvviso "salto" isotopico dalla descrizione dell'aspetto della donna all'aspettativa di Oliveira nei confronti del sincretismo fatidico: la messa in contiguità dei due emistichi (congiunzione paratattica) e la loro analogia sintattica profonda<sup>621</sup> li rende

---

<sup>617</sup> "Va' via, Horacio, sarà meglio per tutti. - Probabilmente. Tieni conto, ad ogni modo, che se me ne vado adesso commetto un'azione che somiglia quasi all'eroismo, ovvero che ti lascio sola, senza soldi e con tuo figlio malato. - Sì, - disse la Maga sorridendo omericamente. - È quasi eroico, certo. (87)

<sup>618</sup> La funzione simbolica della immagine – "el agua en los zapatos" – è rilevata anche da GERTEL (1988).

<sup>619</sup> "Arrivato non si sa come, apparve dietro il piano un signore dalla pappagorgia cadente e dalle bianche chiome. Aveva un abito nero e carezzava con una mano rosea la catena che gli attraversava il gilé fantasia. A Oliveira parve che il gilé fosse piuttosto sporco" (105)

<sup>620</sup> I titoli delle composizioni sono tutti un programma: Madame Berthe Trépat, medaglia d'oro, avrebbe eseguito i *Tre movimenti discontinui* di Rose bob (prima esecuzione), la *Pavana per il generale Leclerc* di Alix Alix (prima esecuzione in pubblica) e la *Sintesi Delibes – Saint-Saens* di Delibes, Saint-Saens e Berthe Trépat" (105). Ma la vera natura del sincretismo fatidico è svelata dal vecchio oratore: "[...] l'oratore non credeva di violare un segreto se confessava all'erudito uditorio che la tecnica di composizione della *Sintesi Saint-Saens*, era imparentata con le forze più primitive ed esoteriche della creazione. Mai avrebbe dimenticato il privilegio di aver aiutato Madame Trépat ad operare con un pendolo da raddomante sulle partiture dei due maestri allo scopo di scegliere quel passaggio il cui influsso sul pendolo rinforzava la stupefacente intuizione originale dell'artista." [106]. Ma anche il resto del programma non è da meno: "Così, per esempio, *Tre movimenti discontinui* di Rose Bob, discepola prediletta di Berthe Trépat, prendevano avvio dalla reazione provocata nello spirito dell'artista dal corpo di una porta che si chiude violentemente, e i trentadue accordi che formavano il primo movimento erano altrettante ripercussioni di quel colpo sul piano estetico" (ibid.).

<sup>621</sup> Parliamo ovviamente di sintassi profonda per cui i due emistichi, rielaborati secondo l'ipotesi localista, presentano la medesima relazione attanziale (una manipolazione/tentazione), ovvero : *oggetto* (indiretto secondo sintassi superficiale: a Oliveira) : "gli" : "si" = *congiunzione euforica* : "piacevano" : "prometteva meraviglie" (congiunzione riflessiva secondo la sintassi superficiale) = *soggetto* : "automi e

spazi testuali equivalenti da un punto di vista semantico, mutando il salto in un vero e proprio scambio isotopico, mediato da un comune investimento di /curiosità/ ed /euforia/ (“gli piacevano”, “si riprometteva meraviglie”), con una leggera intensificazione nel secondo emistichio.

**Prima di vederla in volto fu paralizzato dalle scarpe, delle scarpe talmente da uomo che nessuna gonna poteva nascondere. Quadrate e senza tacco, con nastri inutilmente femminili.** Il resto poi era rigido e anche ampio, una specie di grassona infilata in un busto implacabile. Però Madame Trépat non era grassa, poteva sì e no definirsi robusta. Doveva avere la sciatica o la lombaggine, qualcosa che la obbligava a muoversi in blocco, adesso frontalmente, salutandoci con fatica, e poi di profilo, scivolando fra lo sgabello e il piano e piegandosi geometricamente fino a trovarsi seduta. Di là l'artista girò di colpo la testa e salutò di nuovo, sebbene nessuno applaudisse. “Sopra ci deve essere qualcuno che tira i fili”, pensò Oliveira. **Gli piacevano le marionette e gli automi e si riprometteva meraviglie dal sincretismo fatidico.** (106-107)

Ancora una volta, il culmine dell'effetto di assurdità generale si concentra sul dettaglio figurativo delle scarpe: scarpe enormi e squadrate, che sintetizzano metonimicamente l'innaturale pesantezza e rigidità della figura che le indossa. Il seguito dell'episodio permetterà di inserire anche queste scarpe nel motivo della difficoltà di radicamento, mostrando come la rigidità da marionetta sia solo un tentativo di compensazione di una completa dislocazione esistenziale, la maschera sociale del delirio patetico di una povera donna dalle ambizioni frustrate. Dopo il concerto, di fronte alla sala vuota – disertata dagli astanti in un crescendo di fastidio e scoppi d'ira<sup>622</sup> – la rigidità della donna si scioglierà in un completo abbandono propriocettivo, figurativizzato da un ricorrente tremore nervoso<sup>623</sup>. Unico superstite della terrificante *performance*, Oliveira non solo finge impietosamente di averne apprezzato l'arte incompresa, ma addirittura si offre di accompagnarla a casa: non per pietà, ma semmai per una sorta di incomprensibile empatia, che più avanti si scoprirà essere una pura volontà di “sporcarsi”, di immergersi nel patetico che in lui è latente e che quella donna rappresenta in modo così evidente.

---

marionette”/aspetto di Berthe : “sincretismo fatidico”/competenza di Berthe (complemento d'agente secondo sintassi superficiale).

<sup>622</sup> “Cominciarono a risuonare i trentadue accordi del movimento discontinuo. Tra il 1° e il 2° trascorsero cinque secondi, tra il 2° e il 3°, quindici secondi. Arrivando al 15° accordo Rose Bob aveva decretato una pausa di venticinque secondi. Oliveira, che in un primo momento aveva ammirato in Rose Bob il buon uso weberiano dei silenzi, notò che la ripetizione diminuiva rapidamente l'effetto. Fra gli accordi 7° e 8° scoppiarono colpi di tosse, fra il 12° e il 13° qualcuno sfregò energicamente uno zolfanello, fra il 14° e il 15° si poté udire distintamente un “Ah, merde alors!” profferito da una giovinetta bionda. Verso il 20° accordo, una delle dame più vetuste, autentico pickle verginale, impugnò energicamente l'ombrello e aprì la bocca per dire qualcosa che l'accordo 21° coprì pietosamente. [...] All'accordo 23° un signore rotondamente calvo si raddrizzò sdegnato, e dopo aver sbuffato e soffiato uscì dalla sala incastonando ogni imprecazione nel silenzio di otto secondi confezionato da Rose Bob.” (107)

<sup>623</sup> “Berthe Trépat guardava la sala vuota. Una palpebra le tremava un poco. Sembrava che si chiedesse qualcosa, che aspettasse qualcosa” (110); “Le lacrime le scendevano fino sul colletto, si perdevano fra gli smerli del pizzo inamidato e la pelle cenerognola. Prese Oliveira per il braccio e lo scosse. Da un momento all'altro avrebbe potuto avere una crisi isterica” (112); “All'improvviso un grande singhiozzo la scosse come se avesse scaricato un accordo nell'aria. – E tutto come sempre... – riuscì ad afferrare Oliveira, che lottava invano per sfuggire alle sensazioni personali, per rifugiarsi in qualche fiume metafisico, naturalmente” (112).

All'improvviso si accorgeva che tutte le sue reazioni derivavano da una certa simpatia per Berte Trépat, nonostante la *Pavana* e Rose Bob. "Da quanto tempo non mi capitava, – pensò. – Sta' a vedere che con gli anni mi addolcisco". Tanti fiumi metafisici e di colpo si sorprende ad aver voglia di andare in un ospedale a trovare un vecchio, o di applaudire quella folle inguainata. Strano. **Doveva essere il freddo, l'acqua nelle scarpe.** (109)

L'operatore di questa incomprensibile ("si sorprende", "Strano") empatia sembra essere a questo punto solo un comune disagio, figurativizzato dal freddo, certamente, ma soprattutto dalla ripresa, quasi una rima, del dettaglio iniziale, apparentemente insignificante. Ma il testo dà al lettore elementi per un'interpretazione più fine della funzione semantica di questo dettaglio.

Lo stesso operatore isotopico, le scarpe innaturalmente stabili di Berthe diventate fradice, ne segna il definitivo smascheramento e lascia la sua natura patetica, instabile e tremante, libera di dispiegarsi. Aggrappata al braccio di Horacio, la sua camminata rigida si frantumerà in un trascinarsi incerto per le strade piovose del quartiere latino. Ancora una volta, emblema di questa disperata finzione di radicamento sono le scarpe, ora smascherate perché, come quelle di Oliveira, fradice d'acqua nonostante la loro apparente solidità:

Tornò a perdersi in un diligente mormorio, muoveva continuamente le labbra e le dita, completamente assente dall'itinerario che le faceva seguire Oliveira, e forse anche dalla sua stessa presenza. Parigi era piena di gente che parlava da sola per la strada, lo stesso Oliveira non faceva eccezione, in realtà l'unico fatto eccezionale era che stesse facendo il cretino accanto alla vecchia, accompagnando a casa quella bambola sbiadita, quel povero pallone gonfiato nel quale la stupidità e la follia danzavano la vera pavana della notte. "È ripugnante, dovrei gettarla contro uno scalino e metterle il piede sulla faccia, schiacciarla come una cimice, farla scoppiare come un pianoforte che cada dal decimo piano. Vera carità sarebbe toglierla di mezzo, impedirle di continuare a soffrire come un cane prigioniera delle sue **illusioni alle quali neppure crede, che fabbrica per non sentire l'acqua nelle scarpe**, la casa vuota o quel vecchio immondo dai capelli bianchi. Mi fa schifo, taglio la corda al primo angolo, non se ne accorgerà neppure. Che giornata, mamma mia, che giornata. (114)

Si potrebbe obiettare che la pregnanza del dettaglio è pretestuosa, che essa si perde nella serie ritmica di tre particolari circostanziali, o che almeno va valutata in questo contesto, da cui non può essere selezionata arbitrariamente. In realtà, le scarpe fradice, "la casa vuota" e "il vecchio immondo" fanno parte della medesima configurazione, quella di uno straniamento, disforico, del familiare, della stabilità, della normalità: le scarpe, emblema del radicamento, sono zuppe e scivolose; la casa disabitata, il vecchio (che il testo ci informa essere il compagno di Berthe) tutt'altro che amorevole e caloroso.

Ma c'è di più, a dimostrazione della significatività del dettaglio. Apriamo una parentesi e riprendiamo un'osservazione già sviluppata altrove (*cf.* par. 8.2.4) solo per accrescere la comprensibilità dell'episodio e mostrare che il nostro accanimento su dettagli davvero infraordinari come scarpe più o meno solide o inzuppate non vuole essere una deriva avventurosa. Abbiamo detto che l'episodio segue quello della rottura con la Maga. Ora, il perno figurativo di questa crisi epistemica (non passionale, si badi bene) di Oliveira

è proprio l'immagine dei "fiumi metafisici". Il dispositivo metaforico sottinteso, grazie alla mediazione del sema della /fluidità/ dell'acqua, si fonda in quel contesto su una sorta di figurativizzazione (inventata proprio dalla Maga, vero e proprio campione della "logica del concreto") dell'instabilità pericolosa di Oliveira<sup>624</sup>. Un'instabilità pericolosa non in quanto tale<sup>625</sup>, bensì a causa della sovradeterminazione predicativa che Oliveira gli applica. Di fronte ai fiumi metafisici Horacio è incapace di "nuotarvi", semplicemente e arrendevolmente – come invece riesce benissimo a fare Lucia, per cui non esistono acque davvero pericolose. Horacio i fiumi metafisici deve "incanalarli", deve, appunto, entrarci "con tutte le scarpe", con tutta la propria identità sociale e culturale.

Significativamente, in chiusura del capitolo appena successivo a quello della rottura con la Maga, e di poco precedente a quello del concerto, l'immagine dei fiumi viene recuperata e fatta oggetto di una reinterpretazione da Oliveira steso proprio in questi termini, ovvero come espressione di quell'istanza di puro timismo che la sua "tanta scienza" non riesce a lasciar dispiegare, neppure in forma di compassione.

E con tanta scienza un inutile desiderio di avere compassione di qualcosa, e che piova qui dentro, che finalmente cominci a piovere, a sapere di terra, di cose vive, sì, finalmente di cose vive. (99)

Questa chiosa di capitolo funziona come connettore isotopico con quello del concerto: vi si ritrova, in forma condensata e con funzione cataforica, l'insieme dei poli figurativi e valoriali che si dispiegheranno nell'incontro con Berthe Trépat: innanzitutto il desiderio dell'irruzione della pioggia (irruzione nel corpo: "che piova qui dentro") come operatore di uno scioglimento della contrapposizione tra razionale/predicativo e vitalistico/timico; ma anche la "terra", ovvero il basso e l'umido, come sede di un punto di vista autentico e la compassione (quella che Oliveira non riesce ad avere neppure per la Maga, solo forse per se stesso) come surrogato illusorio ("inutile") di una vera empatia.

Non ci sembra allora di forzare l'interpretazione nel vedere nelle scarpe fradice e nella loro ricorrenza apparentemente innocua un'eco simbolica di questo impossibile "incanalamento dei fiumi". I semi attivati sono gli stessi: /rigidità/, /chiusura/ e /stabilità/ da un lato (l'incanalamento, le scarpe) e /fluidità/, /apertura/ e /instabilità/ dall'altro (i fiumi, la pioggia). E l'effetto, quello di un radicamento preteso a livello predicativo per quanto impossibile a livello timico, è esattamente lo stesso.<sup>626</sup>

Il sospetto di forzatura è ancora minore se si considera che nel corso del concerto Horacio non fa che ironizzare sui fiumi metafisici, nel tentativo di esorcizzare lo smascheramento che ha appena subito da quel giudice inconsapevole che è Lucia. Non

<sup>624</sup> "Ci sono anche fiumi metafisici, Horacio. Tu annegherai in uno di quelli", sentenza Lucia.

<sup>625</sup> Come si è visto in 8.3, nell'universo di Rayuela la dislocazione e l'instabilità non sono di per sé valori negativi, anzi, le differenti identità in gioco sono ognuna portatrice di una diversa combinazione da una parte di una delle declinazione posizionali e dall'altra valorizzazione timica e predicativa della posizione stessa.

<sup>626</sup> Il medesimo gioco isotopico – il contrasto tra un operatore di chiusura e stabilità e un oggetto aperto e instabile – regge un'altra lapidaria sentenza di cui Lucia definisce Horacio: "è come un bicchiere d'acqua nella tempesta". Per una micro analisi di questo sintagma, cfr. 8.3., ma in relazione al discorso di cui sopra è bene sottolineare che in questo caso l'effetto di senso non è tanto l'incapacità di Oliveira di essere stabile, ma l'altra faccia della medaglia, per così dire: la sua incapacità di "mollare le redini", di arrendersi all'intrinseca instabilità di sé e del mondo e abbandonare le pretese (appunto impossibili) di stabilità.

sembra accorgersi (ma se ne accorge il lettore, se attento alle tracce del testo) che nell'ironizzare sulle proprie scarpe fradice attiva il medesimo legame metaforico e in realtà non fa che ironizzare su se stesso. Smascherando la ridicola prosopopea di Berthe, non fa che smascherare se stesso e il proprio latente *coté* patetico, mascherato da un'improbabile *pietas*.<sup>627</sup>

Si capisce allora perché lo smascheramento delle due finzioni parallele – quella di Berthe e la propria – coincida con l'ennesima ricorrenza del dettaglio delle scarpe fradice. In una prospettiva non molare, ma pienamente semantica (ovvero con la necessaria inserzione nella totalità significativa del rilievo indicato dalla rima figurativa), tale dettaglio mostra di derivare la propria efficacia simbolica dall'accostamento ambiguo di due opposte modalizzazioni e delle rispettive valorizzazioni. Da una parte il /dover sembrare/ stabile, investito di valore predicativo (l'opportunità sociale del radicamento, figurativizzato dalla scarpa); dall'altra il /non poter non essere/ instabile (valore timico, figurativizzato dall'acqua, il cui sema di fluidità è qui negato tramutandosi in ristagno, con una sovradeterminazione disforica, per di più, apportata ora dal sema /freddo/, ora dal sema /vuoto/)<sup>628</sup>. L'oggetto dello sforzo di radicamento illusorio di Berthe e di Oliveira non è infatti la stabilità, ma la negazione della propria costitutiva instabilità.

È da qui che deriva davvero l'impressione di empatia: la loro è una comune situazione, una comune pretesa di fingersi stabili sapendo di non esserlo. Le stesse scarpe fradice e quel vagabondare fianco a fianco nella pioggia fingendosi entrambi ciò che non sono, ovvero fiera e dignitosa<sup>629</sup> l'una e caritatevole e comprensivo l'altro. L'empatia tuttavia è anch'essa illusoria e compensatoria, perché basata per entrambi sul proprio simulacro menzognero, tanto che quest'impressione empatica si frantumerà non appena ciascuno abbandonerà la propria pretesa di finzione. L'equivoco in cui Oliveira cade volontariamente – il corto-circuito tra ripugnanza a livello timico e senso di opportunità a livello predicativo che investono contemporaneamente la possibilità stessa di un radicamento – continua sino alla fine.

Per tutto il capitolo, Oliveira oscilla tra la tentazione di assecondare l'empatia ed immergersi nell'assurdo incarnato dalla donna – restando con lei, delirante, sotto la pioggia

---

<sup>627</sup> Del resto, quando il medesimo dettaglio appare altrove, è all'interno della medesima isotopia; come ad esempio nel cap 12., durante la lunga notte alcolica al club: “Gli intercessori”, pensò ancora, dondolandosi con Babs completamente ubriaca e che piangeva in silenzio ascoltando Bessie, rabbrivendo a ritmo o a contrattempo, singhiozzando dentro di sé per non allontanarsi dai blues del letto vuoto, l'indomani, le scarpe nelle pozzanghere, l'affitto non pagato, la paura della vecchiaia [...]. (57) (Roland) - Perché me lo hai chiesto? Oltre che intelligenza ti manca carità. Hai mai avuto le scarpe nell'acqua a mezzanotte? Jelly Roll sì, lo si vede quando canta, son cose che si fanno, mio caro” (74).

Ma soprattutto, si veda la lettera della Maga, che col suo linguaggio figurativo offre un'espressione della dislocazione patologica di Oliveira e di tutto il gruppo molto più efficace di ogni loro tentativo di dotta definizione: “[...] fuori c'è di tutto, le finestre danno sull'aria e tutto comincia con un passero o con un'infiltrazione, piove moltissimo qui, Rocamadour, molto più che in campagna, e le cose arrugginiscono, i tubi, le zampe dei colombi, i fili di ferro con i quali Horacio dà le sue sculture. Non abbiamo quasi abiti, ci arrangiamo con così poco, un buon cappotto, delle scarpe che non lascino entrare l'acqua, siamo molto sporchi, tutti quanti sono molto sporchi e belli a Parigi, Rocamadour [...].(183)

<sup>628</sup> L'oggetto dello sforzo di radicamento illusorio di Berthe e di Oliveira non è infatti la stabilità, ma la negazione della propria costitutiva instabilità; con una sovradeterminazione disforica, per di più, apportata dal lessema “freddo”.

<sup>629</sup> “Si perdettero in un mormorio, e Oliveira si domandò se non era più pietoso dirle chiaro e tondo la verità, ma lei la sapeva, certo che la sapeva” (113).

con le scarpe inzuppate, a coronare una situazione quanto mai precaria – e l’opposto desiderio di tornare in una dimensione “ragionevole” e familiare, nel doppio senso di calorosa e consueta, ma ad ogni modo “regolare”. La funzione semantica svolta dall’acqua nel corto-circuito empatico si arricchisce e si intensifica. Da un lato Horacio si adopera nel tentativo di districarsi dalla pioggia invadente, di proteggere se stesso e Berthe:

**Un vento gelido li colpiva di fronte gettandogli l’acqua negli occhi e nella bocca**, ma Berthe Trépat pareva estranea a qualsiasi metereologia [...] – Valentin s’inquieterà se lei non torna, - disse Oliveira abbracciando mentalmente qualcosa da dire, un timone per avviare **quel pallone imbustato che si moveva come un riccio sotto la pioggia** e il vento. [...] Mezzo sperduto, Oliveira **si tolse l’acqua dagli occhi con la mano libera, si orientò come un eroe di Conrad sulla prua della nave.** [...] (*ibid.*)

Dall’altro, viene preso da un’assurda allegria, una “inesplicabile contentezza”, radicata (“era per qualcosa d’anteriore, di più indietro”) in quella strana empatia il cui senso ormai gli è chiaro (“Sto diventando pazzo. E con questa matta al braccio: deve essere contagioso”):

Non riusciva bene a capire da cosa gli veniva voglia di ridere, era per qualcosa d’anteriore, di più indietro, non per il concerto in sé anche se era la cosa più risibile dl mondo. Allegria, qualcosa come una forma fisica dell’allegria. Anche se non era facile crederci, allegria. Si sarebbe messo a ridere di contentezza, di pura e incantevole ed inesPLICabile contentezza. “Sto diventando pazzo, - pensò. – E con questa matta al braccio: deve essere contagioso”. (118-119)

Un’allegria sensibile, timica (“qualcosa come una forma fisica dell’allegria) che stride con disagio altrettanto sensibile dell’acqua e addirittura sembra compensarlo: diventa possibile sopportare l’acqua nelle scarpe, ancora una volta, e forte di questa inattesa euforia, proteggere la sua improbabile compagna dallo stesso disagio.

Non c’era la benché minima ragione di sentirsi allegro, **l’acqua gli stava entrando nelle scarpe e nel colletto**, Berthe Trépat era sempre più appesa al suo braccio e all’improvviso sussultava come scossa da un grande singhiozzo. [...] [...] non c’era ragione di pensare così e tanto meno di capirci qualcosa eppure tutto era perfetto, condurre Berthe Trépat al numero quattro di rue de **l’Estrapade evitando il più possibile che entrasse nelle pozzanghere e che passasse esattamente sotto le cateratte** che i cornicioni dell’angolo con rue Clotilde vomitavano. [...] Per favore, signora, - disse Oliveira. – **Attenzione alle pozzanghere.** (119)

Così la configurazione disforica precedente subisce gradualmente una trasfigurazione positiva, puramente illusoria e di fa strada l’immagine una casa non più vuota e fredda ma piena e calda (“una salamandra meravigliosa, una bottiglia di cognac”), in cui sia possibile dimenticare una realtà patetica, finanche credere reali le proprie finzioni compensatorie (“parlare d’arte, della medaglia d’oro”). Persino l’orrido vecchio (un pederasta, si scopre *en passant*) può tramutarsi in un anziano compagno amorevole. E al culmine di questo

miraggio di calore, ricompaiono le scarpe e la possibilità, finalmente, di liberarsi del fradiciume:

Il vago accenno a un sorso in casa (con Valentin) non sembrava malvagio ad Oliveira, c'erano da salire cinque o sei piani tirando l'artista, entrare in una stanza dove probabilmente Valentin non avrà acceso la stufa (invece sì, forse ci sarà una salamandra meravigliosa, una bottiglia di cognac, **potranno togliersi le scarpe e mettere i piedi vicino al fuoco**, parlare d'arte, della medaglia d'oro). (CORTAZAR 1966 : 119)

Oliveira – lo spiantato “apprendista filosofo” in perenne ricerca di un radicamento – accarezza allora l'idea di “togliersi le scarpe e mettere i piedi vicino al fuoco”, si lascia andare a questa sorta di utopia minimale, di un innocuo e “normale” radicamento. Ma attenzione: non vi è alcun compiacimento né alcuna reale speranza, in questa immagine compensatoria, anzi. È vero, Oliveira accarezza questa finzione ma senza illudersi che si tratti nulla più di un'illusione. È solo un altro gioco metafisico di Oliveira, perfettamente cosciente e persino compiaciuto.

L'autocompiacimento è tale da impedirgli di accorgersi sino all'ultimo della degenerazione a cui è arrivata la situazione assurda in cui si è cacciato: nel finale la patetica anziana pianista fraintende la disponibilità di Horacio vedendovi un'improbabile proposta lubrica. Lo scioglimento dell'equivoco coincide con un'intensificazione parossistica – una vera e propria esplosione – della somaticità “tremante” e sussultante di Berthe<sup>630</sup>. D'altro canto, si sprigiona finalmente libera anche la timia nascosta di Oliveira, di cui si suggerisce addirittura un pianto discreto e somnesso: finalmente la compassione autentica, anche se solo per se stesso (come del resto si suggeriva lungo il capitolo).

All'angolo di rue Tournefort, Oliveira si accorse che aveva ancora la sigaretta fra le dita, spenta dalla pioggia e mezzo disfatta. Appoggiandosi a un lampione, **alzò la faccia e lasciò che la pioggia lo bagnasse fino alle ossa**. Così nessuno si sarebbe potuto accorgere, **con la faccia tutta bagnata nessuno poteva accorgersi**.<sup>631</sup> (124)

Ancora una volta è l'acqua implacabile a mediare questo effetto di “scioglimento”. Arrendendosi all'infiltrazione della pioggia (“fino alle ossa”) Horacio si arrende finalmente a se stesso, alla propria motricità interna, si potrebbe dire.<sup>632</sup> In quelle lacrime inespresse, in rima nascosta con la pioggia, si realizza per un attimo il desiderio espresso appena dopo la rottura con la Maga: “che piova qui dentro, che finalmente piova”<sup>633</sup>. Non solo: prende un nuovo senso anche un frammento della rottura con Lucia, il cui pianto per Oliveira è

<sup>630</sup> “Guardava verso il corridoio buo, roteando gli occhi, e intanto la bocca violentemente truccata si muoveva come una cosa indipendente, dotata di vita propria, e nella sua confusione Oliveiria credette di rivedere le mani della Maga che cercavano di mettere la supposta a Rocamadour, e Rocamadour che si torceva e stringeva le natiche fra urla orribili, e Berthe Trépat contorceva la bocca da una parte e dall'altra, gli occhi inchiodati in un auditorio invisibile nel buio del corridoio, l'assurda acconciatura che si agitava per i sussulti sempre più intensi della testa” (124).

<sup>631</sup> “Ogni tanto alzava la mano e se la passava sulla faccia, ma alla fine lasciò scorrere la pioggia, qualche volta sporgeva il labbro e bevevo una cosa salata che gli scendeva lungo la pelle” (ibid.).

<sup>632</sup> Altra rima semantica nascosta nel capitolo 18, di cui si è detta l'importanza: “Prendere per mano la Maga, portarla con sé sotto la pioggia, come se fosse il fumo della sigaretta, qualcosa che fa parte di te, sotto la pioggia.” (77)

insopportabile, non perché insostenibile da un punto di vista passionale, ma per ragioni puramente estetiche: “un vero romanzo d’appendice, con copertina in tricromia”.<sup>634</sup>

- Sì, la pietà non è il mio forte. Ma anch’io potrei mettermi a piangere, e allora tu...
- Non ti vedo lacrimante, - disse la Maga. - per te sarebbe come uno spreco.
- Qualche volta ho pianto.
- Di rabbia, unicamente. Tu non sai piangere, Horacio, è una delle cose che non sai. (87)

L’incapacità di piangere di Horacio esprime in modo emblematico l’inibizione del timico che lo affligge, la manifestazione patente, “in mezzo a tanta scienza”, della mancanza di una sapienza autentica e immediata, di un saper-essere: “una delle cose che non sai”, ovvero ri-sentire del mondo e sentire pietà. È a questa mancanza di competenza esistenziale, questa falla nella sua “esistenza modale” che cerca di supplire attraverso una pretesa compassione per la pietosa Berthe. Così quando il pianto arriva, Horacio alza il viso alla pioggia, per dissimulare la resa a se stesso con la resa a quell’invasione liquida e ingestibile che l’ha insidiato fin dall’inizio e che pure in realtà ha desiderato.

Oliveira rimane allora così, allibito, letteralmente sepolto dagli impropri della vecchia. Continua a vagabondare per le strade di Parigi, con le scarpe inzuppate e fredde, più precario che mai. E senza neppure essere riuscito a “sacarse los zapatos al lado del fuego”:

È andata così, e basta. Berthe Trépat... È troppo cretino, però **sarebbe stato così bello salire a bere un bicchiere con lei e Valentin, togliersi le scarpe accanto al fuoco. Veramente io ero contento unicamente per questo, per l’idea di togliermi le scarpe e di fare asciugare le calze.** T’è andata male, mio caro, cosa vuoi farci. Lasciamo le cose come stanno, è ora di andare a dormire.<sup>635</sup> (*ivi* : 125)

---

<sup>633</sup> Difficile, per quanto banale, non vedere a questo punto nel desiderio di pioggia il desiderio di riuscire a piangere per la fine dell’amore con Lucia. C’è però da dire che questo velato romanticismo di Oliveira è riservato al lettore molto attento, quello che riesca a cogliere l’implicito riferimento al pianto nella frase “con la faccia tutta bagnata, nessuno poteva accorgersi”, appena un accenno all’interno di un processo di ripresa di controllo del sé che culmina nella successiva drammatizzazione ironica dell’episodio.

<sup>634</sup> “Ricatti mai”, pensava. - Piangiamo a fronte alta, ma non con questo misero singhiozzo imparato al cinema”. Le alzò la faccia, lo obbligò a guardarlo. - Il mascalzone sono io, - disse Oliveira. Lascia che sia io a pagare. Piangi per tuo figlio, che forse morirà, ma non sprecare le tue lacrime per me. mamma mia, era dai tempi di Zola che non si vedeva una scena simile.” (94).

<sup>635</sup> Per amor di completezza e per dare ulteriore saggio della necessità di “dislocarsi” richiesta anche al lettore da questo testo, precisiamo che l’utopia minimale di Oliveira - togliersi le scarpe, fare asciugare le calze - troverà il suo compimento - con un salto cataforico - in un dettaglio del capitolo successivo, quando Oliveira finalmente decide di tornare dalla Maga: “- [...] Ma questo mate è come un indulto, di, è indicibilmente conciliante. Mamma mia, quant’acqua nelle scarpe. Sai, il mate e come un punto e a capo. Lo prendi e ti senti di cominciare un nuovo brano. [...] Passò il mate vuoto alla Maga, che si era accoccolata ai suoi piedi con il bricco fra le ginocchia. Cominciava a sentirsi bene. Sentì le dita della Maga su una caviglia, sui lacci della scarpa. Se la lasciò togliere, sospirando. La Maga tolse la calza bagnata e gli avvolse il piede in un doppio foglio del *Figarò littéraire*. Il mate era molto caldo e molto amaro. (145)”. Si tratta di una momentanea distensione (“indicibilmente conciliante”), un “punto e a capo” che dura però solo il tempo di accorgersi della morte di Rocamadour, che segna la vera distruzione del rapporto con la Maga. Si noti tuttavia che il vero compimento dell’utopia minimale non è affatto dell’ordine di una normalità finalmente raggiunta: non dovrebbe sfuggire il dettaglio ironico dei piedi avvolti nel “*Figarò littéraire*”, emblema delle pretese intellettuali di Oliveira, desacralizzato dall’amorevole cura della Maga. Non si esce così facilmente dall’eccentricità, non basta sfilare una calza bagnata.

#### 8.4.5 Strane storie di piedi e pigiama. Sull'importanza del dettaglio marginale.

*È una situazione leggermente  
in pigiama rosa, non ti pare?*

La linea interpretativa che si è seguita in quest'ultima parte dell'analisi è certo inconsueta e richiede qualche precisazione: l'investimento di un senso così profondo in un dettaglio minore come quello della scarpa, come abbiamo visto, può di senz'altro apparire una possibilità azzardata, un'indebita concentrazione su un aspetto "secondario" e marginale all'interno di un discorso per il resto ben più ricco e complesso.

In realtà, nel testo letterario il dettaglio figurativo raramente può essere considerato un semplice accessorio, un elemento di "ammobiliamento" del mondo possibile<sup>636</sup>. In linea di principio, qualsiasi valore semantico, anche il più marginale, può acquistare particolare salienza e porsi, nelle sue diverse manifestazioni discorsive, come base potenziale di rime e contrasti semantici che vanno a comporre una rete di senso ampia, articolata e soprattutto singolare, ovvero specifica in relazione al testo dato. È solo in relazione a questa particolare configurazione discorsiva che un elemento ricorrente, magari modulato all'interno di una stessa isotopia, può acquistare salienza e fare da base ad effetti di senso del tutto specifici. Anche l'elemento più infimo e marginale da un punto di vista "molare" può dunque, a livello testuale, farsi portatore di un nuovo senso. Questo, a maggior ragione per i testi estetici, capaci di attivare forme di razionalità non necessariamente regolari e inferenziali.<sup>637</sup> Del resto questa capacità del letterario di scartarsi dal "senso comune", dalla "serietà", è esattamente il senso del discorso meta-letterario di Cortázar sull'estraniamento e l'ironia: il cronopio ha le scarpe scalcagnate, come Lucia, se se è il cronopio è anche scrittore, non avrà certo "scarpe lucidate":

Che fortuna eccezionale quella di essere un sudamericano e soprattutto un argentino e non sentirsi obbligati a scrivere sul serio, a essere serio, a sedersi davanti alla macchina per scrivere con le scarpe ben lucidate e una sepolcrale nozione della gravità dell'istante.  
(CORTÁZAR 1967 : 26)

A questa convinzione di principio va poi aggiunta una considerazione strettamente poetologica. La valorizzazione nascosta di un dettaglio come una scarpa rientra, nel procedimento di "risveglio" interpretativo e di riattivazione semantica perseguita dalla

<sup>636</sup> Cfr. GENINASCA 1997 (in particolare il saggio "L'invenzione del dettaglio vero").

<sup>637</sup> Ci pare invero di aver fornito sufficienti riscontri testuali in questo senso, senz'altro abbastanza da fugare ogni dubbio di forzatura interpretativa. Aggiungiamo solo un paio di altri esempi di ricorrenza del dettaglio all'interno di due *frames* che ne autorizzano la lettura come espressione figurativa del motivo di radicamento (o della sua negazione). Si consideri ad esempio una delle tante rievocazioni della Maga da parte di Oliveira, in cui le scarpe "scalcagnate" sono direttamente accostate al suo modo d'essere allegramente e serenamente dislocato: "Mi infastidivi un pochino con la tua mania di perfezione, con le tue scarpe scalcagnate, con il tuo rifiuto di accettare l'accettabile" (18). E che dire allora del vecchio vicino isterico di Lucia che, tanto per render noto il proprio disadattamento, non ha trovato di meglio che appendere una scarpa sulla porta? Circostanza, peraltro, che a Lucia non sembra così strana come invece appare a Gregorovius, che così ne viene informato: "Gli dica che non ha il diritto di svegliare la gente all'uno di notte [...] Su, salga, la porta a sinistra, quella con una scarpa inchiodata sopra. - Una scarpa inchiodata alla porta? - Sì, il vecchio è completamente matto. C'è una scarpa e un pezzo di fisarmonica verde. Perché non sale? (141)

poetica surrealista, modello implicitamente seguito nella costruzione strategica di *Rayuela*. Non solo: La focalizzazione sul dettaglio infraordinario è anche un mezzo di estraniamento, in un senso tutto patafisico: dare nuovo senso e spazio a ciò che è marginale, dimenticato, “usurato”. Si veda ad esempio il modo in cui nel primo capitolo, poco prima del racconto dell’episodio della zolletta di zucchero, Oliveira descrive un personale e particolarissimo metodo di riattivazione della memoria.

Io ne profitavo per pensare a cose inutili, metodo che avevo cominciato ad adottare anni addietro in un ospedale e che mi sembrava sempre più fecondo e necessario. Con grandissimo sforzo, riunendo immagini ausiliarie, pensando a odori e facce, riuscivo ad estrarre dal nulla un paio di scarpe marrone che avevo portato a Olavarria nel 1940. avevano i tacchi di gomma, le suole molto sottili, e quando mi pioveva mi entrava l’acqua fin dentro l’anima. Con quel paio di scarpe nella mano del ricordo, il resto veniva da sé: la faccia della signora Manuela, per esempio, o il poeta Ernesto Morroni. Ma li respingevo perché il gioco consisteva nel recuperare soltanto ciò che era insignificante, non in mostra, consumato. (18)

È una sorta di “risemantizzazione” per contagio, una riattivazione del ricordo a partire dall’oblio (le cose inutili, le cose scartate). Difficile davvero ridurre a un dettaglio referenziale il fatto che Oliveira scelga proprio “un paio di scarpe marrone” come campione emblematico delle “cose inutili”. Sceglie le scarpe, semplicemente, perché un tempo “le portava”: perché il gioco sta qui nella sfida ed è ben più arduo riattivare un ricordo “incarnato”, sfidare un oblio corporeo.

La nostra lettura, in effetti, andava in questo senso inserendo il dettaglio della scarpa in un’isotopia tematica più ampia: quella della costrizione esercitata dalla dimensione sociale e predicativa sulla libertà e le potenzialità eccentriche del corporeo e dell’individuale. In questo modo il dettaglio diventa uno degli snodi del ragionamento per figure, così ricorrente in *Rayuela*.

Se le scarpe – in quanto /contenente/ – sembrano allora figurativizzare il radicamento, negandolo all’occorenza (quando come si è visto vengono sottoposte a forzature, infiltrazioni e deformazioni), è invece il piede – contenuto, ciò che la scarpa “chiude” e blocca, limitandolo - che si carica di una possibile negazione o destabilizzazione di questo radicamento. Così ad esempio Lucia nella lettera a Rocamadour: dopo aver dato voce a tutto il proprio malessere rispetto alle costrizioni sociali, la propria continua sensazione di “eccedere”, conclude – col suo consueto parlare per figure – proprio con l’immagine del piede contratto, che scoppia nelle scarpe:

[...] la sola idea mi fa venire una colica, ho le dita dei piedi completamente rivolte in dentro, sento che mi si sono contratte e le scarpe scoppieranno se non me le tolgo, e ti voglio tanto bene, Rocamadour, piccolo Rocamadour, spicchierro d’aglio, ti voglio tanto bene, nasino di zucchero, alberello, cavalluccio di legno. (184)

Il piede sembra insomma porsi come sede privilegiata delle reazioni e dei debordamenti timici rispetto alle istanze di centramento, limitazione o radicamento. Del resto, è esattamente ancorando il proprio piede di volta in volta nelle caselle del gioco,

tracciate sul terreno, che si raggiunge il “paradiso”, il “kibbutz del desiderio”. Di più: piede è lo strumento della scalata al mondo, e Oliveira tiene a precisarlo, a mo’ di “istruzioni per l’uso”, sia in apertura che in chiusura del brano dedicato alla descrizione della *rayuela*: che una pietra e la scarpa siano gli “ingredienti” del gioco del mondo, non va mai dimenticato.

Il gioco del mondo si fa con una pietruzza che si deve spingere con la punta del piede. Ingredienti: un marciapiedi, una pietruzza, una scarpa, e un bel disegno con il gesso, preferibilmente colorato. [...]

E perché si è usciti dall’infanzia [...] si dimentica che per arrivare al Cielo occorrono, come ingredienti, una pietruzza e la punta di una scarpa. (205)

La descrizione accurata compare nell’epilogo della prima parte, ma a ben guardare la *rayuela* è presente in tutti i momenti topici del romanzo. L’isotopia del radicamento dell’essere-al-mondo, figurativizzata dall’appoggio precario del piede sulle caselle del gioco-del-mondo, si intensifica tuttavia in modo particolare negli ultimi capitoli, proprio in corrispondenza dell’arrivo di Oliveira nel manicomio. Anzi, per la precisione, il gioco del mondo ricompare non appena Oliveira mette piede (letteralmente, diremmo a questo punto) nel manicomio per la prima volta,

Cominciarono a tornare indietro, facendo attenzione perché il giardino era molto buio e non ricordavano la disposizione delle aiuole. **Quando si trovarono sotto i piedi il tracciato del gioco del mondo, Traveler rise sommessamente e alzando un piede cominciò a saltare da una casella all’altra.** Nel buio il disegno fatto con il gesso emanava una debole fosforescenza. (288)

Si ricorderà che abbiamo descritto la clinica come una sorta di “semiosfera” interna<sup>638</sup>, retta da un sistema di regole e gerarchie “patafisicamente” ribaltate. Dal momento in cui accede a questa semio-sfera, Oliveira sente di poter abbandonare pretesa di normalità che aveva cercato tornando a Buenos Aires e di poter, in un certo senso, lasciarsi andare alla propria latente pazzia, mescolandosi progressivamente ai pazienti della clinica marchiati da un assurdo pigiama rosa.

Si noti l’effetto ironico prodotto da questo particolare. Il pigiama, vero e proprio stigma, marchiatura apportata dall’istanza di controllo e di rimozione propria dell’istituzione clinica (in senso foucauldiano, naturalmente) è solitamente ed enciclopedicamente collegato a colori “freddi” e piatti, come grigio o blu. Non certo il rosa, che costituisce indubbiamente un forte rilievo da sorpresa. In questo modo, la stigmatizzazione clinica viene investita dalle connotazioni euforiche e giocose del colore e, di conseguenza, desacralizzata: un vero e proprio attacco patafisico all’idea stessa di istituzione. Un altro effetto ironico, se non addirittura sarcastico, in questo senso viene dall’abitudine di Oliveira di identificare e nominare i pazienti del manicomio proprio attraverso i loro tratti de-personalizzanti: l’identità dei pazienti è sostituita non solo dal numero della loro stanza (l’8, la 12, o il 18, che aiuterà Oliveira nelle “grandi manovre”

<sup>638</sup> Del resto la “clinica” come istituzione di controllo e di marginalizzazione, è pienamente, in senso foucauldiano, una formazione discorsiva

difensive nell'epilogo) ma anche appunto dalle diverse "variazioni sul tema" del pigiama. Abbiamo già accennato, ad esempio, al divertente episodio in cui, per la vendita del manicomio, i tre scoprono che è necessario "il consenso firmato" dei malati: "Il pigiama grasso si agitò affermativamente e all'improvviso accettò la biro da Remorino e firmò in un punto qualsiasi, senza indugio alcuno" (284). Oppure più avanti: "entrava uno scheletrico gigante, specie di fuoco fatuo di flanella rosa" (285).

Alla luce delle potenzialità significanti di questo particolare "marginale" (in più di un senso), acquista altre sfumature l'immagine di Oliveira che, poco prima di imbattersi nel gioco del mondo nel cortile della clinica, scoprendo le carte con Traveler riguardo al doppio vincolo che li lega, confida ironicamente all'amico:

- Ah, - disse Oliveira. - E così tu non mi lasci andar via e io non posso andar via. È una situazione leggermente in pigiama rosa, non ti pare?
- Piuttosto, sì. (*ibid.*)

Non è un caso che il gioco del mondo ricorra così spesso nello spazio della clinica. La riuscita nel gioco del mondo sta tutta in una prova di equilibrio sull'appoggio precario del piede; un equilibrio che, a quanto pare, riesce solo ai "pazzi" o agli idioti: come "l'8", uno dei pazienti del manicomio, a cui la razionalizzazione clinica ha sostituito il nome col numero della stanza.

L'8 giocava quasi tutto il pomeriggio al mondo, era imbattibile, il 4 e la 19 avrebbero voluto soffiargli il Cielo, ma tutto risultava inutile, **il piede dell'8 era un'arma di precisione**, un tiro per riquadro, la piastrella finiva sempre nella posizione più propizia, era straordinario. [...] Nel letto, cedendo agli effetti di un centimetro cubo di ipnosal, **l'8 certo dormiva come una cicogna, fermo mentalmente su una gamba**, mandando avanti la piastrella a colpi secchi ed infallibili, alla conquista di un cielo che appena conquistato sembrava deludere. "Sei di un romanticismo insopportabile, - meditava Oliveira, preparandosi il mate. - A quando il pigiama rosa?" (296)

Il gioco del mondo è un gioco per bambini e proprio per questo riesce bene ai pazzi e gli idioti, coloro il cui infantilismo e propensione al rischio non sono socialmente ammessi, ma anzi disconosciuti e rigettati, appunto, ai margini. Perché sotto un certo aspetto, e almeno nell'universo di *Rayuela*, la pazzia non è nient'altro se non la capacità di disattivare l'intenzionalità o di non percepirne lo stridere con la propria fluttuazione timica. Cosa di cui non sono invece capaci i "poeti", quelle soggettività dislocate che, come si è detto in 8.3, non riescono a sacrificare del tutto l'impulso alla riflessione predicativa rispetto alle proprie fluttuazioni o disattivazioni timiche. Coloro, cioè, che non riescono a vivere come pura situazione quella che è per loro una condizione: valutabile e, per ciò stesso, dolorosa o esaltante.

Il gioco del mondo richiede insomma un mondo-Maga ed è per questo che la rayuela ad Oliveira pare disegnata appositamente per Lucia, il cui fantasma riappare infatti, poco più avanti, sotto le spoglie di uno dei pazienti del manicomio, ai quali viene assimilata sia per l'inconfondibile pigiama rosa che per la capacità di stare in equilibrio sul mondo:

Quando l'immagine rosa sbucò da qualche parte e si avvicinò lentamente al mondo, senza avere il coraggio di pestarlo, Oliveira capì che tutto era tornato in ordine, che necessariamente la figura rosa avrebbe scelto una pietra piatta fra le molte che l'8 ammucchiava al bordo dell'aiuola, e **che la Maga, perché era la Maga, avrebbe piegato la gamba sinistra e con la punta del piede avrebbe lanciato la pietruzza nella prima casella del mondo**. Dall'alto vedeva i capelli della Maga e il modo con cui alzava le braccia a filo di spalla per **mantenersi in equilibrio, mentre saltellando entrava nella prima casella, spingeva la pietruzza fino alla seconda** (e Oliveira ebbe un tremito perché la pietruzza era stata lì lì per uscire dal mondo, una sporgenza del lastricato la trattenne esattamente ai confini della seconda casella), entrava leggera e **per un attimo si immobilizzava come un flamenco rosa nel buio, prima di avvicinare pian piano il piede alla pietruzza**, calcolando la distanza per farla passare nella terza casella. (297)

Il gioco simulacrale si complica quando Oliveira si accorge che la paziente del manicomio in cui ha creduto di vedere Lucia è in realtà Talita:

[...] E così somiglio a quella donna.

- Un po', sì, - disse Oliveira, - ma non ha nessuna importanza. Quel che vorrei sapere e perché ti ho visto vestita di rosa.

- Influssi dell'ambiente, hai assimilato dagli altri.

- Sì, è molto probabile, tutto considerato. Però tu, perché ti sei messa a giocare al mondo? Anche tu ti sei lasciata assimilare?

- Hai ragione, - disse Talita. - Chissà perché l'ho fatto. A me, veramente, non è mai piaciuto quel gioco lì, il mondo. E tu, non è il caso che ti metta a fabbricare una delle tue teorie di possesso, non sono lo zombie di nessuno, io. [...]

- Hai perduto alla terza casella. Anche alla Maga sarebbe capitato, è incapace di perseverare, non ha il minimo senso delle distanze, il tempo si sbriciola fra le sue dita, inciampa in tutto e in tutti. Ragion per cui, te lo dico tra parentesi, è assolutamente perfetta nel suo modo di denunciare la falsa perfezione degli altri. (300)

È, come vedremo, il culmine della confusione veridittiva di Horacio, ancora una volta segnato dalla comparsa della rayuela, confermatasi ormai operatore principale degli scambi isotopici e dei ribaltamenti. Ma è anche la premessa al compimento finale del proprio programma: lasciarsi andare alla distrazione, lasciar scorrere i fiumi metafisici per infine immergersi, ad onta della logica e di ogni pretesa di ragionevolezza.

*8.4.6 Un sassolino per il paradiso. Sul gioco del mondo come rischio e messa a repentaglio.*

*E forse, spingendo la pietra,  
finalmente entrare nel kibbutz.*

Di tutti gli “sprofondamenti” che Oliveira tenta nella sua ricerca antifrastica, il più emblematico è senz’altro lo sprofondamento finale nel manicomio, tra i luoghi marginali e interstiziali per eccellenza. Oliveira vi sfiora la pazzia, così come “dall’altra parte” si era distruttivamente immedesimato nella vita dei bassifondi. In questo processo di sprofondamento Horacio è costantemente accompagnato dall’immagine di Talita-Lucia che placida lancia i sassolini sul gioco del mondo e pian piano raggiunge il paradiso a lui precluso.

E invece non c’era altro da fare che guardare la Maga così bella sull’orlo del mondo, e desiderare che spingesse la pietruzza da una casella all’altra, dalla terra al Cielo. (321)

È la vera discesa agli inferi, letteralmente: è nell’obitorio, nei sotterranei del manicomio (a cui si accede con un montacarichi in cui Oliveira riconosce una sorte di porta dell’Ade), che ora Oliveira riconosce il suo “basso”, il luogo elettivo di una degradazione definitiva:

Fermandosi accanto al foro del montacarichi guardò l’imbuto nero e pensò ai Campi Flegrei, di nuovo alla possibilità di accesso. Nel circo era stato viceversa, un foro in alto, l’apertura comunicante con lo spazio aperto, immagine di consumazione; invece in quel momento stava sull’orlo del pozzo, foro di Eleusis, la clinica avvolta nei vapori del calore accentuava il panorama negativo, i vapori da solfatara, la discesa. (298)

Passaggio a che cosa? E perché la clinica doveva servirgli da passaggio? Di quale genere di templi aveva necessità? Di quali intercessori, di quali ormoni psichici o morali che lo proiettassero fuori o dentro di sé? (299)

È proprio qui, nell’obitorio di un manicomio, che avviene la congiunzione con il fantasma della Maga, incarnato ormai definitivamente in Talita che, per compassione, si presta al gioco<sup>639</sup>.

[...] all’improvviso, senza sapere come, aveva udito se stesso parlare a Talita come se fosse stata la Maga, sapendo che non lo era eppure parlandole del gioco del mondo, della paura nel corridoio, del buco allettante. Allora (e Talita era quattro metri più in là, alle sue spalle, e lo aspettava) non era altro che la fine, quasi, un appello alla pietà altrui, il ritorno alla famiglia umana, la spugna che cade con un piccolo tonfo ripugnante in mezzo al ring. Aveva la sensazione di star uscendo da se stesso, di lasciarsi andare per lanciarsi – figlio (di puttana) prodigo – fra le braccia della facile riconciliazione, dopo di che il ritorno ancor più facile al

---

<sup>639</sup> Incapace di pietà nella prima parte, qui è Horacio stesso a riconoscersi oggetto di pietà, a conferma del raggiungimento di una disposizione adatta alla resa del sé: Vedeva nitidamente un boulevard sotto la poggia, ma invece id essere lui a condurre qualcuno sorreggendol per il bnbraccio, parlandogli con compassione, si sapeva in quel momento confotto,, qualcuno pietosamente gli aveva dato il braccio e gli parlava oer farlo contnto, aveva anta di quella pietà he era una delizia. Il passato d’invertiva, mutava di segno, alla fine ne sarebbe risultato che la Pietà non stava liquidando. Quella donna giocatrice di mondo avevs pietà di lui, era talmente lampante che scottava. (303)

mondo, alla vita possibile, al tempo dei suoi anni, alla ragione che regge le azioni degli argentini buoni e del bipede umano in generale. Si trovava nel suo piccolo comodo Ade refrigerato, ma non c'era nessuna Euridice da cercare, a parte il fatto che vi era sceso tranquillamente in montacarichi e, in quel momento, apriva un frigorifero e ne prendeva una bottiglia di birra, una cosa che valeva quanto un'altra pur di farla finita con quella commedia. (301-302)

La ricomparsa di Lucia fa insomma da catalizzatore ad un fondamentale progresso nella competenza di Horacio. Si accresce l'effetto per cui la Maga è l'incarnazione della casella vuota: centro organizzatore e al contempo sempre sfuggente. Talita prende il suo posto, prestandosi al gioco ("questa donna giocatrice di mondo") in ossequio ad una profonda compassione, spostando un po' più in là il termine del gioco:

Vedeva nitidamente un boulevard sotto la poggia, ma invece di essere lui a condurre qualcuno sorreggendolo per il braccio, parlandogli con compassione, si sapeva in quel momento condotto, qualcuno pietosamente gli aveva dato il braccio e gli parlava per farlo contento, aveva tanta di quella pietà che era una delizia. Il passato d'invertiva, mutava di segno, alla fine ne sarebbe risultato che La Pietà non stava liquidando. Quella donna giocatrice di mondo aveva pietà di lui, era talmente lampante che scottava. (303)

Incapace di pietà nella prima parte (il riferimento interno – "un boulevard sotto la pioggia" – è, chiaramente, all'episodio di Berthe Trépat), qui è Horacio stesso a riconoscersi oggetto di pietà (ora addirittura nobilitata da una maiuscola) a conferma del raggiungimento di una disposizione adatta alla resa del sé:

- E chi lo sa, - disse ad Oliveira a qualcuno che non era Talita. – Chi lo sa se sei proprio tu che mi sputi in faccia tanta pietà stanotte. Chi lo sa se in fondo non si debba piangere d'amore fino a colmare quattro o cinque catinelle. O che te le piangano come te le stanno piangendo. (302-303)

Ma rispetto alle "discese" precedenti vi è qui una differenza fondamentale: la comprensione finalmente raggiunta da parte di Oliveira che il ribaltamento salvifico è in realtà un altro: la resa del sé è l'unico adeguamento vincente. E finalmente il contatto, negato nella prima parte, viene raggiunto e messo in scena attraverso un improvviso cambio di punto di vista, che passa da Oliveria – oggetto di pietà – a Talita – operatrice e dispensatrice di pietà. Come Lucia, ormai, "spia e testimone":

Talita gli voltò le spalle ed andò verso la porta. Quando si fermò per aspettarlo, turbata ma anche sentendo di dover assolutamente aspettarlo perchè allontanarsi da lui in quel momento era come lasciarlo cadere nel pozzo (con scarafaggi, con stracci di tutti i colori), vide che sorrideva e che neppure quel sorriso era per lei. Mai lo aveva visto sorridere così, desolatamente e al tempo stesso con tutta la faccia distesa e di fronte, senza l'abituale ironia, accettando un qualcosa senza nome che lo faceva sorridere. Neanche quel bacio fu per lei, non era dato grottescamente accanto ad un frigorifero pieno di morti, a così poca distanza da Manù addormentato. Era quasi un raggiungersi da un altro punto, con un'altra parte di se

stessi, e non di loro si trattava, come se stessero pagando o riscontendo qualcosa per noi, quasi fossero i golems di un incontro impossibile tra i loro padroni. (303)

Finalmente, complice la confusione veridittiva, l'armatura timica di Horacio, si volge alla distrazione, alla fluttuazione, alla compresenza di euforia e disforia ("sorridere così, desolatamente, al tempo stesso con tutta la faccia distesa"). Il contatto così difficilmente raggiunto è, alla fine, il contatto diretto tanto invidiato in Lucia ("di fronte": un contatto non più mediato dalla protezione antifrastica dell'ironia, dal mascheramento "laterale" del predicativo.)

Horacio ha infatti finalmente compreso, per via corporea e non più logica o cognitiva, che il vero ribaltamento dell'adeguazione in compensazione non sta, come aveva creduto, nel tacitare il timico, bensì nel liquidare il predicativo, o almeno nel sottometerlo alle fluttuazioni propriocettive. Il ribaltamento richiede allora ciò che aveva sempre in fondo saputo, ovvero la resa del sè intenzionale ad un altro sè: un sè ergativo, aperto a lasciarsi agire e al contempo capace di centrarsi in virtù di quest'azione di cui il corpo si fa ospite, quest'azione esterna che paradossalmente permette il piazzamento, l'emersione di un centro all'interno della propria carne: "accettare quel qualcosa senza nome che lo faceva sorridere". Si badi bene: quel qualcosa è un "qualcosa senza nome" perchè non ci sono più parole, non ve ne è più necessità. Liquidata insieme al predicativo.

Non più il ribaltamento logico, ma la confusione, la fluttuazione, l'adeguamento reciproco: il vero centro del mandala, posto "oltre", in un altro ordine in cui bisogna avere il coraggio di saltare:

Neanche quel bacio fu per lei, non era dato grottescamente accanto ad un frigorifero pieno di morti, a così poca distanza da Manù addormentato. **Era quasi un raggiungersi da un altro punto**, con un'altra parte di se stessi, e non di loro si trattava, come se stessero pagando o riscontendo qualcosa per noi, quasi fossero i golems di un incontro impossibile tra i loro padroni. [...] perché quanto avevano cominciato a fare era come una carezza alla colomba<sup>640</sup>, come l'idea di alzarsi a fare una spremuta a un guardiano, come piegare una gamba e spingere una pietruzza dalla prima alla seconda casella, dalla seconda alla terza. **In un certo qual modo erano entrati in un'altra cosa, in quel qualcosa in cui si poteva essere in grigio o essere in rosa**, dove si poteva essere morti annegati in un fiume (ma questo non era lei che lo pensava<sup>641</sup>) e riaffiorare una notte di Buenos Aires per ripetere nel gioco del mondo l'immagine medesima di ciò che finalmente avevano raggiunto, l'ultima casella, il centro del Mandala l'Ygdrasil vertiginoso del quale si usciva a una spiaggia aprte, a una estensione sconfinata, a un mondo sotto le palpebre che gli occhi rovesciati in dentro riconoscevano e scrutavano. (304)

<sup>640</sup> Per la diambiguazione di questo particolare è necessario un riferimento intratestuale alla descrizione di uno dei pazienti del manicomio, un matto anziano e incanutito che – non è un caso – sembra più chiaramente mostrare la conversione di pazzia in savietà e pace interiore:

<sup>641</sup> Vale la pena notare a margine questo cortocircuito del punto di vista, che in questa sequenza dovrebbe essere stabilmente assegnato a Talita, ma che improvvisamente, con un quasi impercettibile *embrayage* segnalato dalle parentesi, passa per un attimo all'istanza dell'enunciazione. Questo tipo di giochi enunciativi sono strettamente legati all'uso del discorso indiretto libero, una scelta strategica assai frequente nella narrativa di Cortázar, ove si presta (assieme ad un altro dispositivo ricorrente: la soppressione dei verbi) alla costruzione di effetti di "piegatura" tra livelli enunciativi (emblematico, in questo senso, lo slittamento "nascosto" del punto di vista nel finale di "Continuità dei parchi").

Anche qui, come nei tentativi di risoluzione precedenti, una teorizzazione è seguita da un ragionamento per figure. Di nuovo il gioco del mondo e il mandala, ma stavolta focalizzando il centro come il luogo posto “al di là”, luogo della con-fusione, in cui pazzia e savietà (il grigio e il rosa, la carezza alla colomba), morte e vita si compongono secondo il più classico meccanismo di compensazione mitica. Si noti che nell’estratto il centro, o anche l’ultima casella, ha un solo attributo: vertiginoso. Ed è infatti l’assunzione di rischio, la vertigine del vuoto, il prezzo da pagare per l’accesso al kibbutz.

Si tratta, per la precisione, del rischio di cui si parlava già in 8.3.2, il rischio insito nella disposizione alla distrazione: un rischio inteso sia come apertura e adeguazione all’alterità – la distrazione fluttuante – sia come resa totale de sè – la distrazione radicale. Sarà questa resa totale a segnare l’atto finale: gettarsi come rischio per il ribaltamento finale.

L’ultimo capitolo è la messa in scena, con un’ironia prontamente recuperata, di questo atto finale. Alla presa di coscienza segue un’ultima crisi, un’ultima resistenza del sé intenzionale alla resa. Le premesse della resa si presentano come una lunga e articolata costruzione di competenza: Horacio si asserraglia nella sua stanza con l’aiuto di un paziente della clinica, preparando accuratamente la difesa<sup>642</sup> di quella che lui chiama “la sua zona”, la zona della finestra che, significativamente, ha come centro il limite del cornicione, dal quale Horacio continua a guardare, di sotto, il gioco del mondo. Lo “estar entre” che si converte in centro, il ribaltamento ottenuto non con la degradazione, ma con l’apertura radicale e l’esposizione al rischio. Così, alle ripetute e accorate richieste degli amici a chiudere la finestra, Horacio risponde:

Nulla è più necessario di una finestra aperta (319).

Appollaiato sul limite della finestra, Horacio si prepara allo scontro con Traveler, a cui ha ormai sovrapposto, coerentemente col gioco di duplicazione in cui ha incastrato anche Talita, l’immagine dell’altra versione di sé, quella pacificata e felicemente distratta (“in armonia”), amorosa e pietosa, che bussava alla porta, letteralmente, per entrare nella sua zona e che, una volta sfondata la linea difensiva, si sente confidare:

Una cosa sola so, ed è che dalla tua parte non posso più stare, tutto mi si spezza fra le mani, faccio tante di quelle enormità che c’è da diventare pazzi ammesso che sia tanto facile. Ma tu

---

<sup>642</sup> Si noti che lo strumento scelto da Oliveira, col provvidenziale aiuto del paziente numero 18, per tenere lontano Traveler e la presa al potere del timico che egli rappresenta, è proprio una ridicola “linea Maginot” fatta di catinelle piene d’acqua, immergendovi la scarpa nelle quali il nemico dovrebbe retrocedere. “L’idea della catinella era classica, e non si sentì per niente orgoglioso di averla presa in considerazione, però nel buio una catinella piena d’acqua sul pavimento configura una serie di valori difensivi raffinati: sorpresa, forse terrore, comunque collera cieca che segue alla nozione di aver messo una scarpa di buon marca nell’acqua e come non bastasse anche la calza, e che tutto sgoccioli mentre il piede completamente scombuscolato si agita nella calza, e la calza nella scarpa, come un topo che affoga o come quei poveri diavoli che i sultani gelosi facevano gettare nel Bosforo cuciti in un sacco [...]” (310). Il tutto in pieno rispetto della logica ribaltata del cronopio (che infatti è anche la logica del matto che aiuta Oliveira nelle “grandi manovre” difensive): se il piede è la sede simbolica del radicamento timico, e al piede che bisogna mirare per difendersi, destabilizzandolo con l’intrusione disforica dell’acqua: ancora una volta, “agua en los zapatos”.

che ti trovi in armonia con la zona non vuoi capire questo tira e molla, do una spinta ed ecco mi capita qualcosa, allora cinquemila anni di geni buttati via mi tirano indietro e ricado nella zona, ci sguazzo per settimane, due anni, quindici anni... **Un bel giorno metto un dito nell'abitudine ed è incredibile quanto il dito affondi nell'abitudine e spunti dall'altra parte**, si direbbe che sto per arrivare finalmente all'ultima casella e di colpo una donna si affoga, tanto per farti un esempio, o mi viene una crisi, una crisi di pietà assolutamente inutile, perché la storia della pietà... [...] **Per questo sento che sei il mio *doppelganger*, perché continuamente vado dalla tua zona alla mia, e durante questi passaggi dolorosissimi mi pare che tu sia la mia forma rimasta indietro a guardarmi con compassione**, sei i cinquemila anni di uomo stipati in un metro e settanta, che guardano questo pagliaccio che vuole uscire dalla sua casella. Ho detto. (325-326)

In questo scontro frontale tra zone, che nasconde uno scontro altrettanto diretto e decisivo tra stili dell'essere al mondo, non vincerà davvero nessuno. Nel senso che Oliveira riconoscerà in Traveler, nella sua complicità estrema, e nella sua amorevole cura la propria versione "pacificata" e ribaltata, ma capirà anche di non poter giungere al kibbutz se non a modo suo.

- Sprangati dentro, - disse Traveler. – Non mi fido molto di quelli là. [...]

Quando si riaffacciò, fresco e tranquillo, vide Traveler al fianco di Talita e anzi che le aveva passato un braccio attorno alla vita. Dopo quanto aveva fatto Traveler, tutto era simile a **un meraviglioso sentimento di riconciliazione e non si poteva violare quell'armonia insensata eppure vissuta e presente**, ormai non la si poteva più falsificare, in fondo Traveler era ciò che lui avrebbe dovuto essere possedendo un po' meno di maledetta immaginazione, era l'uomo della zona, l'incurabile errore della specie smarrita, ma **quanta bellezza nell'errore e nei cinquemila anni di zona falsa e precaria, quanta bellezza in quegli occhi che si erano riempiti di lacrime** e in quella voce che aveva consigliato "Sprangati dentro, non mi fido molto di quelli là". Quanto amore in quel braccio che stringeva la vita di una donna. (326-327)

È Traveler – con la sua naturale disposizione ad amare, figurativizzata attraverso quel braccio cinto intorno alla vita di Talita – a suggerirgli che l'armonia è possibile sotto forma di meravigliosi accomodamenti. L'amore gratuito e comprensivo, in molti sensi, dei due sposi non solo tra loro, ma anche e soprattutto nei confronti di Horacio, fa da catalizzatore in questa presa di coscienza. Ma per Oliveira la via per questa armonia è un'altra: attraversare la soglia. Non può accomodarsi nel mondo, ma solo gettarvisi dentro, rendervisi con incoscienza e, attraverso questa resa stessa, riconfigurarlo a propria misura. Proprio come i pazzi.

"Forse, [...] **l'unico mezzo possibile per scappare dalla zona era d'immergersi fino al collo**". Sapeva che non appena si fosse prospettato tale possibilità (sempre e di nuovo) avrebbe intravisto l'immagine di un uomo che conduceva una vecchia per strade bagnate di pioggia e gelate. "Va' a sapere, - si disse.- Va' a sapere se non mi sono fermato sulla soglia, e che forse c'era invece un passaggio. Manù lo avrebbe trovato, certo, ma è stupido pensarlo perché Manù non lo cercherà mai, e io invece...". (327-328)

Ritorna come si vede, per l'ultima volta, l'immagine dell'immersione nel basso e nell'infimo, ma stavolta non come risultato di una scelta razionale, di una forzatura del volere, ma come esito naturale di un'evoluzione timica e profonda – questione di valenze piuttosto che di valori – che porta finalmente Oliveira alla consapevolezza che la marginalità davvero salvifica non era quella della degradazione, bensì un'altra, quella appunto di Lucia: una pazzia che nasconde una savietà profonda.

È un'immersione, stavolta, davvero capace di volgersi in accesso ad “un altro cielo”. È il vero ribaltamento, che diventa all'improvviso evidente con una sentenza inaspettata di Talita, che mette fine, bruscamente, tanto allo sciocco petulare degli astanti (accorsi a godersi lo spettacolo di Horacio uscito di senno) quanto, contemporaneamente, agli ultimi indugi di Oliveira. Alla “Cuca” (la borghesissima proprietaria della clinica) che tenta di blandire Horacio, ritenuto ormai definitivamente impazzito, proponendo un'improbabile colazione come decorosa simulazione di un ritorno alla normalità (“con dei croissant freschissimi, [...] Andiamo a preparare il caffè”), Talita, smascherando l'impossibile pretesa risponde brusca:

- Non dica cretinate, - disse Talita, e nell'enorme silenzio che seguì quel consiglio, l'incontro degli sguardi di Traveler e di Oliveira fu come se due uccelli si scontrassero in pieno volo e cadessero impigliati nella casella nove, o almeno così sentirono gli interessati. (328)

È la sanzione definitiva di Talita che smaschera ogni pretesa di onorevole normalizzazione dell'assurdità, sancendo il ribaltamento valoriale per cui il comportamento insensato di Horacio ha in realtà un senso ed è piuttosto la normalizzazione ad essere ridicola e inaccettabile<sup>643</sup>. Questa sanzione – ma forse sarebbe meglio dire moralizzazione, dato che rimanda all'affermazione di uno stile di vista alternativo – segna al contempo la soluzione della crisi di Oliveira, della separazione tra i suoi due “sè”, la cui composizione, finalmente, è figurativizzata dall'incontro degli sguardi dei due *doppelganger*. La caduta simbolica e immaginaria dei due sguardi-uccelli sulla casella nove – la casella finale del gioco del mondo – anticipa e presentifica la caduta successiva di Horacio, ricomposto ormai nella sua schizia; una caduta che il discorso non rappresenta, ma suggerisce soltanto.

Nel risolvere la crisi, Talita, come Lucia, da spia e testimone si fa infine giudice, ma con una sanzione finalmente positiva: i pazzi sono gli altri, sono i savi. Il ribaltamento è possibile e vale la pena tentarlo. Sbaglia allora, esattamente come il crocchio di astanti smascherato da Talita, chi si chiede<sup>644</sup> se Horacio impazzisca davvero o in realtà, al

---

<sup>643</sup> Da un punto di vista aspettuale, la sentenza di Talita è un vero e proprio “contropiede”, un paradigmatico “bel gesto” di affermazione di una morale individuale attraverso l'improvvisa rottura di uno sfondo assiologico consolidato e normalizzato a favore di un'apertura del “divenire assiologico” (cfr. GREIMAS FONTANILLE 1993). È una negazione dell'atto meccanico e de-semantizzato della morale comune (nel senso, soprattutto, di comunitaria, fondata sullo scambio normativizzato) che costringe gli astanti ad entrare in una prospettiva di risemantizzazione e di passare dal livello di valori a quello di valenze, a “riquantificare” i valori in gioco: “Gesto di negazione assoluta, stadio ultimo dell'economia dei mezzi, l'astensione provoca d'altro canto un allargamento massimo del piano del contenuto, in quanto obbliga l'interprete a passare ad un livello di tematizzazione superiore, ovvero ad un livello meta-assiologico” (*ivi* : 71).

<sup>644</sup> Cfr. BOLDY 1980.

contrario, rinsavisca proprio con l'impazzire. Sta esattamente in questa collisione il meta-valore su cui si appunta la sanzione finale.

In ogni caso, è questa sanzione di Talita a sciogliere gli indugi e ad aprire finalmente una possibilità di pacificazione.

Nel silenzio che segue il drastico giudizio di Talita, la rivelazione di una possibilità di armonia viene ancora una volta da un ragionamento figurativo fatto di piedi e caselle, da una metafora scardinata e rivelata grazie alla visione di Talita e Traveler che "gli parlavano del gioco del mondo" senza davvero parlare ma semplicemente col loro modo di saper-essere sul gioco del mondo.

Così era, l'armonia durava incredibilmente, non esistevano parole per rispondere alla bontà di quei due là sotto, che lo guardavano e gli parlavano del gioco del mondo, perché **Talita senza accorgersene era ferma nella casella tre, e Traveler teneva un piede nella sei.**

Talita e Traveler entrano nel gioco con la stessa naturalezza con cui vi entrava Lucia: distrattamente, "senza accorgersene", ovvero esattamente grazie a quella capacità di derogare l'intenzionalità, di sacrificare ciò che Oliveira non riesce a sacrificare – il proprio "sé" – pur sapendo che sacrificandolo potrebbe accedere finalmente al proprio kibbutz.

Non potendo aprirsi in modo fluttuante, rimanere nel campo ed adeguandovisi senza perdere la propria eterogeneità, a Horacio non resta che l'altra via: il doppio salto mortale, la distrazione radicale.

Bada bene che se mi lancio, - disse Oliveira, -finisco giusto giusto nel Cielo (323)

Horacio insomma imbocca davvero la strada già paventata nella prima parte - la resa delle proprie pretese di "definizione" dei fiumi metafisici - ma stavolta non per calcolo razionale: è la sua evoluzione timica che lo porta a capire che per raggiungere l'ultima casella bisogna seguire vie differenti, non predicative, e alla fine saltare. Ove, appunto, "non ci sono parole", ove il timico ha pieno potere.

La resa del sé equivale ad un'assunzione di rischio, ad una messa a repentaglio non dell'ordine esterno, ma del proprio ordine. Più precisamente, si tratta del rischio insito nella tentazione di intraprendere, stavolta in senso positivo, la via di fuga della devianza, la pulsione ad affacciarsi sul vuoto, un po' come si è detto di Perec e Calvino, ma con molta meno cautela.

Ed è esattamente la tentazione del "salto nel vuoto" che viene paventata nell'epilogo vero e proprio, con Horacio ormai quasi completamente impazzito (o forse quasi completamente persuaso di esserlo<sup>645</sup>) affacciato alla finestra del manicomio, pronto a buttarsi giù, "lasciarsi andare", verso il fantasma della Maga e verso il gioco del mondo sul suolo tracciato col gessetto: "inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó".

---

<sup>645</sup> "Lo divertiva pensare che se avesse avuto la fortuna di impazzire proprio quella notte, la liquidazione della zona Traveler sarebbe stata assoluta. Soluzione per nulla in accordo con la sua superbia e la sua intenzione di resistere a qualsiasi forma di resa. Comunque, immaginare Ferraguto mentre lo iscrive nel registro dei pazienti, gli mette un numero sulla porta e un occhio magico per spiarlo di notte..." (317).

[...] per cui l'unica cosa possibile era muovere un pochino la mano destra in un timido saluto e continuare a guardare la Maga, Manù, dicendosi che **in fin dei conti un incontro c'era**, anche se non poteva durare oltre quell'attimo terribilmente dolce in cui meglio sarebbe stato, e senza alcun dubbio, **sporgersi leggermente più in fuori e lasciarsi andare, plaf tutto finito**. (CORTAZAR 1966 : 329)

Si tratta ancora una volta, indubbiamente, di una caduta verso il basso, ma non più verso un basso miserevole e disperato, senza uscita, bensì verso un basso pronto a farsi "alto", a farsi cielo, paradiso, kibbutz: nuovo centro. Il vero ribaltamento richiede, insomma, esattamente questo: il rischio di "dejarse ir".

Quest'immagine di "caduta" finale si pone come una sorta di correzione e completamento – una risposta procrastinata – al primo tentativo di "discesa", rimasto incompiuto nell'epilogo della prima parte. Il legame tra i due epiloghi è confermato del resto da una rima, per quanto appena percepibile, che riguarda proprio l'immagine dell'abbandono verso il basso. Così nell'epilogo della prima parte:

"Ma come spiegarlo al poliziotto che li spingeva sul furgone cellulare in piazza [...], come spiegare che tutto doveva ancora farsi e che l'unica cosa onesta era un passo indietro allo scopo di prendere lo slancio, era **lasciarsi cadere ["dejarse caer"]** per poter magari dopo alzarsi, Emmanuèle per poi, magari... (205).

Il "dejarse ir" dell'epilogo vero e proprio rimanda al "dejarse caer" del primo. Ma il contesto in cui quest'ultimo compariva prefigurava, coerentemente con la teorizzazione del ribaltamento, un successivo "rialzarsi" che in effetti rimane virtuale: la forte marca incoativa ("todo estaba por hacerse", "para tomar el buen impulso, para después poder quizá levantarse", "para después, quizá" e soprattutto i puntini di sospensione finali) rimane così senza seguito almeno fino al vero epilogo, che sembra appunto completare finalmente il ribaltamento con un salto (mortale? Non è affatto detto). La variazione tra le due espressioni in rima –dejarse caer e dejarse ir – acquista da questa comparazione un senso preciso: lasciarsi cadere è un'azione in qualche modo definitiva, dopo la quale ci si può anche rialzare, ma non necessariamente, e non senza sforzo. "Lasciarsi andare" reca invece una promessa positiva: l'andare, già di per sé, indica un processo in fase incoativa, implica un obiettivo, un termine di là a venire. L'effetto di senso della variazione verbale è esattamente lo scarto tra il ribaltamento fallimentare e il ribaltamento che apre ad un altro ordine, positivo e intrinseco nel salto stesso.

Nono solo: nell'epilogo della prima parte alla caduta faceva eco un parallelo ribaltamento del dispositivo scopino, così importante nel romanzo. Lo sguardo "eccentrico", l'immagine del guardare il mondo dal basso diventa qui un mutuo guardarsi, ma non più tra Oliveira e il suo doppio, i cui sguardi e i cui sé si sono ricomposti "come uccelli in volo", ma lo sguardo tra Oliveira e Talita e Traveler in quanto coppia e in quanto manifestazione della parte più vera, e più desiderata di Lucia. L'armonia finale, che dura un "attimo terribilmente dolce", nasce da questa ennesima "mirada reciproca", che si pone

in contrasto con la “mirada transitiva” teorizzata nel finale della prima parte. È uno sguardo, per dirla con Frohlicher, dotato di un “nuovo calore”.

La réaparición de la mirada en una posición equivalente con respecto a la estructura de la novela – final de la parte “Del lado da acá – invita a un parangón sistemático con el episodio de la “clocharde” que clausura “Del lado de allá”. Los amigos y demás actores tienen una función subordinada, desempeñando el papel de “aydantes” en un programa del que se beneficia en primer lugar el protagonista. En el manicomio, en cambio, la visión adquiere una nueva calidad. Talita, que aparece como un doble de la Maga, y Manù, en el que reconoce a su propio “doppelganger”, miran a Oliveira, quien responde a sus miradas. El parangón de los dos pasajes pone de manifiesto el contraste entre dos tipos de mirada, transitiva y recíproca. Si la mirada transitiva apunta al conocimiento y a la interpretación del mundo, la mirada recíproca es la expresión de una comunicación intersubjetiva privilegiada. De un proyecto puramente cognoscitivo se pasa a un intercambio basado en la “identificación” con el otro. El anhelo de apropiarse la visión del otro como expresión de ser más profundo – esa forma particular del vampirismo – desemboca en una comunicación recíproca, un encuentro verdadero en donde el otro ya no tiene una función instrumental como la Maga o la “clocharde”. Horacio Oliveira temerá por inscribirse en una relación comunicativa con sujetos de mismo nivel, contestando oblicuamente la pregunta del incipit. (FROHLICHER 1995: 233)

Come nota bene Froelicher, in questo speciale sguardo l'altro non è più un mezzo, uno strumento per il ribaltamento, ma quella otherness a cui Horacio aveva in ogni modo cercato di accedere e che, finalmente raggiunta seppure per un attimo, rende lecita la distrazione finale. Non più la discesa verso un valore predicativo – il basso, lo sporco, il miserevole – ma la caduta salvifica e fiduciosa nel proprio timismo e in quello altrui.

Legioni di critici si sono chiesti se Horacio si getti davvero o soltanto immagini di farlo<sup>646</sup>. È una domanda a cui l'analisi semiotica non vuole e non soprattutto non deve rispondere; anzi, proprio attraverso la declinazione rigorosa e strettamente immanente della centralità della condizione liminare nello stile scritturale di Cortázar, ci sembra che l'approccio semiotico contribuisca a mostrare come il testo non chieda assolutamente una risposta in questo senso. Il finale di *Rayuela* vuole lasciare il soggetto sul cornicione, Horacio come il lettore. L'unica cosa certa è il compimento della profezia di Lucia<sup>647</sup>: è in un fiume metafisico quello in cui, alla fine, Horacio accetta di “dejarse ir”.

## 8.5 LA VICENDA IDENTITARIA DI OLIVEIRA: UNA SINTESI

*“Perché Oliveira non è altro che un apprendista filosofo”*  
(Julio Cortazar)<sup>648</sup>

Vediamo di tirare le fila: il ricorso alle metafore (anche se qui si tratta piuttosto di ragionamenti figurativi) permette indubbiamente di visualizzare concetti altrimenti astratti

<sup>646</sup> Per una rassegna di questi tentativi, di cui anche l'autore de saggio condivide l'inutilità, cfr. BOLDY 1980.

<sup>647</sup> Nella traduzione francese, la Maga è chiamata “la Sybille”.

<sup>648</sup> CORTÁZAR 1985 : 547.

e comprendere per via laterale e piacevolmente, soprattutto quando si tratta di immagini e analogie ironiche e cronopiesche come queste legate a scarpe, suole, pantofole e simili. E tuttavia a questo punto, come ci siamo proposti, proviamo ad abbandonare le metafore per tornare al modello morfogenetico, nel tentativo di individuare su quest'ultimo le differenti declinazioni liminari della dislocazione.

Come si vede, l'universo valoriale di *Rayuela* è un universo "abbondante": devianza, idiozia, pazzia, savietà, equilibrio, distrazione, eccentricità, eccesso. I valori in gioco sono molti e complessi, come complesse sono le connessioni tra loro. Questa complessità deriva soprattutto da una circostanza: i principali valori epistemici agenti nel testo sono tutti declinazione di un unico valore semantico, o meglio di un'unica opposizione semantica fondamentale: quello del piazzamento-dislocazione appunto.

Eppure, è proprio questa comune origine a permettere di metterli in sistema. L'operazione non è un puro esercizio analitico ma risponde ad un'ipotesi precisa, ovvero che il programma di Oliveira sia un "programma incerto". È esattamente "l'abbondanza" delle opzioni valoriali, tipica peraltro del romanzo "cognitivo" moderno, a sorreggere e motivare la crisi epistemica del soggetto, configurando, come si è avuto modo di anticipare, uno schema narrativo più vicino a quello della *tri* che a quello, in un certo senso più "canonico", della *quete*. Non che non vi sia un oggetto di valore (chiaramente e a primo acchito banalmente incarnato nell'oggetto d'amore, Lucia); è che tale oggetto di valore è oggetto di una scelta, di una cernita sostenuta esattamente dal potenziale epistemico e semantico che l'oggetto stesso rappresenta. Il suo voler fare è chiaro (un voler essere congiunto con un oggetto incarnante il valore di "centro" o, più generalmente e banalmente, una sorta di pacificazione e serenità), ma la sua esistenza semiotica è inquieta, multivalente; essa porta su diverse disposizioni all'azione: Oliveira "vuole essere" molte cose. L'intero romanzo si snoda, tutto sommato, sull'espansione di un lungo programma narrativo d'uso, gradualmente modulato ed "aggiustato". L'acquisizione del saper fare implica una previa "crisi" epistemica, il compimento di un programma di stabilizzazione della dimensione del credere.

La fauna umana che popola l'universo di *Rayuela*, rappresenta in questo senso un espediente per l'incarnazione delle varie declinazioni valoriali in gioco, continuamente riflesse e amplificate dalle divagazioni di Oliveira. I tre tipi (quattro, se si considera la duplice manifestazione dell'*idiot savant*), e i valori che manifestano a livello discorsivo, rappresentano altrettanti ruoli tematici che Oliveira assume nel suo tentativo di costruzione identitaria, dunque altrettante tappe del processo di attorializzazione. Proviamo a tratteggiarla brevemente.

Innanzitutto, è possibile individuare un processo graduale di intensificazione del tratto di /dislocazione/. L'effetto di intensificazione progressiva dipende però dal doppio parametro della dislocazione: l'eccentricità come parametro intensivo (stare sul limite, letteralmente "accentuare") e l'interstizialità (stare tra i limiti, dunque occupare un'area, per quanto "di rimessa"). Le diverse strategie comportamentali sono mescolate, nondimeno è possibile individuare delle dominanti comportamentali, secondo la rispettiva condizione

(dunque dominante liminare) e valorizzazione<sup>649</sup>. Diremmo allora che ognuno dei tipi è al contempo interstiziale ed eccentrico, ma secondo diversi gradi.

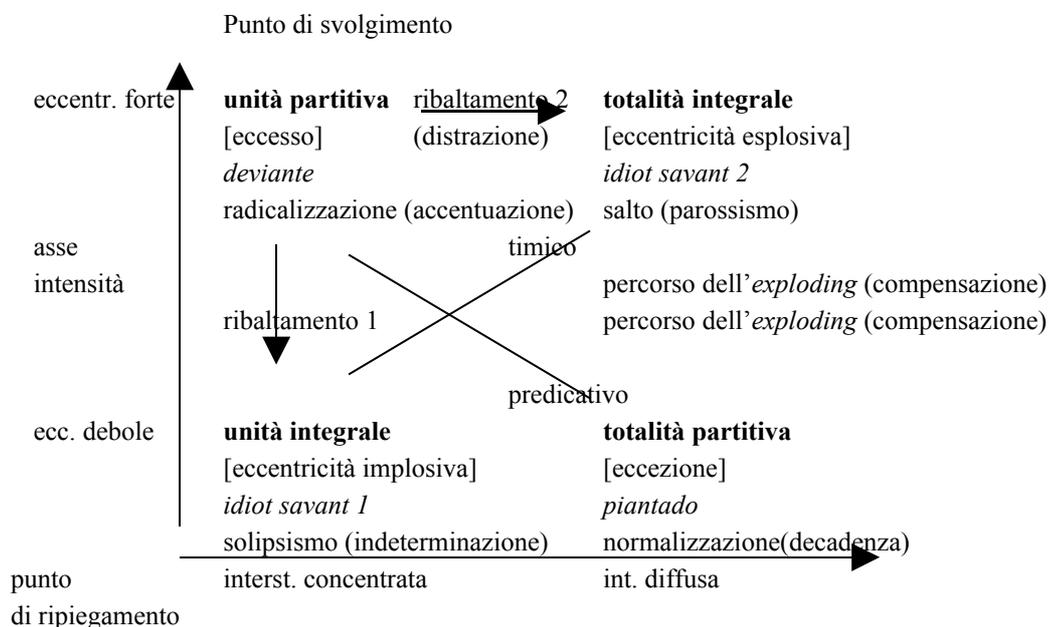
<i>Ruolo tematico</i>	Idiot Savant 1	Piantado	Deviante	Idiot Savant 2
<i>Figura della dislocazione</i>	Eccentricità implosiva	Eccezione	Eccesso	Eccentricità esplosiva
<i>Figura attoriale</i>	Oliveira	Club, Morelli	Berthe, Clocharde,	Maga/Talita-Traveler
valenze	- ecc /- int	- ecc/+ int	+ ecc/- int	+ ecc/+ int
grado di dislocazione	- disl	→	disl	→ +disl

Il processo stesso di intensificazione del valore dislocazione dipende dunque dalla combinazione di questi due parametri, e va da un valore nullo, germinale (minimo valore estensivo e intensivo, diciamo il centro organizzatore del sistema, l'incrocio degli assi) a un valore parossistico (massimo valore estensivo e intensivo).

A questo punto si possono mettere in sistema i ruoli tematici precedentemente descritti secondo le due dimensioni tensive della dislocazione e sussumere ai vari ruoli le incarnazioni discorsive che essi assumono nel testo e le figure della dislocazione. Particolare importanza avrà mettendole l'asse che lega Oliveira a Lucia, che individuano i

<sup>649</sup> L'idea di una dominante comportamentale è presente anche nell'ironica "tipologia dell'idiozia", che ha molto in comune con la nostra, proposta da Eco in *Il pendolo di Foucault*, attraverso la voce del colto e cinico Belbo rivolto al giovane Casaubon ("Dunque. Al mondo ci sono i cretini, gli imbecilli, gli stupidi e i matti. - Avanza qualcosa? - Sì, noi due, per esempio. O almeno, non per offendere, io. Ma insomma, chiunque, a ben vedere, partecipa di una di queste categorie. Ciascuno di noi ogni tanto è cretino, imbecille, stupido o matto. Diciamo che la persona normale è quella che mescola in misura ragionevole tutte queste componenti, questi tipi ideali. - Idealtypen. - Bravo. Sa anche il tedesco?"). Si tratta, come avverte lo stesso Belbo, una tipologia *ad hoc*, relativa ad un determinato campo di interazione sociale. E tuttavia è parzialmente sovrapponibile (anche perché ne condivide il sarcasmo) con la tipologia implicita, altrettanto *ad hoc*, che abbiamo esplicitato in relazione a *Rayuela*. Così l'idiota, a seconda che abbia o non abbia la pretesa di "apparire" socialmente, è alternativamente un "cretino" ("Entra nella porta girevole per il verso opposto. - Come fa? - Lui ci riesce. Per questo è cretino. Non ci interessa, lo riconosci subito, e non viene nelle case editrici.") o un "imbecille" ("Essere imbecille è più complesso. È un comportamento sociale. L'imbecille è quello che parla sempre fuori del bicchiere. [...] L'imbecille non dice che il gatto abbaia, parla del gatto quando gli altri parlano del cane. Sbaglia le regole di conversazione e quando sbaglia bene è sublime. Credo sia una razza in via di estinzione, è un portatore di virtù eminentemente borghesi."). Il *piantado* è grossomodo uno "stupido" ("Ah. Lo stupido non sbaglia nel comportamento. Sbaglia nel ragionamento. [...] Lo stupido è insidiosissimo. L'imbecille lo riconosci subito (per non parlare del cretino), ma lo stupido ragiona quasi come te, salvo uno scarto infinitesimale. E' un maestro di paralogismi."). Il *deviante*, infine, che vive di ossessioni e di slittamenti di senso, è senza dubbio assimilabile al "matto" ("I matti li riconosci subito. È uno stupido che non conosce i trucchi. Lo stupido la sua tesi cerca di dimostrarla, ha la sua logica sbilenca ma ce l'ha. Il matto invece non si preoccupa di avere logica, procede per cortocircuiti. Tutto per lui dimostra tutto. Il matto ha una idea fissa, e tutto quel che trova gli va bene per confermarla"). L'*idiot savant*, invece, in grado di fare collidere e riconfigurare in senso produttivo la propria costellazione modale ossimorica, è invece piuttosto vicino al "genio", sorta di esplosione "positiva" degli altri *idealtypen* ("Il genio è quello che fa giocare una componente in modo vertiginoso, nutrendola con le altre").

veri poli valoriali del discorso, in quanto rappresentanti delle due opposte figure dell'*idiot savant* (rispettivamente “infelice” e “felice”) che è, a ben guardare, l’unico tipo attoriale in cui la condizione dislocata mostra *in toto* e in sé (ovvero non come proiezione di una valutazione altrui) lo scontro tra i due livelli di valorizzazione, predicativo e timico.



Oliveira parte da una posizione di minima eccentricità e interstizialità – quella dello “stravagante”. In questo caso la dislocazione indica un atteggiamento più che uno *status* stabile, e dunque in essa il tratto dello scarto è marcato di vaghezza, o meglio di insufficienza (un tratto detensivo). Lo stravagante è in effetti potenzialmente destabilizzante ma tutto sommato innocuo, fondamentalmente solipsistico e sfociante talora nell’apatia, in una forma di implosione nel proprio campo.<sup>650</sup> In termini quantitativi, questa posizione è quella di un **unità integrale**: un frammento facente centro a sé e dotato di un campo di presenza concentrato, sostanzialmente limitato agli immediati dintorni del proprio corpo.

In cerca di una qualche forma di riconoscimento collettivo (l’ideale di Oliveira è rivoluzionario, ovvero tende a portare una nuova regola da una posizione marginale a una posizione “centrale”, una nuova fondazione) prova come prima cosa a potenziare la propria attitudine allo scarto rivestendola di uno pseudo-valore sociale. Si affilia allora al Club del serpente (**totalità partitiva**<sup>651</sup>), assumendo il ruolo tematico del *piantado*, la cui

<sup>650</sup> “Sbrigare, che espressione. Fare. Fare qualcosa, fare del bene, fare la pipì, far passare il tempo, l’azione in tutte le sue combinazioni. Ma dietro ad ogni azione si nasconde la protesta, perché fare significava uscire da per arrivare a, o muovere qualcosa perché stesse qua e non là, o entrare in quella casa invece di non entrarci o entrare in quella accanto, ovvero in ogni atto era insita l’ammissione di una carenza di qualcosa non ancora fatto che era possibile fare, la protesta tacita di fronte alla continua evidenza della mancanza, della diminuzione, della pochezza del presente. Credere che l’azione potesse colmare, o che la somma delle azioni potesse realmente equivalere a una vita degna di questo nome, era un’illusione da moralista. Era meglio rinunciare, perché la rinuncia all’azione era la protesta medesima e non la sua maschera. Oliveira accese un’altra sigaretta, e quell’azione minima lo obbligò a sorridere fra sé ironicamente e a prendersi in giro seduta stante.” (28)

<sup>651</sup> Utilizziamo qui le categorie quantitative proposte da Greimas (1986) per l’esemplificazione del processo di aspettualizzazione attoriale (come ad esempio in Pozzato 1990), ma declinandone in senso tensivo, così

eccentricità è in qualche modo stabilizzata e riconosciuta dal sistema culturale, il che la rende in qualche modo un valore certo destabilizzante, ma esteso o estendibile: la deformazione è “mascherata” da eccezione, come conseguenza dell’appartenenza alla sottoclasse degli “artisti”, sorta di semiosfera interna. L’eccezione, del resto e come si è visto, è in qualche modo “comprensibile” dal sistema, il suo scarto è grammaticalizzabile, come segnalato anche dal suffisso “perfettivo” del termine (-zione). È, insomma, un’eccentricità diffusa in senso estensivo, dotata di una maggiore ampiezza di penetrazione interstiziale.

Insoddisfatto anche da questa opzione identitaria, vissuta come inautentica, Oliveira intraprenderà la discesa agli inferi verso la devianza, dapprima con Berthe, poi con la *clocharde*, infine nel manicomio. Il soggetto si pone così come **unità partitiva**: radicalizza la propria separazione dal tutto. Il percorso è quello di un’intensificazione del tratto di dislocazione, un’accentuazione del parametro intensivo assieme ad una concentrazione dell’area di azione. Questa progressiva intensificazione della tendenza dislocante, sui due assi intensivo ed estensivo, risponde ad una strategia che abbiamo chiamato di *adeguazione*, alla quale si oppone costantemente una strategia opposta, che invece tende verso il contro-valore del centro, rispondendo così piuttosto ad un’istanza di *compensazione*, sostanzialmente rispondente ad un progetto di centramento, di piazzamento.

Quest’ultima condizione, che resta sempre allo stato virtuale, corrisponde all’aspetto della **totalità integrale**, per cui l’istanza soggettiva rappresentata dall’unità integrale viene per così dire assorbita e uniformata ad un’entità indifferenziata e in sé determinata oppure al contrario, a seconda del punto vista, viene per così dire “promossa”, diventa essa stessa principio di coerenza del campo. Nel primo caso, è l’unità integrale a farsi totalità di un nuovo livello: il centro regredisce in senso implosivo, l’istanza soggettiva lascia emergere le sue differenziazioni interne. Nel secondo caso, è come se la totalità integrale, il valore parossistico, si facesse centro di un nuovo piano e dunque nuova unità integrale (disattivando le differenziazioni interne del piano precedente): il centramento dell’istanza soggettiva procede in senso esplosivo.

In realtà, a ben guardare, la compensazione non è che l’adeguazione alla condizione dislocata portata all’estremo, in entrambi i sensi dello sviluppo possibile. È il meccanismo patafisico del *ribaltamento*, dell’inversione logica, per cui al limite asintotico la dislocazione si fa piazzamento (l’eccentricità centramento e l’interstizialità agio). È l’ascesa a legge delle eccezioni, che si traduce nell’assunzione di un punto di vista estremo, prossimo al salto o al regresso al nuovo ordine (“guardare il mondo dal verso sbagliato”): dunque, l’assunzione della modalità del rischio.

Il punto di svolgimento, nello schema, è il punto della vera risoluzione delle due spinte opposte in cui è intrappolato Oliveira. Si tratta di aprire quest punto estremo e parossistico, di porlo come origine di un nuovo ordine e di lasciarlo svolgere. In altri termini, si tratta di far esplodere o implodere il sistema precedente, dissolvere i precedenti parametri e sostanzialmente promuovere il punto di parossismo a nuovo centro organizzatore, nuovo punto di fusione, o di fare regredire il punto di annullamento del

---

come suggerito in Fontanille (2003).

potenziale dislocante (l'origine degli assi) al punto parossistico di un ordine imbricato. Uno spiegamento, in un caso, un ripiegamento nel secondo. In ogni caso, l'intensificazione, giunta all'estremo (valore massimo o nullo) si annulla solo col passaggio a nuovo ordine.

La Maga da un lato e Talita e Traveler rappresentano allora gli idealtipi di questa risoluzione, in qualche modo esterni al campo in cui si muove Horacio. In effetti, alla fine di ciascuna delle due parti del romanzo Oliveira tenta un ribaltamento, ispiratogli o suggeritogli, in diversi modi, ora dalla Maga, ora da Talita. In entrambi teorizza il passaggio (l'intercessione) al piano di compensazione attraverso un'adequazione radicale alla dislocazione, ovvero attraverso la radicalizzazione della devianza (la clocharde, il manicomio) e l'assunzione di un punto di vista estremo. Nel primo caso, però, si tratta di un ribaltamento tutto logico, cognitivo, in quanto tale destinato a fallire. Oliveira tenta sì di calarsi nel timico, ma come conseguenza di una pura scelta razionale, di un puro calcolo. Tanto che ha bisogno di ubriacarsi per indebolire la propria intenzionalità, per mettere a tacere l'uccellino dentro la testa. Per saltare al nuovo ordine, in senso implosivo o esplosivo, è necessario come si è detto assumersi un rischio, mettersi a repentaglio: è necessaria, in altri termini, una perdita di individuazione ottenuta attraverso una precisa disposizione timica, che renda possibile la collisione (distrazione fluttuante) o nel collassamento (distrazione radicale) dei punti di vista timico e predicativo.

In termini timici, è insomma la distrazione, come dislocazione attentiva, a rappresentare il mezzo di risoluzione del paradosso tra adeguazione e compensazione. Ma questo principio di distrazione inizialmente riconosciuto nell'amore per Lucia, viene rigettato, a favore dell'intensificazione parossistica di cui si diceva. La distrazione fluttuante di Lucia, del resto, è paradossalmente stabile nelle sue modulazioni, non è destinata a esplodere nel parossismo. La predisposizione all'aggiustamento reciproco esenta la soggettività di Lucia da questo sviluppo e la sua intrinseca "felicità" racchiude le tensioni tutte all'interno, senza necessità di fughe tensivo esterne. Questo differenzia Lucia e Oliveira, sostanzialmente occupanti (Oliveira almeno all'inizio) la posizione dell'unità integrale: entrambi idiot savant, infatti, ma mentre la prima la commistione di idiozia e saggezza significa mancanza di coscienza accanto al "presentimento", per il secondo significa invece una coscienza invadente che sovrasta un desiderio di idiozia. Grazie a questa "incoscienza", in Lucia, l'unità integrale può rimanere tale, conservare la sua eterogeneità e semplicemente concatenarsi ad altre unità integrali, altre eterogeneità. In Horacio, invece, il ritorno di riflessione sulla propria condizione non può che metterla in discussione e dialettizzarla.

Sarà allora la distrazione radicale l'unica via d'uscita possibile per Oliveira, giunto alla fine del primo libro proprio all'eccesso, ai limiti del punto di parossismo. Nel secondo libro, in effetti, la soggettività controllata e trascendentale di Oliveira si fa via via più debole, vacilla, mettendosi nelle condizioni di "aprire" al timico. Solo allora, grazie al modello fornitogli da Talita e Traveler e dal loro amore diffuso – ovvero non solo reciproco (aggiustamento tra unità integrali) ma esteso quasi per contagio a Horacio stesso – questi potrà davvero assurgere alla totalità integrale.

Questo, però, attraverso una diversa soluzione, più radicale della distrazione fluttuante incarnata nella Maga. Tale espediente finale è esattamente dell'ordine della domanda invalidante di cui si diceva. Oliveira apre alla distrazione radicale attraverso un'altrettanto radicale messa a repentaglio del sé, assunzione del rischio di cadere "oltre" e lasciarvisi assorbire. Ed è qui che si rivela la vera natura valoriale della domanda invalidante: l'amore come distrazione per eccellenza e al contempo miracoloso piazzamento, dunque meta-valore, principio di esplosione, vero responsabile di un ribaltamento radicale.

## 8.6 L'EFFETTO CALEIDOSCOPIO: *RAYUELA* 1 E 2

Se l'eccezione è "fuori regola", l'eccesso "oltre misura" e l'eccentrico "fuori fuoco" ovvero *extra-centrum*, potremmo allora dire che la dislocazione cortazariana si presenta innanzitutto, in generale, come *propensione all'eccezione* (propensione, si badi bene, e non adesione, in quanto situazione instabile, intrinsecamente dinamica). Tale propensione è però declinabile ora come tentazione verso il "salto quantico" – l'eccesso come *vise* – ora come tensione alla differenziazione interna – l'eccentrico come *vise*. Nel primo caso il punto focale si colloca sulla casella vuota o meglio *attraverso essa*: come un curioso che si affacci sull'abisso tenendo i piedi (ancora una volta, ma l'esempio è preso da Cortazar stesso) ben piantati entro il cornicione, per sperimentare parzialmente l'ebbrezza (o la paura) del vuoto. Nel secondo caso il punto focale si colloca sulla linea di differenziazione interna, sulla linea che genera la fusione dinamica; ovvero, per proseguire con la metafora podistica, con un piede da un lato e uno dall'altro. Non sarà un caso allora se, tra le tante riflessioni di Morelli, esplicito alter-ego di Cortázar in *Rayuela*, si legge questa annotazione:

Il figlio della portinaia mi porta la posta, e parliamo del modellino d'aeroplano che sta costruendo nella cucina di casa sua. Mentre mi racconta, fa due salti sul piede sinistro, tre su quello destro, due su quello sinistro. Gli chiedo perchè due e tre, e non due e due o tre e tre. Mi guarda meravigliato, non capisce. Sensazione che Heisenberg ed io ci troviamo **dall'altra parte del fosso** e il bambino invece continui **a starci a cavallo, un piede di qua e uno di là, senza saperlo**, e che all'improvviso si venga a trovare dalla nostra parte (...) (410)

La scrittura di Cortazar, o meglio il suo stile di configurazione discorsiva, si colloca insomma esattamente sulla linea di confine, direbbe Peirce, tra la macchia nera e la pagina bianca, visualizzabile ora come ora come spazio di transizione dotato di dimensionalità, per quanto, infinitesimale, ora come puro *limen* adimensionale; ora come entità dotata di esistenza autonoma, ora come entità dipendente dalla presenza dei *qualia* che differenzia. È possibile insomma immaginare il nostro cronopio tanto precariamente in bilico su uno steccato quanto placidamente cullato dallo sciabordio di acque extra-territoriali; un po' da una parte e un po' dall'altra (come i titoli delle due sezioni di *Rayuela*) o libero di spaziare

nel campo franco aperto dalla via di fuga (in *Rayuela*, i “fiumi metafisici”), ma evitando accuratamente di lasciarsi irretire da un nuovo piano.

È questa, in ultima analisi, la posizione della soggettività “dislocata”: attratta dall’eccezione ma mai completamente inerente ad essa, presa tra due tensioni opposte, quella dello scarto implicato nel e dal sistema e quella che invece lo eccede e lo supera. E tuttavia in Cortázar questa doppia tensione non immobilizza il soggetto, semmai lo fa vibrare e spaziare liberamente in uno spazio interstiziale.

**Scrivo per difetto, per dislocazione;** e siccome **scrivo da un interstizio**, non faccio che invitare gli altri a cercare i propri e a guardare, attraverso questi, il giardino in cui gli alberi hanno frutti che ovviamente sono pietre preziose. (*ibid.* : 33)

In questo estratto c’è un accenno all’apertura della scrittura all’altro, un altro che Cortázar identifica a più riprese, parafrasando Baudelaire, come il lettore: *mon lecteur, mon frère*. La problematica è peraltro presente in *Rayuela*, e non è che una delle forme di quell’essere-al-mondo partecipativo che è il costante obiettivo della quiete di Oliveira. Entriamo così decisamente nella problematica degli effetti pragmatici del romanzo, dell’esperienza incarnata in *Rayuela*, che è esattamente, ancora una volta, dell’ordine di una prensione dislocata, in cui l’attivazione di alcuni legami semantici non è possibile se l’istanza dell’enunciazione non accetta di mettersi a repentaglio, di lasciarsi agire, lasciarsi distrarre da “ciò di cui si può fare a meno”: ovvero, fuor di metafora, di lasciarsi muovere nell’interstizio creato dai “capitoli di cui si può fare a meno”. Nel parlare della trasformazione del proprio stile scritturale nel passaggio dalla forma racconto alla forma romanzo, Cortázar mette in guardia rispetto ad un’eccessiva radicalizzazione delle differenze superficiali, a nome di una comune condizione di fondo – quella appunto del “non esserci del tutto” – ammonendo ancora una volta i critici “cacciatori di tesori” con l’invito a

[...] astenersi dal criticare il romanzo in ome del racconto (o al contrario, se mai qualcuno fosse tentato di farlo), visto che l’atteggiamento centrale rimane lo stesso e l’unica cosa diversa è la prospettiva in cui l’autore si colloca per moltiplicare le sue possibilità interstiziali. (41)

Vediamo allora di cercare questa diversa prospettiva per capire quali siano queste “pietre preziose” a cui si accede solo vibrando nell’interstizio.

#### 8.6.1 Una scrittura omeopatica

*“Scrivere è disegnare il mio mandala e al tempo stesso percorrerlo”*

Dunque, spingersi oltre il limite, senza necessariamente lasciarsi andare; è l’ultima immagine di *Rayuela* ma è anche l’immagine, insieme ad altre che veicolano il medesimo effetto di “rischio”, che l’autore usa per descrivere la propria pratica di scrittura:

[...] quel giocare sul limite del balcone, quel fiammifero accanto alla bottiglia di benzina, quella pistola carica sul comodino [...]. (CORTÁZAR 1967 : 34)

[...] aperture sull'estraniamento, istanze di una dislocazione a partire dalla quale il consueto smette di essere rassicurante perché niente è consueto quando viene sottoposto a un discreto e prolungato scrutinio. (vi : 40)

Ritroviamo allora l'*ilinx* di Caillois, il gioco-vertigine, il gioco come rischio e messa in discussione. Poetare o giocare, dunque; ma anche rischiare: "ora gioco, ora uccido [...]" questione di dosaggi diversi". Quando Cortazar gioca lo fa esattamente "come gli anarchici e i criminali", da una posizione foucauldianamente marginale. Non per affinare l'arguzia né per mettere alla prova la propria perizia strategica, ma per lasciarsi spaziare nell'interstizio, per sperimentare la vertigine. L'agio di greimasiana memoria – indubabilmente, un sentimento del non esserci del tutto – portato all'eccesso.

Ritroviamo allora, anche nella dimensione ludica, le due declinazioni della dislocazione. L'agio, interstiziale, basato sullo "stare tra" confini e la vertigine come rischio, posizione eccentrica e instabile, basata sullo stare tra spazi, sullo "stare a cavallo" o sul crinale di una differenziazione. E tuttavia, anche qui lo spaziare ludico, pur portato all'eccesso, non può che implicare la possibilità, perlomeno finale, di un posizionamento:

Perché un gioco, a ben vedere, non è forse un processo che parte da una dislocazione per arrivare ad una collocazione, a un piazzamento: goal, scacco matto, tana -libera? (CORTÁZAR 1967 : 34)

C'è dunque anche qui una tendenza al "piazzamento", al riempimento del punto vuoto. Detto altrimenti, c'è un meccanismo compensatorio, nella pratica scritturale di Cortázar, ma lungi dal procedere sistematicamente come in Perec e Calvino, la compensazione procede in modo irregolare, per tentativi caotici. Pur partendo da una stessa attrazione per l'*ilinx*, la risoluzione per i primi due passa senza dubbio per l'*agon*. Per il soggetto cortazariano, invece, la pacificazione è il risultato di una pura *alea*, di un incontro fortuito. Come nota bene Sarlo, in *Rayuela* "l'alea gioca un ruolo fondamentale" (SARLO 2002 : 735) non solo a livello di dinamiche narrative interne, ma anche a livello di strategie di prensione.

La pienezza in Cortázar non la si insegue passo passo, come in Perec, né la si cerca di scoprire tra le maglie del vuoto, con un movimento di compromesso, come in Calvino. Lungo i percorsi di *Rayuela* (ma anche nei racconti) nella pienezza – pienezza di senso, innanzitutto – ci si imbatte, quasi ci si inciampa. Esattamente come Oliveira si imbatte, a un certo punto, esattamente quando si rassegna derogare la propria armatura intenzionale, nel senso che aveva così disperatamente cercato. Il lettore di *rayuela* fatica, si dibatte nella dislocazione del senso, come Horacio nel gioco del mondo.

A questa condizione dislocata l'autore-modello Cortázar oppone una sorta di singolare cura omeopatica, attraverso le qualità formali della propria scrittura. In altri termini, la compensazione che nell'universo discorsivo di oppone alle strategie di adeguazione è anche scritturale, è attiva anche come strategia interpretativa. La ricerca di

un centro e la ricomposizione di un senso profondo investe non solo il soggetto discorsivo, ma si rivolge anche quel soggetto implicato testualmente che è l'istanza di enunciazione.

Nei paragrafi precedenti abbiamo in effetti proposto, più o meno implicitamente, di interpretare la situazione liminare teorizzata a livello meta-letterario come una vera e propria condizione scritturale. In 8.3 si è detto che la consistenza dell'interstesto permette in linea di principio di parlare di soggetto cortazariano *lato sensu*, in questa duplice accezione: soggetto attualizzato *nel* discorso letterario e soggetto teorizzato *dal* discorso meta-letterario. Ma abbiamo anche detto (par. 8.1) che la peculiare *intentio operis* del discorso meta-letterario tende a proporre strategicamente e consapevolmente la soggettività dislocata come modello situazionale assunto anche dall'autore implicito dei testi narrativi. In effetti, quest'ultima precisazione apre la via ad una terza accezione della soggettività dislocata.

Si è visto (par. 8.2) che il discorso metaletterario di Cortázar costruisce attraverso una strategia cognitiva e patemica (che include il ricorso a narrazione pseudo-biografica e, più significativamente, bio-bibliografica) un modello "esistenziale" di soggettività. Tramite una strategia di frequenti slittamenti di contesto (da contesto biografico a contesto critico), tale modello "esistenziale" viene successivamente e ripetutamente sottoposto ad una seconda lettura in chiave poetologica. In questo modo la condizione dislocata, per quanto esemplificata in senso esistenziale e biografico (il che aumenta l'efficacia della resa), viene intenzionalmente proposta come base di un'identificazione possibile tra lo stile intenzionale del soggetto *nel* discorso letterario e lo stile intenzionale del soggetto *del* discorso letterario. Il meccanismo di interazione intertestuale tra le diverse *intentio operis* innescato dalla strategia argomentativa degli scritti critici di Cortázar è indubbiamente complesso, ma a beneficio della comprensione si consideri che lo scarto di significato (soggetto *nel* discorso e soggetto *del* discorso) è simile a quello tra "discorso delle passioni" e "discorso appassionato": il soggetto nel testo è soggetto di un discorso della dislocazione, il soggetto del testo è soggetto di un discorso *in se* dislocato.

In questo modo (e traducendo in termini semiotici) il discorso poetologico di Cortázar propone una traduzione della condizione dislocata esistenziale in termini enunciazionali, o meglio – basandosi le figure della dislocazione come si è visto su declinazioni liminari e topologiche – in termini di *posizioni enunciative*. La posizione dislocata è, insomma, anche quella dell'istanza dell'enunciazione, nella sua duplice manifestazione interazionale. Detto altrimenti, nello stile discorsivo *letterario* di Cortázar le posizioni enunciative – proposte dalla strategia enunciazionale dell'autore modello e suscettibili di essere "occupate" dall'enunciatario che ne ripercorre le "tracce" – sembrano caratterizzarsi, in modo assolutamente coerente e "motivato", come posizioni anch'essa variamente dislocate.

Nei prossimi paragrafi cercheremo di mostrare come questa ipotesi, solo suggerita dall'analisi intertestuale (qui peraltro parziale) del corpus letterario e critico dell'autore, sia valida perlomeno limitatamente al caso di *Rayuela*. Vedremo in altri termini come la struttura tensiva del discorso (o meglio, lo stile tensivo incarnato dall'oggetto testuale) produca esattamente *un'esperienza dislocata di attualizzazione del senso*, ovvero un invito volto al lettore modello a "dislocarsi" nello spazio del testo. Tenteremo di mostrare come il

soggetto enunciazionale implicito sia invitato dalla struttura del testo stesso a sperimentare la stessa oscillazione attanziale tra soggetto e non-soggetto sperimentata da Oliveira. Tutto questo, si badi bene, non tramite una qualche sorta di identificazione psico-semiotica – certamente possibile ma sconfinante nel campo extra-testuale degli effetti idiosincratici e dunque non prevedibile in senso semiotico – bensì come *effetto pragmatico testualmente fondato* dall'iscrizione di una vicenda tensiva di dislocazione nel corpo stesso del testo. Un effetto potenziale, dunque, più che possibile; ovvero un effetto altrettanto viziato di “eventualità” ma, almeno in una certa misura (e differentemente da fenomeni di identificazione psicologica), *prevedibile*, in quanto giustificabile su basi testuali (che di tale effetto documentano perlomeno le *condizioni* di attivazione).

Di più: i modelli figurali e plastici che *nel* testo, sotto forma figurativa, si incaricano di manifestare sul piano discorsivo la condizione dislocata sono attivi, sotto forma di identità figurale, anche come modelli di configurazione *del* testo, ovvero ne guidano anche le procedure di testualizzazione. Ritroveremo dunque anche in questo testo, per tanti aspetti così diverso da quelli precedentemente analizzati, lo stesso potente dispositivo di motivazione che caratterizza i due testi di Perec e Calvino, ma sulla base di uno stile liminare di costruzione del discorso sensibilmente diverso.<sup>652</sup>

*Rayuela* non è, come si è visto, un romanzo oulipiano. Ispirandosi, come si è visto, a una “poetica mista” tra patafisica e surrealismo, e in ogni caso alquanto diversa da quella in opera in Perec e Calvino (cfr. par. 8.1) questo testo mostra tuttavia dei tratti in comune con gli altri due, a partire dalla presenza di una precisa costrizione formale, indicata dal “tablero” in apertura al testo, fino alla presenza di un vuoto sul piano di testualizzazione. Ma non è la sola analogia con i testi di Perec e Calvino. L'identità figurale dell'oggetto testuale mostra in effetti la stessa bivalenza strutturale – anche se differentemente declinata e l'effetto di senso globale testimonia ancora di una costante inquietudine tra due maniere di affrontare, ancora una volta, la complessità del mondo e l'apparente incoerenza del reale.<sup>653</sup>

Si tratta anche questa volta di un'opposizione di punto di vista e di “stili dell'essere-al-mondo”, opposizione che si incarna prima di tutto nell'opposizione attoriale tra Oliveira e “la maga”. Intellettualistico e problematico, oscillante tra romanticismo e cinismo, il primo cerca di dominare il reale attraverso un atto cognitivo d'imposizione di coerenza: definire i “fiumi metafisici” nei quali, al contrario, la seconda si immerge istintivamente. Sono due diverse attitudini in rapporto al reale, due declinazioni del chiasma fenomenologico: da un lato il senso di estraneità del soggetto che si pone in conflitto con l'oggetto “realtà”, dall'altro l'adeguazione spontanea di chi ne accetta le leggi, per quanto

---

<sup>652</sup> Anche Campra rileva la forte presenza della figuralità come base di una motivazione tra piani, come caratteristica dei racconti cortazariano. la sua idea di metafora strutturante” molto vicina al nostro concetto di identità figurale.

<sup>653</sup> Per noi piuttosto il problema è esistenziale. “Come tema fondamentale [dell'opera di Cortazar] è stato così indicato il problema gnoeseologico. L'angosciata domanda sulla possibilità di superare la dicotomia conoscenza/realtà appare, secondo i critici, come la linea unificatrice degli altri temi espressi nei racconti, romanzi e poesie di Cortazar: l'opposizione tra una concezione mitica e una concezione razionale dell'universo: l'amore come esplorazione del non-io, l'ordine stabilità e la sua rottura ecc. » (CAMPRA 1978 : 9). “Mais c'était aussi un livre de propositions sur les manières possibles de concevoir différemment le réel et sur les formules littéraires capables d'exprimer ce regard différent. » (Outin Ressayot)

incoerenti: l'abbandono di chi se ne trova "in consonanza". Quello che cercheremo di mostrare è il fatto che *Rayuela* instaura un'oscillazione tra queste due attitudini anche nel lettore, teorizzandole persino, attraverso la voce di un personaggio interno – Morelli – esplicito alter ego dell'autore modello.

In altri termini, la situazione del soggetto cortazariano attualizzato nella dimensione propriamente letteraria sembra essere, almeno stando alle strategie argomentative dell'intertesto critico, la stessa che presiede al soggetto di scrittura implicito, o meglio alla sua proiezione enunciativa. Le caratteristiche posizionali dell'istanza enunciativa incarnata nel testo sono analoghe a quelle rappresentate al suo interno in forma attoriale. L'esperienza di dislocazione sperimentata da Oliveira è situazionalmente analoga all'esperienza di dislocazione sperimentata dal lettore modello all'interno della rete semantica di *Rayuela*.

In questo senso la pratica scritturale di Cortázar è "omeopatica": risponde al *pathos* della dislocazione che investe le istanze discorsive innestando lo stesso *pathos* nelle istanze del discorso.

### 8.6.2 *Figuralità e consistenza plastica*

In occasione della morte di Julio Cortázar, come aveva fatto anche per Perec e, forse, a conferma di una medesima (anche se meno esplicita) affinità elettiva, Italo Calvino scrive una breve memoria in cui l'autore argentino viene ricordato come

[...] un uomo che sapeva *pensare per immagini* e scoprire a quel livello una logica di connessioni e contrapposizioni e ribaltamenti facendo riaffiorare *un modo di conoscenza* che ormai solo la poesia riesce talvolta a rendere operante. (Calvino Saggi : 1308, corsivo nostro)

Calvino parla, è chiaro, dell'uomo, ma in realtà l'oggetto del ricordo è piuttosto lo stile del tutto originale della sua scrittura. Un'originalità che sembra emanare esattamente da quel "pensiero per figure" in cui, ad esempio, Rella riconosce una cifra distintiva dell'episteme moderna. Quella di Calvino (che del resto adottava esattamente questa modalità, nella sua scrittura) è una delle migliori descrizioni di questo "modo di conoscenza", non predicativo, che in semiotica è abitualmente indicato come "ragionamento figurativo" e che Fabbri, molto opportunamente, propone di definire ugualmente "metafora conoscitiva", invertendo così la dipendenza tra "sensibile" ed "intelligibile" (nella prima formula piuttosto sbilanciata a favore dell'ultimo) e mettendo così l'accento sulla fondamentale reciprocità del rapporto tra dimensione percettiva e cognitiva che questa modalità di significazione instaura.

In *Rayuela*, come si è visto, il tema del "pensare per figure" è fortemente presente, tradotto in termini fenomenologici come stile dell'essere-al-mondo proprio del "mondo-Maga" e ricercato da Oliveira, nella sua *quete* esistenziale, come modalità estetica e adeguata di definizione del sé rispetto al proprio campo di presenza. Nel discorso di *Rayuela*, i termini della questione sono chiari: il pensiero per figure è fondato sulla

percezione, al di sotto del piano iconico, di un insieme di qualità figurali che si prestano a sorreggere un discorso analogico “altro”.

Si tratta, dunque, del superamento del meramente intelligibile attraverso la via del sensibile. L'unità parola-immagine [...] rappresenta la manifestazione di una concezione poetica che esprime l'urgente necessità di un'apprensione del mondo per relazioni analogiche, così come lo stabilimento di vincoli affettivi e magici, che permettano di recuperare la unità perduta, il tempo dell'infanzia. Si instaura, a partire da questo progetto, una poetica della “partecipazione” che consiste nell'abolire ogni dualità, a dispetto del principio di contraddizione. Si abbandona il meramente discorsivo e si irrompe (de plano), grazie a relazioni affettive, nella totalità semiotica, sotto forma di accesso alla profondità dell'essere e delle cose. Di qui, allora, l'importanza assegnata allo spazio nell'universo cortazariano, alle “alleanze fulminanti”, alla geometrizzazione e all'integrazione di forme artistiche nel medesimo spazio testuale. (BATARCE 2002 : 283)

È chiaro che questa modalità di significazione si fonda, anche nell'universo discorsivo interno di *Rayuela* (si ricordi le osservazioni sul differente “saper vedere” di Horacio e Lucia) su una particolarissima concezione della funzione scopica. Notiamo a questo punto che, in generale, in tutti e tra gli autori che abbiamo preso in considerazione l'importanza attribuita a una strutturazione spaziale-topologica dell'oggetto testuale sembra strettamente legata ad un'attenzione o un'ossessione per lo sguardo: per Perec lo sguardo porta, attraverso l'iperrealismo della descrizione, ad una sorta di “appiattimento” fenomenologico dell'infraordinario; per Calvino l'ossessione scopica prende piuttosto la forma di una strenua auto-analisi delle categorie e dei meccanismi percettivi del soggetto, tra cui la vista appare solo come il principale. In Cortázar, invece, si tratta piuttosto, per citare Breton (a cui visione surrealista va annoverata tra i modelli poetologici del romanzo) di permettere uno slittamento dall'occhio fisico all'occhio dello spirito. Continua opportunamente Batarce;

Guardare non è ricevere (recibir), ma ordinare il visibile, organizzare l'esperienza. L'immagine riceve il suo senso dallo sguardo e questa a sua volta modifica lo sguardo stesso. (ivi : 284)

Una “metafisica de la mirada” è quanto colpisce anche Froelicher (1995). Più precisamente, l'autore parla di una “mirada reciproca”, rifacendosi esplicitamente alla nozione di sguardo estetico elaborata da Geninasca.

Contrariamente a la mirada transitiva que supone un sujet hasta cierto punto autonomo, estatico y dominante, la mirada reciproca corrisponde a una forma de interdependencia. La existencia odal del sujeto non se define en la relación con un objeto manjable sino en la relación con otro sujeto equivalente. [...] EL sujeto implicado en tal interacción no tiene una configuración modal inmutable sino que se presenta pas bien como una instancia in fieri. (FROELICHER 1995 : 234)

È lo sguardo reciproco tra mondo e soggetto, l'aprirsi ad una mutua disponibilità allo sguardo dell'altro, a permettere l'emergenza o la cristallizzazione della "figura" profonda e, conseguentemente, l'instaurazione di una corrispondenza diretta, non necessariamente mediata dall'interocettivo, tra configurazioni timiche e esteroceettive. Non si tratta di confusione nel senso di caduta nell'indeterminato, ma di adeguamento reciproco di struttura, di aggiustamento reciproco di salienza: concatenamento di strutture secondo un certo "rispetto", se si preferisce, purchè sia chiaro che, nella funzione estetica, la stabilizzazione di questo rispetto – che guida il processo di semiosi in atto – sia intimamente legata al piano estesico e corporeo.

Sotto un altro aspetto, lo sguardo estetico è una modalità prensiva molto vicina a quella dell'efficacia simbolica, e implicitamente legata all'attivazione di una "logica del concreto" che, come si è visto, è largamente tematizzata e rappresentata in *Rayuela*. Ma il punto è che questo stesso modo di significazione analogico è lo stesso che viene instaurato e attivato dal testo stesso. E anche a questo livello, enunciazionale, l'attivazione procede grazie alla percezione di una struttura figurale profonda.

Il titolo del romanzo allora adeguato in più di un senso: non solo adeguato a una delle isotopie primarie del discorso, ma anche adeguato alle strategie di testualizzazione dello stesso: *Rayuela* è una rayuela (o un mandala, focalizzando l'asse concentrico piuttosto che quello verticale), come *La vie* è un percorso vincolato su una mappa e le *Città* il risultato di un gioco di differenziazione/uniformazione implicito nella struttura a scacchiera. Anche qui si rileva il meccanismo di motivazione trasversale, il rapporto tra configurazione dell'oggetto testuale e uno schema figurale nascosto in vesti figurative a livello discorsivo. Ed è proprio il concetto di "figura", considerato nella sua base topologica e astratta – ma molta critica parla di "diagrammatica" – a sostenere questo rapporto di motivazione. Per Batarce, ad esempio, in *Rayuela* "es la escritura misma la que se dibuja diagramáticamente" (Batarce : 279) implicando un "crescente esfuerzo de espacializaciòn". Per Barrenechea invece:

El diagramma es una de las modalidades icónicas más utilizadaz por Cortazar. Así, en Rayuela, el dibujo mismo de la portada (el juego infantil) establece una nítida correspondencia con la estructura de la novela : dinujo diagramático, "ícono de relaciones", que configura un laberinto cuyas líneas son también un mandala "dibujo y camino intracado que conduce al centro" (BARRENECHEA 1980 : 79).

Si è già detto come la strutturazione topologica e mereologica del romanzo fosse apparsa ad un certo punto come emergente "per cristallizzazione" da una necessità intrinseca del discorso. Precisiamo ora questa nozione di configurazione come plasticità.

Questo uscire dal futuro per tornare al passato e avvicinarsi al presente, tutto ciò dava al racconto una **plasticità** che mi sembrava illogico far scomparire appiattendolo il libro e sviluppandolo come un qualsiasi romanzo dall'andamento lineare. (CORTAZAR 1985 : 538)

In *Rayuela*, come nella *Vie* e nelle *Città*, l'identità figurale che di principio è presupposta da qualsiasi costruzione del senso, è una caratteristica emergente del discorso,

che si offre ad essere percepita anche a livello enunciazionale. Del resto negli scritti critici Cortázar insiste fortemente sulla natura tensiva del contenuto, attraverso l'attenzione quasi ossessiva al ritmo e soprattutto attraverso il recupero della teoria di Poe sull'unità di impressione.

L'unico modo in cui si possa ottenere quel sequestro momentaneo del lettore è mediante uno stile basato sull'intensità e sulla tensione, uno stile in cui gli elementi formali ed espressivi si adattano, senza la benché minima concessione, all'indole del tema, gli danno la sua forma visiva ed uditiva più penetrante e originale, lo rendono unico, indimenticabile, lo fissano per sempre nel suo tempo. (CORTÁZAR 1986 : 102)

A parte le notazioni un po' idealistiche sulla "originalità" e irriducibilità dell'opera, il passo è illuminante sotto molti aspetti. Si parla di adattamento degli elementi formali ed espressivi (fatto salvo l'uso dell'epoca di distinguere ancora forma e contenuto, traduciamo con "forma dell'espressione") alla "indole del tema" (il principio tematico, la dominante isotopica): dunque un rapporto di motivazione. Ma soprattutto è la focalizzazione su intensità e tensione a colpire. È certamente una visione "poetica" della prosa, che si traduce nei molti parallelismi che, già nelle precedenti sezioni abbiamo indicato, a livello di contenuto.

Il progetto costante dell'autore consiste nello stabilire relazioni essenziali con il tempo-spazio che si esprimono nella ricerca di forme che superino il carattere sintagmatico della lingua, che rompano le barriere della linearità e della consecutività, rimpiazzandole con la discontinuità; la simultaneità, in questo modo, volge in immediato lo lejano y acercar tempi e spazi distanti. Queste idee anteriori sono il fondamento del concetto cortazariano di "figura". (BATARCE 2002 : 278)

Così Campra (unico studio italiano esplicitamente semiotico dedicato a Cortázar) sottolinea la fondamentale qualità plastica di *Rayuela*:

[...] *Il gioco del mondo* è un romanzo spaziale e musicale, il cui materiale tematico si presenta, si sviluppa o si perde, per poi tornare a ritrovarsi, ma trasformato." (SARLO 2002 : 735)

Questo carattere "musicale" si connette del resto direttamente all'attivazione dello sguardo estetico, per cui sono le qualità eminentemente figurali a sostenere il risveglio timico: è un gioco di salienze che conta, indipendentemente dal piano - espressivo o semantico - da cui emergono:

La ricerca costante di Cortázar di una figura che dia la cifra totale in grado di superare la linearità dell'ordine abituale dei testi, proviene dalla volontà di liberare la scrittura non solo dal fonetismo arbitrario dell'alfabeto, ma anche dal semantismo delle parole. La sua funzione è di visualizzare un testo, disposto ritmicamente nella pagina, come un universo dell'immagine. (BATARCE 2002 : 283)

Condividiamo l'osservazione di Batarce, se non fosse per un particolare: non si tratta tanto di una "visualizzazione del testo", ovvero di una faccenda eminentemente espressiva. Non è la mera "disposizione sulla pagina" a porsi come base di emergenza della configurazione di salienze: o meglio, la configurazione degli spazi testuali è certo rilevante, ma solo nella misura in cui è legata da un rapporto di motivazione con una configurazione isomorfa sul piano immateriale del discorso. Insomma, in *Rayuela* c'è esattamente quel dispositivo di motivazione che si manifesta in un rapporto reciproco e bilaterale tra configurazione dell'oggetto testuale e identità figurale dipendente dalla rete delle salienze discorsive.

Il punto qui è: quale dispositivo figurale è in questione stavolta? Quale struttura tensiva? E quale configurazione cognitiva e timica produce, la sua attualizzazione? Sarlo, ad esempio, individua la base del "procedimento plastico" della scrittura di *Rayuela* nel "principio avanguardistico del collage". In realtà la plasticità è un attributo di entrambe le modalità di lettura, mentre la forma collage, mereologicamente definibile come un agglomerato (non un merismo) è riconoscibile solo per la seconda modalità di lettura. In altri termini, fermo restando il principio di motivazione trasversale, la prima e la seconda modalità di lettura attualizzano diverse configurazioni e rimandano dunque a diverse identità figurali. Per rendere falsificabile la nostra ipotesi, ovvero che non solo vi sia motivazione, ma che questa sia trasversale, ovvero che la proiezione delle salienze della configurazione discorsiva a livello di testualizzazione rimandi ad una figura emblematica interna al discorso stesso e investita di particolare pregnanza, allora ognuna delle due modalità di fruizione dovrebbe poter rimandare ad uno schema figurale "nascosto" in vesti figurative a livello discorsivo.

A ben vedere, solo la prima modalità di lettura è modellata sullo schema orientato della *Rayuela*, seguendo sostanzialmente il modello figurativo della compensazione. La seconda modalità di lettura segue piuttosto il modello del ribaltamento, della riconfigurazione, e in questo senso si può dire che, esattamente come per il soggetto nel discorso (Horacio), il soggetto del discorso è implicitamente invitato, dalla stessa strategia di testualizzazione, a dislocarsi, ad aprirsi ad una differente modalità di prensione, ovvero passare dallo schema orientato e lineare della prima modalità di fruizione, implicante una disposizione alla "mira", allo schema del ribaltamento, ovvero ad una prensione diffusa ed adeguata. Insomma, da una disposizione pienamente intenzionale ad una disposizione distratta ed "ergativa".

Coerentemente con il principio di motivazione trasversale, anche il modello figurale che guida l'attualizzazione della seconda modalità di lettura è manifestato, a livello discorsivo, da un elemento figurativo pregnante e isomorfo – da un punto di vista topologico – all'identità figurale del discorso che, proprio attraverso tale pregnanza, finisce per mettere in rilievo: ci riferiamo alla figura del caleidoscopio, che compare sia nell'epilogo della prima parte, sia nei capitoli prescindibili, esplicitamente indicato da Morelli, alter ego dell'autore modello, come modello di costruzione del suo "anti-romanzo".

Leggendo il libro, si aveva a volte l'impressione che Morelli avesse sperato **che l'accumulazione dei frammenti cristallizzasse improvvisamente in una realtà totale**. Senza essere obbligato ad inventare i ponti o a cucire i diversi pezzi dell'arazzo, **che all'improvviso ci fosse città, ci fosse arazzo**, vi fossero uomini e donne nella prospettiva assoluta del loro divenire, **e che Morelli, l'autore, fosse il primo spettatore meravigliato di quel mondo che faceva la propria entrata nella coerenza**.

Ma non c'era da fidarsi, perchè coerenza significava in fondo assimilazione allo spazio e al tempo disposizione secondo i gusti del lettore-femmina. Morelli non avrebbe accettato, sembrava piuttosto cercare **una cristallizzazione che**, senza alterare il disordine in cui giravano i corpi del suo piccolo sistema planetario, **permettesse la comprensione ubiqua e totale delle proprie ragioni di essere**, fossero questo il disordine medesimo, l'inanità o la gratuità. Una cristallizzazione nella quale niente restasse sul fondo, ma **dove un occhio lucido potesse affacciarsi al caleidoscopio** e capire la grande rosa policroma, **capirla come una figura, imago mundi** che fuori dal caleidoscopio si risolveva in living-room di stile provanzale, o concerto di zie al tè con biscotti Bagley. (CORTAZAR 1966 : 439)

La descrizione del libro di Morelli nel capitolo 109 ricalca in maniera impressionante la descrizione della storia di composizione di *Rayuela* vista in 8.2, riprendendo esplicitamente sia l'immagine della cristallizzazione dinamica, sia quella della "concrezione" in figura, sia infine quella dello stupore euforico che coglie l'autore alla "coagulazione" dell'opera. Ma vi è una sorta di correzione finale, attraverso l'immagine del caleidoscopio, che appunto rimanda l'ordine ad un sottostante disordine, secondo l'imperativo di ribaltamento che il caleidoscopio appunto figurativizza. Un'ordine sì, ma emergente dal caos: una struttura dissipativa.<sup>654</sup>

Ma la medesima funzione viene svolta anche da un altro dispositivo figurativo analogo, che si basa sulle stesse proprietà morfogenetiche e che, incredibilmente, rimanda alla stessa struttura bimodale che abbiamo riscontrato in Perec ed in Calvino, pur con dinamiche sensibilmente differenti: è l'immagine anamorfica che Horacio postula come modello per la dislocazione in grado di individuare un nuovo centro: anche il lettore, per ricomporre l'identità dispersa nel caos dei "capitoli di cui si può fare a meno", dovrà dapprima dislocarsi, porsi nell'"hangolo terribilmente hacuto", e poi ammirare una nuova figura, dotata di punti di rilievo e salienza del tutto nuovi.

### 8.6.3 Parigi - Buenos Aires e ritorno

*Volvé, Cortázar. Total, ¿qué te cuesta?*

*Las ciudades son siempre mujeres para mí.*

*Mi relación con ellas ha sido siempre  
la de un ombre con una mujer*

---

<sup>654</sup> Froelicher fa notare come in tutti i romanzi principali la figura del caleidoscopio ricorra, sempre legata al motivo dello sguardo e all'isotopia estetica.

Cercheremo ora di per addentrarci con più decisione di quanto sia stato fatto sinora “nello spazio del testo”. Questo per poi mostrare in che senso abbiamo potuto affermare che i medesimi modelli, agenti a livello semantico e discorsivo, trovano una traduzione scritturale a livello della testualizzazione, attraverso l’emergenza di un’identità figurale coerentemente dislocata ed eccentrica e al contempo recante le tracce di un tentativo “omeopatico” di compensazione. Come si è detto, il dispositivo di motivazione interessa entrambe le opzioni di fruizione che per comodità, pensando alle configurazioni di senso che ciascuna opzione attualizza, chiameremo di qui in poi *Rayuela 1* e *Rayuela 2*.

Per quanto riguarda *Rayuela 1*, si è già visto, analizzando i modelli di adeguazione e compensazione, la presenza di un rapporto di motivazione tra piano dell’espressione e del contenuto. Nel corso dell’analisi, si sono fatti molti esempi del meccanismo interpretativo che richiede una frequente attivazione di legami semantici tra elementi discorsivi salienti posti in posizioni distanti, da un punto di vista lineare, e che acquistano una vera pregnanza solo attraverso la successiva percezione di rime semantiche tra gli spazi testuali che li ospitano. Si pensi alle rime tra gli epiloghi (deajrse ir, dejarse caer) che ne precisano reciprocamente il senso, alla ricorrenza della figura del gioco del mondo, alle corrispondenze tra le figure di Horacio-Lucia e Traveler-Talita. Non si tratta semplicemente di disseminazioni isotopiche, perchè qui gli indici isotopici si affollano in spazi testuali specifici, presentandosi spesso come dominanti semantiche di tali spazi, e finiscono per costruire una rete ben precisa che con la propria configurazione è responsabile di effetti di senso specifici.

Certo, è il “normale” meccanismo della prensione semantica (si pensi all’esemplificazione di Geninasca su Sthendal), ma qui c’è in più una convergenza verso il modello della dislocazione tra la dominante topologica attivata dalla prensione semantica e un tema diffuso all’interno del discorso e per di più messo in rilievo attraverso modelli figurativi adeguati, che in questo senso rappresentano anche, come del resto in Perec e Calvino, degli indici trasversali, delle indicazioni meta-letteraria che possono o meno essere colte. In questo senso si può dire che, a prescindere dalla possibilità di una lettura “seconda” che rilevi anche la dimensione metaletteraria inscritta nel testo, la prensione semantica di *Rayuela 1* richiede una costante capacità di dislocazione dell’istanza enunciazionale, l’assunzione di una posizione enunciativa mobile ed eccentrica, adeguatamente distratta.

A questa tendenza alla dislocazione si somma, esattamente come nella vicenda identitaria di Oliveira, la tendenza alla ricerca di un centro semantico privilegiato che, con lo stesso meccanismo paradossale di ribaltamento agente nella *quete* di Oliveria, prende forma solo tramite il processo stesso di dislocazione. Non solo: il centro organizzatore, a livello semantico, del discorso viene ricostruito, diremmo quasi circoscritto asintoticamente, proprio attraverso la fruizione dislocata e finisce per identificarsi esattamente col tema della dislocazione: ovvero nella generale e trasversale valorizzazione di un modello liminare, agente, come si è visto, a tutti i livelli del percorso generativo.

Si è detto che la ragione della crisi identitaria di Oliveira sta in una difficoltà di composizione tra i due livelli che regolano il rapporto tra il sè e il mondo: un livello predicativo, votato nel caso di Oliveira alla realizzazione di uno stile di vita “dislocato”, e

un livello timico, che si oppone al primo attraverso la pressione di una tendenza al “centramento” e al piazzamento, a una composizione tra sè e mondo. Si è detto altresì che la soluzione di quest’incompatibilità risiede per Oliveira nella capacità di far cortocircuitare le due opposte tendenze – adeguazione e compensazione, dislocazione e piazzamento – ribaltandole, ovvero convertendole l’una nell’altra e che un tale cortocircuito richiede l’attivazione di uno stile di vita caratterizzato da una disposizione alla distrazione, che sottometta il predicativo al timico o addirittura liquidi il primo a favore di un pieno dominio del secondo.

Ora, nell’universo discorsivo di *Rayuela*, la sede originaria di queste due opposte tendenze è identificata a livello di organizzazione spaziale, rispettivamente, in Parigi e in Buenos Aires, che corrispondono esattamente agli scenari di azione della prima e della seconda sezione, molto significativamente intitolate: “Dall’altra parte” e “Da questa parte”. L’opposizione tra i due macro-spazi testuali è dunque direttamente proiettata a partire da una delle opposizioni semantiche fondamentali del discorso e la pervasività del tema del doppio contribuisce a rafforzare l’opposizione stessa. La risoluzione finale della crisi di Oliveira, e la contemporanea individuazione del principio della distrazione radicale come centro semantico del discorso, sono segnate dalla risoluzione di quest’opposizione profonda, quando, complice la sovrapposizione fantasmatica di Lucia a Talita, “questa parte” e “l’altra parte” – Parigi e Buenos Aires con i rispettivi universi valoriali e stili di vita – si sovrappongono e trovano un piano di composizione comune: un aggiustamento.

Insomma, ci pare di poter dire che l’identità figurale di *Rayuela I* rimanda ancora una volta al dispositivo della cuspide, di cui però si focalizza qui in particolare il dispositivo della bimodalità, ovvero della compresenza di due ordini. Pur trattandosi di un dispositivo liminare che attiva la colocalizzazione vincolata di due stati alternativi, in questo caso non c’è tuttavia isteresi. Non c’è in altri termini oscillazione tra i due stati, ma la loro semplice opposizione e la loro comune dipendenza da un centro organizzatore comune che, una volta raggiunto e attraversato (il salto al nuovo ordine del finale), ricompone *ipso facto* la differenziazione dei poli.

L’isteresi rende in effetti richiede una focalizzazione estesa sul doppio vincolo nel suo insieme e dunque rende conto della manifestazione necessariamente alternativa dei due stati – l’uno sempre attuale quando l’altro è virtuale o potenzializzato. Al contrario una focalizzazione sulla pura bimodalità, ovvero su quell’area puramente ideale che è comune ai due domini alternativi, permette, diciamo così, di porre il punto di vista sulla piega stessa, ovvero sul limite del passaggio tra i due stati, come se tale limite fosse dimensionato (l’area di bimodalità è in effetti un’espansione ideale di questa dimensione infinitesimale, del vuoto idealmente racchiuso nella dimensione, appunto infinitesimale, del centro organizzatore). In termini morfogenetici, le diverse focalizzazioni sul dispositivo dipendono da una pura questione di “convenzioni” nella scelta di visualizzazione sullo stesso fenomeno, una scelta in quanto tale traducibile semioticamente in termini di selezione di punto di vista: la convenzione del “ritardo perfetto” focalizza il punto di piega come limite estremo di ciascuna aera (lo stato stabile di partenza è mantenuto finché è possibile); la convenzione detta “di Maxwell”, invece, colloca il punto di “caduta” di uno stato nell’altro su una linea ideale mediana tra le due pieghe della cuspide. In quest’ultimo

caso, che è appunto quello che ci interessa, della funzione soglia, visualizzata dalla piega, si magnifica il principio di coesistenza più che di separazione: la linea di piegatura è considerata come parte comune ai due domini, dotata di spazio, e non come entità autonoma, adimensionale, interveniente a dividerli (ed esistente solo in virtù di tale divisione: si rammenti il discorso di Peirce sul confine tra foglio e macchia nera).

Diremmo allora che lo *estar entre* di *Rayuela 1*, la particolare declinazione liminare che ne regola l'attualizzazione, è proprio quello dello "stare sul limite tra gli spazi": all'istanza di enunciazione non si richiede di oscillare tra stati, dunque, ma di lasciarsi investire, più o meno euforicamente, dalla loro compresenza fino a giungere, al limite, ad annullarla risalendo la linea di piegatura fino al centro organizzatore e, attraversandolo, ricomporre le linee di senso disperse. Esattamente il percorso di Oliveira: da una distrazione fluttuante, diaforica, ad una distrazione radicale, che lasci esplodere l'opposizione lasciando posto ad un nuovo ordine rivelatore.

Ecco: *Rayuela 2* rappresenta esattamente lo svolgimento di questo nuovo ordine. Intercettata e attraversata la casella, compiuto il salto, l'esplosione dei vincoli precedenti di senso costruisce *un altro senso*, non del tutto indipendente dal primo – questo va da sé – ma nondimeno differentemente distribuito e attivato. Il salto ad un nuovo piano costruisce insomma un ordine di coerenza del tutto nuovo, a partire da elementi e piani intervenienti, come vero e proprio fattore di perturbazione, su elementi e piani preesistenti.

L'effetto di esplosione della seconda modalità di lettura è del resto chiaramente testualizzato in termini di aggiunta di spazi testuali – i capitoli di cui si può fare a meno – e, peraltro, icasticamente visualizzato dallo schema intricato di lettura di *Rayuel-o-matic*. In effetti, come vedremo, grazie all'aggiunta di nuovi spazi testuali - il dispiegamento del principio esplosivo si traduce, a livello discorsivo, in un aumento di complessità, un progresso in termini di differenziazione; in altri termini, nella *comparsa di nuove salienze*.

A seconda dei casi, l'emergenza di nuove singolarità si dà per "piegature" (il dispiegamento espansivo di un evento o particolare prima marginale) o "cesure" enunciative (ad esempio, nel frequente meccanismo di "domanda e risposta" a distanza"); ma il più delle volte attraverso dei veri e propri "coaguli di senso", delle emergenze telluriche di rilievi, provenienti dalla complessificazione del gioco isotopico profondo

Questo solo per sottolineare come la complessificazione del discorso non equivalga semplicemente all'aggiunta di spazi testuali, anche se è certo innescata da questa. Non si tratta di salienze espressive "mute", ovvero di un semplice meccanismo di collage, come se ciascuno spazio fosse un "modulo", una tessera saliente in quanto tale; al contrario, si palla sempre di salienze semantiche ed è sempre l'incrocio di relazioni semantiche tra spazi a lasciarle emergere: gli spazi in sé non fanno altro che aggiungere una nuova dimensione di controllo e dunque complessificare gli assi regolatori della rete stessa.

E tuttavia, non basta parlare di emergenza di salienze inedite, è necessario chiarire che tipo di effetto di senso tale emergenza instaura. Così, poichè il salto ad un nuovo piano costruisce un ordine di coerenza del tutto nuovo, spesso un elemento semantico che era saliente in *Rayuela 1* perde rilievo o al contrario ne acquista. Oppure, in alcuni casi, un elemento semantico entrando in una nuova rete di relazioni rimane sì saliente, ma in relazione ad un altro livello di eminenza (per esempio passando da una rilevanza narrativa

ad una rilevanza prosodica, o anche trovandosi in rima o in contrasto con salienze diverse dalle precedenti).

È esattamente questo che intendiamo con “effetto caleidoscopio” ed è il suo funzionamento che tenteremo di mostrare analizzando più attentamente l’identità figurale di *Rayuela* 2. Consideriamo allora in primo luogo lo schema seguente, che mostra la successione lineare dei capitoli ottenuta attraverso la seconda modalità di fruizione, evidenziando gli spazi testuali aggiunti insieme alla nostra proposta di divisione in sequenze. Lo schema rappresenta una sorta di “svolgimento” dell’intrigo rappresentato dal grafico di Rayuel-o-matic e riproduce l’effettivo ordine di lettura ottenuto seguendo i salti indicati dal tablero.

*“Dall’altra parte”*

I ---- Parigi, La Maga, l’amore

I.1 --- Il Mondo-Maga                    **73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 -**

I. 2 --- L’amore                            **5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 -**

II ---- La notte del jazz, il Club del Serpente

II.1 Il Club, il Jazz, la “sbornia”        **9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115**

II.2 La violenza, la tortura                **14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 -**

II.3 La teorizzazione del ribaltamento **137 - 17 - 97 - 18 - 153 -**

III ---- La crisi

III.1 L’abbandono, i fiumi metafisici    **19 - 90 - 20 - 126 - 21**

III.2 La pietà: il vecchio e Berthe        **79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 -**

III.3 la morte di Rocamadour            **134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 -**

IV --- L’elaborazione: i sogni, Morelli

IV.1 I sogni                                **130 - 151 - 152 - 143 - 100 -**

IV.2 Pola, l’altro amore                  **76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 -**

IV.3 L’incontro con Morelli            **155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146**

V ---- La discesa

V.1 La scomparsa di Lucia, la morte    **29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 -**

V.2 La colpa, la distrazione inutile      **32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105**

V.3 Espulsione dal Club, la clocharde **96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 -**

*“Da questa parte”*

VI --- Il ritorno a Buenos Aires

VI.1 Talita e Traveler                    **37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 -**

VI.2 L’asse sospesa, il doppio            **41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80**

VI.3 Maga-Talita                          **46 - 47 - 110 - 48 - 111 -**

VII--- Il salto e la pazzia

VII.1 Il manicomio e la discesa        **49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54**

Come si vede, *Rayuela 2* risulta, in ultima analisi, da un procedimento di espansione “a fisarmonica”, per cui agli spazi testuali di *Rayuela 1* vengono aggiunti pacchetti più o meno ampi di nuovi spazi testuali, provocatoriamente indicati come “capitoli di cui si può fare a meno”, in realtà tutt’altro che prescindibili. Tali capitoli sono raggruppati alla fine del libro, nell’ordine numerico convenzionale, come terza sezione a se stante. In questo modo, il procedimento “concreto” di fruizione richiede un continuo spostamento all’interno del piano espressivo, ovvero, fuor di metafora, tra le pagine del libro.

Molta critica ha pensato di riconoscere in questo dispositivo di bassa interattività la realizzazione del principio di dislocazione dello stile cortazariano (nonchè il carattere “proto-ipertestuale” del romanzo). In realtà, una visione del genere ci pare quantomeno miope. La stessa marcata ironia che accompagna le istruzioni del *tablero* dovrebbe avvertire che l’espedito dello spostamento tra capitoli è solo, appunto, un espedito per rendere la sfida più gustosa. La dislocazione è altrove, ed è una faccenda prettamente semantica. E se è vero che questo principio ha una traduzione a livello di testualizzazione, questa non sta certo nella disseminazione modulare dei sigoli capitoli sul piano espressivo considerato come volumetrico (l’oggetto-libro), ma in un dispositivo molto più semplice, relativo ad un piano che può essere anche considerato tridimensionale, ma che ha la natura immateriale dello spazio semantico, della cui forma le procedure di testualizzazione danno una manifestazione che solo per caso coincide con un dispositivo anch’esso tridimensionale. Insomma, il meccanismo di dislocazione semantica di *Rayuela 2* dipende sì dall’interazione di tre dimensioni, che però non sono affatto, banalmente, le tre dimensioni del libro attraverso le quali si accede concretamente ai vari capitoli, ma sono invece le tre dimensioni *semantiche* di controllo semplicemente manifestate a livello espressivo dai tre macro-spazi testuali: “da questa parte” e “dall’altra parte” e, appunto, “da altre parti”, ovvero, i capitoli di cui si può fare a meno.

Non è tanto questi “salti” materiali da un capitolo all’altro che si può parlare di una fruizione dislocata, quanto piuttosto per la necessità che, emerge appunto dall’aggiunta di questi nuovi spazi testuali, di riconfigurare su un diverso piano la rete semantica, di instaurare a partire da questi nuovi spazi dei legami a posteriori, talora del tutto nuovi, con gli spazi testuali che già componevano *Rayuela 1*. È del resto l’equivoco in cui incorre gran parte della riflessione sui meccanismi ipertestuali: pensare che la semplice predisposizione di moduli dislocati configuri di per sé un’esplosione o un differimento del senso. Anche negli odierni ipertesti narrativi, l’ordine di fruizione rimane lineare, rimane sintagmatico: è semmai l’attivazione della prensione semantica a rendere necessaria la dislocazione dello “sguardo del lettore”, dislocazione di cui il piano lineare di svolgimento costituisce semplicemente la base, la necessaria premessa.

Parlare di complessificazione della rete semantica a partire da tre dimensioni di controllo anzichè a partire da una molteplicità di moduli variamente ma non chiaramente

collegati tra loro è una semplificazione sono in apparenza: non è il numero e la disposizione espressiva dei moduli a rendere una rete semantica più o meno complessa, ma il numero e le caratteristiche delle dimensioni di controllo a partire dalle quali si attivano i legami e gli incroci di senso. Se la dislocazione in *Rayuela 1* richiedeva di passare dall'altra parte a questa parte, in *Rayuela 2* si tratta di accettare di inoltrarsi *anche* "da altre parti". È, come si intuisce, un programma di dislocazione ben più radicale, che va ben oltre lo stare tra due domini. Si passa ad una situazione a tre piani, il che complica non poco le cose.

Fatte salve queste precisazioni sul modo con cui intendere la strategia di testualizzazione del romanzo, si può dire che anche in *Rayuela 2* come in *Rayuela 1* abbiamo non solo una dislocazione del senso (tutto sommato implicita in qualsiasi prensione semantica), ma soprattutto la sua messa in rilievo a livello discorsivo e la sua "proiezione" in termini di testualizzazione - il che implica, per l'istanza di enunciazione virtuale, la predisposizione da parte dell'enunciatore e l'assunzione da parte dell'enunciatario, di posizioni enunciative dislocate da cui procedere all'attualizzazione di senso.

E tuttavia in *Rayuela 2* la dislocazione dell'istanza di enunciazione è volta ad un diverso effetto finale, ad un diverso percorso morfogenetico. Per comprendere quale sia questo differente percorso, si dovrà considerare attentamente il fenomeno più evidente di questa declinazione della dislocazione: l'emergenza di nuove salienze. Molti esempi di questa espansione di rilievi, a partire dai capitoli prescindibili, sono stati forniti nel corso della precedente analisi: si pensi al capitolo "prescindibile" dedicato alla *clocharde* Emmanuèle, che permette di aggiungere nuovi centri di riferimento semantico, costruire rime e contrasti inediti e, di conseguenza, modificare l'effetto di senso complessivo, in particolare gettando un nuovo ponte, una nuova relazione semantica, col capitolo finale della prima parte, già considerato come "necessario" nella prima lettura e ora dotato di nuove sfumature di senso. Vediamo di descrivere in maniera più rigorosa e puntuale questo meccanismo con qualche esempio più articolato.

Nel complesso, da un punto di vista discorsivo, i capitoli aggiunti sono di tre tipi: 1. espansioni narrative vere e proprie, quasi sempre attraverso il punto di vista di Horacio (con qualche significativa eccezione, ad esempio nel passaggio di voce a membri del Club o a Traveler); 2. citazioni di vario genere (articoli, libri, canzoni etc...); 3. la cosiddetta "Morelliana" (il termine mutuato dalla critica è in realtà esplicitamente utilizzato nel romanzo), ovvero una serie alquanto nutrita di capitoli in cui la voce passa a Morelli, il vecchio scrittore adorato dal Club per la sua ricerca poetica avanguardistica e anti-romanzesca.

Le nuove relazioni semantiche instaurate dalle salienze emergenti a partire dagli spazi testuali aggiunti seguono le vie più diverse: si instaurano così opposizioni semantiche profonde non solo per contrarietà, contraddizione e implicazione, ma anche per conversità etc., Talora la nuova relazione si regge su opposizioni più superficiali, stilistiche e retoriche secondo l'asse tanto paradigmatico (modo metaforico) quanto sintagmatico

(modo metonimico): trasformazione ironica di temi e figure, svolgimento metaforico di un dettaglio o inserzione in un nuovo contesto, sineddoci, chiasmi, ossimori etc.

Com'è prevedibile, le variazioni responsabili del maggiore effetto di senso sono quelle che riguardano i punti già strutturalmente "caldi" della prima versione: l'incipit e la sequenza finale. Quest'ultima, in particolare, si ritrova non solo espanso attraverso l'aggiunta di una lunga "coda", il cui carattere di dissolvenza spiegheremo a breve, ma anche decurtata di un intero capitolo, il 55, sostituito da una più ampia proliferazione di capitoli prescindibili. Sul finale ritorneremo a tempo debito; notiamo per ora la variazione dell'incipit, che fornisce un esempio di riconfigurazione di salienze a partire da un espansione discorsiva.

#### 8.6.4 Il "fuoco sordo": un proemio corale.

Si è detto che la vicenda identitaria di Oliveira nasconde una ricerca più profonda di tipo esistenziale, che tende all'ideale della distrazione – o dislocazione del sentire - come mezzo di accesso estetico ad un senso profondo, "centrato". Già in *Rayuela 1* questo tema ricorre in modo asistemico, in filigrana, perlopiù affidato alla ricorrenza del motivo della "cristallizzazione" degli elementi monadici del mondo in una "figura". Questa metafora cognitiva, come confermato anche dagli scritti critici, rimanda in Cortázar ad una forma di conoscenza non analitica ma, come mostrava chiaramente l'immagine del precipitato, catalitica: una "coagulazione" improvvisa di senso che interviene proprio quando le pretese del soggetto di "dare un senso" vengono meno. Come osserva Sarlo:

In questo senso l'inquietudine di Oliveira è metafisica. sottopone a critica ciò che nel romanzo viene definito "ragione occidentale", quella che opera sezionando e analizzando il proprio oggetto. A tale ragione Oliveira, in lunghi soliloqui, oppone una forma di conoscenza, in molti casi vicina al *satori*, che è istantanea, non discorsiva e immediata. (SARLO 2002 : 738)

In *Rayuela 2* questa seconda accezione "metafisica" della ricerca di Oliveira emerge con più decisione in superficie, proponendosi quasi come nuova dominante isotopica del testo, soprattutto grazie all'inserzione massiccia della "Morelliana", vero e proprio discorso "secondo" interno al primo, di cui il motivo della cristallizzazione di senso costituisce un tema privilegiato<sup>655</sup>. Ma a parte la Morelliana che ne costituisce lo svolgimento, è il nuovo incipit a preparare l'emersione di questo *topic*. Il primo capitolo del secondo percorso sostituisce al celebre esordio sospeso del primo ("Encontrarla a la Maga?") e al *topic* corrispondente (il mondo-Maga), un esordio del tutto diverso dal punto di vista e tematico e figurativo:

---

<sup>655</sup> È proprio grazie all'implicito valore meta-letterario e riflessivo delle riflessioni di Morelli che il testo stesso suggerisce un allargamento del modello di dislocazione del senso dal piano discorsivo interno al piano enunciazionale. L'ideale letterario paventato da Morelli di un senso "dislocato" è un indice interno del medesimo ideale che *Rayuela*, come oggetto testuale, tenta di realizzare.

Si, ma **chi ci guarirà dal fuoco sordo, dal fuoco incolore** che corre all'imbrunire per rue de la Hachette, uscendo dai portoni tarlati, dagli atrii angusti, dal **fuoco senza immagine** che lambisce le pietre e spia nei vani delle porte, come faremo per lavarci della sua **bruciatura dolce che continua**, che **s'insedia per durare alleata al tempo a al ricordo**, alle sostanze appiccicose, che ci trattengono da questa parte, che ci brucerà dolcemente fino a bruciarci. Allora è meglio patteggiare coi gatti e le muffe, stringere amicizia immediata con le portinaie dalla voce roca, con le creature pallide e sofferenti che spiano dalle finestre giocando con un ramo secco. **Ardendo senza tregua** così, sopportando la bruciatura centrale che avanza come lento maturare di frutto, essere il polso di un falò in questo groviglio di pietra interminabile, camminare nelle notti della nostra vita con l'obbedienza del sangue nel suo cieco circuito. (CORTÁZAR 1966 : 361)

Da un punto di vista figurativo, come si vede, all'immagine nitida, sottile e incidente, della Maga sul *Pont des Arts* che dominava il primo *incipit*, si sostituisce quella vaga e diffusa, invasiva più che incidente, del fuoco, di un incendio interstiziale che serpeggia e si insinua tra le strade di Parigi.

Alla configurazione euforica dell'incontro casuale e miracoloso che nel primo *incipit* seguiva l'evocazione della figura di Lucia, si sostituisce qui la configurazione disforica dell'invasione, subdola e indesiderata. L'opposizione aspettuale è evidente: al concentrato si sostituisce il diffuso, al teso e al netto il lasso e il vago ("sordo", "incolore", "senza immagine"), al singolativo il durativo ("la bruciatura dolce che continua", "per durare alleata al tempo e al ricordo", "senza tregua", "che avanza come lento maturare di un frutto", ma anche la duratività insita nei verbi "lambire", "trattenere", nell'aggettivo "appiccicose", nell'avverbio "dolcemente").

Se il lettore-modello non avesse già compiuto il primo percorso (un'opzione di fruizione certo non obbligatoria, ma che in effetti è suggerita antifrasticamente e provocatoriamente dalle istruzioni alla lettura), quest'immagine non sarebbe nient'altro che un buon esempio di prosa poetica, magari fortemente evocativa, ma dal senso profondo inevitabilmente oscuro. La precedente lettura di *Rayuela 1*, invece, orienta inevitabilmente l'interpretazione verso alcune ipotesi privilegiate. Così, nel complesso, del lessema /fuoco/ viene amplificato il tratto della mobilità instabile, che lo accosta all'altro elemento primordiale che già in *Rayuela 1* era continuamente convocato nel discorso: l'acqua che, come si ricorderà, figurativizza in questo romanzo la disponibilità propriocettiva all'accomodamento, all'apertura verso l'oggetto-mondo. L'individuazione di questa opposizione già suggerisce come possibile piano di pertinenza quello della vicenda esistenziale di Horacio.

Riattualizzando i nodi semantici della lettura precedente, si cercheranno allora i termini dell'opposizione tra /acqua/ e /fuoco/ in questa nuova prospettiva allargata, ovvero inserendo il nuovo *incipit* in un orizzonte di senso già disponibile e stabilizzato, per rilevarne le eventuali deformazioni o conferme. Riprendo il processo ermeneutico a partire dall'opposizione /acqua/ /vs fuoco/, ipotizzando la pertinenza di quest'asse per l'attivazione di un primo possibile legame tra *Rayuela 1* e *Rayuela 2*, si arriva così a rilevare come il tratto di /instabilità/ che accomuna le due figure appaia diversamente surmodalizzato a livello aspettuale. L'instabilità del fuoco è qui presentata decisamente

come dissipativa, ovvero attraverso un'aspettualizzazione implosiva (si rammenti la medesima caratterizzazione aspettuale della fiamma in Calvino), che si pone in chiara opposizione alla fluidità "accomodante" dell'acqua, elemento che si insinua sì, ma per adattarsi al contesto (si rammentino le osservazioni riguarda all'immagine ricorrente dell'"acqua nelle scarpe").

La verifica della pertinenza di una tale ipotesi viene fornita dal successivo capoverso, che sembra esplicitare, secondo il consueto dispositivo della metafora conoscitiva, l'investimento valoriale profondo affidato alla convocazione della figura del /fuoco/:

Quante volte mi domande se questo non sia altro che scrittura, in un tempo in cui corriamo verso l'inganno fra infallibili equazioni e macchine di conformismi. Domandarci però se sapremo trovare l'altra faccia dell'abitudine o piuttosto lasciarci portare dalla sua allegra cibernetica, non sarà ancora letteratura? [...] Tra lo Yen e lo Yang quanti eoni? Dal sì al no quanti forse? Tutto è scrittura, ossia fabula. Ma a che ci serva la verità che tranquillizza l'onesto proprietario? La nostra verità possibile deve essere *invenzione*, ossia scrittura, letteratura, pittura, scultura, agricoltura, pescicoltura, tutte le ture di questo mondo. I valori, le ture, la santità, una tura, la società, una tura, l'amore, nient'altro che tura, la bellezza, tura delle ture. (*ibid.*)

"Questo" – il fuoco incolore, ostinato e distruttivo – è allora "scrittura", e "scrittura" non è che il paradigma di tutte le "ture", ovvero di ogni "invenzione" che si oppone all'abitudine. Solo il lettore "di ritorno" può disimplicare al meglio un tale denso e confuso *stream of consciousness*: solo il lettore di *Rayuela 1* può riconoscere nell'abitudine la "Grande Abitudine" – il valore del centramento e delle regolarità borghesi contro cui Horacio si scaglia pur non potendone prescindere; o nell'invenzione il principio *bohémien* di eccentricità, di estraniamento, di messa in discussione del noto e del regolare tramite l'arte. Solo il lettore di ritorno può di conseguenza leggere la *vis* deformante e dissipativa del fuoco come principio dinamico e intrinsecamente rivoluzionario dell'invenzione. L'invenzione, già in *Rayuela 1*, non ha nulla di ispirato e immediato; al contrario è sinonimo della riconfigurazione intenzionale del senso, di un'attività di fondazione e di iscrizione di limiti e percorsi di cui la scrittura è il massimo archetipo.

Il seguito del discorso conferma in pieno questo nuovo aggiustamento dell'ipotesi interpretativa, con l'apologo di Morelli, il quale si pone così come unica presenza attoriale del "nuovo" incipit, a testimonianza dello slittamento di senso che esso prefigura e ad anticipare il maggior peso che la sua figura e il tema metaletterario connesso acquisteranno in *Rayuela 2*.

In uno dei suoi libri Morelli narra di quel napoletano che trascorse anni ed anni seduto sulla porta di casa osservando una vite in terra. La notte la raccoglieva e la metteva sotto il materasso. La vite fu prima oggetto di risate, beffe, irritazione di tutti, assemblea di vicini, simbolo di violazione di doveri civici, alla fine scrollata di spalle, pace, la vite diventò la pace, a nessuno era possibile passare per quella strada senza lanciare un'occhiata alla vite e sentire che era la pace. Quel tipo morì di sincope, e la vite scomparve appena accorsero i vicini. Uno di essi, forse, l'ha conservata, forse la tira fuori in segreto e la contempla la

ripone e va in fabbrica sentendo qualcosa che non capisce, un oscuro rimprovero. Si calma soltanto quanto tira fuori la vite e la contempla, rimane a guardarla fin quando non ode dei passi ed è obbligato a riparla in gran fretta.

Morelli pensava che la vite doveva essere qualcos'altro, un dio o qualcosa del genere. Soluzione troppo facile. Forse l'errore consisteva nell'accettare quell'oggetto come vite per il semplice fatto che aveva la forma di una vite. Ricasso prende un'automobilina per bambini e la trasforma nel mento di un cinocefalo. **Può darsi che il napoletano fosse un'idiota**, però **avrebbe potuto anche essere l'inventore di un mondo**. Dalla vite a un occhio, da un occhio a una stella... perché abbandonarsi alla Grande Abitudine? Si può scegliere la tura, l'invenzione, ovvero la vite o l'automobilina. (*ivi* : 362)

Il napoletano, che nel contemplare la vite e nel trovarvi un senso nascosto trova la pace, è il primo rappresentante, in questa seconda lettura, dell'*idiot savant*, del cronopio felice. La sua capacità di inventare come “vedere altrimenti” o di “vedere oltre” (“dalla vita a un occhio, da un occhio a una stella”) è allora la prima manifestazione di quel /saper essere/ distratto e dislocato, di quella capacità di aprirsi alle linee segrete al di sotto dell'apparenza che si incarnerà decisamente in Lucia. E la vite trasfigurata (in occhio, stella e in tutto ciò che i puntini di sospensione concedono di immaginare) non è che la prima incarnazione dell'eden ideale, del cielo del gioco del mondo, del centro del mandala: il punto del ribaltamento, dell'accesso ad altro e ad altrove, dell'intercessione.

L'ultimo sotto-spazio di questo nuovo incipit va esattamente in questo senso, recuperando l'immagine del fuoco ma rendendone esplicito il significato emblematico, quasi fondendo insieme la dominante figurativa del primo sotto-spazio con quella tematica del secondo:

Ecco perché Parigi ci distrugge piano, dolcemente, triturandoci fra fiori vizzi e tovaglie di carta macchiate di vino, con il suo fuoco incolore, che all'imbrunire corre uscendo dai portoni tarlati. Ci brucia **un fuoco inventato, un'incandescente tura**, un artificio della razza, una città che è la **Gran Vite**. [...] Nessuno ci curerà dal fuoco sordo, dal fuoco incolore che corre all'imbrunire per rue de la Hachette. Incurabili, perfettamente incurabili, **scegliamo come tura la Gran Vite**, ci chiniamo su di essa, entriamo in essa, la reinventiamo ogni giorno, ad ogni macchia di vino sulla tovaglia, ad ogni bacio della muffa sull'alba della Cour de Rohan, **inventiamo il nostro incendio**, ardiamo da dentro a fuori, forse questa è la scelta, forse le parole l'avvolgono come il tovagliolo il pane e dentro la fragranza, la farina lievitata, il sì senza il no, oppure il no senza il sì, il giorno senza i Mani, senza Ormuz e Arimàn, una volta per tutte e con il cuore in pace, basta. (*ibid.*)

Si noti prima di tutto la rima interna attivata dalla frase sottolineata, del tutto identica a quella iniziale se non per il soggetto e per la forma, lì interrogativa, ora assertiva. (“Sì ma chi ci guarirà...” “Nessuno ci guarirà ...”). Il parallelismo addirittura si reduplica se si considera il “vecchio” *incipit*. Come si è visto, la stessa struttura domanda-risposta viene attivata dall'esordio di *Rayuela 1*, che ugualmente esordisce con una domanda, la quale però trova una risposta solo molto più avanti<sup>656</sup>.

<sup>656</sup> La struttura è attivata anche dall'*incipit* di *Rayuela 1*, che però trova una risposta solo molto più avanti. *Cfr. supra* 8.4,

Questo doppio parallelismo va ad aumentare “per sorpresa” il rilievo posizionale, già di per sé forte, prodotto dalla sostituzione del precedente *incipit* con il nuovo. Non solo: ricongiungendo il finale alla domanda iniziale, la rima produce un effetto di chiusura ben più condensato e compatto di quello prodotto dall’analogo meccanismo in *Rayuela 1*. Questa condensazione estrema, sommata all’inconsueta – almeno per questo romanzo – corallità della voce discorsiva, fa di questo *incipit*, nel suo complesso, una sorta di proemio evocativo, sotto il quale sembra di percepire una nascosto monito, una moralizzazione anticipata, affidata a qualcosa di simile a un coro greco. Detto altrimenti, non solo l’*incipit* instrada verso un universo di valori già conosciuto, riattivandolo e in parte riconfigurandolo, ma contiene già *in nuce* le direttive assiologiche per la sanzione finale. La sua struttura chiusa lo oppone del resto al “nuovo” finale che, come vedremo, è invece strutturalmente aperto: se l’*incipit* è qui una sorta di *ouverture*, una sorta di “accordatura” tematica (davvero qualcosa di comparabile ad una “prova degli strumenti”, in cui si individua, per tentativi, il “la” semantico del romanzo), il finale apparirà piuttosto come una coda in dissolvenza, una risonanza armonica che sprema fino all’estremo l’accordo finale, lasciandolo sfumare gradualmente nell’impercettibile e nel silenzio.

Per tirare le fila, come si vede, nella sostituzione dell’*incipit* cambia l’isotopia chiave; prima il mondo maga e la descrizione quasi fenomenologica e immediata valorizzazione del suo “essere-al-mondo”, ora la “tura”, l’invenzione ovvero un topic metaletterario, anche se con chiare implicazioni esistenzialiste. L’*incipit* sposta insomma il focus iniziale del discorso – e conseguentemente i sistemi provvisori di aspettativa – su un piano meta-letterario, precludendo tra l’altro alla moltiplicazione dei capitoli dedicati all’utopia narrativa di Morelli, in *Rayuela 1* appena accennati.

In questo modo il peso relativo dei valori che il lettore-modello già si aspetta verranno rimessi in gioco subisce una differente taratura: si viene immessi già, *ex abrupto*, in un quadro interpretativo che consideri la dislocazione come *condizione* ragionata e “risentita” più che *situazione* immediata e irriflessa. Del resto, se l’attualizzazione di *Rayuela 1* prelude, attraverso l’assunzione di posizioni enunciative adeguate alla sua struttura tensiva, a sperimentare la dislocazione del senso come pura situazione, l’attualizzazione di *Rayuela 2* prelude ad un ritorno riflessivo sulla prima esperienza di dislocazione e dunque al passaggio da situazione a condizione a all’attivazione di un frame interpretativo esistenziale più che fenomenologico.

Diremmo allora che la sostituzione dell’*incipit* sposta i termini di aspettativa del lettore “di ritorno” in un senso preciso, andando ad attivare con più decisione un frame esistenzialista e metaletterario che, a recuperando delle opposizioni valoriali già rilevate nella prima lettura, conferisce loro una pregnanza maggiore, se non lo *status* di nuova dominante semantica complessiva.

La struttura valoriale del proemio condensa in effetti la complessa struttura valoriale dell’intero romanzo a venire: da un lato, attraverso la figura del fuoco insinuante, la condizione centrata e regolare della Grande Abitudine viene opposta alla condizione dislocata dell’invenzione: principio di eccentricità ma soprattutto di interstitialità, di capacità di insinuarsi nel sistema di regole per deformarle (si pensi al consumo produttivo, questa forma minore e arguta di invenzione). Sono esattamente i due termini della crisi

identitaria di Oliveira e del suo programma di cernita valoriale: “si può scegliere tra la tura, l’invenzione ovvero la vite o l’automobilina”.

Ma come il lettore già sa da *Rayuela I*, l’invenzione può farsi a sua volta abito, regola, conformismo. È quella forma di normalizzazione dell’eccentricità che Horacio riconosce nello stile di vita dei *bohemiens*, nel loro “disordine tascabile”. Questo rischio è efficacemente condensato nel suffisso -tura, così ossessivamente ripetuto fino ad essere espunto dalla radice a cui si applica ed eletto a lessema autonomo. La “tura” è allora scrittura, iscrizione di limiti, fatalmente destinati alla stabilizzazione per quanto siano nati da un impulso di ribellione e deformazione del già noto. La “tura” è espressione di un’intenzionale imposizione di senso: è la radice di ogni pratica di territorializzazione, il principio di fondazione dei diversi campi del sapere e dell’attività umana. (“scrittura, letteratura, pittura, scultura, agricoltura, pescicoltura, tutte le ture di questo mondo.”). Del resto, è questo l’equivoco in cui cade Oliveira: un tentativo intenzionale di dislocazione, una mancata distrazione.

È esattamente questa, almeno così ci pare, la strada interpretativa più adeguata a comprendere il perché della presenza (in un luogo così strutturalmente rilevante come un incipit, per di più alternativo) della figura del fuoco, per il resto del libro totalmente assente. Ed è anche questa la strada che dispiega in pieno i termini della sua opposizione implicita all’acqua. Parigi è “un’incandescente tura” e funziona come un connettore isotopico tra livello tematico e figurativo: se la tura indica allora il principio di deformazione inventiva, il fuoco, che infatti viene detto “inventato”, attraverso questo connettore isotopico ne diventa l’emblema. Emblema, in altri termini, dell’imperativo allo straniamento che Oliveira, come il resto del discorso dimostra, seleziona e assume come strumento “predicativo” di smantellamento delle regole.

Ma il fuoco è marcato disforicamente, esattamente come la tensione predicativa di Horacio: il fuoco è dissipativo e distruttivo, qualcosa che “distrugge dolcemente”, da cui “si deve essere salvati”. Si comprendono allora i termini profondi implicati dall’opposizione figurativa fuoco-acqua. Si tratta esattamente dell’opposizione, qui condensata e figurativizzata, tra la via dell’adeguazione e via della compensazione, tra le due forme di dislocazione in gioco nella *quete* del soggetto. Il fuoco è allora la figurativizzazione del tratto timico e aspettuale proprio alla dislocazione solipsistica e implosiva che affligge Oliveira e da cui potrà uscire solo immergendosi nei fiumi, accettando la propria parte “acquatica”: fluida, accomodante; interstiziale sì, ma in senso positivo e produttivo. Entrambi principi destabilizzanti, mobili e dislocati, l’acqua si oppone allora al fuoco come la distrazione autentica alla dislocazione “ragionata”: entrambe concorrenti per opposizione alla Grande Abitudine, le due opzioni situazionali (e in seconda battuta gnoseologiche ed estetiche) si oppongono tuttavia, a loro volta, reciprocamente: la forma di conoscenza che passa per una deformazione reciproca e immediata non è la ragione, altrettanto deformatrice ma intenzionale e saldamente soggettiva, delle “ture”<sup>657</sup>.

---

<sup>657</sup> Si rammenti a questo proposito il discorso di De Certeau sull’intrinseca presenza di un’autorità scritturale in ogni atto di fondazione e territorializzazione, anche qualora questa nasca in concorrenza con altre autorità già stabilizzate.

Parigi, connettore massimo di isotopie, è così il luogo elettivo della dislocazione, sia nella sua forma distruttiva che nella sua forma salvifica. Una Parigi che per la Maga è sempre umida e scivolosa, grondante d'acqua, campo di una continua, fluida e docile infiltrazione (“piove moltissimo qui a Parigi, tutto comincia con un'infiltrazione”); mentre per Horacio è una Parigi bruciante, dolorosamente insinuante e percorsa da un fuoco distruttivo. Parigi, come conclude infatti l'*incipit*, è la “gran vite” e al contempo la “gran tura”: da una parte è sede di un costante incendio, di una re-invenzione inesorabile (il principio di un'intenzionalità che imponendo il senso *ipso facto* finisce per dissiparsi in esso); dall'altra è il bacino di scorrimento dei fiumi metafisici, di distrazione continua (il principio di ergatività, capacità di vedere altrimenti, di accordarsi al mondo trovando in questo adeguamento una pacificazione euforica e un paradossale piazzamento).

Insomma: Parigi come campo di presenza comune delle due forme di essere al mondo che segnano, con i rispettivi tentativi di ribaltamento (uno fallimentare, uno riuscito) i limiti della vicenda esistenziale del soggetto: il mondo-oliveira – fuoco incolore, instabilità sofferta e distruttiva – e il mondo maga – acqua corrente che si filtra nelle scarpe di Horacio, suo malgrado e sempre e comunque “senza saperlo”.

Come cercheremo di mostrare, grazie all'intervento di una terza dimensione, la dislocazione di *Rayuela 2* si pone per l'istanza dell'enunciazione come base di una piena distrazione estetica, ovvero come dispiegamento di quel mondo-Maga, a cui la dislocazione più controllata di *Rayuela 1* tendeva come obiettivo. Il mondo-Maga, sempre e comunque “da altre parti”, si apre in questo terzo spazio, esattamente oltre (o forse attraverso) quella casella finale su cui Horacio (e il lettore) ha infine accettato di gettarsi: “plaf, se acabò”, ovvero, seguendo l'ennesima rima nascosta, “de una vez por todas y en paz y basta”.

#### 8.6.5 “L'amore questa parola...”: un esempio di riconfigurazione

*Figure, - disse Morelli. –  
Difficile evitarle, tanto sono belle.  
Donne mentali, davvero.*

L'aggiunta di un nuovo *incipit* mostra in maniera evidente l'effetto di “ribilanciamento” degli assi privilegiati del discorso in seguito all'aggiunta di nuovi punti di singolarità. Oltre a questa strategia di espansione individuata, vi è anche una strategia di riconfigurazione, per così dire, “diffusa”, che porta piuttosto su una serie di slittamenti distribuiti nel corso del testo, che si amalgamano più armonicamente alla totalità significante già instaurata nella lettura di *Rayuela 1*.

Ad esempio: nella sequenza II, da un breve e cruda descrizione di torture cinesi fatta da uno dei membri del Club, a cui in *Rayuela 1* seguiva il racconto di Lucia del sopruso subito da ragazzina da parte del vecchio Ireneo, si apre grazie ai nuovi capitoli una

riflessione più generale sul tema della violenza, nella quale è compreso ad esempio una citazione di un pezzo di cronaca sulla pena di morte, ma anche uno stralcio di narrazione a focalizzazione zero (rilevante in questo romanzo, quasi tutto in discorso indiretto libero sotto il quale si avverte quasi sempre la voce di Oliviera) di un atto di gratuita crudeltà da parte di un Ireneo ancora bambino, ma già violento.

Ma veniamo ad un esempio più articolato: i quattro capitoli (5-8) che in *Rayuela 1* erano dedicati all'amore per Lucia diventano qui sei, ma l'espansione del tema si irradia ben oltre questi moduli aggiunti. Uno di questi – il 93 – inizia con la frase “Ma l'amore, questa parola...” che va ad instaurare un'esplicita rima semantica con il finale del capitolo 6, di poco precedente nel nuovo ordine di lettura: “Ma l'amore quella parola...”. La struttura a “domanda e risposta” che questa rima configura si conferma sempre più come uno stilema alquanto frequente nel romanzo. Il capitolo continua poi con una descrizione dell'amore in cui solo il lettore che ha già compiuto il primo percorso può riconoscere la ricorrenza di temi, valori e configurazioni già incontrati (la sinestesia, l'incompetenza corporea di Horacio, l'impossibilità di aprirsi all'altro, il salto verso un'altra zona):

Amore mio, non ti amo per te o per me e nemmeno per tutti e due insieme, non ti amo perchè il sangue mi chiama ad amarti. Ti amo perchè non sei mia, perchè stai dalla parte opposta, là dove mi inviti a saltare e io non ne sono capace, perchè nel più profondo del possesso non sei in me, non ti raggiungo, non vado oltre il tuo corpo, la tua risata [...] (CORTAZAR 1966 : 398)

Questi nuclei discorsivi non avrebbero probabilmente la stessa salienza se non seguissero la prima lettura. In generale, il tema dell'amore, come quello della letterarietà, acquisisce una pregnanza maggiore da questa seconda lettura, precisandone ulteriormente la funzione. Di primo acchito l'indubbia centralità del tema dell'amore tra Oliveira e la Maga, per niente idilliaco ma nutrito di attrazioni e repulsioni, ammirazione e persino invidia reciproci, autorizzerebbe a

[...] concludere semplicemente che *Il gioco del mondo* è un romanzo d'amore; una formula non del tutto errata, benché inadeguata per un romanzo tanto complesso. Oliveira cerca in diverse donne, la Maga, Pola, Talita, un assoluto che naturalmente non trova, ma in queste oscillazioni del suo desiderio scopre che l'impulso passionale, che supera la ragione e conduce oltre il limiti della coscienza, è uno dei percorsi possibili di un'altra ricerca fondamentale quella di un'intuizione globale della realtà, che la salvi dalla comprensione parcellizzata dell'intelletto e della scienza. (SARLO 2002: 738)

In realtà, come sottolinea bene Sarlo, l'amore non è che la forma massima di quella distrazione salvifica ricercata da Oliveira ed è esattamente in questo senso abbiamo altrove affermato che Lucia rappresenta la casella vuota del sistema semantico del romanzo. L'espansione del tema dell'amore in *Rayuela 2* e, soprattutto, l'aggiunta di una larga sezione dedicata a Pola (una sorta di anti-Maga, di cui nella prima lettura si trovano solo brevi accenni), permette di dare un'ulteriore conferma a questa lettura. Si è detto che la figura di Talita prende il posto della Maga nella seconda parte, supplendo, per così dire, alla sua funzione di centro organizzatore irraggiungibile del sistema valoriale complessivo

del romanzo. Pola, in questo senso, svolge la stessa funzione per quanto riguarda il terzo spazio interstiziale che produce il passaggio da *Rayuela 1* a *Rayuela 2*. Detto altrimenti, ognuna delle tre parti, ognuno dei tre macro-spazi testuali ha la sua figura femminile dominante, il suo punto cieco.

La sotto sequenza dedicata a Pola (incastonata nella sequenza IV, del tutto inedita nel suo complesso) evidenzia abbastanza chiaramente l'operazione, o meglio il tentativo da parte di Horacio, di sostituire una figura femminile all'altra, mantenendone tuttavia intatto l'investimento di valore, necessario al mantenimento della sua *quete*. Si veda ad esempio il cap. 76:

Con Pola furono le mani, come sempre. [...] Mentre sorrideva mostrava denti piccoli e molto regolari sui quali si schiacciavano lievemente le labbra dipinte d'un arancio acceso, ma Oliveira era sempre fermo sulla mani, come sempre lo attraevano le mani delle donne, sentiva la necessità di toccarle, di passare le dita su ciascuna falange, esplorare con movimento di cinesiologo giapponese la via impercettibile delle vene, rendersi conto delle condizioni delle unghie, indovinare chiromanticamente linee nefaste e monti propizi<sup>658</sup>, udire il fragore della luna appoggiando contro l'orecchio la palma di una piccola mano un po' umida a causa dell'amore o di una tazza di tè. (*ivi* : 367)

Le marche di questa sostituzione sono soprattutto figurative e timiche: come nell'amore con la Maga ("come sempre"), il mezzo di contatto privilegiato con Pola sono le mani, fin dal primo incontro. Anche l'accostamento delle mani al particolare delle labbra rimanda alla particolare descrizione del contatto fisico con Lucia, per non parlare della ricorrenza dell'immagine della luna, con le medesime marche aspettuali e figurative già viste nel cap. 7: lì la luna era "tremante nell'acqua", qui, è "un po' umida" e mossa da un "fragore" (cfr. *infra* 8.3.3).

Il capitolo 76 getta così dei ponti di senso non solo al capitolo 7. Altre rime significative vengono instaurate, a partire da minimi dettagli, con altri spazi variamente dislocati, andando a rinforzare l'effetto di sostituzione di cui si diceva. Innanzitutto, si noti la configurazione della lettura chiromantica, a cui nel capitolo 1 si sottopone proprio Lucia. Come si ricorderà, nella mano di Lucia e Madame Léonie legge, appunto, una compresenza di "linee nefaste" e "monti propizi", buoni e cattivi auspici ("Quella donna porta in sé una grande sofferenza. Ha sempre sofferto, è molto allegra, adora il giallo"). In secondo luogo, di veda il cap. 108, anche questo incluso nella sotto-sequenza dedicata a Pola. Nella chiosa di questo capitolo Oliveira, proprio dopo una discussione sul presunto tradimento, compie sulla mano della Maga la stessa amorevole ispezione compiuta su Pola:

Oliveira si impossessò della mano della Maga e le contò attentamente le dita. Poi mise la pietra sulla palma, si mise a piegarle le dita ad uno ad uno, e sopra vi posò un bacio. La maga vide che aveva chiuso gli occhi e che pareva come assente. "Commediante", pensò intenerita." (*ivi* : 437)

---

<sup>658</sup> Notiamo a margine un'ulteriore rima significativa, instaurata da questo estratto: la configurazione della lettura chiromantica, a cui nel capitolo 1 si sottopone proprio Lucia e grazie alla quale Madame Léonie legge, appunto, una compresenza di "linee nefaste" e "monti propizi", buoni e cattivi auspici.

Si noti che i due *topic* principali di questo capitolo sono la *clocharde* del Pont des Arts e, appunto, i sospetti di Lucia riguardo alla relazione di Horacio con Pola. Questo particolare investe di una certa ambiguità l'azione apparentemente amorevole e innocua di Horacio, che nel chiudere gli occhi e rendersi "assente" sembra suggerire di star appunto riattivando il ricordo della stessa azione compiuta con Pola. Una riattivazione richiesta allo stesso modo al lettore modello, che di questo ricordo ha incontrato la descrizione poco prima.

Seguendo il *tablero*, nel capitolo seguente (101) il punto di vista passa a Pola, che si pone essa stessa come "alternativa" a Lucia ("Si domandò se faceva così anche con la sua amica, la madre del bambino"). Anche qui il legame semantico si appunta sul dettaglio di mani e bocca:

Con una mano lontanissima e libera gli accarezzava il ventre [...] una mano passava sulla sua schiena, scendeva lentamente giocando al ragno, un dito, un altro, un altro, Saint-Fortuné, Sainte-Blandine, un dito qui, un altro più avanti, un altro sopra, un altro sotto. [...] L'ora del lusso, del surplus, del mordersi quietamente, cercare il contatto con delicatezza di esplorazione, con titubanze finte, appoggiare la punta della lingua sulla pelle, piantare lentamente un'unghia, mormorare, coucher 19 h 24 [...]. (*ivi* : 425)

Nel complesso, tutta la sottosequenza IV.2 non fa che rinforzare l'effetto di sostituzione tra le due donne: seguendo ancora l'ordine del *tablero* (144), dopo la voce di Pola si incontra di nuovo la voce di Horacio che ne esplora il corpo, attraverso minuziose focalizzazioni sinestesiche:

Qui sai di corniola. Qui di agata. Qui, aspetta, qui è come un po' di prezzemolo, ma poco poco, un pezzettino perduto in una pelle di daino. Qui cominci a sapere di te stessa. che strano, vero, che una donna non possa annusarsi come la annusa un uomo. [...] Allora i profumi cessavano, meravigliosamente cessavano, e tutto era sapore, morso, succhi essenziali che correvano nella bocca, la caduta in quel buio, primeval darkness, il mosso della ruota delle origini" (*ivi* : 505)

E successivamente (cap. 92), ancora Horacio che paragona in corpi delle due donne, riflettendo sulla diversità delle loro due "presenze", tentando un riaggiustamento sensoriale verso la nuova singolarità – quella di Pola – con cui ancora un volta cerca un contatto immediato:

Abituato senza saperlo ai ritmi della Maga, d'un tratto un nuovo mare, un diverso mareggio<sup>659</sup> lo strappava dagli automatismi, ne faceva il confronto, sembrava denunciare oscuramente la propria solitudine intrecciata di simulacri. Illusione e delusione di passare da una bocca all'altra, di cercare con gli occhi chiusi un collo in cui la mano ha dormito raccolta, e sentire che la curva è diversa, una base più spessa, un tendine che si contrae brevemente nello sforzo di rizzarsi per baciare o mordere. (*ivi* : 396)

<sup>659</sup> Si noti che ancora una volta la figura della Maga è metaforicamente assimilata all'elemento acquatico, con cui condivide i tratti di continuità e instabilità (cfr. par. 8.3.3 e 8.4.4).

Ancora le mani, ancora la bocca. Ma qui è soprattutto è la configurazione aspettuale implicita nell'immagine dell'onda ("un nuovo mare", "un nuovo mareggio") che contribuisce a rinforzare, in maniera quasi parossistica, l'isotopia della sostituzione e dell'analogia tra le due donne (la solitudine di Oliveira, ovvero la sua incapacità di contatto reale, è "intrecciata di simulacri"). Si ricordi ancora il cap. 7: "Tocco la tua bocca, con un dito tocco la tua bocca". È proprio il ritmo ondoso a costituire il tratto aspettuale predominante nella descrizione del contatto con Lucia. Anche qui, con Pola, il contatto è costruito progressivamente, per tentativi, a partire da un "disaccordo delizioso" tra due eterogeneità tese reciprocamente.

Ogni attimo del suo corpo di fronte a un disaccordo delizioso, doversi allungare un pochino di più, o abbassare la testa per trovare la bocca che prima stava lì vicina, carezzare un fianco più stretto, incitare a una risposta e non ottenerla, insistere, distratto, per poi accorgersi che tutto bisogna inventare di nuovo, che il codice non è stato stabilito, che le chiavi e il cifrario nasceranno di nuovo, saranno diversi corrisponderanno ad altro. il peso, l'odore, il tono di una risata o di una supplica, i tempi e le accelerazioni, nulla coincide essendo uguale, tutto nasce di nuovo essendo immortale, l'amore gioca i inventarsi, fugge da se stesso per tornare nella propria spirale impressionante, i seni cantano in un altro modo, la bocca bacia più profondamente o come di lontano [...] Solo il piacere nel suo palpito ultimo è il medesimo; prima e dopo il mondo è andato in pezzi e bisogna nuovamente darli nome, dito per dito, labbro per labbro, buio per buio. (*ivi* : 396)

Si comprende allora, una volta di più, in che senso il tema, la figura, l'intera configurazione discorsiva dell'amore con la sua particolare costruzione aspettuale, in *Rayuela* funge da testimonianza ideale di quella massima distrazione del sé che porta al contatto, all'aggiustamento miracoloso di singolarità ("il peso, l'odore, il tono di una risata o di una supplica"). L'amore si pone allora una volta di più come paradigmatico esempio di semiosi in atto, collisione tra eterogeneità in cui tutto il senso è ancora da costruire e in cui l'unica costante è la costruzione stessa, faticosa, progressiva, del senso e il suo brillare in un attimo, come atto finale e finale pacificazione: quel "piacere nel suo palpito ultimo", quella distensione che segue all'aggiustamento miracolosamente compiuto. E, nel palpitare, l'emergenza di un nuovo senso, nuovo concatenamento e corrispondenza: dito per dito, labbro per labbro, buio per buio<sup>660</sup>.

## 8.7. DENTRO L'INTERSTIZIO

---

<sup>660</sup> Anche Talita, nel tentativo di spiegare a Traveler l'oscuro senso dell'episodio del bacio nell'obitorio e di ristabilire un contatto con la realtà dopo la volontaria e pietosa identificazione con Lucia, si affida al linguaggio sensibile delle mani: "Gli disse che Horacio l'aveva baciata, e cercò di spiegargli quel bacio e siccome non trovava le parole continuava a toccare Traveler nel buio, le sue mani gli cadevano come stracci sulla faccia, sulle braccia, scivolavano sul petto, si appoggiavano sulle ginocchia, e ne nasceva una sorta di spiegazione che Traveler era incapace di rifiutare, un contagio che arrivava da lontano, al di là di loro [...]" (307)

Si comprende allora cosa vuol dire, rispetto ai procedimenti stilistici cortazariani, l'imperativo a "moltiplicare le possibilità interstiziali" (CORTÁZAR 1967 : 41). L'aggiunta di un terzo macro-spazio testuale risponde proprio a questo: apre un nuovo dominio semantico, dotato di una propria stabilità e differenziazione interna e, al contempo proprio grazie a questa differenziazione e articolazione interna (presenza di rilievi singolari) permette di moltiplicare e intensificare le possibilità di instaurazione di legami con i rilievi degli altri due spazi preesistenti e riconfigurati.

La lettura non finisce mai di stabilirsi in un luogo (né Buenos Aires, né a Parigi, né nei testi "prescindibili"); salta da ciascuna di queste tre zone a una qualsiasi delle altre, interrompendo l'intreccio e rilanciandolo da un altro momento del passato o da un altro luogo. (SARLO 2002 : 735-736)

L'effetto di dislocazione eccentrica della prima lettura diventa qui invece pienamente interstiziale. Se *Rayuela 1* presuppone l'interstizio, *Rayuela 2* sembra piuttosto porre le condizioni per colmarlo: i capitoli prescindibili non sono che il riempimento sul piano dell'espressione del centro organizzatore della precedente configurazione. Nella nuova configurazione, tuttavia, il loro ruolo è ben diverso e, soprattutto, il vuoto è altrove e non è affatto un vuoto "organizzatore".

In termini topologici e morfogenetici, l'aggiunta di un terzo spazio equivale in effetti all'aggiunta di una nuova dimensione di controllo. Gli stati stabili in gioco non sono più due, ma tre: da un modello cuspidale si passa ad un modello a coda di rondine. La differenza principale sta nella comparsa di un'area vuota, non coperta da alcun *déploiement*.

Un postulato della teoria delle catastrofi prevede che ciascuna catastrofe complessa sia il risultato della combinazione di catastrofi elementari: la cuspidale è la combinazione di due pieghe, la coda di rondine di una piega e una cuspidale. Si consideri inoltre che la piega in sé è un puro ideale, una sorta di presupposto: la piega modella infatti il rapporto tra essere e non essere, tra la salienza e il nulla. In effetti, una situazione del genere non è pensabile a livello fenomenologico, ma solo come presupposto epistemologico del modello. Non è che nell'area vuota non vi sia nulla: vi è però uno stato di indeterminazione, di instabilità "selvaggia". Non è che non vi sia stato e trasformazione, è che si tratti di stati e trasformazioni non strutturalmente stabili.

Ora, nella coda di rondine l'aggiunta di una terza piega provoca esattamente l'apertura di un dominio di questo genere. È un vuoto, come si capisce, ben differente dal vuoto del centro organizzatore, che per così dire nasconde sempre, ricorsivamente, un altro livello strutturale. Il vuoto aperto dalla coda di rondine è l'effetto dell'aggiunta di una piega alla cuspidale, dunque una negazione di presenza, il che è ben diverso. Proprio per questo nella traduzione morfogenetica delle relazioni semantiche fondamentali, è al modello della coda di rondine che Petitot rimanda l'emergenza di un rapporto di contraddizione, un'opposizione privativa<sup>661</sup>.

---

<sup>661</sup> La coda di rondine modella in effetti gli schemi archetipici della "genesì" e della "morte" (cfr. infra cap.2).

La domanda allora è: in *Rayuela* esiste un vuoto di questo genere sul piano espressivo? Un vuoto cioè che non sia un punto regolatore sempre mobile, affermato solo per essere negato, ma un vuoto che sia il risultato di una soppressione del pieno? La risposta, incredibile anche per chi come noi tenti un'applicazione forse un po' ardita del modello morfogenico, è: sì, il "capitolo murato".

### 8.7.1 Il capitolo "murato".

Come si è appena visto, l'espansione discorsiva di *Rayuela 2* deriva precisamente dall'emergenza di nuove salienze e dei legami di diverso tipo che queste instaurano. Negli esempi che abbiamo sinora portato, l'emergenza di nuove salienze segue un principio di integrazione e talora di rafforzamento della rete semantica già costruita in *Rayuela 1*. Ma in altri casi, sicuramente più notevoli, si assiste alla nascita di intere sequenze autonome, con relativi centri tematici e figurativi del tutto inediti eppure capaci di ricomporsi nella rete precedente, riconfigurandola.

Se si osserva lo schema riassuntivo, si nota che l'emergenza di salienze definisce due spazi inediti e in sé autonomi in almeno due casi significativi, per ciascuna delle due sezioni del romanzo. Nella prima sezione, si tratta della sequenza IV, che include l'incontro con Morelli, una lunga divagazione onirica e il ricordo di Pola<sup>662</sup>, e della V, che espande il tema dell'elaborazione della colpa di Oliveira (V.2) e della sua espulsione-condanna da parte del Club, durante la riunione nello studio di Morelli stesso. Anche nella seconda parte le espansioni più notevoli – SQ VII.2 e VIII - si concentrano decisamente verso la fine, ma presentano delle caratteristiche del tutto peculiari e assolutamente cruciali in relazione alla descrizione morfogenetica della configurazione di *Rayuela 2*. La prima sequenza è un'espansione che sostituisce il capitolo 55, la seconda è una vera e propria coda finale, che prolunga l'effetto di sospensione dell'epilogo di *Rayuela 1*.

Il capitolo 55 rappresenta esattamente quell vuoto negativo e derivato, non organizzatore, di cui si parlava: non si tratta di un capitolo "fantasma", ma di un capitolo

---

<sup>662</sup> Del ruolo dei Pola si è già parlato, mentre la divagazione onirica è davvero troppo complessa per essere qui disambiguata. Di Morelli, data la sua presenza trasversale e diffusa, di cui questa sequenza rappresenta soltanto il centro gravitazionale, si parlerà con più attenzione nel paragrafo finale: ci limitiamo per ora a notare che l'intera sequenza costituisce una deviazione narrativa a partire da un evento già presente in *Rayuela 1*. Dopo aver abbandonato Lucia, Horacio assiste ad un incidente in cui è coinvolto quello che gli viene indicato come "un vecchio scrittore". In *Rayuela 1* l'episodio risulta del tutto marginale, se non fosse per il fatto che offre il destro a una delle riflessioni di Horacio sulla "solitudine" ineliminabile dell'uomo. Solo in *Rayuela 2* si scoprirà che quel vecchio è il Morelli della cui ardita opera ogni tanto il Club disquisisce: fatta questa scoperta, Horacio si recerà con Etienne a visitare il vecchio in Ospedale dichiarandosi come uno dei suoi (pochi) ammiratori e si vedrà consegnare dal vecchio la chiave del suo studio, con la preghiera di occuparsi della ricomposizione finale del suo famigerato romanzo, che Morelli teme di non poter ricomporre, sentendo vicina la morte. Horacio si introdurrà allora insieme agli altri membri del Club in questa sorta di antro polveroso dove cominceranno a commentare la "schede" dell'anti-romanzo di Morelli. È così che viene giustificata da un punto di vista narrativo la disseminazione della "morelliana" all'interno di *Rayuela 2*. Le tante e talora pedanti (per stessa ammissione, chiaramente ironica, dell'interessato) riflessioni letterarie di Morelli non sono allora delle semplici tessere di patchwork, ma rimandano ad una linea narrativa interna ben definita.

soppresso, “murato”, come lo definisce l’autore stesso. Non è la presentificazione di un’assenza, ma la negazione sintattica di una presenza.

In *Rayuela 1*, il vuoto veniva aperto, all’interno dello schema del “gioco del mondo”, dall’impossibilità di Oliveira di raggiungerne la sommità (un vuoto-paradiso, che si va significativamente ad opporre al vuoto-inferno di Calvino). È il sassolino ogni volta lanciato che crea il vuoto, l’interdetto; di nuovo, un eccesso significativo e un difetto di significato, raggiungere per poi rilanciare, il vuoto come assenza da mantenere. In *Rayuela 2* il vuoto è invece un vuoto da riempire, almeno potenzialmente: un’assenza disponibile a sottoporsi a quello che Cortazar altrove chiama il “bisogno barocco dell’intelligenza che la spinge a colmare i vuoti”.

Vediamo allora innanzitutto cosa viene “soppresso”. In *Rayuela 1* il capitolo 55 metteva in scena il racconto di Talita a Traveler del bacio nell’obitorio con Oliveira e della sua sovrapposizione con fantasma di Lucia.

Prima venne il vecchio con la colomba, e allora scendemmo in cantina. Horacio non faceva che parlare di discese, di quei vuoti che lo preoccupano. [...] Parlavamo, però io sentivo che Horacio era altrove e che parlava ad un'altra donna, a duna donna annegata, per esempio. Strano, che idea mi viene adesso, lui non aveva ancora detto che la Maga si è annegata nel fiume. (CORTÁZAR 1966 : 306)

Già nella prima modalità di lettura questo spazio testuale si pone come parzialmente staccato dall’accelerazione della vicenda che caratterizza i capitoli finali e, in generale, tutta la seconda sezione. Anche a livello semantico si avverte un leggero sfasamento: il *topic* principale non è tanto la pazzia incipiente di Horacio, quanto la rappresentazione dell’amore “sano” dei due coniugi, dell’alternativa rappresentata dalla coppia Traveler-Talita.

Sapeva di trovarsi di nuovo al suo fianco, di non essere annegata, che lui la stava sostenendo a fior d’acqua e che in fondo era un peccato, meravigliosamente un peccato. Questo entrambi sentirono nel medesimo attimo, e scivolarono l’uno verso l’altro quasi volessero cadere in loro stessi, nella terra comune dove le parole e le carezze e le bocche li avvolgevano come la circonferenza del circolo, una delle tante metafore tranquillizzanti, antica tristezza soddisfatta di tornare ad essere quello di sempre, di continuare, di mantenersi a galla contro ogni ostacolo, contro il richiamo e la caduta. (*ivi* : 307-308)

Come si vede, l’opposizione forte qui non è quella discesa-innalzamento (diciamo anche /alto/ vs /basso/) che percorre tutto il romanzo, bensì quella tra immersione (“caduta” e discesa, ancora una volta) e galleggiamento. Nell’economia attoriale del romanzo, Talita e Traveler sono in effetti una sorta di terzo termine rispetto all’opposizione Lucia-Horacio: la loro posizione elettiva è in equilibrio tra le due forme di dislocazione di Oliveira e della Maga. Né immersi nei fiumi metafisici<sup>663</sup>, né posti in alto ad osservarli, ma sul filo di galleggiamento. La loro unione realizzata, rispetto a quella mancata di Horacio e Lucia, li pone sul termine neutro dell’opposizione: né in basso, né in alto.

---

<sup>663</sup> Si noti che Talita “sente”, pur senza saperlo, che Horacio ritiene Lucia annegata.

Talita e Traveler sono sì i *doppelganger* di Horacio e Lucia, ma in un senso che va oltre la vaga similitudine. I termini della proiezione che fonda il gioco simulacrale sono più complessi della semplice sovrapposizione o duplicazione: sotto altri aspetti, il rapporto di identificazione lascia spazio ad un rapporto concorrente di differenziazione. Come si ricorderà, Horacio e Lucia, nella loro dimensione attanziale, sono presi da un duplice rapporto narrativo, che definisce in un caso il loro statuto di soggetti (soggetti volenti), nell'altro il loro statuto di non soggetti (soggetti voluti). Il loro rapporto appartiva allora contrattuale dal punto di vista predicativo (frame "esistenziale"), ove Lucia era il destinante del valore "dislocazione" assunto da Horacio; ma polemico dal punto di vista timico (ovvero in relazione al frame "sentimentale"), ove Lucia e Horacio si opponevano, a valle della comune assunzione predicativa della dislocazione, in virtù del loro diverso modo di declinarla a livello sensibile e propriocettivo, ovvero come distrazione, per Horacio disforica, per Lucia euforica.

Anche la duplicazione simulacrale che li connette alla coppia di Buenos Aires segue questo doppio binario. Così da un punto di vista predicativo, Talita e Traveler costituiscono in qualche modo la duplicazione dei poli Horacio-Lucia, in quanto occupano la dimensione valoriale concorrente a quella della dislocazione: il "centramento" che, come si rammenterà, Horacio riconduceva allo spazio – fisico ed epistemico – di Buenos Aires. Rispetto al frame "esistenziale", il rapporto tra le due coppie è effettivamente sottoposto ad una proiezione di tipo enantiomorfo: reciproca, simmetrica, ma ribaltata. In questo caso, il posizionamento di Talita e Traveler dall'altra parte focalizza un rapporto di contrarietà. Inoltre, nello spazio valoriale di Parigi le due figure attoriali erano legata a livello attanziale da un rapporto gerarchico soggetto-destinante. Ma se tra Horacio e Lucia è quest'ultima a porsi nella dimensione valoriale trascendente, nella coppia di portegni è piuttosto Traveler a farsi garante del posizionamento "contrario" di entrambi, per motivi che appariranno chiari più avanti. Dirà Oliveira a Talita:

"La differenza fra Manù e me è che siamo quasi identici. Ragion per cui, la differenza è come un cataclisma che incombe." (*ivi* : 243)

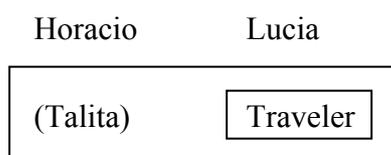
Dal punto di vista predicativo, fatta salva l'inversione gerarchica interna, nel rapporto di proiezione che interessa la coppia in sé è la comunanza di tratti a prevalere, il riferimento ad un asse semantico comune. Dal punto di vista timico, invece, le due coppie sembrano piuttosto intrattenere un rapporto di contraddizione, ed è qui che si annida la chiave della "differenza nella ripetizione" che le lega.

Innanzitutto, il *frame* "sentimentale" seleziona come pertinente il piano delle valenze più che quello dei valori: sotto questo aspetto Horacio e Lucia erano legati da un rapporto di contrarietà su un medesimo asse semantico, quello della distrazione (dislocazione timica): la loro diversa dominante timica rispetto alla dislocazione del sentire ne faceva due non-soggetti (nel senso di Coquet) legati da un'opposizione attanziale polemica. La diversa disposizione timica era la causa dell'impossibilità di contatto tra Horacio e Lucia (fatte salve le poche situazioni in cui Horacio riusciva a "tacitare" la coscienza predicativa responsabile in ultima analisi della propria condizione "divisa"). Un contatto timico

felicemente ottenuto e stabilizzato su un piano né euforico né disforico, ma completamente pacificato, sembra essere invece la caratteristica più evidente dell'altra coppia. In questo senso Traveler e Talita sono “tutto ciò che Horacio e Lucia non sono”, sono il ribaltamento stavolta radicale della coppia di partenza: “dall'altra parte” va allora inteso in senso contraddittorio.

In generale, in *Rayuela 2* è questo secondo frame che prevale, il salto verso lo spazio del destinante essendo già compiuto, il predicativo già liquidato. A questo livello Talita e Traveler si pongono allora come negattanti di Lucia e Horacio, a loro volta presi in un'opposizione di contrarietà. Rispetto alla mancata composizione di questi - termine complesso virtualizzato -, lo stabile aggiustamento reciproco (il contagio fattosi abitudine) dei due sposi si pone come termine neutro realizzato.

A ben vedere, tuttavia, è Traveler il termine reggente di questo asse neutro; diremmo quasi, il termine intensivo dell'asse dei subcontrari, che concentra in sé le caratteristiche dei due termini. Talita in effetti si lascia pericolosamente assimilare a Lucia (a sua volta termine intensivo dell'asse dei contrari), mentre Traveler non perde mai la propria specificità, tanto che è solo ricongiungendosi a lui – alla “zona-Traveler” - che Talita si “salva” dalla discesa, dalla pericolosa entrata nella “zona-Horacio alla quale, sviluppando l'intera articolazione, è per certi aspetti complementare.



Questa lettura formale è del tutto compatibile con la proposta di traduzione morfogenetica che abbiamo avanzato, ma da questa ne riceve un importante arricchimento: la configurazione attanziale che domina nel passaggio dal capitolo 55 (e più in generale da *Rayuela 1*) all'espansione suppletiva di *Rayuela 2* non è infatti quella diadica della duplicazione, ma quella triadica: la triade attanziale in gioco è infatti quella che lega Horacio e Traveler all'asse Talita-Lucia. Più precisamente, lo schema triadico non lega tanto i tre attanti come poli discreti, quanto i tre assi che legano variamente Talita agli altri tre, dai quali è, secondo diverse relazioni, “vampirizzata”: complementare per Horacio, partecipativa per Traveler, privativa per Lucia (o meglio per il suo “fantasma”).

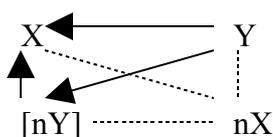
Nei termini formali della semantica profonda, si tratterebbe quindi di un quadrato “monco” e, sebbene non difficile, risulterebbe arduo rendere chiare le conseguenze dello statuto “trivalente” di Talita. La traduzione morfogenetica non solo rende esplicito il fondamento dinamico di questa trivalenza ma, come speriamo di mostrare, risulta illuminante anche per quanto riguarda la comprensione dello statuto del “vuoto” di cui si diceva.

Come si diceva, il modello a coda di rondine presenta esattamente un'articolazione di tre dimensioni di controllo. Tutte le proprietà della cuspide – ivi compresa la bimodalità – vengono conservate, ma l'aggiunta della piega provoca la comparsa di un percorso responsabile dell'opposizione privativa la quale, aggiungendo il fenomeno della negazione/affermazione, permette di modellizzare la “genesì” (o la “morte” a seconda

dell'orientamento del creodo) di una singolarità a partire da un'altra. In altri termini, la coda di rondine modella in senso dinamico la proiezione del termine contraddittorio di uno dei termini contrari, e dunque pone le premesse per l'emergenza dei termini subcontrari.

Ma questo fenomeno interessa, in questo modello, solo uno dei termini subcontrari: quello appunto reggente o intensivo, che “concentra” in sé anche le potenzialità di senso ancora non sviluppate del suo subcontrario<sup>664</sup>. In questo senso il termine negato già rimanda all'asse che sarà quello dei subcontrari, ma che a questo livello non si può ancora considerare tale quanto piuttosto come un dominio disperso e virtuale, non rappresentato se non dal suo polo intensivo. In questo senso Petitot parla di una caratteristica “dissimmetria” della catastrofe a coda di rondine:

[il modello a coda di rondine] comprend une strate correspondant à la genèse de Y à partir de 0 en présence de X. Mais il ne comprend pas de strate correspondant à la genèse de X à partir de 0 en présence de Y. la genèse de X s'y effectue à partir de Y et cest pourquoi nous proposons de l'interpreter comme un phénomène de marquage. (PETITOT 1983 : 21)



In termini morfogenetici, la dimensione statica di una configurazione è intimamente legata alla sua dimensione dinamica, dunque le posizioni paradigmatiche “stabili” e singolari sono al contempo prodotto e conseguenza delle loro potenzialità di sviluppo instabile.

Nella rappresentazione grafica del modello, il termine contraddittorio nY non è propriamente collocato in un dominio diverso da quello del termine implicato corrispondente X, quanto in un sotto-dominio di quest'ultimo. Diciamo pure che il dominio di nY è lo stesso dominio di X considerato però come raggiunto attraverso un “cammino” diverso dalla catastrofe di conflitto: ovvero non attraverso la potenzializzazione di Y, ma attraverso la sua “morte” e successiva “rinascita”.<sup>665</sup> Il dominio nY non è che X “raggiunto” attraverso la negazione di Y in presenza di X stesso. Traveler non è che la negazione di Horacio *rispetto* alla sua relazione con Lucia.

<sup>664</sup> In questo modo di parlare del termine intensivo, ci riferiamo alla proposta di riformulazione tensiva fatta da Zilberberg (1998, 2004) della distinzione hjelmselviana intensivo/estensivo che, identificando nei due termini rispettivamente il valore d'eclat (tonico) e il valore d'universo (atonico) di un campo di presenza categoriale in cui valore d'insignificanza e di parossismo sono rispettivamente termine neutro e complesso, mostra come il termine estensivo non possa essere considerato equivalente al termine complesso di una categoria: si tratta di due diverse possibilità di sviluppo del campo tensivo, dipendenti da diversi punti di vista. Questa rilettura non esclude che anche per l'asse dei subcontrari si possa concepire, previo cambiamento del punto di vista (ovvero assunzione di un principio di partecipazione piuttosto che d'esclusione), una struttura di tipo estensivo-intensivo.

<sup>665</sup> È il processo che Petitot chiama “fattorizzazione”.

La crucialità della dimensione dinamica permette dunque di leggere lo schema triadico non come un quadrato “monco”, come se si trattasse di una struttura cristallizzata, ma come un semplice stadio del processo di complessificazione che dalle singolarità fondanti di un asse semantico porta alla sua articolazione. Non è che il termine nX “manchi”; semplicemente la sue potenzialità significanti sono ancora, per così dire, incorporate e distribuite negli altri tre, anzi, nelle *relazioni* tra gli altri tre. Lo spazio vuoto è il dominio in cui è disperso il termine estensivo del nuovo asse semantico, il cui termine intensivo già si manifesta, per quanto ancora implicato nel corrispondente termine complementare attraverso la negazione del suo contrario.

La seconda relazione di contraddizione è come ridistribuita in forma virtuale tra le relazioni già attualizzate. Talita non è che l’insieme di potenzialità circoscritte da questa triplice relazione: negazione di Lucia, ma solo rispetto a Horacio e in virtù del rapporto di questi con Traveler. È solo ponendo Traveler come negazione di sé che Horacio può catalizzare una medesima relazione che opponga Talita a Lucia, facendo della prima una Lucia potenzialmente complementare a sé.

Per questo si diceva che la struttura triadica effettiva è Horacio – Talita/Maga – Traveler. Talita, in altri termini, non ha un dominio proprio: o viene assimilata dallo spazio Horacio come versione a lui accessibile (complementare) di Lucia, o viene riportata nello spazio neutro da Traveler, che riafferma il loro comune potenziale di opposizione, o viene assimilata alla figura di Lucia come sua alternativa latente. In questo senso Talita è la chiave di volta della struttura a tre<sup>666</sup>. Talita rimane un insieme di potenzialità di differenziazione non esplicate o meglio sottoposte a sospensione: la sua figura è il punto d’incrocio di un sistema di articolazioni solo parzialmente sviluppato.

In effetti, nello schema proposto da Petitot si vede bene la problematicità dello statuto di nX: mentre i tratti che lo rendono articolabile con gli altri termini già manifestati sono in qualche modo “dormienti”, ancora assorbiti dai termini stessi e dalle loro articolazioni, i suoi tratti specifici (diciamo pure la sua differenziazione interna), i tratti cioè che lo portano fuori dal dominio semantico in corso di articolazione (il suo “scappare” dal senso) per così dire, vengono al contrario affermati, quasi paventati. Le linee di fuga che con l’attivazione dei tratti dormienti verranno virtualizzate qui sono ancora potenziali, per quanto presenti come nervature di uno spazio di “asignificanza”.

Il dominio *specifico* e non integrato del termine nX è allora proprio quello dell’instabilità selvaggia, lo spazio non ancora raggiunto e dissodato dalle potenzialità di articolazione del sistema, lo spazio in cui i tratti specifici di non X “premono” su quelli non specifici. La chiusura dello spazio vuoto procede esattamente sviluppando questi ultimi e disattivando i primi, ovvero svolgendo il dominio della contraddizione, articolandolo a partire dal suo termine intensivo.

La soppressione del capitolo 55, che non a caso mette in scena la dispersione di Talita tra i tre poli che la contendono, produce esattamente questo vuoto, lo afferma come Talita afferma la sua potenzialità “selvaggia” di scartarsi dal gioco, solo volendolo.

---

<sup>666</sup> Si rammenti come Traveler conclude la sua riflessione notturna sul ponte invisibile sospeso tra le finestre: “Uno dei tre, sonnambulo, poteva passare da una finestra all’altra, calpestando l’aria spessa senza timore di cadere in strada” (261).

Sono io, sono lui. Siamo, però sono io, prima di tutto sono io, difenderò il mio essere io fino a che non ne potrò più. Atalia, sono io. Ego. Io. (CORTÁZAR 1966 : 268)

Pensava a Manù e a Horacio contemporaneamente, nella similitudine della bilancia che tanto vistosamente avevano usato Horacio e lui nell'ufficio del circo. La sensazione di essere abitata diventata allora più forte [...]. (269)

*Sono io, sono lui*, e lui non era Manù. Era Horacio, l'abitatore, l'attaccante ipocrita, l'ombra nell'ombra della sua camera la notte, la brace della sigaretta che disegna lentamente le forme dell'insonnia. (270)

È esattamente in questo senso che, come si è detto, lo spazio “positivamente” vuoto del modello a coda di rondine prelude ad un riempimento, come la negazione asimmetrica prelude alla piena articolazione dell'asse dei subcontrari. Allo stesso modo, la soppressione del capitolo 55 prelude ad una serie di capitoli in cui viene attualizzato il dispiegamento dell'asse Talita-Traveler, prima solo potenziale, e del loro rapporto con “l'altra coppia”. I capitoli aggiunti rappresentano appunto una sorta di riempimento compensatorio del vuoto aperto da tale soppressione.

Se per Oliveira il dominio neutrale è appena un piano intravisto attraverso Talita, e dunque caratterizzato dall'instabilità selvaggia, per Traveler, termine intensivo dell'asse, lo stesso dominio rappresenta invece uno spazio proprio, lo spazio dell'alternativa. In effetti questi capitoli rappresentano l'unico spazio testuale in cui la coppia Talita-Traveler esplica il proprio particolare modo d'essere fusionale, in opposizione alla fusione mancata Horacio-Lucia. Nei capitoli in questione la propria diversità è rivendicata persino con una certa virulenza, quasi negando l'altro piano di duplicazione, quello che appunto li pone come figure simmetriche e intercambiabili. Ma mentre Traveler, pur riconoscendo il legame simmetrico da un punto di vista predicativo, non mette mai in dubbio la propria radicale opposizione ad Horacio sul piano timico-passionale, Talita si lascia parzialmente assorbire dall'asse opposto, si pone come disponibile ad un'implicazione: la sua specificità si indebolisce, i suoi tratti svelano la loro potenziale multivalenza, la capacità ad entrare in più piani e secondo diverse relazioni. La sua identità finisce per essere letteralmente “tirata” da tre parti: da Lucia a cui si oppone, da Traveler, con cui si fonde, da Horacio, al quale si apre. Per questo cade in crisi, si lascia “abitare” dalla Maga, accetta il bacio di Horacio, poi torna da Traveler e ripete:

Io non sono lo zombie di nessuno, Manù, non voglio essere lo zombie di nessuno. (*ivi* : 307)

È infatti la rivendicazione di diversità di Traveler, che “riporta a galla” Talita e, al contempo, rimette Horacio al suo posto, “salvandolo” in un certo senso. Tuttavia in *Rayuela 1* questa rivendicazione di diversità, pur marcando un leggero allontanamento dal *topic* principale, rimane da un punto di vista isotopico strettamente dipendente, se non marginale, rispetto alla vicenda di Oliveira. Nella serie suppletiva di *Rayuela 2*, invece, la medesima rivendicazione acquista una pregnanza a sé stante, si fa centro di un piano semantico indipendente che si pone, appunto, come terzo termine.

I capitoli suppletivi sono in questo senso un riempimento compensatorio del vuoto aperto dal passaggio da una configurazione diadica a triadica. Un riempimento compensatorio, essendo quel tipo di vuoto, per definizione, ciò che non ha più o non ha ancora senso, dunque non rappresentabile se non attraverso ciò che, negando se stesso, afferma “altro”. Ma soprattutto, questi capitoli sono un’incursione nella zona-Traveler, ovvero nel polo intensivo del dominio neutro di cui Talita rappresenta l’estensione. Vediamo come.

La sequenza costruita da questi capitoli conserva interi stralci del capitolo 55, tra i quali si aprono delle “finestre” anche molto ampie, fino a coprire con sei capitoli lo spazio inizialmente coperto da uno. Ad esempio, l’incipit del cap. 55, qui indicato con [A] è identico, fino a un certo punto, a quello del cap. 129, ma in quest’ultimo subito dopo si apre una lunga e dettagliata digressione in cui si specifica nel dettaglio il discorso del libro letto da Traveler.<sup>667</sup>

[A]Traveler però non dormiva, dopo uno o due tentativi l’incubo continuava ad assediare e alla fine sedette sul letto e accese la luce. Talita non c’era, quella sonnambula, quella falena dell’insonnia, e traveler bevve un bicchiere di cana e si mise la giacca del pigiama. La poltroncina di vimini pareva più fresca del letto ed era una notte adatta *per leggere*.

[B] Ogni tanto si udiva camminare nel corridoio, e Traveler di affacciò due volte alla porta che dava sull’ala dell’amministrazione. Non c’era nessuno, seppure l’ala.

[129] Traveler però non dormiva, dopo uno o due tentativi l’incubo continuava ad assediare e alla fine sedette sul letto e accese la luce. Talita non c’era, quella sonnambula, quella falena dell’insonnia, e traveler bevve un bicchiere di cana e si mise la giacca del pigiama. La poltroncina di vimini pareva più fresca del letto ed era una notte adatta *per continuare a studiare Ceferino Piriz*.

[...]

Si udiva camminare nel corridoio, e Traveler di affacciò due volte alla porta che dava sull’ala dell’amministrazione. Come avrebbe detto Ceferino, la prima porta, la seconda porta, la terza porta erano chiuse.

In questa espansione, il punto di vista passa decisamente a Traveler – fatto rilevante rispetto alla quasi totale predominanza del punto di vista di Horacio – a conferma

---

<sup>667</sup> Per la precisione, le espansioni in questione mettono in scena Traveler mentre riflette sarcasticamente su un’improbabile opera utopica di un certo Ceferino Priz, che progetta di irrigimentare la società attraverso la creazione di un sistema di corporazioni iperdettagliato, in un delirio di categorizzazione che sembra il frutto di un Borges improvvisamente impazzito di rigore, una specie di versione ribaltata della sua celebre tassonomia cinese. Solo per dare un esempio: “CORPORAZIONE NAZIONALE DEI MONACI DELLA PREGHIERA BENEDICENTE E LORO CASE DI SCIENZA: (tutte le case di comunità di monaci e tutti i monaci). (Monaci o uomini benedettini, che non devono appartenere ad alcun culto estraneo all’unico e solo mondo della parola e dei misteri curativi e di “esorcismo” di essa). (Monaci che dovranno combattere sempre ogni male spirituale, ogni maleficio nascosto o insito nei beni o nei corpi, ecc.). (Monaci penitenti, e anacoreti che dovranno pregare o benedire ora le persone ora gli oggetti ora i luoghi di paraggi ora i seminati di vegetali ora un fidanzato afflitto per causa di un rivale, eccetera.) (482)

dell'entrata nella zona-Traveler. Il dispositivo di espansione prosegue: lo stralcio successivo [B] non compare che a metà del capitolo 129, con lievi variazioni, e quello ancora dopo addirittura slitta addirittura al capitolo 133, nel quale si recupera anche il racconto di Talita, ancora alternato da varie espansioni, fino a concludere con la stessa chiosa del 55, ricomponendo i giochi.

Tra questi due termini, si inserisce tuttavia il capitolo 139: una citazione anonima di commento ad un concerto da camera di Alan Berg, apparentemente del tutto slegata dal contesto. A ben guardare, invece, la citazione contiene un indizio interpretativo importante rispetto alla serie che lo contiene:

Un'altra significativa analogia con il futuro Concerto per violino sta nella rigorosa simmetria dell'insieme. Nel Concerto per violino il numero chiave è due: due movimenti distinti, ciascuno suddiviso in due parti, oltre alla divisione violino-orchestra nel complesso strumentale. Nel "Kammerkonzert" invece, è evidente il numero tre: la dedica simbolizza il Maestro e i suoi due discepoli; gli strumenti sono raggruppati in tre categorie: piano, violino e una combinazione di strumenti a fiato; la sua architettura è una costruzione in tre movimenti concatenati, ciascuno dei quali rivela in maggior misura una composizione tripartita. (139)

Il confronto tra le due composizioni di Berg si gioca nel passaggio da una struttura bipartita a una struttura tripartita. È esattamente la configurazione della composizione a tre a reggere come modello la dominante semantica degli ultimi tre capitoli della serie, che mettono appunto in scena il complesso rapporto tra il polo Horacio e il polo Traveler, teso tra la contraddizione sul piano timico e la partecipazione sul piano predicativo. Il capitolo 140 mostra un Traveler "mascherato" da Oliveira, impegnato in esercizi patafisici di "estraniazione" e "profanazione". specularmente, il capitolo 138 mostra invece un'inedita versione di Horacio "*more* Traveler" (si lascia andare in un modo che definisce "profanatorio" e che rimanda all'analogo esercizio di Traveler al ricordo di Buenos Aires, ovvero alla sua parte "rimasta dall'altra parte").

Il capitolo finale della serie, il 127, conferma in pieno questo gioco di ribaltamento simulacrale, recuperando la configurazione della partitura a tre e traducendola, coerentemente con la presenza dell'isotopia dello sguardo, in un gioco scopico, in uno "sguardo a tre" tra Talita, Traveler e Horacio:

Però, parlavano soprattutto e molto seriamente di Ceferino, e ogni tanto capitava loro di guardarsi in modo speciale, per esempio alzando gli occhi contemporaneamente e scoprendo che tutti e tre facevano lo stesso, cioè guardarsi in un modo speciale e inspiegabile [...] era quasi così l'occhiata dei mostri quando ogni tanto accadeva loro di guardarsi con uno sguardo eloquente di quando si guardavano a lungo, perché non per niente si è un mostro, come diceva la Cuca al marito; e i tre scoppiavano a ridere e si vergognavano enormemente d'essersi guardati così senza star giocando al truco e senza nutrire amore colpevoli. A meno che. (465-466)

Il capitolo finisce così, con una sospensione evidente ("A meno che") che prelude al rientro nella "via principale", con il capitolo 56: epilogo di *Rayuela I* e inizio di una lunga

coda sfumata in *Rayuela 2*. Ma intanto alla configurazione della “mirada reciproca” predominante in *Rayuela 1* si è aggiunta questa dello sguardo “triplicato”, a rimarcare l’entrare in uno spazio a tre dimensioni. Ed è con questa nuova suggestione che verrà riletto lo sguardo incrociato dai tre prima del salto paventato di Horacio, di cui la nuova coda fornirà finalmente un seguito.

### 8.7.2 *L’isteresi finale: muoversi su un anello*

*Il mostriciattolo non demorde.*  
(Julio Cortazar)

Nella descrizione di Rayuel-o-matic, l’autore inorgogliuto della macchina in un eccesso di solerzia si premura di indicare la presenza di diversi tasti a regolare le diverse opzioni di funzionamento. Tra queste, ve ne è una apparentemente oscura. Il tasto interrompere il circolo finale. A cosa si riferisce questo circolo lo svela esattamente la seconda modalità di lettura. Se si osservano le cifre del tablero, si noterà che la terzultima è uguale all’ultima. In effetti, arrivati in fondo al capitolo 58, invece degli asterischi che in *Rayuela 2* indicano chiaramente la fine, si trova al contrario un rimando all’indietro, ovvero al capitolo che lo precedeva, il 131, il quale, a sua volta rimanda al 58, e così via.

Al fulminante epilogo di *Rayuela 1*, la seconda modalità di fruizione aggiunge 8 capitoli “prescindibili”, tutti brevissimi, quasi dei flash istantanei. In questa “coda” si mette in scena una sorta di sfilata al capezzale di Horacio, riportato a casa alquanto ammaccato nel fisico, ma miracolosamente riequipaggiato della ben nota ironia e dunque, a modo suo, “rinsavito”. Nell’ordine, si succedono nella cura amorevole di Oliveira la fedele Gekreptken (che lo rimpinza di frittelle e mate), Talita (che gli cambia il cuscino, ricevendo in risposta un accorato invito a cambiargli, piuttosto, la testa) e Traveler (che gli inietta acqua distillata per farlo assopire).

Per quanto a livello di scenario, questi capitoli indichino una sorta di “ritorno alla normalità” (“Hai fatto bene a venire a casa, amore, sentendoti tanto stanco – There’s no place like home, - disse Oliveira”), nella resa discorsiva vi è una sorta di “indeterminatezza veridittiva” che lascia sospeso il dubbio che si tratti dell’effettivo seguito della vicenda o di una reverie di Oliveira ancora sospeso sul cornicione o, addirittura, di sorta di sogno premortem che confermerebbe che il “salto” è avvenuto. Non si sa se Horacio sia infortunato o morente, ma comunque appare in qualche modo pacificato (anche l’ironia, sua e degli astanti, non esclude in effetti l’ipotesi che sia una sorta di esorcizzazione della morte).

Come abbiamo detto altrove, non interessa da un punto di vista semiotico stabilire se Horacio salti o meno, né se – posto il salto – rimanga ferito, o continui a sognare, o addirittura muoia. Al massimo, può interessare esplicitare la strategia che produce questo dubbio e notare, ad esempio, che lo sguardo – di cui si è vista la funzione potente nel romanzo – è disattivato e al suo posto riemerge l’immagine del caleidoscopio, che rimanda all’altro finale, quello della prima sezione, suggerendo che il progetto di “guardare il

caleidoscopio dal lato giusto” sia compiuto, l’”angolo terribilmente acuto” finalmente intercettato:

Con gli occhi coperti è un caleidoscopio. (CORTÁZAR 1966 : 187)

Nella seconda terzetta di capitoli, in effetti, sembra che Horacio sia entrato in una sorta di delirio febbrile. E allora ancora Gekrepten che gli cambia l’impacco e gli fa notare come anche un canarino ingabbiato possa essere riconoscente (“È così riconoscente, questa poi, essere riconoscente verso chi lo tiene in gabbia – Gli animali non se ne rendono conto Gli animali, - ripeté Oliveira”360). Poi la descrizione del licenziamento dalla clinica, che in realtà è solo immaginata da Horacio, e ancora le assicurazioni di Traveler, ma con un percettibile indebolimento del tono ironico, e l’entrata in scena del medico Ovejero, che diagnostica una poco professionale *histeria matinentis yugulata*.

Nell’ultimo capitolo, entrano in scena, alternandosi in uno stretto dialogo a più voci, insieme tutti i testimoni della pazzia di Horacio: Gekrepten, Ovejero, Traveler, Talita, Ferraguto, Traveler, Remorino, la Cuca, persino “il 18”. È una sorta di coro finale, che risponde a quello iniziale. Nulla di strano, salvo il fatto che verso la fine scompare, nell’ordine, la voce di Gekrepten, Horacio, Talita e Traveler, mentre le altre voci cominciano a parlare di loro al passato e come se si trovassero nella clinica, e non più a casa di Horacio.

- Davvero credi che continuerà a dormire, Manù
- Nella misura in cui ho il coraggio di credere in qualcosa, sì
- Allora saliamo dal direttore, che ci sta aspetando per licenziarci.
- Mia moglie è così disgustata, disse Ferraguto.
- Ma che significa questa insolenza” – strillò la cuca
- Che tipi straordinari erano, - disse Ovejero
- Gente come loro se ne incontra raramente, - disse Remorino
- Non ha voluto credermi che era necessaria una Heftpistole, - disse il 18
- Fila in camera tua o ti faccio fare un clistere
- Morte al cane, disse il 18

Qual è allora il piano veridittivo? Oliveira sta morendo, come suggerirebbe la sentenza finale “morte al cane”, magari in un letto della clinica credendo invece di essere a casa? Oppure sta delirando nel suo letto e le presenza che lo attorniano in coro non sono che una *rentrée* immaginaria dei protagonisti del suo dramma-commedia? Lo ripetiamo, non ha importanza sciogliere il dubbio, ma solo constatarne la costruzione testuale. Ma in ogni caso, non è quest’indeterminatezza veridittiva l’aspetto notevole di questo nuovo finale.

Nella descrizione di Rayuel-o-matic, l’autore inorgoglito, in un eccesso di solerzia, si premura di indicare la presenza di diversi tasti a regolare le diverse opzioni di funzionamento. Tra queste, ve ne è una apparentemente oscura: il tasto per “interrompere il circolo finale”. A cosa si riferisce questo circolo lo svela esattamente la seconda modalità di lettura. Se si osservano le cifre del tablero, si noterà che la terzultima è uguale

all'ultima. In effetti, arrivati in fondo al capitolo 58, invece degli asterischi che in *Rayuela 2* indicano chiaramente la fine, si trova al contrario un rimando all'indietro, ovvero al capitolo che lo precedeva, il 131, il quale, a sua volta rimanda al 58, e così via.

71 - 77 - 131 – 58 - 131

È questo l'elemento sorprendente della "coda" di *Rayuela 2*: un perfetto dispositivo di isteresi, un'oscillazione potenzialmente infinita, che conferma la natura di macchina celibe di Rayuel-o-matic. Se si dovesse seguire questo minimo algoritmo di fruizione, si passerebbe all'infinito da una porzione di discorso che suggerisce, come conseguenza del salto di Horacio, la salvezza e la quotidianità, ad una porzione che invece ne suggerisce la perdizione, la morte, diluita, al massimo, in una visione delirante. In questo senso la coda finale finisce in dissolvenza, con una risonanza armonica prolungata potenzialmente all'infinito. Davvero un anello di moebius, "un'eterna ghirlanda brillante".<sup>668</sup>

Si comprenderà allora in che senso abbiamo affermato che se in *Rayuela 1* l'istanza dell'enunciazione partecipa di una dislocazione eccentrica parallela a quella rappresentata nel discorso, in *Rayuela 2* ad essere sperimentata è piuttosto l'altra opzione della dislocazione. L'aggiunta dei capitoli di cui si può fare a meno garantisce la presenza e l'accesso ad una zona interstiziale e vibrante, allo stare tra come stare tra limiti. Compiuto il salto che rende la posizione eccentrica un nuovo centro, non c'è più bisogno per la soggettività inscritta nel campo, che questo salto ha compiuto, di assumere una posizione definita: le è sufficiente vibrare nell'interstizio, prendersi agio e giocare.

L'isteresi finale è allora garanzia di ricorsività, l'ultima e la più radicale affermazione della condizione interstiziale: l'*estar entre* come situazione stabile nella sua instabilità, quasi consolatoria. Horacio non scende davvero dal cornicione, come un bambino che non vuole scendere dalla giostra e costringe il lettore a restarvi con lui. Salvo fornirgli una via d'uscita a portata di mano: interrompere il ciclo, chiudere il libro, premere il tasto *reset* di Rayuel-o-matic. Ovvero saltare il fosso e distrarsi, in modo radicale.<sup>669</sup>

### 8.7.3 Teoria del tunnel

Se Borges è lo scrittore dei labirinti, e Calvino lo scrittore dei castelli, Cortázar è senza dubbio lo scrittore dei tunnel. Nella sua opera abbondano le figure liminari, sotto forma di ponti, passaggi, collegamenti. Alla frustrazione generata dal limite, dall'essere

---

<sup>668</sup> La struttura ad anello di moebius è pervasiva nell'opera di Cortázar, soprattutto nei racconti: caratterizza, secondo diverse strategie (la "piega" interessa di volta in volta vari livelli: enunciativo veridittivo, figurativo etc...) Continuità dei parchi, Lontana e, appunto, Nastro di Moebius.

Per Batarce l'anello di moebius è "la figura che meglio rappresenta la struttura del sistema poetico di Cortázar" (BATARCE 2002 : 282 trad nostra). Ugualmente per Camprea. In generale, nella narrativa di Cortázar l'anello sembra alternativamente porsi come un altro modo di saltare da un livello all'altro, un altro mezzo di "riconciliazione" e fusione. Talora l'anello piuttosto simbolo dello scacco, del rimanere bloccati, del non poter accedere al centro.

<sup>669</sup> La ricorsività ad anello, struttura a doppio vincolo, si spezza attraverso "la domanda che invalida la risposta": esattamente la manifestazione cognitiva della distrazione del mondo-maga.

intrappolato tra limiti estranei, Cortázar oppone la compensazione della soglia, di un possibile accostamento, se non di un collegamento vero e proprio.

Si pensi allora al ruolo del passaggio nei racconti dell'autore: come sottolinea bene Campra<sup>670</sup> (1978), sostenendo i suoi dati con un'accurata analisi narrativa, i racconti fantastici di Cortázar sembrano sistematicamente mettere in scena un tentativo di avvicinamento di mondi incompatibili, o per accostamento e coesistenza (è il principio del realismo magico) o per passaggio e trasformazione.<sup>671</sup>

Altra figura di collegamento molto presente è quella del ponte. Un ponte freddo e ventoso di Budapest è anche il luogo dove avviene l'inversione tra la giovane sposa Alynna Reyes e la sua (fino a quel momento immaginaria) versione "ribaltata" nel racconto "Lontana". Nel racconto Alynna durante una notte insonne comincia a "sentire" delle situazioni lontane; o meglio a "sentirsi" lontana, presa da percezioni disforiche e incentrate intorno alla sensazione del freddo. Le percezioni sono dapprima vaghe, poi sempre più definite; comincia a vedere luoghi, a sapere cose che non potrebbe sapere; vede un ponte in una città gelida e ostile che non è la sua Buenos Aires. Segue questo collegamento esteso fino a cercare la città e il ponte e a trovare la donna "lontana" che pensava di aver solo immaginato.<sup>672</sup> La abbraccia e a questo punto l'inversione, mirabilmente ottenuta da una resa discorsiva ambigua: non una cesura, ma una vera e propria piega del continuum discorsivo, che non sarebbe stato possibile senza il preventivo passaggio dalla prima persona (il racconto è anche intitolato "Il diario di Alynna Reyes") alla terza, ovvero all'intervento di un'istanza neutra in grado di operare la piega.

Siamo dunque d'accordo con Campra quando parla, a questo proposito, di una procedura di "abolizione della discontinuità" e di un fondamento topologico della procedura stessa – esattamente quello che avviene nel racconto "Continuità dei parchi":

Tutte le opposizioni suindicate possono essere riportate su un unico asse: la contiguità.

L'inversione degli elementi in opposizione rispetto al Soggetto del passaggio venga tuttavia

---

<sup>670</sup> L'analisi di Campra, per quanto datata, è uno dei pochi contributi italiani allo studio di Cortázar. Ispirandosi soprattutto alle tipologie descrittive di Genette, la studiosa ipotizza un modello narrativo comune, basato sulla figura della trasformazione o del passaggio e analizza un corpus limitato ma rappresentativo di racconti, tutti accomunati da una convergenza o un ribaltamento di piani finzionali. Le opposizioni semantiche di cui Campra analizza l'inversione sono essenzialmente narrative: attanziali, "circostanziali" (quello che in termini greimasiani chiameremmo "topologia narrativa") e veridittivi. L'analisi è corretta e le conclusioni condivisibili, anche se personalmente riteniamo che la vera singolarità di procedimenti di scrittura cortazariana sia da rintracciarsi soprattutto nel livello discorsivo.

<sup>671</sup> È emblematico il racconto *L'altro cielo*, in cui un *passage* parigino diventa una soglia tra Parigi e Buenos Aires (esattamente le due città in cui si localizza l'azione delle due sezioni di Rayuela; "dall'altra parte", "da questa parte"). "acqui, por ejemplo, el Pasaje Guemes, territorio ambiguo donda hace ya tanto tiempo fui a quitarme la ingancia como un traje usado". Si noti che il racconto è particolarmente significativo, perché stando a Campra è uno dei pochi racconti (forse l'unico – il corpus di Campra è limitato e la produzione di Cortázar sterminata) in cui il passaggio "catastrofico" non è univoco e irreversibile, ma alternato. In altri termini, non si tratta del semplice motivo del doppio, che tanta fortuna ha avuto nella letteratura di tutti i tempi; non si tratta di specularità enenatiomorfa, ma di ambiguità, di attualizzazioni alternative ma interdipendenti: un doppio vincolo, simile a quello che si ritrova nel testo di Kristof.

<sup>672</sup> Il modello topologico che regge il racconto è quello dell'inversione: sotto questo aspetto, acquista un potere motivante l'isotopia dell'anagramma, esplicitamente inserita nelle riflessioni di Alynna, che dalla ricombinazione delle lettere del suo nome trae l'espressione sospesa "Es la reyna y...", preconizzando la corrispondenza attoriale con la donna "lontana" e l'inversione finale. Come nota Campra, si recupera qui una valenza "magica" della parola: "L'anagramma non è dunque solo anagramma della parola: attraverso la parola risulta anagrammabile la realtà" (109)

l'opposizione stessa: la contiguità diventa continuità [...]. Si nega l'esistenza di una frattura non solo tra spazi discontinui posti sullo stesso piano di realtà, ma anche tra lo spazio reale e quello non reale.

Lo spazio di questo racconti appare dunque come sottoposto alle leggi delle topologia, e può essere paragonato, in particolare, a un nastro di Moebius. (CAMPRA 1978 : 47)

Tunnel, bui e tristi, anche nel racconto "Testo in un taccuino", dove la metropolitana, non luogo paradigmatico e "terra di nessuno", viene colonizzata da un gruppo di cittadini presi da un'inspiegabile desiderio di sparire, di diventare invisibili lasciandosi assorbire dal non luogo. Qui non c'è via di scampo, non c'è compensazione e la condizione interstiziale è considerata col massimo accento disforico.<sup>673</sup> Del resto, alla figura del tunnel Cortázar dedica addirittura una approfondita riflessione letteraria. In *La teoria del tunnel* si focalizza l'impossibilità di composizione tra mondi come una condizione esistenziale. Questo conferma la nostra lettura : la strategia scritturale come risposta a una situazione liminare.

Ma l'adozione di una prospettiva esistenzialista ci offre anche il destro per sottolineare come la gravidanza delle configurazioni liminari debba essere intesa da un punto di vista soggettale e incarnato; quello che stiamo cercando di fare non è solo esaminare la loro salienza, le loro funzioni formali (punto di vista oggettale), ma il significato di tali figure e tali funzioni per il soggetto che è *implicato* in una configurazione liminare. Si tratta di enucleare come vengono intese, o meglio, che tipo di implicazione producono nel soggetto le due declinazioni della condizione liminare di cui si accennava all'inizio. Questo non per puro esercizio poetologico, ma perchè sono esattamente queste declinazioni situazionali a fondare il gioco valoriale profondo di *Rayuela*. Così ad esempio Morelli utilizzerà propriola figura del tunnel per rendere conto della disposizione esistenziale richiesta dal "nuovo romanzo".

Da un punto di vista di testualizzazione, in *Rayuela* il tunnel è aperto dai capitoli prescindibili, il cui gioco semantico incrociato produce sia l'isteresi finale, che rimanda alla relazione diadica tra le due parti in gioco, sia la manifestazione di un nuovo vuoto, il capitolo murato, che porta in luce il terzo polo. Coerentemente col principio di motivazione trasversale, entrambi i dispositivi agenti a livello di testualizzazione sono indicati con figure del disocros. Ma il gioco di Cortázar è anche metalettario: Concludiamo dunque, con l'aiuto di Morelli, con il rilevamento di entrambi i dispositivi anche a questo livello, dove vengono esplicitamente proposti come principi di testualizzazione del romanzo caleidoscopio.

#### 8.7.4 Morelli ovvero del metalettario

*"Un occhio sensibile scopre il vuoto fra i mattoni, la luce che passa"*

---

<sup>673</sup> Sotto questo aspetto, e recuperando la metafora del nastro di moebius tanto presente nei racconti di Cortázar, "Testo in un taccuino" ha molti punti in comune col racconto "Una metropolitana chiamata Moebius", in cui un treno scompare perché imbocca un nastro impossibile.

A differenza di molti autori successivi rapiti dal demone metaletterario, che impongono le divagazioni sutoriflessive al lettore, Cortazar usa al lettore la cortesia di relegare la Morelliana tra i capitoli “prescindibili”. Abbiamo in altri termini un altro esempio di “oggetto ragionevole”, ragionevolezza che anche qui discende da una evidente “responsabilità di forma”.<sup>674</sup> Siamo d’accordo allora con Sarlo:

E nel rovescio dello sperimentalsimo formale del libro c’è comunque un romanzo con personaggi ed episodi, perfettamente leggibile, citabile e, forse suo magrado, emblematico di un’epoca. (SARLO 2002: 740)

Non concordiamo dunque con coloro che vedono lo sperimentalismo cortazariano risolversi fallimentarmente in un manierismo più trito di quello che egli stesso intendeva combattere. In ogni caso, lo statuto di Morelli come alter ego dell’autore modello è tanto evidente e ben mostrato da altri saggi che non ci dilungheremo affatto su questo. Tra le tante descrizioni “en abyme” che si devono alla Morelliana<sup>675</sup>, sono poche quelle che ci interessano realmente.

In generale, le riflessioni di Morelli rendono particolarmente evidente l’ideale anche estetico dello sguardo dislocato<sup>676</sup>, arrivando a teorizzare due “prototipi di lettori”, ribattezzati – senza alcun riferimento sessista ma per ragioni che qui non abbiamo modo di enucleare – “lettore maschio” e “lettore femmina”. Il lettore femmina è quello in grado di distrarsi, di vincere abbandonando il gioco, paradossalmente. Il lettore maschio è invece quello che rimane intrappolato nel gioco: non è chi non veda l’ennesima declinazione della coppia Horacio-Lucia.<sup>677</sup>

Più in particolare, ci interessa la teorizzazione esplicita da parte di Morelli di un’esperienza estetica che proceda, anche nel romanzo, attraverso un “parlare per figure”:

Per ottenere questo, dovrebbe cambiare stato, sarebbe necessario che macchine diverse da quelle abituali si mettessero a funzionare nel cervello, che il ragionamento binario fosse sostituito da una coscienza analogica che assumesse le forme e assimilasse i ritmi inconcepibili di quelle strutture profonde. (CORTÁZAR 1966 : 385)

---

<sup>674</sup> Marelle stimula les audaces formelles chez les nouveaux écrivains hispano-américains comme peu d’œuvres antérieures ou postérieures, mais il serait injuste de le qualifier de roman expérimental. Cette appellation dégage un relent abstrait et prétentieux, suggère un monde d’éprouvettes, de cornues et de tableaux noirs couverts de calculs algébriques, quelque chose de désincarné, de dissocié de la vie immédiate, du désir et du plaisir. Marelle exsude la vie par tous ses pores, c’est une explosion de fraîcheur et de mouvement, d’exaltation et d’irrévérence juvéniles, un éclat de rire tonitruant à la face de ces écrivains qui, comme avait coutume de dire Cortazar, mettent une chemise et une cravate pour écrire. Il écrivait toujours en bras de chemise, avec la désinvolture et la joie de celui qui s’assoit à table pour jouir d’un repas fait maison ou écouter son disque favori dans l’intimité du foyer. (VARGAS LLOSA 1994)

<sup>675</sup> Il gioco metaletterario va oltre i confini di *Rayuela*: un romanzo successivo di Cortázar, *62 maquette a monter*, basato su uno dei progetti di Morelli: un libro fatto di fogli sparsi, smontabile e rimontabile, descritto appunto nel capitolo 62 di *Rayuela*.

<sup>676</sup> È vero che esiste un gioco indiano con gli scacchi di sessanta pezzi per parte? - Non è improbabile, - disse Oliveira, - La partita infinita. - Vince chi conquista il centro. Da quel punto si dominano tutte le probabilità, e non ha senso che l’avversario s’intestardisca a continuare il gioco. Però il centro potrebbe trovarsi in una casella laterale, o fuori della scacchiera. (517)

<sup>677</sup> Cfr. HARDIN 1998.

Oppure altrove, ancora più chiaramente:

[...] abituarsi ad usare l'espressione figura in luogo di immagine, per evitare confusioni (*ivi* : 448)

Se si segue questa isotopia, ci si accorge che nella Morelliana è possibile ritrovare declinati secondo un'isotopia metaletteraria le stesse figure che in *Rayuela* venivano investite di pregnanza all'interno del discorso e, contemporaneamente, si ponevano come base dell'identità figurale del discorso stesso. Stiamo parlando insomma, ancora una volta, del dispositivo di motivazione.

Della presenza della figura del caleidoscopio anche a questo livello, si è detto sopra. Qui ci interessa portare l'attenzione sulla teorizzazione del vuoto rappresentato dal capitolo murato, che compare nel capitolo 66<sup>678</sup>, trasfigurato in una falla su un muro di parole (meglio: "l'impressione di un muro"), costruito dall'incessante ripetizione di una sentenza.

Progetta uno dei molti finali del suo libro inconcluso, e lascia uno schizzo. La pagina contiene una sola frase: "In fondo sapevo che non si può andare al di là perchè non c'è". La frase p ripetuta lungo tutta la pagina, dando l'impressione di un muro, si un impedimento. Non ci sono nè punto nè virgole nè margini. Effettivamente un muro di parole che illustrano il significato della frase, il cozzo contro una barriera dietro la quale non c'è niente. Ma verso il basso e a destra, in una dell'efrasi manca la particella c'. Un occhio sensibile scopre il vuoto fra i mattoni, la luce che passa. (*ivi* : 65)

Poco prima di questa immagine, Morelli ribadisce la necessità di parlare e pensare "per figure", la possibilità di "disegnare le idee" più che predicarle. E in fondo ci riesce, perchè è "effettivamente un muro di parole che illustrano il significato della frase". Così anche in *Rayuela*, dove l'incrocio di spazi testuali "illustrano" con la propria forma e i percorsi che essa permette, forma e percorsi semantici del contenuto discorsivo. Lo schizzo che Morelli lascia è non solo il finale del suo libro immaginario, ma anche una perfetta sintesi del senso e della forma, al contempo, di *Rayuela*.

In fondo sapevo che non si può andare al di là perchè non c'è. (*ibid.*)

Così, nel muro di parole, il livello predicativo morale afferma l'impossibilità di andare oltre e la presenza del nulla in quell'oltre, anzi l'assenza stessa dell'oltre: l'impossibilità di passare. Ma l'impossibilità di passare è solo per chi si accosti al muro attraverso il "sapere". Nel medesimo muro, compatto quanto il divieto che predica, "un occhio sensibile" può cogliere una falla dove la mancanza di appena un morso di parola basta ad aprire la luce.

È il livello percettivo attraverso una disposizione timica adeguata (una prensione impressiva) a cogliere la falla dell'apparire che conduce oltre. L'occhio sensibile arriva dove non arrivano le parole. Basta distrarsi.

---

<sup>678</sup> Per un saggio interamente dedicato a questo capitolo 66, cfr. DAVILA 2002.



## 9. RIFLESSIONI SUI MECCANISMI DI PRENSIONE ESTETICA NEL TESTO LETTERARIO

*Ora, la quête del bello non è edipica,  
non le manca l'esperienza abbagliante delle risposte,  
ma le domande pertinenti.*

(Paolo Fabbri)

Il problema estetico è un problema spinoso, per uno sguardo che si voglia “puramente” semiotico. Spinoso perché rimanda necessariamente, e pericolosamente, a quella dimensione extratestuale che la semiotica ha a lungo bandito dal proprio campo, salvo reintrodurla in forma mediata attraverso l'enunciazione: la questione dell'esperienza del senso. Già dichiarata cruciale in *Semantica strutturale*, sulla scorta del celebre motto merleau-pontiano dell'“essere condannati al senso”, il problema è stata successivamente rimosso, più per esigenze di definizione di un *proprium* disciplinare che per un effettivo oblio. Sempre presente come sottofondo, se non come monito implicito a non sconfinare al di sotto della “soglia inferiore”, il tema dell'esperienza è rientrato violentemente nel dibattito teorico dell'approccio generativo a partire dalla “svolta” controversa di *Semiotica delle passioni*.

Ma soprattutto, è l'ultima opera di Greimas ad aver riportato in agenda, quasi come un lascito implicito per la disciplina, la questione del fondamento estesico del senso. Come nota bene Fabbri nell'introduzione a *Dell'imperfezione*, con questa ultima opera Greimas

Anziché nutrirsi di una dieta unilaterale di categorie e di esempi, ha cercato di disimpiccare dalle *opere* [...] e dall'*operare* [...], se non le regole, almeno i criteri o le massime dell'esperire estetico. (FABBRI 1987 : 11)

Rompere “l'unilateralità” del rapporto col “testo” ha significato dunque, prima di tutto, reinserire di forza il soggetto nella relazione semiosica e, conseguentemente, riconsiderare tale relazione come il prodotto di una “prassi”, di un “operare”. Sotto questo aspetto la proposta di *Dell'imperfezione* è andata ad agire su un campo di interessi che attendeva, in un certo senso, l'occasione di esplicitarsi in tutta la sua forza: la questione delle pratiche e della semiosi in atto, che negli ultimi anni ha occupato gran parte della riflessione semiotica.

La proposta dell'ultimo Greimas, tuttavia, rimetteva in causa la considerazione dell'estesia – e delle pratiche a fondamento estesico – in relazione ad una problematica ben determinata e circoscritta: non l'esperienza del senso in assoluto, ma l'esperienza *estetica* del senso. A ben guardare, la mossa di Greimas è più cauta di quanto i suoi successivi sviluppi abbiano mostrato. Dalla questione estetica, il problema dell'estesia è presto migrato in altri territori, fino ad elevarsi a questione di pertinenza generale rispetto ai “sistemi e processi della significazione”. Non discutiamo sul merito di tale migrazione che anzi, come abbiamo più volte ripetuto, ci sembra aver portato nuova linfa e aver agito come un “setaccio” epistemologico per molti assunti ormai inadeguati. Vorremmo solo notare come, paradossalmente, il discorso sulla presa estetica – il solo ambito di

significazione che per Greimas sembrava rendere lecita la trasgressione dal testo<sup>679</sup> – sia rimasto, in questa migrazione, sostanzialmente incastrato in un duplice equivoco, ovvero che tale presa dia accesso ad una qualche forma ontologica di “essere” del senso e che questo accesso si dia come fusione omogeneizzante tra soggetto e oggetto, come perdita di valore differenziale e regressione ad un “tutto” indistinto, ricaduta in una massa forica appena velata di “ombre di valore”.

In realtà Greimas ci pare chiaro su questo punto: per quanto passi per un attimo di indistinzione – quell’attimo in cui l’abbaglio colpendo l’occhio costringe “a chiudere le palpebre” o lo sguardo sussulta per poi ritrarsi dal seno nudo – il nucleo della presa estetica rimane quello di una semiosi aurorale, ovvero

[...] la trasformazione fondamentale della relazione tra il soggetto e l’oggetto, lo stabilirsi istantaneo di un nuovo “stato di cose”. (GREIMAS 1987 : 57)

Non è che il soggetto estetico e l’oggetto cadano in una misteriosa terra comune dell’indistinto, cadono semmai in una zona di instabilità “selvaggia”, in attesa di riconfigurazione: una “totalità aperta a sintesi indeterminate”. Non un’assenza di differenziazioni, ma un sistema differenziale “altro”, a cui bisogna “riadattarsi”.

Il soggetto estetico smette di essere soggetto solo nel senso che rinuncia alla propria assunzione intenzionale, apre ad un aggiustamento interiore la propria configurazione timica. Ma tale configurazione non si dissolve, perde solo, momentaneamente, il proprio potere configurante, rinuncia all’onere di centrare ed organizzare il campo di presenza e soprattutto di orientarlo “rispetto ai propri fini”. La configurazione complessiva del campo di presenza non si disperde nell’indifferenziato, è semmai la sua marcatura aspettuale che cambia: il “corpo dell’attante” non è più né polo oggettale né soggettale, ma entrambi in potenza. Detto altrimenti, l’istanza corporea, che in una normale interazione può porsi ora come soggetto (sorgente) ora come oggetto (bersaglio), lascia momentaneamente il potere alla propria armatura propriocettiva, che di fatto non ha più nulla da regolare, essendo i versanti estero e interocettivo che essa organizza momentaneamente richiamati a riconfigurazione (in questo senso sì il *limen* propriocettivo si ispessisce, smette di essere membrana). Non siamo insomma così lontani dall’idea di Fontanille di autoregolazione, se non per il fatto che nell’esperienza estetica quest’apertura all’aggiustamento “interno” sembra darsi per “frattura” improvvisa, e non in modo continuo (la dialettica inibizioni-eccitazioni), neppure quando questo divenire porta a stati limite come parossismo o apatia; per l’emozione estetica è necessario il superamento del limite: la percezione di un vuoto-frattura, il salto e la riconfigurazione.

Per questo, ci pare che una lettura topologica del senso possa rendere meno immediato l’equivoco. Del resto, come nota ancora Fabbri, il portato teorico di *Dell’imperfezione* va proprio verso il riconoscimento di un sostrato figurale del discorso,

---

<sup>679</sup> Ovviamente, con questo non si intende dire che esistano testi “in sé” estetici, per cui l’approccio estetico sarebbe pienamente giustificato, opposti ad altri testi per i quali invece lo stesso approccio risulti avventuroso: qualsiasi testo può avere, e anzi quasi sempre ha, degli aspetti estetici. Diremmo allora che una considerazione estetica sembra lecita rispetto agli aspetti estetici di un testo, qualunque esso sia.

sulle orme del “funzionamento iconico della poesia” (non un sensismo, precisa Fabbri, ma una sintassi del sensibile).

L'esito va oltre gli scrupoli di esaustività e punta verso la caratterizzazione emotiva ed epistemica, attraverso una ripresa degli aspetti e delle figure. Greimas accenna ad una grammatica degli aspetti [...] che scandisce il tempo interno al processo di significazione e detta il ritmo della sua patemizzazione. Ma, soprattutto, **offre un accesso alla dimensione figurale del discorso**. [...] Merleau-Ponty ha descritto in termini quasi sacramentali questa esperienza (“il sentire è alla lettera comunione e coesistenza”) e **Greimas ci offre la forma figurale di questa riflessione**. (FABBRI 1987 : 12-14)

E in effetti, gli abbagli, i guizzi, i trasalimenti del sentire che percorrono le belle pagine di *Dell'imperfezione* altro non sono che salienze, grumi estesici del “significante del mondo” che si danno, dal punto di vista semantico, come concrezioni inattese di senso.

Il trasalimento, concretizzazione dell'estesia, si trova pertanto distribuito al contempo sul soggetto e sull'oggetto, marca il sincretismo di questi due attanti, una fusione momentanea dell'uomo con il mondo [...] (GREIMAS 1987 : 37)

Ma tali salienze percettive non sono tanto passaggi metafisici ad un “*altrove*”, ad una misteriosa terra comune della continuità, quanto piuttosto aperture ad una *diversa* prensione del *medesimo* campo di presenza: singolarità che balzando all'attenzione, proponendosi come nuovi centri organizzatori di un campo momentaneamente privato di orientamento preferenziale, aprono ad un “*altrimenti*” del senso.

A un tratto accade qualcosa, non sappiamo cos'è: né bello, né buono, né vero, ma tutte queste cose insieme. E neppure questo: accade un'*altra* cosa. (GREIMAS 1987 : 55)

Detto altrimenti, il punto qui è: come considerare questa misteriosa “fusione sincretica” dei due attanti, questo “incontro a metà strada del soggetto con l'oggetto, che tendono l'uno verso l'altro” (*ivi* : 35)? Soprattutto, dov'è questo punto a metà strada tra sensibile e intelligibile e come è possibile parlarne in modo semiotico? Le risposte a questa pietra gettata da Greimas sono state diverse.

Landowski, forse colui che ha più decisamente accolto l'eredità dell'ultimo Greimas, ha giustamente e gradualmente spostato il *focus* del problema dal concetto di unione (che già in *Passions sans nom* opponeva al regime della giunzione) a quello di aggiustamento strategico come “*accomplissement mutuel*” dei soggetti dell'interazione, ovvero una dinamica di senso che si dà

[...] dans l'interaction même, en fonction de ce que chacun des participants rencontre, et plus précisément [...] *sent* dans la manière d'agir de son partenaire, ou de son adversaire, que les principes mêmes de l'interaction émergent peu à peu. (LANDOWSKI 2005 : 41)

Fontanille invece ha recentemente rielaborato il concetto husserliano di prensione analogizzante per cui l'oggetto di percezione, promosso a corpo-attante di un'interazione a pieno titolo, tramite la propria sintassi figurativa produrrebbe un'impronta sul sistema senso-motorio del soggetto percipiente. Geninasca parla invece, in maniera piuttosto simile ma senza chiamare in causa un ispessimento del *limen* propriocettivo (e dunque la necessità indiretta di entrare nella scatola nera che questo rappresenta per la semiotica), dell'instaurazione di un isomorfismo tra configurazione timica e configurazione percettiva dell'oggetto.<sup>680</sup>

Come si vede, le linee di riflessione possibile sono diverse e variamente intrecciate tra loro. Ci pare tuttavia che una considerazione delle basi figurali del discorso possa trovare un qualche spunto per la composizione di questi approcci teorici. Ci sembra, detto altrimenti, che considerare l'identità discorsiva in termini figurali, attraverso il dispositivo topologico che essa manifesta tramite le strategie di testualizzazione, possa risolvere parzialmente, o perlomeno gettare nuova luce, sulla questione della prensione impressiva ad estetica. Rispetto al nostro interesse specifico, ci pare che questo aiuti ad avvicinare la semiotica letteraria, troppo spesso piegata alle esclusive dinamiche del contenuto, ad un approccio "sostanzialista"<sup>681</sup> che recuperi la complessa solidarietà dei due piani della significazione e al contempo metta in luce gli aspetti interazionale e situazionale dell'esperienza del letterario, direttamente connessi alla sua natura di semiosi in atto.

Come primo avvicinamento al problema, diremmo che la prensione impressiva si attiva secondo Geninasca attraverso la "scoperta" (ma diremmo anche l'invenzione, assecondando il senso etimologico del termine) di una corrispondenza di natura semi-simbolica<sup>682</sup> tra la configurazione timica di un soggetto di percezione e la configurazione di salienze di un oggetto percepito.

Questo stato di grazia – per cui la configurazione del percepito è incorporata in forma timica, come un'"impronta" appunto, da parte del soggetto – non tuttavia è che la fase finale e distensiva di una vicenda di tipo ritmico, intesa come "successione di stati tensivi e forici" in cui all'instaurazione di uno schema "regolare" di attesa e alla sua rottura tramite un elemento "singolare" di sorpresa, succede un momento di "soluzione euforica", coincidente di fatto con la stabilizzazione di un nuovo ordine di coerenza, di una nuova regolarità:

È sufficiente che la scoperta inattesa di un nuovo principio ordinatore, superiore a quello che sembrava reggere l'ordine delle cose, venga a ribaltare il senso delle tensioni accumulate. L'euforia con cui si conclude una sequenza ritmica nasce sotto l'effetto congiunto di due

---

<sup>680</sup> In realtà ci pare giusto riconoscere che il problema della presa estetica in Geninasca non sorge in riposta alle problematiche emerse da *Dell'imperfezione*, ma rimanda ad un interesse precedente e di lungo corso da parte dell'autore.

<sup>681</sup> Non intendiamo ovviamente riferirci alla sostanza "ontologica", ma alla sostanza (tanto del contenuto quanto dell'espressione) in senso semiotico e glossematico. Qualche segnale verso una considerazione della consistenza "sostanziale" dei testi letterari viene ad esempio da Eco [2003], ma soprattutto da Geninasca come si vedrà.

<sup>682</sup> "C'est bien cette dimension semi-symbolique que la littérature, dans son attention à la matérialité de la langue, s'emploie à réactiver. Aussi bien en prose qu'en poésie, elle impose au regard comme à l'audition l'organisation du flux du discours et associe à la lecture du sens la sensibilisation du signifiant prosodique et rythmique qui fait corps avec lui" (BERTRAND 2002 : 286).

sentimenti di natura propriocettiva: uno di sovrabbondanza di energia disponibile; l'altro di repentina rivelazione di un principio di ordine e di intelligibilità più potente di quello delle regolarità lineari (o del loro principio combinatorio). (*ivi.* : 96)<sup>683</sup>

Ma l'applicazione al testo letterario di questa concezione, timicamente orientata, dell'esperienza estetica (un "innamoramento fatale", per rubare la bella espressione a Geninasca) comporta un problema fondamentale riguardo la dimensione estetica legata per definizione, almeno secondo la prospettiva generativa, a questa esperienza.

In altri termini, se non vi è esperienza estetica senza qualche forma d'esperienza estetica, nella fruizione letteraria qual è l'oggetto sensibile che innesca tale esperienza? Ovvero, qual è la configurazione percettiva sulla quale si attiva la prensione impressiva?

In effetti, si può certo pensare ad un'esperienza vicaria, attraverso la mediazione dello spazio nel testo, della rappresentazione di scenari figurativi, sia da una prospettiva più o meno iconica (lo spazio rappresentato nel piano discorsivo del racconto, "esperibile" virtualmente, ad esempio, attraverso l'adozione dei punti di vista interni veicolati dall'osservatore), sia da una prospettiva figurale (lo schema spaziale astratto, ottenuto per deiconizzazione, che prende in carico un *surplus* di significazione, stabilendo sì una connessione semisimbolica tra sensibile e intelligibile, ma all'interno dell'universo di senso della narrazione<sup>684</sup>).

Me in questo modo si rileva dell'esperienza estetica nel letterario, non dell'esperienza estetica del letterario. È questa seconda prospettiva che crea problemi: a rigore, il solo "oggetto sensibile" in gioco nella fruizione letteraria è il piano della manifestazione espressiva del testo, il suo dispositivo grafico o, al massimo, l'oggetto di scrittura "libro". Ma fatta eccezione per la poesia visuale "à l'Apollinaire" (che infatti abbiamo utilizzato come esempio prototipico dei testi che abbiamo analizzato), non si può pensare che la pagina, nella sua materialità fisica, possa costituire la base di un'esperienza estetica percettivamente fondata.

Ci pare allora che per il testo letterario si possa parlare di prensione impressiva solo postulando una sorta di "pseudo-percezione", ovvero una percezione che non si indirizzi ad un oggetto sensibile *stricto sensu*, ma a una sorta di "simulacro estetico" emergente *a partire* dall'organizzazione spaziale e topologica del piano espressivo. Si può parlare di prensione impressiva nella misura in cui tale simulacro, benché privo di un rivestimento figurativo, è perlomeno dotato di un'identità figurale, ovvero di una configurazione topologica, che possa potenzialmente "entrare in risonanza" con la configurazione timica dell'enunciatario.

Geninasca è piuttosto chiaro in proposito: un sintagma seriale, fondato su una serie enumerativa di spazi testuali, può non solo essere considerato come una "gerarchia di trasformazioni semantiche", ma anche come "una successione di 'avvenimenti' timici di cui [il sintagma ritmico] fornisce una traccia sensibile" (GENINASCA 1997 : 94 tr. it.). In

---

<sup>683</sup> A ben guardare, questa descrizione ci pare una sorta di traduzione fenomenologica del meccanismo di abduzione che ne focalizza il sostrato tensivo profondo. La fase distensiva finale, sotto questo aspetto, non è che il correlato patemico della riuscita di un'abduzione radicalmente creativa.

<sup>684</sup> Sul linguaggio spaziale e sul ragionamento figurativo come modalità di significazione estetica *cf.* BERTRAND 1985 e 2000.

questo senso, si tratta di una vera e propria “percezione semantica”<sup>685</sup> indirizzata a quello che Geninasca chiama “oggetto invisibile”, distinguendolo sia dall’oggetto testuale identificabile sul piano della manifestazione sensibile, sia dal testo come organizzazione complessa di tipo semantico, ovvero il discorso attivato dall’enunciatario a partire dall’oggetto testuale.

In altri termini, ci sembra che la “sostanzialità” da cui dipende la possibilità di un’esperienza sensibile o pseudo-tale del testo letterario debba essere ricercata in questo oggetto testuale “invisibile”, inteso come spazio del testo, ovvero come configurazione mereologica degli spazi testuali. Ma per proseguire in questa direzione, ci pare necessario considerare la relazione enunciazionale secondo una prospettiva fenomenologica<sup>686</sup> – ovvero come relazione spazialmente “situata” – e dunque considerare l’esperienza stessa del testo come esperienza all’interno di uno spazio orientato, all’interno del quale le proprietà topologiche degli elementi discorsivi acquistano una rilevanza determinante. È un percorso non privo di rischi ed è con questa consapevolezza che lo affrontiamo, aggiungendo che si tratta, evidentemente, di riflessioni teoriche di “ricaduta”, considerazioni puramente propositive e senza alcuna pretesa sistematica, suscitate dall’analisi più che direttamente presupposte da questa.

## 9.1 TRA MOTIVAZIONE ED ESTESIA: LE APORIE DI UN’ESPERIENZA ESTETICA DEL LETTERARIO.

*L’enunciatore si incarna nell’unico corpo  
disponibile, il corpo del testo  
(Christian Metz)*

La svolta fenomenologica della semiotica post-greimasiana (che in realtà, come si è detto, è piuttosto un ritorno, essendo già l’ispirazione fenomenologica pienamente dichiarata in *Semantica strutturale*) ha avvicinato le principali correnti della disciplina intorno ad una questione catalizzatrice – quella dell’*embodiment* – direttamente connessa alla problematica della semiosi in atto, ovvero della costruzione *in fieri*, a base evenemenziale e corporea, della funzione semiotica.

Come sottolinea bene Landowski in un recente e corposo contributo (2005), la questione dell’essere ha resistito nel corso dei decenni alle limitazioni epistemologiche come sottofondo spesso negato della disciplina, avvicinandola forse suo malgrado, ad un approccio più filosofico che veda la significazione come “dimensione esistenziale” della condizione umana e la semiosi come pratica inevitabilmente radicata nel “vissuto”.

Landowski propone così un superamento dell’opposizione miope tra da una parte la concezione della semiotica come scienza del testo e dall’altra parte l’idea della semiotica come di “una riflessione più libera sull’esperienza del senso” (LANDOWSKI 2005 : 8, nostra

---

<sup>685</sup> Sulla percezione semantica rimandiamo all’ampia riflessione di Rastier (in particolare, per una presentazione sintetica, *cfr.* RASTIER 2000).

<sup>686</sup> In questo ci discostiamo sensibilmente dall’approccio di Geninasca, che pur chiamando in causa le dinamiche propriocettive, non si spinge ad una loro considerazione sotto il profilo fenomenologico.

traduzione). Una riflessione “libera” e dunque, aggiungeremmo, produttivamente rischiosa quanto i fenomeni di cui vorrebbe prendere atto.

La proposta di Landowski implica, almeno in relazione al nostro particolare punto di vista, alcune considerazioni, direttamente connesse al suo potenziale di rischio. Innanzitutto, come sottolinea bene l'autore stesso, non è detto che una riflessione sull'esperienza incarnata del senso debba necessariamente essere priva di rigore.

On n'a pas d'un côté une sémiotique pure et dure, digne du nom de science, et de l'autre un démarche purement impressionniste parce qu'ancrée dans le vécu. Une réflexion ouverte aux inspirations ou aux interrogations philosophiques n'est pas nécessairement moins rigoureuse en termes de conceptualisation et de procédures d'analyse – moins “dure” - qu'une démarche exclusivement centrés sur la description des textes-objets. Et inversement, même la démarche analytique la plus attachée aux conditions de sa propre scientificité [...] ne peut pas en réalité être tellement plus “Pure” que celle du sémioticien soupçonné de laxisme qui s'avoue impliqué par ce qui est en cause derrière son objet, c'est-à-dire par la question du sens ou de la valeur de “la vie”. (*ibid.*)

Ora, come abbiamo cercato di mostrare, se l'esperienza del senso è esperienza di forme salienti, esistono dei mezzi per descrivere tali salienze. Posto ciò, tale descrizione può essere tradotta proficuamente in termini semiotici con l'aiuto delle categorie tensive, della semiotica del corpo, e delle classificazioni di Landowski, che vanno giustamente ad integrare i regimi di narratività tradizionale, improntati su una logica dell'intenzionalità, con altre possibili “logiche del senso”, ciascuna a suo modo “rischiosa” e tesa tra i due estremi dell'insignificanza (eccesso di continuità) e dell'insensato (eccesso di discontinuità).

Giustamente Landowski rielabora il motto merleau-pontiano di cui si diceva poc'anzi: non siamo condannati al senso, ma condannati a *costruire* il senso. Ovvero, come commenta Fontanille nell'introduzione:

Condamnés, c'est-à-dire en équilibre instable entre l'insignifiance de la pure répétition et l'insensé du chaos sensoriel et événementiel. (*ivi* : 1)

Se allora l'insignificanza prodotta dall'eccesso di regolarità ricorda l'asimbolia dell'ultimo Greimas, l'insensato (che infatti Landowski annovera sotto il regime dell'*alea*, della discontinuità) rimanda direttamente alle fratture dell'apparire, che non sono altro che rotture della regolarità, non solo percettiva. C'è, insomma, differenza tra l'insignificanza e l'insensatezza: quest'ultima – rischio puro, rischio di saltare sul piano dell'“altrimenti” - è piuttosto vicina al *non sense* deleziano e, come questo, pericolosamente vicino alla casella vuota che lascia esplodere gli schemi semiotici sedimentati.

A sua volta, la presa estetica, almeno nel suo evento scatenante, è più vicina all'insensato che all'insignificanza. Non ci sembra insomma che l'idea di “frattura dell'apparire verso l'essere” implichi quella dell'esperienza estetica come un regresso verso la protensività: è semmai l'attivazione destabilizzante della protensività a innescare la ricerca di un nuovo senso ed è quest'ultima, di fatto, a rappresentare l'esito positivo di

una presa estetica. È in questo senso che la presa estetica contiene un germe di rischio: rischio innanzitutto come rischio di aprirsi all'instabilità *in vista* di una semiosi in atto: l'insensato come messa a repentaglio del senso stabilizzato. Rischio, scrive Fontanille nell'introduzione al saggio di Landowski, di

[...] basculer à tout moment d'un côté ou d'un autre de cette ligne de crête sémiotique. (*ibid.*)

Ovvero, rischio di porsi a disposizione delle fluttuazioni, collocandosi tra stabilità e instabilità del senso, uso normalizzato e piegato ad una regola globale e risemantizzazione locale ed adeguata all'evento.

Questa posizione "sulla cresta" è, del resto, esattamente quella condizione liminare di cui abbiamo parlato ampiamente – traducendola in stile tensivo – riguardo allo *status* instabile dell'istanza dell'enunciazione nei testi sottoposti ad analisi. Nei testi del nostro *corpus*, tuttavia, il fondamento figurale dello stile scritturale mostrava una particolare ed immediata evidenza tramite la sua proiezione a livello espressivo e la presenza di indici di motivazione all'interno del discorso: in questi casi, la posizione al limite rientra, in un certo senso, in un "gioco scoperto" che tuttavia nulla toglie alla possibilità che il medesimo gioco sia in atto in modo meno palese in ogni testo letterario.

Ma i testi analizzati presentavano anche, accanto alla messa in rilievo esplicita a livello espressivo del gioco aspettuale e tensivo del contenuto, una caratteristica instabilità di tipo bimodale, nel senso che le aperture alla riconfigurazione del senso, le possibili vie della semiosi in atto, erano in tutti i casi almeno due e per di più legate tra loro. Si tratta di un rischio duplicato, evidentemente. Sotto questo aspetto ognuno dei testi, grazie alla singolarità del proprio stile scritturale, sembra mettere in gioco un diverso regime di rischio supplementare: se *La vie* e *Le città* prefigurano un aggiustamento "insicuro", una distrazione fluttuante e tendente all'esplosione "aleatoria" del punto vuoto (senza tuttavia mai raggiungerlo al massimo annullando, come nella risoluzione ossimorica di Calvino), *Rayuela* al contrario instaura una vicenda tensiva opposta: la soggettività in esso inscritta (e non solo rappresentata) passa per ripetuti tentativi di aggiustamento fino ad abbandonarsi al taglio radicale di ogni pretesa di composizione, il salto incosciente verso il rischio puro.

Si tratta, come abbiamo ampiamente ripetuto, di diverse situazioni liminari che vanno però lette rigorosamente attraverso il loro fondamento testuale, ovvero la loro iscrizione in uno stile scritturale che ancori la descrizione dell'esperienza in atto alle caratteristiche figurali dei testi esaminati. In questo senso, ciascuno stile scritturale può essere esemplificato attraverso il riferimento ad una figura retorica esemplare (considerata in termini tensivi<sup>687</sup>) e un modello figurale caratterizzante (definito in termini topologici e mereologici).

### **Perec**

*Situazione liminare*: "stare per" (approssimazione al limite, avvicinamento al punto vuoto)

---

<sup>687</sup> Per il progetto recente di una retorica tensiva rimandiamo in particolare a BORDRON & FONTANILLE (eds.), 2000 e BERTRAND 2000b e 2006.

*Modello retorico*: lipogramma

*Modello figurale*: “dintorni” del centro organizzatore

*Modello figurativo*: sospensione, abisso, vertigine

**Calvino:**

*Situazione liminare*: “stare su” (inerenza al limite, occupazione del punto vuoto, chiusura del piano e delle fughe)

*Modello retorico*: ambigramma, ossimoro

*Modello figurale*: fusione dinamica/fusione statica

*Modello figurativo*: esplosione/implosione

**Cortazar:**

*Situazione liminare*: “stare tra” (dislocazione ed eccentricità)

*Modello retorico*: metonimia (piani messi in contiguità)

*Modello figurale*: piega della differenziazione (intesa ora come soglia ora come limite)

*Modello figurativo*: tunnel, passaggio, interstizio

In ogni caso, ci sembra di aver mostrato attraverso questi esempi – al contempo evidenti nella loro manifestazione espressiva e ambigui nella loro dinamica semantica – come anche un testo letterario possa essere un oggetto “rischioso” e dunque porsi come base di una riconfigurazione estetica del senso. I soggetti dell’interazione sono, nel caso della fruizione letteraria, necessariamente soggetti simulacrali, pure posizioni enunciative (*cf.* COQUET 1997); ma proprio in quanto posizioni non fisse e mobili possono entrare in questo gioco rischioso.

Ogni testo estetico è un “bel gesto”, in questo senso; anche quando la “bellezza” esemplare del gesto stilistico sia inevitabilmente sgraziata e imperfetta. Nel proporre la propria identità “personale” in forma figurale, ovvero attraverso la propria regola locale e stilistica di “deformazione coerente”, ogni testo estetico suggerisce al soggetto che si arrischia ad instaurare il senso un invito alla riconfigurazione: riconfigurazione della funzione semiotica che l’oggetto testuale *propone*, ma non impone e che si appunta, evidentemente, sulla costruzione aspettuale – in senso profondo, tensivo e figurale – dei vari livelli di senso.

Del resto, l’effetto di motivazione che caratterizza i testi estetici – questa impressione di inevitabilità di forma espressiva che rende il ripiegamento auto-riflessivo sulle strategie testuali parte integrate dell’esperienza estetica – non fa che rendere manifesto, tramite il dispositivo di testualizzazione, questa identità discorsiva di natura figurale. È in questo senso che, durante l’analisi, abbiamo parlato frequentemente di stili scritturali, suggerendo che la vicenda tensiva particolare di un testo letterario sia direttamente connessa allo stile di configurazione del discorso, alla particolare valorizzazione ed accentuazione di alcune posizioni nel campo interattivo predisposto dall’oggetto testuale.

### 9.1.1 Il problema dello stile e la questione estetica

*Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère*

La nozione di stile rappresenta, a nostro parere, un'ulteriore e stimolante aporia della significazione estetica e, in generale, di una semiotica discorsiva che si ponga come "scienza del particolare". Su questo punto rischioso – posto al limite, stavolta, tra il generale e il particolare – vorremmo aprire una breve parentesi.

Nel corso dell'analisi, e in particolare nel capitolo su *Rayuela* che ne costituisce la parte più corposa, abbiamo parlato frequentemente di stile in termini di "modello singolare di identità", ovvero come una sorta di "generalizzazione" della singolarità, sostenendo che l'impressione ossimorica dovuta all'accostamento di modellizzazione e di singolarità è solo apparente, se la si considera da un punto di vista strutturale dinamico.

In effetti, lo stile è certo generalizzabile nella misura in cui può accomunare diverse manifestazioni discorsive ed essere assunto, tradotto o imitato in molteplici occorrenze. E tuttavia lo stile rimane singolare, ovvero rispondente ad un principio determinato di "deformazione coerente", che si applica poi in effetti su modelli ugualmente generali – quali ad esempio lo schema narrativo – ma la cui generalità riguarda strutture di *regolarità*, più profonde e costitutive rispetto al piano di variabilità fenomenica.

Si potrebbe ad esempio dire che la generalizzazione di uno stile ("alla maniera di") si distingue dalla generalizzazione tipica della ricerca di schemi universali perché presuppone la costruzione di una categoria prototipica: l'astrazione dei tratti pertinenti delle categorie stilistiche si origina da un esemplare particolarmente significativo o pregnante (si pensi ad espressioni come "stile romantico" o, per rimanere nel campo identitario ed epistemico, "american style"); ad essere generalizzata è allora la distribuzione di singolarità costitutiva di tale esemplare. Al contrario, la generalizzazione di modelli canonici o di regolarità "universale" – come la narratività profonda o il principio di modulazione tensiva – presuppongono la costruzione, secondo una logica più stringente (prevalentemente ipotetico-deduttiva, ma sottoposta a verifica induttiva) di categorie "tipiche": in questo caso l'astrazione progressiva di un set di tratti "ideali" (necessari e sufficienti per la sussunzione di un *token* al *type*) procede a partire da un insieme di occorrenze quanto più possibile consistente<sup>688</sup>. In questo caso è l'insieme, esattamente come un *corpus*, a dover essere rappresentativo, non l'esemplare; ed è dall'insieme (dall'intersezione delle singolarità comuni a tutti gli esemplari) che vengono astratti i tratti pertinenti o invarianti del modello. Di conseguenza, data un'occorrenza (questa sì particolare), la mancanza in essa di un tratto stilistico, pur espungendo il caso dal campo di regolazione del modello, non invalida la generalizzazione di quest'ultimo ma introduce semmai un nuovo principio di deformazione (uno stile inedito). Al contrario, la mancanza in una determinata occorrenza di un tratto "tipico", se il sistema di categorizzazione non è abbastanza segmentato (ma la segmentazione esaustiva porterebbe a toccare il particolare), invalida la tenuta intensionale del modello o della categoria<sup>689</sup>. Per questo si può infine dire che un

<sup>688</sup> Ci riferiamo qui all'interessante riflessione sui diversi "stili di categorizzazione" proposta da Fontanille (in particolare, 2003a) e, naturalmente, all'ampia ricognizione sulla semantica dei prototipi condotta da Violi (1997), in particolare riguardo alla "cancellabilità" dei tratti semantici.

<sup>689</sup> Su questo, si vedano le vicissitudini della "categorizzazione" dell'ornitorinco in Eco (1997), ma anche, più semplicemente, la storia disciplinare del modello generativo, in cui la "canonicità" di certi schemi e categorie

modello stilistico, in quanto generalizzazione – diremmo anche prolungamento morfogenetico – di una singolarità, non è in alcun modo predittivo, individuando solo tendenze di sviluppo possibile (al massimo prevedibile), mentre un modello canonico, che generalizza delle regolarità, si propone di esserlo, almeno fino all'intervento di un elemento invalidante.

È questo compromesso tra norma e innovazione tipologica, questa capacità di partecipare alla *langue* pur distinguendosi *sensibilmente* (nel senso stretto del termine) da essa, marcando un proprio dominio “contagioso”, che fa di un paradigma stilistico, lotmanianamente, un principio di esplosione strutturale e trasformazione. Ovvero, per dirla con Deleuze, che riprende a sua volta un noto aforisma di Proust (in esergo a questo paragrafo):

L'écrivain se sent des mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter: c'est le style, le “ton”, le langage de sensations, ou la langue étrangère dans la langue. (DELEUZE & GUATTARI 1991 : 166)

Dovrebbe essere chiaro, alla luce dell'analisi, come tale generalizzazione stilistica per “prolungamento” (e non per riproduzione) qualitativo “prolungamento” stilistico non sia dell'ordine della omogeneizzazione formale, ma del dispiegamento strutturale su diversi piani, qualcosa di simile alla “idea ossessiva” di cui parlava Eco ne *La struttura assente* a proposito dell'idioletto come modello strutturale elaborato a partire da un oggetto particolare.

Ma in effetti l'opera è un sistema di sistemi e il modello individuato funziona proprio per mettere in contatto i vari piani dell'opera, per unificare dei sistemi di forma con dei sistemi di significati. Là dove anche i materiali di cui si sostanziano le valenze differenziali del modello entrano a costituire un sistema di differenze riconducibili al modello stesso. Dove si instaura un codice unitario che regola la forma e la sostanza dell'espressione così come la forma e la sostanza del contenuto. E chiameremo questo modello “idea ossessiva” [...]: avremo comunque ritrovato il procedere di un metodo strutturale, perché (e che il procedimento sia finalizzato alla comprensione di un fatto singolo e concreto non inciderà più, allora, sulla purezza del metodo) lavoreremo su costanti, sul loro ritorno a più livelli, sul modo in cui si corrispondono o si tradiscono per *décalages* infinitesimali. Perché si vedrà allora che [...] quanto più l'opera innova, tanto più il modello, riconoscibile alla fine dell'indagine, si cela in una sequenza di variazioni lungo la quale ritorna sempre con levi flessioni, variazioni infinitesimali, delle quali infine sarà ancora possibile trovare la regola, il sottocodice. (Eco 1968 : 277)

Fatto salvo l'abbandono della nozione troppo rigida di codice, le osservazioni di Eco ci paiono ancora pienamente attuali, non appena si provi a leggere l'idioletto non più come sottocodice ricorrente nella strutturazione plurisistemica del testo estetico<sup>690</sup> ma come stile tensivo appunto. Cosa sono d'altra parte, da un punto di vista dinamico, questi è stata messa in discussione proprio dalla considerazione di occorrenze – testi – dotate di singolarità non previste.

*décalages* infinitesimali se non variazioni nell'intorno discorsivo dispiegato da uno stesso *limen*, fluttuazioni diffeomorfe – “lievi flessioni” – in un dominio definito da una data configurazione topologica?

Stessa tensione tra struttura come proprietà del modello generale e dell'oggetto particolare si ritrova del resto in Geninasca, nel lavoro del quale, come nota bene Pezzini:

[...] è costantemente presente la riflessione sul rapporto di tensione presenta tra la generalità e la specificità. Per darne conto, la sua proposta è quella di mettere l'accento da un lato sulla ricerca di invarianti, di principi di regolarità, di condizioni generali di interpretazione, e dall'altro sul lavoro di costruzione di oggetti particolari e di riconoscimento della specificità se non dell'unicità degli “oggetti” analizzati. (PEZZINI 2000 : 45)

Si riconosce ancora, nel problema dello stile, l'ennesimo ritorno – trainato dalla natura differenziale del topologico – della questione dell'aporia fondatrice del senso<sup>691</sup>. Aporia che in Geninasca prende esattamente la via di un'analisi del *particolare* incarnato nello stile, analisi volta appunto ad enucleare il dinamismo insito nella struttura o, se si vuole, la struttura destinata ad essere dinamizzata *in fieri*. Come nota Quéré, è nella stessa nozione di spazio testuale a risiedere la questione riflessiva, e in quanto tale aporetica, del “*sens du sens*”:

Le sens du sens, c'est cette configuration dynamique où se retrouvent, sans qu'in puisse véritablement les disjoindre, les notions de place, d'orientation et de force. [...]

Loin de relever simplement d'une topologie – d'une arpentage – stationnaire, le placement des unités du discours est à prendre littéralement comme un fait de composition, comme un *espace-ment* qui lui-même prend sa source dans une énonciation-en-acte. (QUÉRÉ 1999 : 64-65)

Il problema rimane, evidentemente, del tutto aperto. Ma siamo senz'altro d'accordo con Rastier quando prefigura un recupero della questione dello stile in semiotica e, soprattutto, concordiamo con l'idea che questo ambito di riflessione possa comporsi proficuamente col problema estetico e, in senso più lato, con la questione della semiosi in atto.

Poiché può essere utilizzata praticamente ovunque senza mai compromettersi, la nozione di stile ha dato origine a una disciplina accademica il cui statuto è ancora oggetto di discussione. Secondo Hjelmslev l'opera di un autore è la più grande unità linguistica che ci sia. Tradizionalmente affascinati dalla parole dalla frase, quasi tutti i linguisti non hanno prestato attenzione a questa affermazione: la linguistica ristretta, in effetti, che tenta di descrivere regole o ricavarle dalla competenza dei parlanti, non può accettare di descrivere il particolare – soprattutto la specificità di un testo e di un'opera.

---

<sup>690</sup> Il riferimento indiretto è qui, per noi, alla teoria del testo estetico di Lotman, che comunque ci pare andrebbe riletta depurandola dall'importanza, che oggi pare forse eccessiva, data alla nozione di informatività e all'idea di testo come spazio di “entropia controllata”. Del resto, lo stesso Lotman si è mosso in questo senso nelle ultime riflessioni (*cf.* LOTMAN 1993).

<sup>691</sup> Per un'interessante riflessione sul possibile fondamento topologico dello stile in connessione con la questione aporetica della determinazione tra morfologie spaziali e strutture semiotiche, *cf.* FONTANILLE 1999a.

Far ritorno alla nozione di stile potrebbe dar modo alla linguistica di compiere un vero e proprio approfondimento epistemologico: in fondo, non è essa stessa una disciplina descrittiva – al pari delle altre scienze sociali –, capace dunque di pensare il particolare? Perché mai non dovrebbe porre il problema della specificità dei testi e ad esempio descrivere, a livello d’analisi che la caratterizza, ciò che distingue l’opera di Balzac da quella di Celeste de Chabrilan? Se accettiamo l’interesse euristico di tale problematica, diviene del tutto inutile considerare *preteorica* la nozione di stile, ammantandosi di una scientificità tutta retorica. Quella nozione, in effetti, ha il merito di porre sinteticamente due problemi che la linguistica ha il dovere di affrontare: quello delle norme idiolettali e quello dei caratteri estetici di un testo. (RASTIER 2001a : 249)

### 9.1.2 La “sostanza” letteraria: il discorso reificato e l’oggetto invisibile

*La littérature consiste tout d’abord  
à faire entendre la langue, à la donner à voir,  
à la sentir, à la palper.*  
(Denis Bertrand)

Ma ritorniamo al problema estetico. Se dunque è pensabile una semiotica che si occupi dell’esperienza del senso in una prospettiva interazionale e incarnata, a maggior ragione quando si tratta di esperienza estetica, perché non dovrebbe essere possibile considerare in senso esperienziale anche quella particolarissima interazione rappresentata dalla fruizione di un testo letterario?

Come si è appena detto, la fruizione estetica in generale è la forma primaria, comunque la più radicale, di “risemantizzazione”, di “riconfigurazione” della funzione semiotica, di ricalibratura in entrambi i piani: insomma, di invenzione e di semiosi in atto. Il testo letterario, in questo senso, non fa eccezione: lo statuto “costruito” e stabile della sua forma espressiva non riguarda il discorso, ma l’oggetto testuale che fa da base all’instaurazione del discorso. Che l’oggetto testuale non sia costruito *in fieri* non significa che anche il discorso non lo sia. La lettura, come nota Landowski, è a tutti gli effetti una pratica:

Ainsi, la lecture en vient elle-même à acquérir le statut d’une pratique parmi d’autres, non moins stratégique que, par exemple, l’occupation des lieux de travail ou que de l’envoi de la police pour le faire évacuer. Non seulement , par conséquent, le sens des textes à lire se construit *en acte*, mais l’“acte de lecture”, accompli *en situation*, prend lui-même valeur d’acte, tout court. (LANDOWSKI 2004 : 17)

Il discorso (anche letterario) è allora testo (o meglio oggetto testuale) praticato che, accanto alla “pratiche testualizzate”, è altrettanto suscettibile di essere preso in carico da una semiotica dell’interazione che si proponga come “terza via” tra semiotica oggettale e soggettale.<sup>692</sup>

---

<sup>692</sup> “Abbiamo da una parte una semiotica ‘debraiata’, logologica e oggettale, fondata sul modello del percorso generativo, con la sua base assiomatica (il quadrato semiotico) e la sua logica propria (il ragionamento

La differenza tra oggetto-testo e oggetto-pratica non dipende più banalmente dal carattere chiuso o aperto della struttura espressiva, ma dalle “modalités selon lesquelles ces manifestations de divers ordres font sens” (*ibid.*). È una sorta di chiasma metodologico quello che Landowski propone: parlando di testi praticati e pratiche testualizzate si traduce in termini operativi l’incontro (o re-incontro) tra semiotica e fenomenologia di cui si diceva.

Alors que les pratiques [...] ne font sens qu’à condition d’être “lues” comme si elles étaient des *textes*, les *textes* à l’inverse [...] ne font en définitive jamais sens qu’en fonction des *pratiques* spécifiques de leurs lecteurs. (*ivi* : 18)

Con questo chiasma operativo e teorico Landowski si propone esplicitamente di superare la divisione tra una semiotica soggettale e una semiotica oggettale; ma anche Geninasca, fin dalle prime riflessioni sul tema, denunciava la necessità di un superamento in tal senso<sup>693</sup>, dichiarando tra l’altro con forza la natura di semiosi in atto della lettura:

L’opération inductive de la lecture ou de l’analyse consiste donc à **construire le texte comme discours**, c’est-à-dire comme résultat de l’acte d’une instance énonciative présumée - il s’agit, en d’autres termes, de réaliser, de manière implicite ou explicite, **une opération de sémosis. On construira, à partir de la manifestation textuelle, une forme de l’expression** et on postulera – en fonction de la nature spécifique de la corrélation qui unit les deux plans de l’immanence – la forme du contenu qui lui a été conjointe au moment de l’acte d’énonciation. (GENINASCA 1987 : 8)

I successivi sviluppi del pensiero di Geninasca non hanno fatto che accentuare questa visione. Si veda il particolare un saggio del 2001 interamente dedicato al problema pragmatico dell’“efficacia” dei testi letterari:

Les *textes* à vocation littéraire ont ceci de particulier que la performance de lecture (poétique) présume un nouvel apprentissage, en d’autres termes, l’invention d’une compétence énonciative inédite. [...]

Le fait de penser le discours comme le produit d’une stratégie de lecture qu’une instance énonciative exerce avec succès sur un objet textuel défini permet **d’éviter le double piège du subjectivisme idéaliste et de l’objectivité positiviste.** [...]

La totalité signifiante (intelligible et axiologiquement orientée) du discours se présente dès lors comme une hiérarchie de transformations sémantiques à laquelle on fera correspondre,

ipotetico-deduttivo); dall’altra parte, una semiotica ‘re-embayata’, egologica e soggettale fondata sul nucleo, o cellula, Soggetto-Oggetto, schema attanziale spazio modale allo stesso tempo. [...] Di contro, la semiotica interpretativa di Jacques Geninasca disegna una sorta di via intermedia: essa tende certamente a privilegiare il soggetto, ma contemporaneamente si pone l’obiettivo di oggettivare i suoi dati distinguendo modi diversi di prensione” (QUÉRÉ 2000 : 84-85)

<sup>693</sup> E in effetti, nei suoi saggi talora esplicitamente (ma riteniamo anche efficacemente) polemici, è proprio a Landowski che si riconosce il merito di aver per certi aspetti disatteso la “rivoluzione tensiva” a favore del recupero della via aperta da *De l’imperfection* (intenzione esplicitamente riconosciuta da Landowski in *Passions sans nom*) e di una considerazione interazionale del fondamento estesico del senso: “Rappelons que, à l’écart de ce courant et des constructions théoriques, dont il se méfie, Eric Landowski s’est consacrée à poursuivre, dans un *style sémiotique* très personnel, l’exploration de la dimension esthétique du sens commencée dans le dernier livre autographe de Greimas” (GENINASCA 2004b : 3).

en raison du rapport de présupposition réciproque qui lie énonciation et énoncé, une hiérarchie isomorphe de transformations de l'état modal (cognitif et thymique) du sujet énonçant dont le lecteur assume les rôles.

Ainsi définie, en raison surtout de sa composante subjective, **la signification discursive énoncée n'a d'existence qu'en acte** : loin d'être assimilable au *résultat* d'une construction, **elle est indissociable de l'activité énonciative qui en assure l'émergence**. (GENINASCA 2001 : 120)

In generale negli studi successivi a *La parole littéraire*, diventa sempre più chiara l'idea di una "semiotica della *parole*" come terza via tra approccio generativo ed interpretativo<sup>694</sup>. Così ad esempio, in uno degli ultimi contributi, Geninasca parla esplicitamente di una proposta alternativa "par-delà les sémiotiques génératives et interprétatives"<sup>695</sup> (GENINASCA 2004b : 12).

Qu'elles situent la sémiosis au terme du parcours génératif ou dans un corps propre considéré comme référence première et incontournable, les sémiotiques génératives ne sont jamais parvenues à formuler un modèle qui rende compte du passage du "discours" ou du "texte" qu'elles sont supposés générer à l'énoncé matériel, comme tel soumis à la perception, qui en serait la manifestation. [...]

Dans la perspective d'une "sémiotique de la parole", la théorie des discours est tout à la fois une théorie de l'énonciation et de l'interprétation. Elle s'emploie à définir les opérations énonciatives nécessaires à décrire le processus, variable de cas en cas, qui assure la transmutation, selon la méthode des essais et des erreurs, d'une objet situé dans l'espace-temps, le support matériel (ou son image mentale), en une "totalité signifiante", cohérente et intelligible. (*ivi* : 10,13)

---

<sup>694</sup> Geninasca fa precedere alla dichiarazione della necessità di una rielaborazione radicale dei principi teorici della semiotica discorsiva la constatazione dell'insufficienza della "riforma" apportata al paradigma generativo dalla semiotica del discorso d'ispirazione tensiva, che si sarebbe limitata a "duplicare", in versione continua e graduale, gli assunti e gli strumenti della semiotica greimasiana. Pur condividendo l'idea della necessità di una maggiore attenzione teorica al livello discorsivo e, soprattutto, ai dispositivi di testualizzazione, non siamo d'accordo del tutto sulla condanna radicale delle innovazioni apportate dalla semiotica tensiva che, come si è più volte detto in questo lavoro, offre comunque degli strumenti operativi funzionali all'analisi di alcune forme di testualità (quelle in cui la strutturazione tensiva sia effettivamente eminente). Siamo però d'accordo sul fatto che non si debba fare degli schemi tensivi una *clavis universalis*, ma che il loro utilizzo debba essere di volta in volta commisurato alle ipotesi analitiche e alle caratteristiche del testo in questione.

<sup>695</sup> Va detto che questa terza via, se da un lato rappresenta la forza dell'approccio di Geninasca, dall'altro lo espone a maggiori rischi in termini di interdefinizione dei concetti. Come nota giustamente Pozzato: "La definizione del letterario in Geninasca varia [...] da una definizione strutturale che coinvolge tutti i vari livelli di strutturazione del testo [...] a una definizione fortemente "fattiva", in cui il significato del testo coincide di fatto con gli effetti che esso ha nel lettore nell'atto di lettura. Questa dimensione manipolatoria e impressiva dell'opera d'arte immette secondo me nella visione di Geninasca un'ambivalenza di fondo che l'autore affronta in più passi ma che rimane tale: quanto, nell'effetto estetico, è iscritto nel testo e quanto è funzione delle modalità d'uso del testo, così come vengono socialmente e storicamente determinate?" (POZZATO 2000 : 75). Siamo parimenti d'accordo con Pozzato sull'idea che un'integrazione della visione di Geninasca con l'approccio lotmaniano al testo estetico possa chiarire queste zone di ambiguità e che "i raffinati strumenti di descrizione testuale del primo, e la grande sensibilità alle dinamiche più ampiamente socio-culturali del secondo, potrebbero costituire, integrandosi, un nuovo orizzonte della semiotica letteraria" (*ivi* : 76).

E tuttavia, in una prospettiva estetica il problema non è tanto riconoscere che il testo letterario sia un campo di interazione, seppure simulacrale: questo era già implicito nella teoria di Eco (1979, 1994), per quanto l'interazione sembrava lì limitarsi soprattutto ad un'attività cognitiva. Il problema è piuttosto – lo ripetiamo – riconoscere a questa interazione una dimensione di pertinenza estetica. Se l'estetico è radicato nell'estesico, bisogna chiedersi dove risieda l'estesico nella significazione letteraria, dato che il suo statuto estetico è evidente, in termini di efficacia. Quale “corpo” è in questione nella presa estetica del letterario? A nostro modo di vedere, il “corpo” con cui si ha a che fare nell'esperienza estetica di un testo letterario non è certo il libro-supporto, né d'altra parte possono fungere in tal senso i “corpi” semplicemente rappresentati a livello semantico<sup>696</sup>. Si tratta, semmai, del corpo stesso del senso.

Ora, l'obiezione che facilmente si pone riguardo all'immaterialità sensibile dell'oggetto letterario ci pare debole. Si è detto in apertura di questo lavoro in che senso debba essere intesa “l'oggettività” del senso, e il letterario non ci sembra dover fare eccezione. Anzi: l'importanza dell'aporia del senso ci pare riveli tutta la sua importanza proprio rispetto alla questione estetica, che attraverso l'instaurazione di un rapporto di motivazione tra i due piani, rende di fatto coestensive e isomorfe la forma del contenuto e dell'espressione. E tuttavia, è bene sottolinearlo, non è la forma dell'espressione a costituire “l'oggetto” della presa estetica nel caso del discorso letterario. In questo senso, la distinzione proposta da Geninasca tra testo, oggetto testuale e discorso, lungi dal rappresentare una pura moltiplicazione terminologica, ci pare rivestire un'importanza essenziale.

Préalablement à l'exercice d'un savoir-faire énonciatif, le “texte” n'est jamais qu'un *objet textuel* - énoncé matériel dont le lecteur postule implicitement qu'il a vocation sémiotique - distinct du *texte* que la lecture et, par d'autres voies, l'interprétation, ont fonction d'instaurer comme totalité signifiante, intelligible et axiologiquement orientée, ou *discours*. (GENINASCA 2001 : 105)

---

<sup>696</sup> Naturalmente, la complessa questione delle rappresentazioni concettuali interne, che qui non affrontiamo, riveste un ruolo essenziale nell'esperienza estetica (come in qualsiasi esperienza di significazione), ma non ci pare ne costituisca il *proprium*, o meglio, non lo esaurisce. È chiaro che dispiegamento di una struttura ritmico-tensiva e la percezione di salienze semantiche si avvale di tutte le modalità possibili della significazione, ivi comprese le rappresentazioni interne: il rapporto fondo-rilievo, come nota bene Barbieri (*cf. supra* cap.4), si manifesta a diversi livelli dell'organizzazione semantica (narrativo, discorsivo, enunciazionale). Ma riconoscere, ad esempio, la rappresentazione (che sia puramente culturale o radicalmente incarnata) della tristezza *rappresentata* nel discorso non rende necessariamente tristi: “non piangiamo perché siamo tristi, ma siamo tristi perché piangiamo” (*cf. PEZZINI* 1998).

È per questo stesso motivo che Fontanille distingue tra rappresentazione e presentazione estetica (*cf. infra* par. 10.3). Così anche Marrone ricorda, opportunamente, che per Greimas la rappresentazione della *saisie esthétique* si dà solo come ricordo o nostalgia: la presa estetica è “quel momento sbalorditivo, abbagliante, pungente, sfuggente su cui non è possibile esprimere giudizi o conoscenze se non quando esso non è più lì, è svanito per lasciar posto a una sua rappresentazione e a un conseguente senso di nostalgia e di imperfezione. (MARRONE 1990 : 140). La rappresentazione dell'*esthesis* è già segnale inevitabile della sua fuga altrove, della sua natura immediata e transeunte, del suo destino di ricomposizione nel cognitivo, in cui essa permane solo come “un fondo d'imperfezione”, appunto, nell'apparire semiotico che tenta di tradurla, di congelarla in un'impossibile “permanenza”.

Il discorso è allora il testo attualizzato a partire dall'oggetto testuale. E, simmetricamente, l'oggetto testuale è la base dell'attualizzazione del discorso. È importante sottolineare la *reversibilità* della relazione proprio per rendere conto dello statuto del testo come qualcosa di costruito dalla regolazione reciproca, attivata tuttavia da un'istanza soggettiva, dei due versanti del testo.

Nécessairement instauré à partir d'un objet textuel soumis à la perception et en fonction d'une stratégie de cohérence, **le discours n'en est pas moins, comme tel, un "objet invisible"**. (*ivi* : 106)

Nel modello di Geninasca, com'è noto, l'oggetto testuale, attraverso la sua strutturazione mereologica in spazi testuali equivalenti (nel senso di sottoponibili ad una griglia relazionale), rappresenta il correlato espressivo – e in quanto tale effettivamente sottomesso a percezione – di quell'"oggetto invisibile" che è il discorso in atto. E tuttavia, è quest'ultimo che produce effetto, non il suo supporto materiale. Quest'idea è particolarmente chiara in un contributo più recente, in cui si afferma che nei processi variabili di semiosi in atto – ovvero di costruzione della solidarietà tra il supporto materiale e la totalità significante – l'unica costante sarebbe rappresentata da

La production de quatre "objets" entre eux ordonnés : l'énoncé matériel (au sens où le linguistes utilisent cette expression), l'objet textuel (ou énoncé linguistique proprement dit), le texte (l'objet textuel informé d'une organisation topologique) et un "objet invisible", le discours dont on postule la solidarité avec l'objet textuel. (GENINASCA 2004b : 13)

Di questi quattro oggetti, l'enunciato materiale rappresenta l'effettiva occorrenza di senso (il *token*, quel particolare enunciato manifestato in quel particolare modo), l'oggetto testuale rappresenta la forma peculiare dell'espressione (non il supporto espressivo in sé, ma le sue qualità formali) e il discorso, infine, la forma peculiare del contenuto, in sé inattingibile se non *attraverso* l'attivazione del secondo e *in vista* della costituzione attiva del testo, oggetto "sostanziale" che ristabilisce (o meglio sembra ristabilire, di fatto postulandola e costruendola) la solidarietà tra le due forme.

Non si tratta tuttavia di un "percorso generativo dell'espressione", per quanto questa moltiplicazione di oggetti implichi, almeno nel caso del testo letterario, la messa in rilievo di un secondo livello di pertinenza – non lineare ma configurazionale – della sostanza dell'espressione, della "catena" di significanti.

Le découpage en parties, chapitres ou strophes de la plupart des ouvrages qui s'accumulent dans les rayons de nos librairies réservés à la "littérature" semble bien confirmer, par ailleurs, **le statut non linéaire de leur organisation** : l'enchaînement de leurs constituants y est visiblement subordonné à une organisation de nature hiérarchique .

Le temps linéaire de la lecture, entendue comme le parcours orienté d'une chaîne verbale, a peu de choses en commun avec le temps d'une lecture – souvent passionnée – en quête d'un ensemble signifiant. Prétendre d'un espace textuel qu'il est convertible en une totalité signifiante cela revient à postuler **l'isomorphisme d'un dispositif spatial et d'une**

**organisation sémantique, dont une même forme topologique assurerait l'intelligibilité.**  
(GENINASCA 2004a : 113)

Nella nostra prospettiva, è proprio il testo come “organizzazione topologica” a costituire la chiave di volta, in quanto esso rende evidente anche per il testo letterario ciò che è pacifico per il testo visivo, ovvero che l’oggetto (o meglio il soggetto, dato che si tratta di un’interazione a pieno titolo) della semiosi in atto non è né il dispositivo di scrittura, né propriamente (o meglio non solo) il simulacro dell’istanza dell’enunciazione, ma la rete di salienze semantiche del discorso, che trova una manifestazione nelle diverse strategie di testualizzazione. L’oggetto al contempo costituito e costituente di questa semiosi in atto è, insomma, esattamente quell’“oggetto invisibile” che “si dà all’attenzione” attraverso l’oggetto testuale.<sup>697</sup>

Del resto, anche quando non si voglia chiamare in causa il livello estetico ma ci si voglia limitare ad analizzare le strategie testuali dell’autore o del lettore modello, non si fa che parlare di marche interne al testo, di percorsi iscritti o, per dirla con Coquet, di posizioni enunciative. Ma cosa sono questi percorsi, queste marche, queste posizioni se non dei rilievi semantici afferenti in particolare al livello enunciativo e configurati in modo peculiare? Cosa sono i percorsi preferenziali dell’interpretazione se non dei “creodi” implicati dalla rete di tali rilievi? Anche i percorsi inferenziali, di natura cognitiva, si fondano in ultima analisi su tale rete. Ma il percorso inferenziale rende conto solo del processo sintagmatico, delle concatenazioni molarì convocate dal discorso “nel corso del testo”, mentre non dice molto sul *surplus* di senso fornito dal passaggio da questa attualizzazione locale, “miope” e intensiva ad un’attualizzazione globale ed estensiva<sup>698</sup>.

È qui che prende importanza la nozione di prensione semantica, nel senso di cui si è ampiamente parlato: il passaggio da oggetto testuale a discorso non può che passare attraverso una prensione che miri alla rete complessa di dipendenza garante della coerenza del testo come *tout de signification*, ovvero garante della “presenza” di questo oggetto invisibile, e tuttavia pienamente configurato, che l’oggetto testuale semplicemente rende manifesto.<sup>699</sup>

Ma nella prensione semantica non è in gioco alcun aggiustamento tra soggetto e oggetto della prassi enunciativa: l’unico aggiustamento è quello tra oggetto testuale e discorso, dal quale emerge il testo come funzione semiotica complessa. Ma quest’interazione è tutta interna al testo: è certo attivata dal soggetto ma non coinvolge il soggetto in senso timico, se non attraverso la sua attività cognitiva. Altra questione è l’interazione estetica che instaura un altro genere di semiosi in atto, in cui il soggetto non è

<sup>697</sup> Come osserva giustamente Landowski l’oggetto, per il fatto stesso di significare, “presenta nondimeno in sé un minimum di tratti strutturali che permettono di ‘leggerlo’” (LANDOWSKI 2005 : 5 nostra traduzione).

<sup>698</sup> Passaggio che peraltro si dà in forma provvisoria ad ogni tappa progressiva nel percorso inferenziale; l’operazione abduittiva implica esattamente questo: una scommessa, compiuta a partire dal dato locale, sull’adeguatezza di un ordine di coerenza a livello globale. Si può dire, dunque, che ad ogni nodo del percorso “miope” dell’interpretazione si scommette proprio sulla presenza di una “forma” a cui applicare una prensione semantica. Come nota Barbieri: “la prensione semantica è dunque quella che smuove il senso e lo ridistribuisce diversamente” (BARBIERI 2004 : 281).

<sup>699</sup> Del resto, la prensione semantica non può essere sottovaluta in nessun testo, in realtà: nel testo letterario la razionalità mitica è senz’altro il regime di intelligibilità eminente, ma è difficile immaginare un testo totalmente inferenziale così come un testo totalmente mitico.

più solo operatore di semiosi, ma *partner* dell'aggiustamento in atto. È qui che si scardina il fulcro costituente della soggettività causativa verso una meno polarizzata e rigida sintassi ergativa<sup>700</sup>: il soggetto di semiosi diviene polo di un'azione "distribuita" pur non essendone la causa.

La presa estetica, insomma, fa qualcosa in più rispetto alla prensione semantica: conferisce una pregnanza "altra", pienamente estetica (diremmo con Petitot "asemantica") alla consistenza percettiva della rete semantica manifestata dall'oggetto testuale. Non si tratta solo di percepire i rilievi semantici e di ricomporli, abduktivamente e tentativamente, in una rete coerente: si tratta di "risentire" di tali rilievi semantici, o meglio, di lasciarsi risentire dalla rete semantica. La prensione estetica non si "appoggia" semplicemente sulla rete di salienze, come la prensione semantica, che fa di questa rete la base dell'attivazione, in modo semi-simbolico, di un livello ulteriore di senso; la presa estetica focalizza questa rete come sede della "sostanza" del contenuto. È in questo, ci pare, che risiede il vero fondamento del dispositivo di motivazione del testo estetico e del suo effetto autoriflessivo a livello pragmatico. Come nota bene Eco

L'effetto estetico non è una risposta fisica o emotiva, ma l'invito a guardare come quella risposta fisica o emotiva sia causata da quella forma in una sorta di "va e vieni" continuo tra effetto e causa. L'apprezzamento estetico non si risolve nell'effetto che si prova, bensì anche nell'apprezzamento della strategia testuale che lo produce. Questo apprezzamento coinvolge appunto anche le strategie stilistiche attuate a livello di sostanza. Che è un altro modo di indicare, con Jakobson, l'*autoriflessività* del linguaggio poetico. (Eco 2003 : 293)

Per quanto il fondamento dell'effetto estetico per Eco sembra risiedere soprattutto in una "passione del pensiero" – qualcosa di simile al *musement* perciàno – ci pare che questo tipo di efficacia semiotica sia comunque di ordine secondario, nel senso che essa dipende in ogni caso da una presa in carico diremmo quasi immediata dello statuto di "sostanza" del discorso. Il riconoscimento, insomma, di qualcosa che "resiste" alla presa e allo stesso tempo si impone ad essa attraverso una mera richiesta di attenzione.

Non è il parallelismo (prodotto nel caso della poesia per *ratio difficillima*) a generare l'effetto di motivazione che porta ad una focalizzazione auto-riflessiva, se non da un punto di vista astratto e analitico. Al contrario, è l'effetto di motivazione – subito dal soggetto prima che compreso – a rendere pertinente il parallelismo: si percepisce, o meglio si "risente" una rima prima di riconoscerne il dispositivo semiotico fondante, prima di volgersi indietro ad ammirarne l'ingegno e l'eleganza (o la banalità). E questo è tanto più vero nel caso di testi letterari in cui, come abbiamo visto, sono le rime e i contrasti semantici a motivare, per *ratio difficilis*, l'effetto di isomorfismo tra piani.

Insomma: ci pare che anche la liberazione di effetti estetici a base cognitiva, in cui certo risiede una componente fondamentale ed ineliminabile del piacere del testo, siano necessariamente conseguenti al riconoscimento di una forma e di una sintassi se non

---

<sup>700</sup> Cfr. VIOLI 2005.

pienamente sensibili, in qualche modo fungenti da “stimoli surrogati” di un’attivazione sensibile.<sup>701</sup>

Il problema è un altro: tutto ciò richiede, in qualche modo, uno slittamento di intenzionalità del soggetto estetico rispetto all’oggetto, un riaggiustamento appunto della relazione fenomenologica tra i due: un passaggio, per lo più brusco, da un’intenzionalità semiotica ad un’intenzionalità schematica. Ma perché avvenga un tale slittamento, è necessaria una rottura della relazione intenzionale precedente che permetta al soggetto di derogare alla propria intenzionalità e sottoporsi al puro regime dell’attenzione. Insomma, è necessaria da parte del soggetto l’assunzione di una disposizione “attentiva” e l’attribuzione di un’intenzionalità fenomenologica “minimale” (*cf.* FONTANILLE 2004a) a quell’oggetto invisibile che è il testo attualizzato in discorso. E questo implica, a sua volta, una parallela questione riguardo allo statuto “corporeo” dell’altro partner dell’interazione, del soggetto estetico.

Posto ciò, in questo siamo in linea di principio d’accordo con Fontanille: sul versante del soggetto il corpo interessato a questa esperienza non è certo il Se-corpo proprio, ma il Me-carne, una qualche forma di motilità interna. A livello pragmatico, sono le fluttuazioni propriocettive interne ad essere chiamate in causa e ad installarsi, in termini enunciativi, nelle posizioni inscritte nel discorso – qualora questo venga considerato così come qui facciamo un “campo di presenza” per quanto simulacrale. A percorrere tali posizioni non può essere che un’istanza di centramento corporeo. Ma se questo è plausibile, pur con tutte le cautele del caso, da un punto di vista teorico, ciò non toglie che operativamente l’unico oggetto su cui sia possibile ragionare non è il corpo del fruitore, ma quello del testo.

La domanda insomma è: posta la natura di semiosi in atto della presa estetica, posta anche la natura di interazione di tale attività semiotica e una qualche consistenza sostanziale del discorso, è possibile parlare di un senso vissuto del letterario senza cadere negli psicologismi? Personalmente, crediamo che sia possibile, per una pura ragione di senso comune; ovvero per il fatto stesso che la lettura è a tutti gli effetti un evento in grado di entrare in memoria, di lasciare tracce mnestiche, di inserirsi in quel “sistema di controllo” e di autoregolazione delle soglie di persistenza e di inerzia di cui parla Fontanille. Dunque, il discorso letterario in qualche modo ha una sua dimensione di *embodiement*. Se il senso comune ha un qualche valore, non si può non ammettere che la “lettura” sia un’esperienza in tutti i sensi.<sup>702</sup>

Ma come si è detto ripetutamente il problema è operativo, per uno sguardo semiotico che voglia scartarsi epistemologicamente dal senso comune pur assumendolo pienamente come oggetto: non basta postulare questa consistenza fenomenologica del senso, bisogna in qualche modo trovare i mezzi per descriverla e renderla fruttuosa da un punto di vista teorico. Non possiamo certo verificare l’attivazione di salienze percettive e di sommovimenti nel corpo carne – non con mezzi semiotici almeno e non senza, appunto,

---

<sup>701</sup> Come nota giustamente Marrone: “quando si parla, ad esempio, di giudizio di *gusto*, della *visione* artistica, del *sapore* dell’eternità e simili, la metaforizzazione non è mai totale: resta sempre, in profondità, una sorta di memoria – filogenetica e ontogenetica – di un corpo che originariamente ha assaggiato una cosa, ne ha visto un’altra, ne ha sentito l’odore, ne ha palpato la consistenza” (MARRONE 1990 : 142).

<sup>702</sup> *Cfr.* a questo proposito l’analisi proposta da Bertrand (2000a e 2000b) a partire da alcune riflessioni di Proust sull’esperienza di lettura.

cadere in psicologismi o in un'implementazione naturalistica; né è possibile verificare l'effettiva presenza o il funzionamento di quelle tracce mnestiche che tuttavia di tale consistenza fenomenologica forniscono un'evidenza al senso comune.

Possiamo però verificare, o almeno rendere falsificabile ad un livello meta-linguistico, la *predisposizione* di tale attivazione nel testo, ovvero nell'oggetto con cui il "corpo" del soggetto – in sé comunque sempre "scatola nera" – "ha a che fare". Che poi quest'attivazione avvenga effettivamente in un contesto di fruizione dato è questione pragmatica che esula dall'ambito della semiotica. Insomma, ci pare che l'unico corpo con cui la semiotica può avere a che fare sia sempre e comunque quello del testo; non necessariamente nelle sue qualità sensibili immediate (solo forse nel caso di una semiotica degli oggetti *stricto sensu*), ma anche e soprattutto nelle sue qualità semantiche, nei suoi coaguli di senso.

Tutto ciò non significa tuttavia che la strutturazione del piano dell'espressione debba essere ridotta a semplice epifenomeno delle dinamiche di senso; tutt'altro: è proprio attraverso il riconoscimento della necessità di indagare maggiormente le strutture del piano dell'espressione che è possibile uscire dalle affascinanti aporie del senso. Siamo allora pienamente d'accordo con Fontanille quando afferma (commentando gli sviluppi della semiotica dell'interazione di cui si è detto):

Le niveau de pertinence des corps n'est pas le seul en cause, c'est évident. Mais il permet d'illustrer une difficulté récurrente de la sémiotique greimassienne et post-greimassienne : la difficulté à identifier les expressions pertinentes des articulations sémantico-syntaxiques qu'elle élabore. Et si je puis exprimer un vœu pour l'avenir, ce serait que, à la différence de la sémiotique narrative standard, la sémiotique des interactions ne considère pas comme acquis et implicite la question du plan de l'expression. (FONTANILLE 2005 : 5)

Aggiungeremmo, però, che la questione del piano dell'espressione va considerata con un'attenzione sempre vigile rispetto ai dispositivi di testualizzazione che, in quanto *limen* tra piano semantico ed espressivo, rende conto effettivamente dei loro reciproci aggiustamenti. È esattamente in questo senso che ci pare debba essere considerata la nozione di prensione impressiva proposta da Geninasca: concetto ambiguo e non compiutamente sviluppato e che a nostro parere richiederebbe una nuova considerazione proprio sullo sfondo dell'augurio di rinnovamento, da parte di uno dei suoi più appassionati riformatori e al contempo garanti, ad una disciplina che pare aver dimenticato che la significazione richiede sempre e comunque una complessa interazione tra due versanti e deve porsi, coerentemente, sulla cresta di questo limite.

## 9.2 PRENSIONE IMPRESSIVA: UNA NOZIONE APERTA

*Le texte a une forme humaine,  
c'est une figure, un anagramme du corps?  
Oui, mais de notre corps érotique.*  
(Roland Barthes)

### 9.2.1 Una traduzione del chiasma fenomenologico

La riflessione semiotica di Geninasca rimanda, in generale, ad un percorso teorico fortemente personale ed originale: un percorso le cui tappe l'autore non ha esitato a rivedere (talora anche radicalmente) e che, pur lasciando iscritte in sé le marche dei propri errori e dei propri successi, è giunto progressivamente alla stabilizzazione di alcuni punti fermi. Tuttavia, mentre le nozioni di prensione molare e semantica sembrano aver raggiunto il loro *ubi consistam*, la nozione di prensione impressiva o ritmica continua a seguire una graduale, e per certi aspetti difficile, evoluzione, che lascia alcuni punti ancora oscuri.

Gli effetti estesici sono il fatto di un terzo tipo di apprensione del senso. Chiamerò impressiva questa apprensione specifica dei discorsi estetici. Essa corrisponde ad una forma di semiosi in atto, definita come la messa in rapporto di presupposizione reciproca di un piano dell'espressione (in questo caso, le configurazioni percettive) e di un piano del contenuto (gli stati tensivi e forici del soggetto). (GENINASCA 1992 : 13).

Fin dalle prime formulazioni è chiara l'intenzione di rendere conto, attraverso questa terza prensione, di quella dimensione del vissuto che oggi anche Landowski rivendica come di legittimo interesse semiotico. La prensione impressiva si volge al "valore vissuto dal soggetto delle proprietà estetiche" (*ibid.*) Il testo estetico sarebbe insomma in grado di "stabilire una correlazione tra il percepito e il sentito, tra il testo [...] e un soggetto" (1998 : 65), per il quale "il significato non passa più attraverso la mediazione del sapere sulle figure del mondo, ma si compie nell'evidenza degli stati vissuti del soggetto" (*ivi* : 78).

Pienezza vissuta di senso, esso [il godimento estetico] non sfocia in un dopo e non rinvia a un prima. La sua durata coincide con quella della fantasticheria contemplativa, con questa semiosi in atto che instaura, tra due rappresentazioni estero- e propriocettive, la solidarietà propria a una semiotica semi-semibolica. (GENINASCA 1997 : 249 tr. it.)

La prensione impressiva si dà dunque nell'*evento*, in un presente atemporale indipendente dall'ancoraggio ad un "prima" e ad un "dopo" (si rammentino le riflessioni di Greimas a proposito della "goccia" del Robinson di Tournier), producendo l'effetto di una significazione immediata e, in un certo senso, "inevitabile". In questo senso, la prensione impressiva appare, forse malgrado le intenzioni dello stesso autore (che mai parla esplicitamente di una lettura fenomenologica), come una traduzione strutturale e discorsiva del chiasma merelau-pontiano, della convergenza di senziente e sentito. Ma è importante sottolineare che, a differenza di quanto sembra avvenire in Greimas<sup>703</sup>, in Geninasca la convergenza tra i due poli non si dà attraverso una fusione, ma attraverso l'instaurazione di un isomorfismo a base semi-simbolica, dunque senza perdita di differenziazione dei poli stessi. Come si è detto, la prensione impressiva si attiva secondo.

<sup>703</sup> In realtà, come mostra bene Landowski, il progetto di *Dell'imperfezione* non giustificava fino in fondo l'idea di unione fusionale e indifferenziata (presente invece con ben più decisione in *Sémiotique des passions*), ma recava in sé implicitamente i successivi sviluppi nei termini di aggiustamento.

Fatta salva la questione del semi-simbolismo (di cui si è già sottolineato il valore puramente operativo<sup>704</sup>), si tratta di una differenza cruciale che non va sottovalutata, a pena di fraintendimenti. Ad esempio, in *Sémiotique du discours* Fontanille propone una lettura della prensione impressiva decisamente problematica. Innanzitutto per Fontanille la *saisie* sarebbe “dell’ordine dell’estensione e della quantità”, nonché “dell’intelligibile e del cognitivo”; la *visée* rimanderebbe invece all’ordine dell’intensità e della qualità, ovvero “del sensibile e dell’affetto” (FONTANILLE 2003a : 239, traduzione nostra). Le differenti prensioni vegono allora distinte sulla base della “fase cognitiva che attualizzano”.

[...] la saisie est donc, dans notre conception, l’acte élémentaire de la synthèse cognitive. La distinction entre les saisies se fera sur le fond des relations qu’elle induisent et de la phase cognitive qu’elles actualisent. (*ibid.*)

Ritorniamo sui problemi sollevati da questa identificazione (non del tutto ingiustificata, alla luce dell’ispirazione husserliana di Fontanille) tra prensione e sintesi cognitiva. Ci limitiamo per ora a notare come per Fontanille la prensione impressiva rappresenti da un lato il momento di rottura dell’ordine inferenziale, e dall’altro il momento incoativo e “aurorale” della prensione semantica, che dovrebbe aprire ad una nuova discretizzazione valoriale e al conseguente cambiamento epistemico.

[...] la saisie impressive est le ressort du changement, la saisie qui compromet les opérations de référence et d’inférence, et qui donne libre cours à la saisie dit sémantique. [...] en somme, nous considérerons la saisie impressive comme une remise en cause de la saisie inférentielle, qui fait le lit de la saisie sémantique. (*ivi* : 240; 242)

Per Fontanille la prensione impressiva sembra porsi come una sospensione del sapere molare attraverso la percezione di un olismo che “segnala la potenzialità di una forma”. L’impressività sarebbe dunque interessata da “dipendenze solistiche” (piuttosto che da “solidarietà multiple” come nella prensione semantica): siamo dunque pienamente nell’ordine continuo della pro-tensività, delle “ombre di valore”, di una regressione del soggetto e dell’oggetto a “quasi-soggetto” e “quasi-oggetto”. Nell’ottica di Fontanille, insomma, la prensione impressiva rappresenta il momento olisitico e “flou” dell’indistinzione e sembra dunque dare della totalità, su cui si appunterà la prensione semantica, un’immagine inanalizzata: “globalement, sans analyse” (*ibid.*). Un’unificazione che annulla le distinzioni, dunque, per preparare altre discretizzazioni.

Nella visione di Geninasca, tuttavia, non c’è nulla di tutto ciò: soggetto e oggetto, pur aprendosi ad un congiungimento (della cui natura parleremo meglio oltre) sono già pienamente configurati; semmai aperti ad una riconfigurazione, ma non ad una confusione, ad un collasso della significatività. La “forza” causativa del soggetto è, in questa

---

<sup>704</sup> Del resto anche Bertrand, che ha proficuamente utilizzato le omologazioni isomorfe trasversali al percorso generativo nei suoi studi sulla figuratività profonda, non può che identificare nel semi-simbolismo il fondamento degli effetti estetici: “C’est bien cette dimension semi-symbolique que la littérature, dans son attention à la matérialité de la langue, s’emploie à réactiver. Aussi bien en prose qu’en poésie, elle impose au regard comme à l’audition l’organisation du flux du discours et associe à la lecture du sens la sensibilisation du signifiant prosodique et rythmique qui fait corps avec lui” (BERTRAND 2002 : 286).

visione, molto meno stringente ed è in questo senso che la proposta di Geninasca ci sembra più vicina alla teoria fenomenologica di Merleau-ponty – decisamente più attenta alla dimensione intersoggettiva della percezione – che a quella di Husserl, più strettamente legata ad un’ipostatizzazione della “costituzione” dell’oggetto da parte del soggetto (per la quale, di conseguenza, la questione dell’intersoggettività rimane aporetica<sup>705</sup>).

Sotto questo aspetto, la visione originaria di Geninasca ci pare, insomma, più vicina alla successiva elaborazione di Fontanille che infatti recupera con più decisione l’ispirazione merleau-pontiana. In particolare, vedremo come la prensione impressiva sia inaspettatamente simile al concetto di prensione analogizzante o di *adattamento ipoiconico*, che si appunta non su una modulazione continua, ma su una sintassi figurativa – certo a base corporea – ma comunque legata a configurazioni differenziate.

### 9.2.2 *Impressivo/ritmico: ancora una questione di punti di vista*

Geninasca interpreta dunque la relazione intersoggettiva instaurata dalla prensione impressiva nei termini di un vero e proprio isomorfismo tra la configurazione propriocettiva del soggetto e quella estero-cettiva dell’oggetto. Ci pare però che questo sia un punto debole della proposta, in quanto lascia facilmente intendere che questo isomorfismo sia, per così dire, “pronto all’uso”, miracolosamente già implicito nelle configurazioni dei due poli dell’interazione. Più produttivo sarebbe, almeno a nostro parere, reinterpretare questo isomorfismo come *effetto* stabilizzato di una dinamica precedente<sup>706</sup>. L’effetto di un’impronta sensibile dell’oggetto sul soggetto sarebbe allora non il correlato timico di un’oscura complementarità tra forme, ma il risultato di un processo pienamente attivo di aggiustamento tra forme attivate nel loro dinamismo immanente. Del resto, quest’idea pare implicita nella seconda accezione – “ritmica” – che il concetto di presa estetica assume in Geninasca.

Da un punto di vista teorico, il ritmo si presenta come un sintagma organizzato di stati tensivi: attesa, distensione per l’attesa soddisfatta, sorpresa e disorientamento per una attesa delusa, scoperta infine ed inversione euforica delle tensioni accumulate nella fase inventiva dello “smarrimento”. **I diversi sintagmi ritmici sono la manifestazione della dimensione sintattica del linguaggio impressivo.** (GENINASCA 1992 : 14)

---

<sup>705</sup> Cfr. su questo punto la riflessione critica in MARSCIANI 1988.

<sup>706</sup> Di questo parere è anche Barbieri, che trova l’accezione “ritmica” della prensione estetica decisamente più utile e meno problematica della sua accezione “impressiva” (proprio a causa della nozione di isomorfismo, la cui percezione dovrebbe essere a suo parere considerata come un semplice effetto del ritorno riflessivo e cognitivo sull’esperienza tensiva). Così Barbieri reinterpreta la proposta di Geninasca (prendendo come esempio *L’infinito* di Leopardi): “mi pare più corretto sostenere che la poesia di Leopardi *conduce* il lettore nello stato tensivo di un’esperienza estatica, e che se di isomorfismo si può parlare è nel senso non banale in cui ogni evento è isomorfo se stesso, perché *il lettore viene effettivamente a trovarsi in quello stesso stato tensivo e non semplicemente in uno stato tensivo isomorfo*” (BARBIERI 2004 : 284). Siamo sostanzialmente d’accordo con l’idea di una dinamizzazione della prensione estetica, ma non del tutto sull’affermazione della “banalità” dell’isomorfismo a cui essa conduce, che ci pare anzi proprio l’effetto principale, e niente affatto scontato, di questa dinamizzazione e della vicenda tensiva che essa innesca.

La prensione ritmica sarebbe dunque nulla di più che il fondamento e presupposto “processuale” e aspettualizzato dello stato impressivo. L’evento atemporale e congelato attraverso il quale l’impressività estetica si rende manifesta è dunque in realtà tutt’altro che immediato. L’immediatezza è anch’essa un puro effetto di senso, sia sul piano temporale (nella distensione si “neutralizza” il processo che pure vi ha condotto) sia sul piano spaziale (la convergenza di soggetto e oggetto è vissuta come coincidenza delle rispettive identità figurali). Questo “stato di grazia” – in cui la configurazione topologica del percepito è incorporata sotto forma timica dal sistema propriocettivo del soggetto, come un’“impronta” appunto – non è allora che la fase finale e detensiva di una vicenda di tipo ritmico.

La prensione ritmica va allora intesa come “successione di stati tensivi e forici” in cui all’instaurazione strettamente locale di uno schema “regolare” di attesa e alla sua rottura tramite un elemento “singolare” di sorpresa succede un momento di “soluzione euforica”, coincidente di fatto con la stabilizzazione di un nuovo ordine di coerenza, di una nuova regolarità.

È sufficiente che la scoperta inattesa di un nuovo principio ordinatore, superiore a quello che sembrava reggere l’ordine delle cose, venga a ribaltare il senso delle tensioni accumulate. L’euforia con cui si conclude una sequenza ritmica nasce sotto l’effetto congiunto di due sentimenti di natura propriocettiva: uno di sovrabbondanza di energia disponibile; l’altro di repentina rivelazione di un principio di ordine e di intelligibilità più potente di quello delle regolarità lineari (o del loro principio combinatorio). (*ivi* : 96)<sup>707</sup>

Se la prima accezione “impressiva” rende conto degli effetti estetici da un punto di vista statico, ovvero in quella dimensione atemporale che sembra essere coestensiva al suo manifestarsi “immediato” (si rammentino le riflessioni di Greimas a proposito della “goccia” del Robinson di Tournier), l’accezione “ritmica” rende conto della dinamica attraverso la quale si instaura questa corrispondenza, questa sensazione di consonanza armonica (nel senso letterale: un risuonare insieme).

Si rammenti del resto che la nozione di prensione in Geninasca è indissociabile da quella di “visione”, o meglio una sintassi del visibile che distingue diverse modalità di assunzione di un determinato punto di vista: l’innescò di uno “stato musicale” coincide sempre con l’attivazione di uno “sguardo contemplativo” (o “prospettiva amorosa”). Si tratta dunque, ancora una volta, di una questione di focalizzazione: una focalizzazione locale ed intensiva nella prensione impressiva, globale estensiva nella prensione ritmica. Ma entrambe le focalizzazioni presuppongono una medesima configurazione percettiva

---

<sup>707</sup> A ben guardare, questa descrizione ci pare una sorta di traduzione fenomenologica del meccanismo di abduzione che ne focalizza il sostrato tensivo profondo. La fase distensiva finale, sotto questo aspetto, non è che il correlato patemico della riuscita di un’abduzione radicalmente creativa. Intesa in tal modo, la proposta di Geninasca appare ancora più vicina all’approccio di Barbieri, che sembra però non spingere fino in fondo la potenziale affinità tra il concetto di *embodied meaning* e quello di prensione impressiva, della quale, nella sua pur approfondita lettura critica, viene sottolineato soprattutto il valore di “guadagno cognitivo”: “Qui sta, a mio parere, il cuore della natura dell’esperienza estetica: è l’euforia della scoperta, della riorganizzazione cognitiva del mondo. [...] Il bello, io credo, dunque, non è un isomorfismo con qualche struttura del mondo, ma il correlato della scoperta semantica, l’emozione della *semiosi in atto* che produce una nuova relazione delle cose” (BARBIERI 2004 : 285-286).

attivata dallo “sguardo” del soggetto, configurazione che si rivela allora, ancora una volta, una struttura al contempo stabilizzata e suscettibile di dinamizzazione. Come nota Pezzini

Nell’esperienza estetica sono quindi complementari, in un rapporto di presupposizione reciproca, una componente propriocettiva, l’emozione del soggetto, ed una componente estero-cettiva, l’immagine contemplata. L’isomorfismo tra le configurazioni percettive dell’oggetto e gli stati timici (tensivi e forici) del soggetto è instaurato dal ritmo, alternanza prevedibile e indefinita, all’intero di una struttura acronica, di tensioni e distensioni, costitutive di quello che si potrebbe chiamare **uno “stato dinamico”**. (PEZZINI 2000 : 53-54, grassetto nostro)

L’idea di uno “stato dinamico” ci pare particolarmente significativa. È infatti questa dimensione tensiva a motivare la considerazione della prensione estetica come costitutiva di una semiosi in atto che trova nell’esperienza musicale il suo esempio più efficace:

[...] sémiotique “musicale”, ou “rythmique” dont le plan di contenu correspondrait aux variations d’états (attente, surprise, détente) susceptibles d’affecter le lecteur tandis que, assumant les rôles constitutifs du Sujet de l’énonciation, il transforme le texte en discours. (GENINASCA 1987 : 11)

### 9.3 LO SPAZIO TESTUALE COME CAMPO PERCETTIVO DI PRESENZA

*[...] e il libro che emerge non è più un libro leggibile,  
è un libro di fluente un libro di guizzi, è un libro di spume,  
è un libro di un diverso tipo di consistenza del senso.*  
(Paolo Fabbri)

La visione “dinamizzata” della prensione impressiva rende conto forse con maggiore efficacia della sua natura di significazione incarnata. E rende più stringente la questione che ponevamo all’inizio: come descrivere il processo di aggiustamento in cui si sostanzia la semiosi in atto? Ci pare che un considerevole aiuto in questo senso possa venire dal concetto di adattamento ipoiconico elaborato recentemente da Fontanille.

Nel cap. 4 abbiamo proposto una considerazione del campo di colocalizzazione delle salienze semantiche come un campo di presenza di natura discorsiva. Questa proposta è del tutto in linea con la visione “topologica” dello spazio testuale prevalente in Geninasca. Come nota bene Quéré

L’espace du sens, c’est alors aussi, phénoménologiquement, le lieu d’accomplissement de l’expérience esthétique [...]. Le sens du sens – son déplacement, son orientation et sa force – c’est alors d’amener au contact de cet espace rêvé où Sujet et Objet se confondent. (QUÉRÉ 1999 : 65)

Del resto, anche in Fontanille viene avanzata la possibilità di rendere conto degli effetti estetici del testo letterario riconsiderando – in modo non ingenuo – l’oggetto testuale come “preso” in una relazione fenomenologica e incarnata tra soggetto e oggetto:

[...] la sémiotique s’incarne dans le corps à corps d’une sémiosis de la chair vivante, comme l’aurait a dire le dernier Husserl, celui dont les philosophes sérieux disent qu’il délirait un peu: un corps-chair, centre de perception et d’émotion, s’efforce de **reconnaître le monde fictif de l’oeuvre comme un autre corps-chair, le corps de l’oeuvre**, pour pouvoir, comme le suggère Rimbaud, “embrasser l’aube d’été” .(FONTANILLE 1999a : 172, grassetto nostro)

Per Fontanille, la questione volta a “fondare il testo di finzione come oggetto estetico” non deve solo volgersi al “fondamento sensibile della credenza che esso suscita” (*ibid.* traduzione nostra), ma dovrebbe considerare il testo estetico

[...] comme une sémiotique-objet où les valeurs se proposent au lecteur par l’intermédiaire d’esthésies, c’est-à-dire d’**une certaine forme de la présence au monde**, enracinée dans le corps sentant du sujet. (*ibid.*, grassetto nostro)

Non si tratta, come spiega bene Fontanille, di indagare gli effetti di presenza prodotti mediatamente dalle rappresentazioni interne al discorso, ma di indagare se e come il discorso in sé – la sua identità formale appunto – possa produrre un effetto di presenza immediato e porsi come polo attivo di un’interazione modellata sul rapporto percettivo soggetto-oggetto.

La présence est ici un devenir spatio-temporel, un flux dans un champ perceptif, dont les limites sont les horizons d’apparition et de disparition. Il est ici question de la présence vivante, ou de la présentification selon Greimas, et non de la représentation littéraire. Il est question de la capacité du texte littéraire de produire des effets de présence<sup>708</sup>. (*ivi* : 178)

Ma considerare lo spazio del testo come un campo di presenza porta inevitabilmente a chiedersi se e come questa proposta possa integrarsi con l’ultima riflessione di Fontanille (2004a), che verte proprio su una sintassi figurativa – responsabile dell’identità discorsiva del Sé- corpo proprio (la definizione formale dell’attante) – elaborata a partire da un campo di presenza organizzato intorno ad un centro di riferimento rappresentato esattamente dal Me-carne, inteso come “ispessimento” del *limen* propriocettivo.

In effetti, è proprio la pertinenza degli stati propriocettivi del soggetto che viene chiamata in causa dal concetto di prensione impressiva (e soprattutto ritmica), suggerendo che questi possano instaurare un rapporto di isomorfismo con la configurazione eidetica dell’oggetto.

---

<sup>708</sup> L’idea di Fontanille è esposta in termini simili in *Sémiotique et littérature*, ma con una maggiore accentuazione della differenza tra rappresentazione e “presentazione” estetica: “Il est donc ici question de la présence vivante (présentation et non représentation), c’est-à-dire de la capacité du texte littéraire à produire des effets de présence, reposant sur le pouvoir de présentation déictique de l’énonciation” (FONTANILLE 1999b : 234)

L'esperienza del ritmo, come quella della relazione impressiva, non ha un carattere prevalentemente soggettivo o oggettivo: le proprietà ritmiche di un oggetto, di una configurazione eidetica, non sono dissociabili dall'esperienza che il soggetto ne fa, come a dire che la percezione è, in questo caso, logicamente anteriore ai termini che relaziona.

Il fatto che il contemplatore proietti sull'oggetto contemplato i propri stati non significa che questi stati siano senza riscontro nella configurazione eidetica dell'oggetto. (GENINASCA 1992 : 15)

In questa nozione è dunque implicita l'idea di una pertinenza semiotica degli eventi timici sperimentati dal soggetto estetico, eventi intesi in senso prima di tutto tensivo: attesa, sorpresa, distensione. Si tratta di stati che oggi diremmo, seguendo Fontanille, afferenti alla “motilità interna” del Me-carne.

Fontanille propone una modellizzazione di questi stati interni attraverso la sintassi figurativa che essi producono (sotto forma di autoregolazione) sul Sé-corpo proprio, sintassi a sua volta dipendente dall'interazione di due assi: coerenza e coesione, l'uno dipendente da un orientamento intensivo alla mira (identità come *Sé-ipse*) e l'altro ad un orientamento estensivo alla prensione (identità come *Sé-idem*).

Ora: anche Geninasca distingue tra coerenza e coesione, ma riservando quest'ultimo ordine alla costituzione dell'oggetto come *unità sensibile*, prodotta da una prensione impressiva appunto e opposta all'*unità intelligibile* di cui renderebbero conto, attraverso le rispettiva razionalità, prensione molare e semantica.

**Objet sans qualités, l'énoncé matériel n'est pas dépourvu cependant de propriétés.** Celles-ci toutefois ne sont connaissables qu'*a posteriori*, par et à travers le travail énonciatif, l'ensemble des opérations énonciatives, que le lecteur ou, dans d'autres conditions, l'interprete, **en quête de cohérence (unità intelligibile), de cohésion (unità sensibile)**, et, s'agissant des discours transitifs, de consistance logique. (GENINASCA 2001 : 121)

Nel cap. 4, proprio per ridurre questa discrepanza terminologica, abbiamo proposto di riservare il termine coerenza all'attività unificatrice della prensione molare, regolata da un'intenzionalità pragmatica e causativa e dipendente da un'istanza di mira, e il termine coesione all'attività unificatrice della prensione semantica, regolata da un'intenzionalità eidetica e dipendente da un'istanza di prensione in senso stretto. In questo modo, almeno in linea di principio, diventa possibile tradurre in sintassi figurativa l'identità figurale del discorso e considerarla esattamente come un'istanza corporea *sui generis* che si disponga ad un mutuo aggiustamento con l'istanza corporea del soggetto.

È esattamente il meccanismo dell'adattamento ipoiconico elaborato da Fontanille, che ipotizziamo possa essere attivo anche quando il “corpo” dell'oggetto che si dispone all'aggiustamento con quello del soggetto sia, come si è detto, il “corpo” del discorso. Ma prima di compiere quest'ultimo passo, è necessario chiarire se e in che senso la proposta di Fontanille può comporsi con quella di Geninasca. E per fare questo è necessario considerare i due meccanismi – prensione impressiva e ritmica e adattamento ipoiconico – come meccanismi di significazione prettamente percettivi.

### 9.3.1 *Prensione impressiva e adattamento ipoiconico*

Nell'elaborare il dispositivo semiotico dell'adattamento ipoiconico Fontanille parte dal concetto mutuato da Husserl di prensione analogizzante (o trasposizione appercettiva), relativa alla questione dell'intersoggettività. La prensione analogizzante, che agisce per similarità, è responsabile nell'edificio teorico di Husserl, del riconoscimento dell'alterità come "altro corpo" da parte della soggettività costituente:

È chiaro innanzitutto che solo una somiglianza, interna alla mia sfera di primordialità, tra quel corpo e il mio può fare del primo un *altro* corpo. (HUSSERL 1931 : 50)

Nel trasporre in termini semiotici questo meccanismo di prensione, Fontanille estende la questione dell'intersoggettività alla questione più generale dell'interattanzialità:

Da parte nostra, proponiamo invece di estendere e generalizzare tale concezione all'insediamento di qualsiasi relazione interattanziale, vale a dire intendiamo assumerla come pertinente anche per la *conversione* della relazione con la "cosa" in relazione con un altro "attante a pieno titolo". Si tratta insomma di spiegare come si produca *l'attanzializzazione della cosa*. In effetti, quando il "transfert appercettivo" verte sulla cosa, la *prensione analogizzante* si traduce nel riconoscimento, nella cosa stessa, di uno statuto attanziale identico a quello della *carne*. (FONTANILLE 2004a : 213 tr. it.)

Il concetto di Husserl rimandava, come nota Fontanille, ad "una sorta di sintesi che opera per analogia" (*ibid.* tr. nostra) che Merleau-Ponty ridefinirà più propriamente come un processo progressivo di adattamento, volto alla *conformità* (dunque un parametro eidetico e intensivo) e al *ricoprimento* (un parametro mereologico ed estensivo) tra i due corpi. Si tratta, spiega Fontanille, di

[...] un *adattamento* tra due corpi che infine sfocia in un *ricoprimento*, in modo tale che ciascun corpo finisca con l'*abitare*, grazie a una certa configurazione sensomotoria della carne, la forma significativa dell'altro. (*ivi* : 214)

La traduzione semiotica del meccanismo ha l'effetto non trascurabile di sottolineare con forza l'aspetto graduale e progressivo del meccanismo, andando a delineare un vero e proprio processo di aggiustamento, quell'*accomplissement mutuel* di cui parla anche Landowski. L'effetto di mimetismo (ma potremmo anche dire effetto di motivazione isomorfa) che ne deriva non procede "per riconoscimento di un'analogia preesistente, ma per adattamento locale e ricoprimento graduale, dando vita progressivamente a un'equivalenza" (*ibid.*). Traducendo questa gradualità in termini tensivi, Fontanille elabora appunto il "principio" di adattamento ipoiconico attraverso cui il sistema sensomotorio del soggetto "sposa" la struttura dell'oggetto" (*ivi* : 216):

Se il corpo produce delle *equivalenze*, ciò significa che, nella prospettiva della semiotica tensiva, esso agisce sulle *valenze* e persegue anzi, nel caso specifico, un'*uguaglianza di valenze*. Dato che le valenze sono definite globalmente come dipendenti sia dall'intensità (bagliore, affetto, accento ecc.), sia dall'estensione (numero, spazio, durata, cognizione ecc.), possiamo affermare che il corpo si sforza di riprodurre, nella sua stessa carne, una certa combinazione tra intensità ed estensione, possibilmente identica a quella che ha identificato nel mondo delle cose. (*ivi* : 215)

Ora, la traduzione morfogenetica che abbiamo proposto nel cap. 4 mirava esattamente a sottolineare la dipendenza dell'identità figurale di un discorso dato da una "combinazione di intensità e di estensione". A questo punto diventa possibile, almeno a livello teorico, interpretare la prensione impressiva come una prensione analogizzante che riconosca l'oggetto come "corpo" di una relazione attanziale volta all'instaurazione di un isomorfismo. La prensione ritmica, d'altro canto, appare esattamente come quel processo di adattamento ipoiconico per cui la configurazione di salienze dell'oggetto (e la sua composizione mereologica) viene tensivamente e tentativamente messa in risonanza "musicale" (come nota bene Fontanille, non necessariamente consonante) con la configurazione propriocettiva del soggetto.

L'"impronta" dell'oggetto sul soggetto, che in questo modo si dispone ad essere agito pur senza essere passivo, diventa allora l'effetto finale di un processo tentativo di regolazione strutturale reciproca.

### *9.3.1 Fusione o aggiustamento? Un confronto sullo sfondo morfogenetico*

Ora, data l'ispirazione morfogenetica di questo lavoro, non possiamo non notare, a questo punto, la forte aria di famiglia – dovuta probabilmente alla medesima ispirazione fenomenologica – che lega questo modello a quello di René Thom, per cui la percezione si dà esattamente come un'impronta, continuamente sottoposta a riaggiustamento, delle salienze percettive su un "sistema competente".

Come qualificare la percezione se non come modificazione di una dinamica competente sotto l'impatto sensoriale della realtà esterna?

Il sistema competente (per esempio retina, corteccia visiva, etc..) ritrova ad ogni istante la verginità indispensabile a una competenza totale e permanente – e ciò nonostante esiste una certa plasticità, dal momento che le sensazioni percepite vengono immagazzinate in memoria. (THOM 2006 : 59)

Ci pare che questa visione abbia molto a che vedere con l'idea di "autoregolazione sensomotoria" e di memoria propriocettiva come "sistema di controllo" dell'equilibrio identitario dell'attante. Non solo: in Thom si ritrova già formulata l'idea di una sintassi figurativa emergente dall'interazione di energia e materia, nei termini dell'emergenza di *effetti figurativi* a partire dalla stabilizzazione – sotto l'effetto dell'attività simbolica e semiotica – del flusso energetico di gravidanza in forme percettivamente salienti, dispiegate

in un'estensione materiale. Così è un adattamento ipoiconico a tutti gli effetti quello che Thom descrive con il suggestivo termine di *semiurgia*, (concetto peraltro elaborato a partire dall'*exemplum* della danza, che anche Landowski segnala come pratica paradigmatica di *accomplissement mutuel*):

Dobbiamo considerare questa invasione della motricità da parte della forma come una manifestazione del desiderio di appropriarsi della forma stessa tramite una sorta di predazione; ma si tratta di una presa di possesso chiaramente reversibile e terribilmente ambigua, dato che non si sa bene se è il soggetto a “possedere” la forma che realizza o, al contrario, la forma domina sul soggetto che l'esegue – lo stesso tipo di ambiguità che ritroviamo nella diatesi deponente del verbo latino *imitari*. (THOM 2006 : 98)

L'ambiguità insita in questa semiosi imitativa “deponente” è alla base dell'idea di propagazione per similitudine delle pregnanze semantiche (modo metaforico opposto alla propagazione per contatto, ovvero modo metonimico) avanzata da Thom, che ha una notevole assonanza con l'idea di prensione analogizzante recuperata e rielaborata da Fontanille.<sup>709</sup> Ma anche l'idea di una prensione analogica ha qualche assonanza con l'idea di propagazione per similitudine delle pregnanze semantiche (modo metaforico opposto alla propagazione per contatto, ovvero modo metonimico) avanzata da Thom.

Ogni pregnanza si propaga nel campo fenomenico delle forme vissute in base a due modalità della contiguità e della similarità (ossia per metonimia e per metafora). L'uomo interpreta il mondo assimilando le forze naturali a delle pregnanze; ma mentre la propagazione per similarità appare limitata all'universo simbolico, la scienza moderna ha accolto per le proprie “pregnanze” – quelli che in fisica sono chiamati campi – la sola idea della propagazione per contiguità. Ha rifiutato il principio di azione a distanza, considerato “magico”, proprio come l'idea di propagazione per similarità. (THOM 2006 : 96)<sup>710</sup>

La teoria delle catastrofi del resto, è bene ricordarlo, si presentava primariamente come un modello descrittivo dell'analogia. Non è dunque così avventuroso pensare ad una traduzione della prensione analogica – o adattamento ipoiconico – in termini morfogenetici.

Evidentemente non ci è possibile, dato l'alto grado di complessità e la mancanza di adeguate competenze matematiche, schematizzare una configurazione complessa, quale è evidentemente quella di un sistema di autoregolazione propriocettivo e, dall'altro lato, una struttura percettiva. È possibile però descrivere in termini morfogenetici il processo macro di adattamento ipoiconico, non per puro esercizio di traduzione, ma perché ci sembra metta

---

<sup>709</sup> E abbastanza evidente come il riferimento implicito per entrambi – fatta salva l'esplicita ispirazione husserliana di Fontanille – sia il discorso sul “pensiero magico” notoriamente sviluppato da Levi-Strauss.

<sup>710</sup> Così Fontanille in *Semiotique et littérature*: “L'efficience est à la présence, dans la perspective d'une rationalité sensible (dite “magique” ou “mythique” dans l'ethno-littérature), ce que l'effet est à la cause, dans la perspective d'une rationalité cognitive et inférentielle. En effet, dans le discours mythique ou dans les pratiques rituelles ou magiques, la coprésence suffit pour postuler l'efficience, le contact vaut pour explication, car le contact, voire l'association à distance, induisent des analogies, justifient des influences, laissent attendre des échanges ou en suggèrent la rémanence” (FONTANILLE 1999b : 235).

in luce ulteriormente la sua natura di aggiustamento, confutando al contempo l'idea di una fusione omogeneizzante che dissolva la singolarità, piuttosto che comporle.

Ricordiamo allora la proprietà ricorsiva del modello morfogenetico, per cui ciascun dominio di isomorfismo stabile di uno spazio di colocalizzazione può essere considerato a sua volta come piano indipendente e dunque come dominio diffeomorfo rispetto a quello sovraordinato. Diremmo allora che, poste le configurazioni rispettive di soggetto e oggetto come due domini diffeomorfi diversamente configurati ma aperti alla ricerca di una risonanza, ovvero di una comune dipendenza dinamica da un principio strutturale organizzatore, la prensione ritmica apparirà come un processo sempre più “vincolato” di fusione dinamica tra i due stati stabili e la prensione impressiva come il risultato di una risalita progressiva verso il punto di fusione statica, da intendersi però sempre come fusione delle determinazioni (*cf.* PETITOT 1983) e non come indeterminazione.

Per concludere, ci pare che il concetto per certi aspetti oscuro di prensione impressiva e ritmica di Geninasca riceva un parziale chiarimento – soprattutto per quanto riguarda il versante soggettivo della semiosi in atto – da una comparazione con le ultime proposte di Fontanille. Oltre a questo, ci pare che una rilettura in chiave morfogenetica dei due meccanismi contribuisca a pensare ad una comune modellizzazione dei meccanismi stessi e, peraltro, contribuisca a confutare ulteriormente l'idea di presa estetica come fusione omogeneizzante. La “fusione” tra soggetto e oggetto, vista sotto questa prospettiva, viene infatti declinata in fusione dinamica – senza perdita di statuto differenziale dei poli per quanto su uno sfondo comune che ne assicuri il reciproco vincolo – o in fusione statica – questa sì con perdita di *differenza*, ma non con perdita di *differenziazione*. Il raggiunto “isomorfismo” tra i due stati sottoposti ad aggiustamento è infatti compensato dal “salto” ad un altro ordine di regolarità – il nuovo ordine la cui ricerca è aperta dalla frattura nell'abitudine – ove non vi è affatto indifferenziazione e massa forica, ma un nuovo livello di pertinenza delle singolarità: comunque un ri-aggiustamento, non certo una perdita di informatività e significatività<sup>711</sup>. La fusione estetica è allora da intendersi come passaggio all'altrove: accesso al *non sense* forse (*non sense*, beninteso, rispetto al piano “stabilizzato di partenza) ma non all'assenza di senso, al suo dileguarsi. L'indicibile, ricorda giustamente Marrone, è “ciò che attende di essere detto”<sup>712</sup>.

Come si vede, anche da un punto di vista generativo, l'attenzione al piano discorsivo – è a questo livello che infatti pertiene, in sostanza, il dominio della sintassi figurativa – come sede precipua della peculiarità idiosincratca dei testi ne conserva di principio intatte le proprietà singolari<sup>713</sup>. È con questa prospettiva che ci pare si debba ritornare a riflettere

---

<sup>711</sup> Le due “fusioni” corrispondono del resto ai due regimi interattivi di “rischio” proposti da Landowski: insicurezza da un lato (“rischio accettato” di aprirsi all'altro attraverso il contagio sensibile) e rischio puro dall'altro (l'accidente “catastrofico”, l'insensato).

<sup>712</sup> MARRONE 1990 : 137.

<sup>713</sup> Ci terremmo con questo a sottolineare che se in sede di analisi si privilegia la focalizzazione sul piano discorsivo più superficiale, le potenzialità di differenziazione e di singolarità degli oggetti semiotici vengono preservate da qualsiasi appiattimento generalizzante. In questa prospettiva, l'idea spesso invocata di una tendenza dell'approccio generativo all'omogeneizzazione delle differenze (*cf.* ad esempio la recente riflessione, apertamente polemica ma decisamente stimolante, in PAOLUCCI 2006) viene relegata al massimo ai livelli più profondi dell'edificio greimasiano. Se mai vi è omogeneizzazione provocata dall'applicazione del modello generativo, questa si limita al massimo ai casi in cui si indulge ad un'estensione indebita (ovvero dimentica dell'aumento di complessità che implica la conversione) del rigido sistema differenziale del

sulla natura “fusionale” dell’esperienza passionale ed estetica rispetto alla quale, come è evidente, assumiamo *in toto* l’osservazione critica dell’ultimo Landowski, che suggerisce di considerare le proposte di *Sémiotique des passions* come un tentativo ancora grezzo e imperfetto di esplorare un campo inedito, una navigazione a vista non priva di sviste e miraggi. Sul tema estesico-passionale, che è del resto quello che qui ci interessa, Landowski invita decisamente a riprendere piuttosto la via aperta da *De l’imperfection*, in cui la fusione, a ben vedere<sup>714</sup>, non è intesa come un regresso all’indifferenziazione nel senso di un annullamento delle eterogeneità dei poli, ma appunto come contagio progressivo, aggiustamento e percezione di “impressività” di un polo sull’altro, reciprocamente.

Per tutti questi motivi, ci pare più corretto parlare della presa estetica in termini di *effetto* fusionale, più che di un’effettiva (e in effetti insostenibile) fusione. Una visione implicita, come abbiamo tentato di mostrare, nella controversa, ma comunque originale proposta di Geninasca, sul quale vorremmo tornare, finalmente, alla luce dell’excursus appena compiuto nei territori della propriocettività, che nel suo modello rimane in effetti alla stregua di presupposto.

### 9.3 DALL’IMPERFEZIONE ALLA DISTRAZIONE

*Per questa mente sempre in ascolto,  
la cui sensibilità è al massimo della tensione,  
ogni “semiurgo” è un demiurgo.*  
(René Thom)

Alla luce delle considerazioni appena fatte, nel caso del testo letterario la prensione impressiva appare come il risultato di un processo di aggiustamento tensivo che riconosca la configurazione di salienze semantiche (e, da un punto di vista mereologico, l’arrangiamento degli spazi testuali) come identità formale del discorso inteso come corpo e dunque disponibile ad un adattamento ipoiconico

---

quadrato semiotico ai livelli superiori, ben più mobili e instabili. Soprattutto, non dovrebbe mai essere esteso in senso sostanziale l’imperativo di chiusura e coerenza interna che il quadrato semiotico sottintende. Chiusura e coerenza sono attributi necessari alla costituzione – diremmo a questo punto fenomenologica – di un *discorso* mobile e instabile – da un punto di vista semiosico e “in atto” – in *testo* analizzabile e articolabile – da un punto di vista semiotico e metalinguistico. Del resto, anche a livello profondo, tali requisiti sono puramente operativi, del tutto fittivi (ma comunque funzionali) rispetto al funzionamento “incarnato” del senso. Non appena si consideri il *golem* del quadrato per quel che davvero è, ovvero una selezione arbitraria (per quanto sempre sottoposta a criteri di pertinenza) e soprattutto relativa ad *un dato testo* di un universo di senso in sé ben più instabile ed eterogeneo, si comprende che l’opposizione tra un senso mobile e un senso “inquadrate” non è poi così netta.

<sup>714</sup> Secondo Landowski, infatti, nell’ultimo libro di Greimas la pertinenza semiotica dell’aggiustamento è già presente, anche se in modo implicito e abbozzato: “[in *De l’imperfection* Greimas] tourne son regard vers des éléments qui constitueront la base de deux régimes de sens qui n’avaient eu jusque là aucune place dans la théorie [...]: le régime de l’ajustement et celui de l’accident. Toutefois, si Greimas esquisse bien l’un et l’autre, il ne les distingue pas. Au contraire, ce qu’il appelle l’accident esthétique, ou l’‘événement esthétique’ - véritable syntagme figé sous sa plume, et en même temps notion clef tout au long du livre – superpose, condense, confond ces deux régimes” (LANDOWSKI 2005 : 65).

Ora, come si ricordava prima, allo scopo di permettere una descrizione di tale identità formale di tipo figurale, abbiamo ipotizzato nel cap. 4 l'operatività di due indici – coerenza e coesione – legati rispettivamente all'applicazione su tale “oggetto invisibile” di un'intenzionalità pragmatica ed eidetica (cfr. BORDRON 1991). Nella nostra proposta, che mirava ad integrare gli approcci di Geninasca e Fontanille con quello di Bordron, queste due intenzionalità – corrispondenti a due differenti scelte di focalizzazione sull'oggetto (intensiva ed estensiva) – andavano comunque a sovradeterminare la previa assunzione di un'intenzionalità *semiotica*, che considerasse cioè l'oggetto *in primis* come oggetto discorsivo e significante. Ciò significa che ordini di coerenza e di coesione vanno intesi, a questo livello, come coerenza e coesione ancora pienamente di natura discorsiva e semantica.

Geninasca parla però di coesione *perceptiva*, distinguendo decisamente tra ordine sensibile e ordine cognitivo (ovvero l'intelligibilità, sia dell'ordine dello spiegare che del comprendere). Ora, non ci pare sia stato sufficientemente sottolineato il fatto che prensione impressiva e ritmica, a differenza di prensione molare e semantica, non rimandano ad alcun tipo di razionalità. È infatti esattamente il livello di elaborazione cognitiva che viene meno nel passaggio da regime semantico e regime impressivo: l'immediatezza dell'impressività si dà esattamente come “cassazione” delle categorie interocettive intese come precondizioni semiotiche di una traduzione astratta e cognitiva del dominio estero-cettivo, della semiotica del mondo naturale.

Così ad esempio Fabbri riflette su questa “implicitazione” delle categorie astratte rispetto al rapporto semiosico del soggetto di fronte al “significante del mondo”:

La lingua ha organizzato, ha specializzato una parte di sé, per alcune funzioni che chiameremo “categorie astratte”. Nell'incontro con le grandi configurazioni del mondo, queste categorie non mancano, sono semplicemente implicite. In altri termini, le figure del mondo che ci incontrano, e che sono esprimibili come forme di significazione, sono organizzate in modo che le categorie astratte che la lingua ha definito – gli universali linguistici, per esempio – vanno disimplicate dalle forme stesse del mondo. Il mondo non è che non ci parli: ci parla, ma implicitamente; mentre la lingua, che pure ci parla assai implicitamente, ha comunque apparecchiato una sua parte sintattica grammaticale per esplicitare una serie di categorie astratte con cui il mondo ci parla, ma, per così dire, implicitamente.<sup>715</sup> [...] Le figure del mondo ci parlano direttamente, ma ci parlano in un altro modo. Ci parlano per sostanza e per figura, per organizzazione della materia e per organizzazione delle forme. (FABBRI 1990 : 29-30)

Ci pare che questo dipenda dal fatto che la prensione impressiva prevede come si diceva, in quanto “*rêverie*”, un disinnescamento dell'intenzionalità semiotica e l'attivazione di una pura intenzionalità schematica, volta alle qualità figurali dell'oggetto, che in questo senso è piuttosto vicina al regime pre-semiotico dell'attenzione che ad una vera e propria intenzionalità costituente. Scrive ancora Geninasca:

<sup>715</sup> Si noti come, coerentemente con l'idea di “ragionamento per figure”, su cui Fabbri riflette nello stesso saggio, la “forma ritmica” del discorso di Fabbri è prosodicamente accordata al significato che veicola: la circolarità della testualizzazione di questo breve estratto è la stessa circolarità che regge l'incontro tra soggetto e oggetto del “mondo naturale”.

Familiari al mondo che le accoglie, le configurazioni percettive esistono, tuttavia, solo per il tempo dello sguardo che le disegna, nel momento in cui, **indipendentemente da ogni mira intenzionale**, esse si impongono, munite di un tratto d'obiettività, al soggetto che le accoglie [...]. (GENINASCA 1997 : 246, grassetto nostro)

Ecco il motivo per cui sopra dicevamo che la lettura di Geninasca proposta da Fontanille ci è apparsa fuorviante. Fontanille considera la prensione impressiva come una fase di una *démarche* cognitiva di apprensione costituente. Al contrario, ci pare che la prensione impressiva rimandi ad una dimensione assolutamente non cognitiva, ma puramente sensibile. La gravidanza emergente dalla prensione impressiva è, per dirla con Petitot, gravidanza asemantica, pura configurazione di salienze colte attraverso una disposizione all'attenzione, più che attraverso un'attività intenzionale costituente.

Ritorniamo allora al problema dell'applicazione di una tale prensione a quell'oggetto è invisibile che è il discorso letterario. Se lo slittamento sul piano pragmatico (nel senso morrisiano del termine) da una prensione molare e semantica ad una prensione impressiva deve corrispondere ad uno slittamento sul piano incarnato da un'intenzionalità semiotica ad un'intenzionalità schematica, in che modo delle salienze in sé semantiche – ed emergenti da un gioco di “forme e forze” discorsive – possono essere investite di gravidanza asemantica e porsi come puri centri di attenzione?

Ecco, ci pare che un modo per poter dissipare l'ambiguità della nozione di prensione impressiva nel caso del testo letterario sia di considerarla come una modalità di accesso all'“oggetto invisibile” che si fonda certo sulla prensione semantica della configurazione di salienze, ma che a partire da questa riesca tuttavia a disattivarne le proprietà semantiche, provocando uno slittamento verso una sorta di “reificazione” di tale configurazione; reificazione da intendersi nel senso in cui poco fa si parlava di “riconoscimento dell'alterità come cosa”: una considerazione delle sue pure qualità figurali.

Nel passaggio da prensione semantica a prensione impressiva la configurazione di salienze da base dell'identità discorsiva (definizione formale) può essere colta come pura identità figurale (definizione corporea). Solo in questo modo l'oggetto invisibile e aporetico che è il discorso può accedere allo status di “corpo”. La coesione *sensibile* di cui parla Geninasca non è allora nulla più che la versione “reificata” della coesione *semantica* del discorso, la base di una sua definizione corporea e non più solo formale.

In altri termini, ipotizziamo che il mutamento di “sguardo” responsabile dello slittamento dall'intelligibile al sensibile, dalla prensione semantica alla prensione impressiva, non sia solo dell'ordine di un cambiamento quantitativo di focalizzazione (un passaggio da focalizzazione intensiva sulle parti a una focalizzazione estensiva sul tutto), ma che rilevi di una trasformazione qualitativa dello sguardo, di uno slittamento di intenzionalità e una dislocazione del sentire, qualcosa di simile a quella “distrazione” che abbiamo visto all'opera, valorizzata esattamente come strumento timico di accesso alla dimensione estetica, nella vicenda identitaria di *Rayuela*.

Del resto, la stessa volontà di legare l'attivazione della prensione impressiva ad un parametro aspettuale – si parla sempre di sguardo, di prospettiva – evidenza come il

passaggio tra le prensioni sia tutto compreso nella questione degli modulazioni intenzionali del soggetto di fronte allo stesso “oggetto invisibile” (Geninasca parla di passaggio da uno sguardo “proiettivo” ad uno sguardo “contemplativo”).

**Liberata da ogni finalità pragmatica**, la percezione sfocia in una **contemplazione disinteressata** che coincide con l’esperienza euforica della solidarietà del Soggetto e del Mondo, di un mondo *per* il soggetto, al contempo sensibile e intelligibile. [...] Se nel Discorso sociale le parole si pongono come sostituti di quelle cose alle quali devono riferirsi, all’interno del Discorso estetico, al contrario, le figure del mondo, piuttosto che corrispondere ai significati del linguaggio, funzionano come significanti, il cui significato coincide con gli stati modali del soggetto. (GENINASCA 1997 : 239, grassetto nostro)

Ma cos’è questo sguardo disinteressato, libero da ogni finalità pragmatica? Si tratta, ci pare di poter dire, un’intenzionalità che dimentica di essere tale, che “dimentica” l’onere trascendentale della costituzione del reale; una sorta di *epoché*. Nel caso del letterario, ciò che si “dimentica” è esattamente l’aporia del senso, ovvero l’inevitabile dipendenza dell’emergenza dell’“oggetto invisibile” dall’attività semiotica e attualizzante del soggetto. In questo modo l’oggetto sembra darsi in quanto tale, acquista esso stesso un’intenzionalità latente. Il “Mondo per il soggetto” non è allora il mondo costituito dal soggetto e dipendente dalle sue mire predicative ed intenzionali, ma il mondo che si dà al soggetto e alla sua attenzione.

È in questo senso che abbiamo parlato di distrazione come condizione necessaria allo slittamento situazionale del soggetto dal regime dell’intenzione a quello dell’attenzione, da un livello di pertinenza dei valori (che il soggetto può assumere) al livello di pertinenza delle valenze (alle quali, piuttosto, il soggetto aderisce). La distrazione, dunque, come deroga dell’intenzionalità predicativa a favore di un puro rapporto timico con l’oggetto, presa di potere del “soggetto voluto” sul “soggetto volente”. Il soggetto che – come la Maga di *Rayuela* – accede al centro “senza saperlo” e, soprattutto, rinunciando ad essere centro.

Il soggetto, in questo modo, lungi dall’unificarle, si rifrange anch’egli in diverse *esquisses*: il versante predicativo e il versante timico si sfaldano, per poi ricomporsi altrimenti. Così ancora Fabbri, commentando un testo di Nabokov:

Se in questo testo, o almeno in una parte di esso, le figure del mondo, le sue configurazioni profonde, sono sottoposte a quella che ho chiamato una specie di continuità, lo stesso fenomeno accade con la percezione di un soggetto costitutivo. **Il soggetto, insomma, non può apparire nel momento della trasformazione estetica come soggetto intero.** (FABBRI 1990 : 36, grassetto nostro)

Altrove, similmente, Fabbri parla di “disinteresse estetico” – appunto, una neutralizzazione delle intenzioni – che tuttavia non è distacco sensibile, ma viatico per una differente convergenza con un oggetto riconosciuto (esattamente come nella prensione analogizzante) come “un altro se stesso”:

Nel disinteresse estetico non c'è distacco. Il lettore, dimentico di sé, ritrova la più profonda continuità passionale con un altro se stesso; incontra il proprio destino d'affetto che si dà senza remissione e a cui è tenuto a rimettersi. In questo effetto-destino il testo ci raggiunge e ci tocca nel nostro "spirito di corpo" (passione della carne e dell'animo). (FABBRI 1997 : 18)

Ecco cosa ci pare che manchi nella teorizzazione, che riteniamo comunque affascinante e coraggiosa, di Geninasca. È necessario leggere l'impressività, anche nel caso del discorso "immateriale", come effetto di un aggiustamento tra i poli entrambi attivi, un'accordatura sottomessa all'interazione di due "corpi", quasi la configurazione esterocettiva fosse anch'essa, vitalisticamente, propriocettiva<sup>716</sup>.

L'impronta sensibile dell'oggetto invisibile non è allora né il risultato di una proiezione unilaterale del soggetto che si "finga" affetto da qualcosa che in realtà egli stesso costituisce, né il risultato di un'azione unilaterale dell'oggetto sul soggetto completamente affetto, ma qualcosa di intermedio e dinamico tra questi due estremi, un passaggio continuo di costituzione e di affezione reciproca.

È in questo scarto continuamente rilanciato tra timico e predicativo, questo rimbalzare tra attenzione e intenzione che ci pare si debba ricercare il *proprium* dell'esperienza estetica: unione di sensibile ed intelligibile non come coincidenza, ma come regolazione reciproca. L'aggiustamento non è né fusione indifferenziata né impronta reciproca ed immediata, sorta di isomorfismo pronto all'uso, ma un processo sempre tentativo (fusione dinamica, distrazione adiaforica) eppure mirante ad un *cosmos*, ad un ordine di coesione sensibile più che di coerenza e coesione intelligibile. Meglio ancora: un ordine di totalità "dimentico" (fusione statica, distrazione radicale) del proprio radicamento nell'intelligibile.

Vorremmo allora tornare, proprio su questo punto cruciale, al maggiore ispiratore di questo lavoro, la cui formazione scientifica "dura" nulla ha tolto alla capacità di lasciarsi distrarre dall'unilateralità delle catene di causa-effetto. Riportiamo allora una riflessione di Thom che reca in sé tutta la forza di un'idea dinamica della struttura e, al contempo, fornisce una delle più suggestive descrizioni della "semiosi in atto", questo nuovo *golem* della semiotica che è andato a sostituire quello, ormai degradato a *totem* (e talora anche a *tabù*), del "testo":

Nell'interazione significato-significante è chiaro che, trascinato dal flusso universale, il significato emette, genera il significante in una crescita ramificante ininterrotta. Ma il significante rigenera il significato, ogni volta che interpretiamo il segno. [...] è per questa sottile oscillazione tra due morfologie, per la sua esigenza simultanea di reversibilità e di irreversibilità, che la dinamica del simbolismo porta con sé (sotto forma locale, concentrata) tutte le contraddizioni della visione scientifica del mondo, ed è l'immagine stessa della vita. (THOM 2006 : 60)

Come si vede, non vi è nulla di imperialistico e assolutistico in una tale idea della forma e della struttura. La struttura, mai fissa, è sempre in sé intrinsecamente dinamica e condizionata, in tale dinamismo, da altre forme, tra le quali quella del "soggetto" è solo

---

<sup>716</sup> Si pensi a questo proposito alla distinzione tra sensibilità reattiva e percettiva in Landowski (2005).

una tra tante, solo – circostanza non trascurabile – dotata di coscienza della propria instabilità. Una “forma mobile”, quella del soggetto, che – la si veda come corpo pulsante o come pura competenza semiotica – al cospetto di una forma altra è semplicemente capace di porvisi di fronte in *diversi* modi, secondo diverse intenzionalità, diverse prospettive e diverse relazioni: con protervia forse, quando pretenda di costituire l’alterità, o con indifferenza, qualora la forma “altra” in questione sia stata già “presa” e incorporata; ma anche con stupore e tremore, quando vi si protenda alla ricerca di un contatto estetico e di un senso rinnovato. La struttura a cui pensa Thom, e che egli vedeva vorticare nell’universo, non è una divinità dalla voce tonante, ma una sorta di brusio siderale a cui accostarsi non con un’intenzionalità solida e onnipotente, ma con fiduciosa disposizione all’aggiustamento, con un “balbettamento” che non sia però inane, ma che anzi preluda a nuovo senso.

Io vedrei volentieri nel matematico un eterno neonato, che balbetta di fronte alla natura; soltanto quelli che sanno ascoltare le risposte di Madre Natura arriveranno più tardi ad aprire il dialogo con essa e ad impadronirsi di una nuova lingua. Gli altri non faranno che balbettare, mormorare a vuoto – *bombonans in vacuo*. E dove, mi chiederete, il matematico può sentire la risposta della natura? La voce della realtà è nel senso del mondo (THOM 2006 : 79)

È con questa immagine – che lascia aperte questioni piuttosto che chiuderle - che vorremmo terminare la nostra riflessione: l’immagine smodata – come inevitabilmente smodato, eccessivo e smisurato è qualsiasi atteggiamento estetico, anche quello della *mens* matematica – di un aggiustamento che sia come un balbettio di un soggetto-bambino di fronte all’oggetto. Ma non *in vacuo*.

## CONCLUSIONI

Ci piacerebbe, alla fine di questo lungo percorso analitico e teorico, poter assecondare un latente *cofé* retorico e suggerire, a giustificazione di probabili inconsistenze e incompletezze, che una ricerca che si interroghi anche sull'imperfezione dell'esperienza estetica non possa che essere anch'essa "adeguatamente" imperfetta. In realtà, sappiamo bene che la presenza di fili smagliati e di fratture è fenomeno del tutto normale, e forse per certi aspetti persino auspicabile, in qualsiasi progetto di ricerca e dunque, semplicemente, ammettiamo che, come sempre, molto altro resta da dire.

E tuttavia, in conclusione di un lavoro che ci ha portato ad indagare i possibili fondamenti topologici dell'esperienza semiotica del letterario, vorremmo tornare alle considerazioni più generali sullo statuto della semiotica letteraria già avanzate in apertura, ma affrontate, ora, alla luce dei risultati ottenuti e dei problemi rimasti aperti (o aperti *ex novo*: un "effetto collaterale" ineliminabile che del resto, a nostro parere, rende l'analisi una pratica non tautologica e pienamente "di scoperta").

In questo, abbiamo tentato di attenerci il più possibile ad un imperativo di "ancoraggio" alle strutture e alle strategie inscritte nel discorso, nella persuasione che il testo rimane, al di là delle possibili e necessarie revisioni dei fondamenti teorici della disciplina, il vero banco di prova di una semiotica che si voglia fedele alla sua, per quanto controversa, "vocazione scientifica". E tuttavia, abbiamo considerato il discorso e la sua configurazione come inscritti in un oggetto testuale considerato come una vera e propria istanza "corporea", partner di un'interazione sì simulacrale – mediata dall'assunzione e dalla trasformazione di posizioni enunciative implicite – ma in qualche modo supportata da un "campo di presenza" manifestato sul piano espressivo dalla configurazione singolare dell'oggetto testuale. Un oggetto testuale inteso dunque come una sorta di casella vuota dell'interazione estetica: né discorso "in sé", già realizzato a prescindere dalla sua attivazione o testimone di un'impossibile "essenza" ontologica e indipendente del testo, né tuttavia prodotto esclusivo dell'intenzionalità del soggetto e della sua attività di costituzione significativa, ma puro campo di posizioni in attesa di essere dinamizzate "in situazione", luogo mobile emergente – nelle sue "linee di resistenza" – dall'aggiustamento reciproco tra i poli discorsivo e soggettivo che esso stesso mette in relazione.

È evidente che sotto questo aspetto il nostro progetto, oltre all'analisi e alla disarticolazione della struttura immanente del testo, implica una seppur cauta considerazione – tendenzialmente più "interpretativa" che generativa – degli effetti pragmatici della lettura intesa come esperienza situata. Va dunque ancora una volta precisato, a scanso di equivoci, che la "situazione" a cui pensiamo non è la situazione del lettore empirico considerato nel proprio "campo di presenza" in senso referenziale (il sociologico "contesto di fruizione") il quale, da un punto di vista semiotico, non può rientrare nel lavoro di interpretazione se non attraverso una traduzione in forme registrate di competenza culturale enciclopedica. La situazione a cui pensiamo è anch'essa del tutto immanente al testo, nel senso che è in qualche modo il risultato e il presupposto di un meccanismo di semiosi in atto in cui la struttura tensiva del testo si pone, attraverso la

predisposizione di posizioni e dinamiche enunciazionali, come un campo fenomenologico di esplicazione della soggettività in esso inscritta.

Un'esplicazione o, se si vuole, una costruzione di identità discorsiva che si svolge non solo rispetto alle dinamiche cognitive di un processo interpretazione, ma anche rispetto alle dinamiche timiche, patemiche e pragmatiche di un'esperienza di significazione, di una vera e propria prensione. In altri termini, la nostra idea è che nel corso di una fruizione estetica la disposizione tensiva del lettore empirico subisca una trasformazione dinamica verso una nuova riconfigurazione stabile, aggiustandosi progressivamente alle linee tensive del discorso incarnate nell'oggetto testuale; e, viceversa, che tali linee tensive trovino un centro organizzatore, una forma strutturale stabile – per quanto “particolare” – attraverso l'attivazione dinamica del proprio campo singolare di possibilità creodiche da parte del soggetto che vi si pone “in situazione”.

Siamo ben coscienti di addentrarci in questo modo in un territorio pericoloso, dal punto di vista semiotico. Ma del resto, è un problema che scuote da ormai qualche anno l'*ingroup* disciplinare. Come già accennavamo in apertura, il problema – più operativo che teorico a nostro parere – è quello di come rendere conto della necessità ormai largamente accettata di indagare i processi di semiosi in atto (o di prassi enunciativa, secondo un'altra prospettiva teorica, ma con qualche significativa differenza) senza asserragliarsi nell'immanenza del testo e senza, al contrario, sconfinare nel campo della psicologia o della sociologia. Eppure la difficoltà della questione non dovrebbe annullare la mera necessità di affrontarla, anche a costo di assumersi un rischio, come qui abbiamo fatto, ed esporsi a critiche mai come in questo caso ben accette, perché mai come in questo caso volte ad essere davvero produttive.

Nel caso della semiotica letteraria, poi, il problema appare ancora più stringente. Ambito di applicazione “elettivo” della semiotica fin dai primordi, la semiotica letteraria – lo ribadiamo senza remore – è stata tanto eccessivamente praticata e scandagliata all'inizio quanto troppo sbrigativamente accantonata una volta esaurita la propria spinta innovativa. E tuttavia, l'analisi approfondita di testi letterari ha continuato a fornire, se non un campo di elaborazione di nuove ipotesi teoriche specificamente letterarie, uno strumento generale di affinamento, stabile e fecondo, degli strumenti operativi della semiotica. Personalmente, siamo tra coloro che credono che la semiotica abbia a questo punto accumulato abbastanza spunti innovativi e problemi stimolanti da poterli reinnestare, anche violentemente e rischiosamente, nella problematica letteraria, rivitalizzandola. Crediamo, in altri termini, che l'abbandono di questo ambito di ricerca abbia portato ad un utilissimo allargamento delle strette maglie della narratologia ma che richieda, ora, di essere decisamente rinnovato dagli apporti e dai problemi incontrati nell'esplorazione di nuovi territori semiotici.

La semiotica letteraria di Geninasca e di Bertrand, nonché alcune proposte di Fontanille, sembrano aver accolto questa sfida. Eppure, la problematica della semiosi in atto e di una visione fenomenologica del testo letterario sono tuttora poco affrontate. Fatto curioso se si pensa che il paradigmatico e barthesiano “piacere della lettura” è non solo una parte essenziale del fenomeno letterario (*lato sensu*), ma anche uno degli esempi più immediati ed evidenti di prassi enunciazionale e di semiosi aurorale: un processo di “invenzione”, per dirla con Eco.

La costitutiva (ed aporetica, come si è ampiamente detto) immaterialità del senso, ovvero di una sostanza del contenuto non sensibile e tuttavia pienamente “oggettivabile”, non dovrebbe in questo senso escludere di principio la possibilità dell’attivazione, nel corso del processo di fruizione estetica, di *pattern* esperienziali relativi ad un *embodiement* non direttamente legato ad un “corpo”, ma comunque capace di attivare schemi tensivi di dinamizzazione modellati *sul* corporeo. È chiaro che una visione del genere non può che porsi, ad un livello semiotico, come ipotesi da testare rispetto ai suoi presupposti inscritti nel testo: non certo come un’ipotesi da validare (o meglio, rendere falsificabile) attraverso un’implementazione delle basi corporee, in senso naturalistico, dell’esperienza semiotica.<sup>717</sup>

È per questo che il maggiore ispiratore di questa ricerca, accanto a Thom, è stato riconosciuto in Geninasca, che ha tentato una revisione di alcuni presupposti sclerotizzati dell’analisi letteraria pur senza abbandonare mai, attraverso un’estrema fedeltà al testo, l’obiettivo del mantenimento di un *proprium* disciplinare della semiotica. Di questa prospettiva revisionista ci pare, ad esempio, significativa, la sua dichiarazione della necessità di riprendere in considerazione il problema di una semiotica della lettura (si pensi alla sua proposta di sostituire la coppia enunciatore/enunciataro con una più “pragmatica” opposizione io/tu). La stessa scelta del titolo della raccolta che riunisce i principali contributi dello studioso – *La parole littéraire* – è tesa a mettere il luce il carattere singolare e “in atto” dell’esperienza letteraria o più generalmente estetica.

Ma la visione di Geninasca dell’esperienza del letterario mira ad un livello, a nostro parere, già troppo “alto”, ovvero al livello epistemico (la coppia io/tu è da intendersi, infatti, come opposizione tra poli identitari trasfusi nel testo attraverso il discorso valoriale): altra questione è indagare le basi sensibili dell’esperienza letteraria. Va detto che la questione del sensibile è sfiorata, anche con una certa forza, attraverso il concetto di prensione impressiva ed estetica; la proposta non è stata sufficientemente ed adeguatamente sviluppata – e abbiamo già detto che la nostra personale opinione è che tale lascito incompleto sia, se non il contributo più interessante del lavoro di Geninasca, quanto meno il più carico di implicazioni feconde e innovative. Bertrand, da parte sua, assume invece con decisione una prospettiva fenomenologica, applicata tuttavia al solo livello del contenuto, ovvero alle strategie di rappresentazione discorsiva interna e non tanto alle dinamiche di fruizione dell’oggetto testuale nella sua integrità e “consistenza” globale: la lettura fenomenologica è applicata, in altri termini, all’esperienza *nel* letterario più che all’esperienza *del* letterario.

Siamo quindi perfettamente d’accordo con Pozzato quando, interrogandosi in un recente contributo sulle dinamiche cognitive ed emotive innescate dall’esperienza (pienamente estetica pur nel suo innegabile fondamento cognitivo) dell’umorismo, nota:

Forse, più in generale, tutta la problematica del piacere del testo è mal padroneggiata da una semiotica come quella strutturale classica che ha una buona capacità descrittiva dell’articolazione dell’oggetto ma un apparato metodologico ancora immaturo nei confronti

---

<sup>717</sup> Ovviamente, non stiamo qui affermando che tale implementazione non sia possibile, ma solo che essa oltrepassa i confini di pertinenza semiotica, la quale può al massimo indagare le proiezioni e iscrizioni testuali di un principio di *embodiement*, nel senso che qui si sta tentando di precisare.

di una descrizione di tipo fenomenologico, cioè dei *tipi di esperienza* che un soggetto vive fruendo di un determinato testo. (POZZATO 2007 : 143)

È esattamente questo punto di vista esperienziale che abbiamo qui cercato di indagare. E abbiamo tentato di farlo attraverso l'analisi dei meccanismi di deformazione dei suoi presupposti topologici, che pur offrendosi ad un'attualizzazione dinamica da parte soggettale, risiedono *comunque* nel testo, o più precisamente in quello iato sottile – presentificato dalla linea d'ombra dei dispositivi di testualizzazione – che marca il passaggio tra l'oggetto testuale realizzato e l'esplosione delle sue significazioni virtuali. È per questo che abbiamo parlato dell'esperienza letteraria come prodotto di una predisposizione alla “distrazione”, intesa come deroga dell'intenzionalità, effetto di una presa al potere del timico e dell'attenzione: una dislocazione timica che possa porre il soggetto estetico, guidato dalla configurazione “oggettale” del testo, all'interno di uno spazio agiato e tuttavia costretto, entro il dominio liminare – questa sorta di singolarità “spaziata” ed esplicita – che si apre nella configurazione complessa delle salienze del discorso.

Scriva Merleau-Ponty, nell'*incipit* di un saggio che amiamo molto:

La scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle. Se ne costruisce dei modelli interni e, operando su questi indici o variabili le trasformazioni consentite dalla loro definizione, si confronta solo di quando in quando con il mondo effettuale. Essa è, ed è sempre stata, quel pensiero mirabilmente attivo, ingegnoso, disinvolto, quel partito preso di trattare ogni essere come “oggetto in generale”, cioè come se non fosse niente per noi e tuttavia si trovasse predestinato ai nostri artifici. (MERLEAU-PONTY 1964 : 13 tr. it.)

È seguendo questo spunto che abbiamo tentato di “abitare” il testo, come un oggetto “che è qualcosa per un noi”: senza manipolarlo, se non rispettosamente, ma lasciandoci talora gentilmente manipolare. Abbiamo tentato insomma di porci – anche e soprattutto in sede di analisi e pur senza rinunciare (almeno così speriamo) al rigore – esattamente nella “situazione” del soggetto dell'esperienza estetica, in quel “mondo effettuale” che non è referenziale, ma campo di attualizzazioni possibili, ovvero nell'interstizio – più o meno stretto, più o meno praticabile – aperto dalle “fratture” di quel paradossale “apparire immateriale” che è il corpo del testo.

Un interstizio, diremmo anche, entro il quale si compone e si realizza – sempre dinamicamente, sempre tentativamente – quell'aggiustamento reciproco che fa dell'esperienza del letterario un esempio paradigmatico di semiosi in atto. Perché l'esperienza del letterario è a tutti gli effetti una costituzione attiva e autoriflessiva di senso, un processo di “invenzione” che recupera qui tutte le sfumature della sua duplice accezione: quella etimologica di “scoperta” e quella comune di “creazione”. Un processo, aggiungiamo, la cui iscrizione virtuale in una “forma chiusa” nulla toglie alla dinamicità intrinseca dell'attivazione che, talora sommessamente, talora imperiosamente, sempre tuttavia richiede. È in questa dinamica regolata, in questa aporetica “instabilità stabile” che risiede, come abbiamo cercato di dimostrare, se non il fondamento primario del “piacere del testo”, almeno una delle sue componenti ineliminabili.

## APPENDICI E BIBLIOGRAFIA

# APPENDICE I

## TAVOLA DELLE CATASTROFI ELEMENTARI

variabili esterne	variabili interne	nome della catastrofe	centro organizzatore	spiegamento universale (numero dei minimi possibili)	insieme di catastrofe o sue sezioni notevoli	grafici dei processi principali	nomi: interpretazione spaziale	verbi: interpretazione temporale
0	0	minimo	$x^2$	$x^2 (1)$	<i>vuoto</i>		oggetto, cosa, <i>l'essere</i>	essere, durare, stare
1	1	piega	$x^3$	$x^3 + ux (0, 1)$			bordo, fine inizio	finire incominciare
2	1	grinza, cuspide di whitney. catastrofe di riemann hugoniot	$x^4$	$x^4 + ux^2 + vx (1, 2)$			grinza, faglia	dividere, separare unire <i>cambiare, divenire</i> catturare, mangiare emettere, generare
3	1	codà di rondine	$x^5$	$x^5 + ux^3 + vx^2 + wx (0, 1, 2)$			fessura, impronta suicidio	spaccare, segare, tirare, strappare uccidersi <i>vomitare, venir meno, agitare</i> respingere attraversare sputare, scintillare
4	1	farfalla	$x^6$	$x^6 + ux^4 + vx^3 + wx^2 + tx (1, 2, 3)$			dono, tasca scaglia, fiocco	dare, ricevere, riempire, vuotare, andare
3	2	onda, ombelico iperbolico	$x^3 + y^3$	$x^3 + y^3 + wxy - ux - vy (0, 1)$			cresta d'onda arco	frangersi collassare
3	2	pelo, ombelico ellittico	$x^3 - xy^2$	$x^3 - xy^2 + w(x^2 + y^2) - ux - vy (0, 1)$			pelo, ago, guglia, chiodo	forare, pungere riempire
4	2	fungo, ombelico parabolico	$x^2y + y^4$	$x^2y + y^4 + tx^2 + wy^2 - ux - vy (0, 1, 2)$			fungo, fallo spruzzo canto del cigno bocca, labbra	penetrare, trasformare finire disintegrarsi aprire, chiudere, accogliere
8	2	doppia cuspide	$x^4 + y^4$	$x^4 + y^4 + sx^2y^2 + ... - ux - vy (0, 1, 2, 3, 4, 5)$			messaggio	inviare, mandare tagliare prendere legare

nei disegni degli insiemi di catastrofe sono stati indicati i numeri dei minimi presenti in ciascuna regione; le variabili esterne  $-u, v, w, t, \dots, s-$  sono chiamate da Zeemann parametri di controllo, mentre le variabili interne  $-x, y-$  sono dette variabili di comportamento o di stato (Cfr. cap. III)

[L'immagine è tratta da TONIETTI 2002]

## APPENDICE II

### *RAYUELA* : DIVISIONE IN SEQUENZE E DOMINANTI TEMATICHE (PRIMA MODALITÀ DI LETTURA)<sup>718</sup>

#### *Dall'altro lato*

#### I ---- La Maga, l'amore, Parigi

1. (1p): Horacio: Il Pont des arts e l'ombrello, l'incontro casuale, il primo incontro, il mondo-Maga, l'eccezione.
2. (1p): Horacio: Il mondo-Maga e il ribaltamento, il disordine e l'ordine, il centro
3. (3p): L'inerzia, la "fiacca metodica" e la "rinuncia all'azione". Il discorso sul "sapere vedere" di Lucia e sulla continuità.
4. (3p): Prima comparsa del gioco del mondo, il passato di Lucia e di Horacio. L'essere-al-mondo di Lucia. Il rapporto col Club.
5. (3p): Gli incontri amorosi negli alberghi, la passione come rito sacrificale
6. (3p): Gli incontri casuali, le probabilità. Attrazione e repulsione. "Ma l'amore, quella parola"
7. (1p): Horacio: "Tocco la tua bocca".
8. (1p): Horacio: I pomeriggi primaverili

#### II ---- Il Club, il jazz, la sbornia

9. (3p): La spiegazione dell'arte, la spiegazione dell'amore; Klee e Mondrian; inizio sequenza dedicata al Club
10. (3p): il Club, il jazz, il duello a distanza di Bix e Eddie
11. (3p): La maga e Gregorovius: ricordi di Montevideo
12. (3p): Complicità e rivalità tra Gregorovius e Horacio ("una specie di rapporto di persecuzione"); i fantasmi di Lucia e del jazz; gli "intercessori"
13. (3p): Il jazz e l'energia erotica
14. (3p): Wong e la tortura cinese
15. (3p): Il racconto di Lucia: lo stupro subito da Ireneo
16. (3p): Passaggio di focalizzazione da Horacio alla Maga
17. (3p): Lucia e Gregorovius su Horacio, "vittima della cosità"
18. (3p): Il culmine della "sbornia" e dell'episodio del club: dalla ricerca della purezza al valore della pazzia, dall'estrapolazione al disordine.

#### III ----- La crisi

19. (3p): Il dialogo dei fiumi, Mondrian e de Silva, unità e pluralità: il "Centro".
20. (3p): L'abbandono di Lucia

---

<sup>718</sup> NB: le abbreviazioni "1p" e "3p" (prima e terza persona) indicano il regime enunciazionale dominante in ciascun capitolo; laddove necessario, è indicato anche l'attore a cui rimanda la "voce" narrativa di volta in volta prevalente sulle altre.

21. (1p): La statua di Giano
22. (3p): L'incidente del vecchio scrittore
23. (3p): Berthe Trepas
24. (3p): La Maga e Gregorovius: felicità e infelicità
25. (3p): La Maga e Gregorovius; l'inadeguatezza e la "vergogna viola"
26. (3p): La Maga e Gregorovius: "Parigi è un'enorme metafora"
27. (3p): Pola; l'amore e la sessualità;
28. (3p): L'ascolto del disco, l'arrivo di Horacio, il litigio col vecchio, la morte di Rocamadour

#### IV ---- La discesa

29. (3p): Oliveira e Gregorovius; la partenza della Maga, il sospetto del suicidio
30. (3p): La descrizione della veglia a Rocamadour
31. (3p): La scomparsa della Maga, il senso di colpa di Horacio
32. (1p): Lucia: Lettera a Rocamadour
33. (3p): la reazione di Oliveira, distrazione per tacitare il senso di colpa
34. (1p): Horacio: Il capitolo a righe alternate
35. (3p): La sfuriata di Babs, l'espulsione di Horacio dal Club.
36. (3p): La *clocharde* Emmanuèle, il gioco del mondo, il caleidoscopio.

#### *Da questo lato*

#### V ---- Il ritorno a Buenos Aires

37. (3p): Traveler e Talita, l'amore "sano", i rimpianti di Traveler
38. (3p) : Il ritorno di Horacio
39. (3p): Oliveira alla ricerca della Maga, lo scalo a Montevideo
40. (3p): La vita a Buenos Aires, l'amicizia con Talita e Traveler

#### VI --- Il "triangolo" amoroso e il gioco dei *doppelganger*, il circo

41. (3p): Il ponte tra le finestre
42. (3p): Il lavoro di Oliveira al circo
43. (3p): Il gatto calcolatore
44. (3p): L'insonnia di Traveler, l'inquietudine.
45. (3p): Punto di vista di Traveler, il duello virtuale notturno alla finestra, l'"altro ponte"
46. (3p): Conversazione nel *patio*
47. (1p): Talita al registratore: "sono io, sono lui"
48. (3p): Flashback di Horacio: la ricerca della Maga e la sua prima epifania.

#### VII--- Il manicomio

49. (3p): Preparazione al lavoro in manicomio: la lettura di Renovigo
50. (3p): L'acquisto del manicomio, l'incontro con Rumorino
51. (3p): Il consenso firmato dei pazienti; la ricomparsa del gioco del mondo.
52. (3p): La *routine* nel manicomio: l'assurdo quotidiano
53. (3p): L'inizio del lavoro, l'obitorio
54. (3p): L'inizio della pazzia di Horacio: l'apparizione della Maga, il bacio
55. (3p): Il racconto di Talita a Traveler: il capitolo fantasma
56. (3p): Finale: le "grandi manovre" difensive, la teoria delle zone, l'armonia fugace, il "salto" di Horacio

## BIBLIOGRAFIA

### *Avvertenza:*

Nelle citazioni all'interno del testo tutti i rinvii bibliografici fanno riferimento per l'anno all'edizione in lingua originale, mentre i numeri di pagina si riferiscono, ove presente, alla traduzione italiana (fatta eccezione per i testi sottoposti ad analisi, per i quali di è utilizzata l'edizione originale).

In generale, infine, nei casi in cui si sia consultata un'edizione successiva alla prima, abbiamo indicato entrambe le date di riferimento rimandando tuttavia, per i numeri di pagina, a quella più recente.

Fanno eccezione i riferimenti all'opera di Italo Calvino, in relazione alla quale – salvo diversamente indicato – si rimanda per l'anno all'edizione originale e per i numeri di pagina alla recente edizione dell'opera omnia, sia per quanto riguarda la produzione saggistica, sia per quanto riguarda quella letteraria.

Per il testo di Perec, *La vie mode d'emploi*, si è riportato l'anno dell'edizione originale e la pagina dell'edizione effettivamente consultata (1997).

Per il testo di *Rayuela*, l'anno è dell'edizione originale e la pagina dell'edizione italiana consultata.

### ALONSO-ALDAMA, Juan

- 1998 “Modèle stratégique et rationalité sémiotique chez Lawrence d'Arabie” [di prossima pubblicazione presso *Nouveaux Actes Sémiotiques*]  
2004a “Le discours du terrorisme. Pour une sémiotique de la stratégie”, *E/C*, data di pubblicazione in rete 30 Luglio  
2004b “Tempo, storia e memoria collettiva. Semiotica della vendetta”, Mimeo, Scuola autunnale “La sociosemiotica”, San Marino, 27/09 -1/10

### AMATULLI, Margaret

- 1997 “Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth: Georges Perec e il viaggio della scrittura”, in BOGLIOLO (ed.)

### AMORÓS, Andrés

- 1986 “Introducción” a CORTAZAR 1986

### ANDERSON, Benedict

- 1991 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso [tr. it. *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996]

### APOLLINAIRE, Guillaume

- 1946 “L'esprit nouveau et les poètes”, Paris, Jacques Hammont, (conferenza pronunciata a Vieux-Colombier 26 nov 1917; ed. or. in *Mercure de France*, 1er décembre, 1918; ed. it., *L'esprit nouveau*, Cosenza, Lerici, 1980)

### ARAGONA, Raffaele (ed.)

- 2000 *Le vertigini del labirinto*, ESI, Napoli

### ARNAUD, Noel (ed.)

- 1981 *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard

### ARRIVÈ, Michel

- 2000 “Les origines jarryques de la Pataphysique”, in *Magazine Littéraire*, 338

- ARRIVÉ, Michel & COQUET, Jean-Claude  
 1987 *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas*, Paris- Amsterdam- Philadelphia, Hadès-Benjamins,
- ASOR ROSA, Alberto  
 2001 *Stile Calvino: cinque studi*, Torino, Einaudi
- AUSTER, Paul  
 1987 "The Bartlebooth Follies", in *The New York Times Book Review*, n. 92, November 15
- BACHOLLE, Michele S.  
 2000 *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam/Atlanta, GA
- BAKHTIN, Mihail M.  
 1965 *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i renessansa*, Moscow, Khudozhestvennia [tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979]
- BAJ, Enrico  
 1982 *Patafisica la scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani
- BALTRUSAITIS, Jurgis  
 1955 *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Perrin [tr. it. *Anamorfosi, o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1976]
- BARBIERI, Daniele  
 2004a *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani  
 2004b "Introduzione" a *Tensione, interpretazione, protonarratività*, VS, nn. 98-99
- BARENGHI, Mario  
 1992 "Nota su *Le città invisibili*", in CALVINO 1992  
 2002 "Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino", in BARENGHI et alii (eds.)
- BARENGHI, Mario & CANOVA, Gianni & FALCETTO, Bruno (eds.)  
 2002 *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori
- BARRENCHEA, Ana Maria (ed.)  
 1983 *Cuaderno de bitacora de "Rayuela"*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- BARTEZZAGHI, Stefano  
 2004a "Ingegni ed enigmi. Il gioco come meccanica della lingua", *E/C*, data di pubblicazione in rete: 30 Luglio  
 2004b "Calvino giocatore. Regole e giochi nella scrittura dello spazio", in *Elephant&Castle*, Università degli Studi di Bergamo, data di pubblicazione in rete: 28 Luglio [http://dinamico.unibg.it/cav/elephantandcastle]
- BARTHES, Roland  
 1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil  
 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil
- BASSO, Pierluigi  
 2003 *Confini del Cinema: Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau
- BASTIDE, Françoise  
 1987 "Le traitement de la matière: opérations élémentaires", in *Actes sémiotiques Documents*, 89 [tr. it. "Il trattamento della materia" in FABBRI & MARRONE (eds.) 2001]
- BATARCE, Graciela

- 2002 “Relaciones sospechosas: interacción de la palabra e del icono en tres libros de Cortazar”, in AA. VV., 2002
- BATESON, Gregory & alii  
1956 “Toward a Theory of Schizophrenia”, in *Behavioral Science*, n.1
- BELANGER, Marcel  
1988 “Julio Cortázar et la réalité en forme d'éponge”, *Drailles*, n. 9
- BELPOLITI, Marco  
1996 *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi
- BELPOLITI, Marco (ed.),  
1995 *Italo Calvino. enciclopedia: arte, scienza, letteratura, Riga*, n. 9
- BERMELO, Ernesto Gonzalez  
1978 *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa
- BERTELLI, Dominique & RIBIÈRE, Mireille (eds.),  
2003 *Entretiens et conférences, volume II 1979-1981*, Mayenne, Joseph K.,
- BERTINI, Mariolina  
2002 “La vita istruzioni per l'uso”, in MORETTI, Franco (ed.), *Il romanzo*, vol. II, Torino, Einaudi
- BERTRAND, Denis  
1985 *L'espace et le sens*, Paris, Hades-Benjamin  
2000a *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan [tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002]  
2000b “Enthymème et textualisation”, in BORDRON & FONTANILLE (eds.), 2000  
2002 “Sémiotique littéraire”, in HENAULT (ed.)  
2006 “Rhétorique et praxis sémiotique. Pour une sémiotique de l'absence”, in *Semiotiche* n. 4
- BERTRAND, Denis (ed.)  
2007 *Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, Paris, PUV
- BOBBIO, Norberto  
1979 *Il problema della guerra e le vie della pace*, Bologna, Mulino
- BOGLIOLO, Giovanni (ed.)  
1997 *Percorsi intertestuali*, Fasano, Schena
- BOLDY, Stephen  
1980 “The final chapters of Cortazar's Rayuela”, *Bulletin of hispanic studies*, Liverpool, 57, 3
- BORDRON Jean-François  
1991 “Les objets en partie (esquisse d'ontologie matérielle)”, *Langages* 103
- BORDRON Jean-François & FONTANILLE, Jacques (eds.)  
2000 “Sémiotique du discours et tensions rhétoriques”, *Langages*, 137
- BORSARI, Andrea  
1993 “La vertigine e l'illusione. Sull'imperfezione in Georges Perec”, in BORSARI, (ed.),
- BORSARI, Andrea (ed.)  
1993 “Georges Perec : oggetti, spazio, descrizione”, *Riga*, 4, Marcos y Marcos
- BOZZETTO, Roger  
1988 “Circé, ou Cortazar devant le mythe”, *Drailles*, n.9

- BRAFFORT, Paul  
 1998 *Science et littérature*, Paris, Diderot  
 2000 “Oulipo et la Pataphysique”, *Magazine littéraire*, 388, Juin
- BRØNDAL, Viggo  
 1986 “Omnis et totus”, in *Actes Sémiotiques – Documents*, VIII, 72
- BURGELIN, Claude  
 1988 *Georges Perec*, Paris, Seuil [tr. it. *Georges Perec: la letteratura come gioco e sogno*, Genova, Costa&Nolan, 1989]
- CAILLOIS, Roger  
 1958 *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard [tr. it. *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1981; 2 ed., Milano, Bompiani, 1995]
- CALABRESE, Omar  
 1987 *L'età neobarocca*, Bari, Laterza
- CALABRESE, Omar (ed.)  
 1980 *La semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore
- CALABRESE, Stefano  
 2005 *Www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi
- CALVINO, Italo  
 1962 “La sfida al labirinto”, in *Il menabò*, n. 5 [ora in CALVINO 1995a]  
 1967 “Il conte di Montecristo”, in *Ti con zero*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1968 “Appunti sulla narrativa come processo combinatorio”, *Nuova Corrente*, 46-47 [poi “Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio”, in CALVINO 1980 e in CALVINO 1995a]  
 1970 *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1971 “Julio Cortazar, Storie di Cronopios e di Fama”, nota a Cortázar, 1971 [ora in CALVINO 1995a]  
 1972 *Le città invisibili*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1973a *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1973b “Dialogo sulle Città invisibili”, in *Studi novecenteschi*, II, 4 [ora in CALVINO 2000]  
 1975 “La squadratura”, in PAOLINI, Giulio, *Idem*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1995b]  
 1979a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1979b “Se una notte d'inverno un narratore”, in *Alfabeta*, I, 8 [ora in CALVINO 1994]  
 1980 “Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare,” in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1995a]  
 1982a “Perec gnomo e cabalista”, in *Repubblica*, 6 marzo [ora “Ricordo di Georges Perec”, in CALVINO 1995a]  
 1982b “Il pieno e il vuoto (per Aizenberg)”, edito postumo in CALVINO 1995b  
 1983a *Palomar*, Torino, Einaudi [ora in CALVINO 1994]  
 1983b “Italo Calvino on Invisible Cities”, in *Columbia*, n. 8 [ora come “Presentazione” a CALVINO 1994]  
 1984a “Comment j'ai écrit un des mes livres”, in *Actes sémiotiques – Documents*, 51  
 1984b “Perec e il salto del cavallo”, *La Repubblica*, 16 maggio [ora “Perec: La vita istruzioni per l'uso”, in CALVINO 1995a]  
 1984c “L'uomo che lottò con una scala”, *La Repubblica*, 14 Febbraio 1984, [ora “In memoria di Julio Cortazar”, in CALVINO 1995b]  
 1984c “L'implosione”, in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti [ora in CALVINO 1994]  
 1985 “Mondo scritto e mondo non scritto”, in *Lettera internazionale*, II, nn. 4-5 [ora in CALVINO 1995b]  
 1991 *Lezioni americane*, Milano, Garzanti [ora in CALVINO 1995a]

- 1991 *I libri degli altri : lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi  
1994 *Romanzi e racconti, vol. II*, Milano, Mondadori  
1995a *Saggi vol. I*, Milano, Mondadori  
1995b *Saggi vol. II*, Milano, Mondadori  
1995c “Cominciare e finire, conferenza edita postuma in CALVINO 1995a  
2000 *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, coll. “Meridiani”
- CAMPAGNOLI, Ruggero  
1973 *Oulipo: la letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, Bologna, Clueb
- CAMPRA, Rosalba,  
1978 *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini
- CASTRO-KLAREN, Sara  
1975 “Cortazar, Surrealism and ‘Pataphysics”, *Comparative literature*, v. 27, n.3
- CAVICCHIOLI, Sandra  
1986 *Spazialità e semiotica: percorsi di una mappa*, in «Versus», n.73/74 [ora in CAVICCHIOLI 2002]  
1993 “Spazi, eventi, quadri. Riflessioni sulla descrizione”, in BORSARI (ed.), 171-181 [ora in CAVICCHIOLI 2002]  
2002 *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani
- CECCHI, Emilio  
1985 *Messico* [1930], Milano, Adelphi
- CELATI, Gianni  
1993 “Nota a una traduzione”, in BORSARI (ed.)  
1987 “Palomar e la prosa del mondo”, in *Nuova corrente*, XXXIV, 99
- CERIANI, Giulia  
2003 *Il senso del ritmo : gravidanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Roma, Meltemi
- CHASSAY, Jean-François (ed.)  
2004 “Colloque de Montréal”, *Cahiers Georges Perec* n.8., Bordeaux, Le Castor astral
- COQUET, Jean-Claude  
1997 *La quête du sens: le langage en question*, Paris, Puf
- CORRAIN Lucia (ed.)  
2004 *Semiotica della pittura*, Roma, Meltemi
- CORRAIN, Lucia & VALENTI, Mario (eds.)  
1991 *Leggere l’opera d’arte*, Bologna, Esculapio
- CORTÁZAR, Julio  
1966 *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial sudamericana [ed. consultata 1986, Madrid, Catedra; tr. it. **Il gioco del mondo, Rayuela**, Torino, Einaudi, 1969; edizione consultata: Einaudi, 2004]  
1967 *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI (tr. it. *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova, Alet, 2006)  
**1971 *Storie di cronopios e famas*, Torino, Einaudi**  
1985 *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Muchnik [tr. it. parziale: “Rayuela: l’invenzione sfrenata”, in CORTÁZAR 2004]  
1986 *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard,  
1994 *Racconti*, Torino, Einaudi  
2004 *Rayuela. Il gioco del mondo*, nuova edizione, Torino, Einaudi
- CURUCHET, Juan Carlos

- 1972 “Cortazar: La critica de la razòn utòpica”, *CHA*, 261, Marzo
- DALLENBACH, Lucien  
 1977 *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris [tr. it. *Il racconto speculare : saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma, 1994]
- DARRAULT, Ivan (ed.)  
 1996 *Sémiotique, discours et phénoménologie. Hommages à Jean-Claude Coquet*, Paris, Harmattan
- DAVILA, M.  
 2002 “Detras del muro: final del Rayuela”, in **AA. VV., 2002**
- DE CERTEAU, Michel  
 1980 *L'invention du quotidien I, Arts du faire*, Paris, Union générale d'éditions [tr. it., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001]
- DELEUZE, Gilles  
 1969 *Logique du sens*, Paris, Minuit [tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1995]  
 1973 “À quoi reconnaît-on le structuralisme?”, in CHATELET, François (ed.), *Histoire de la philosophie. Idées, doctrines. Vol. 8 : le XX Siècle*, Paris, Hachette [tr. it. “Da che cosa si riconosce lo strutturalismo”, in FABBRI & MARRONE (eds.), 2000]  
 1993 *Critique et clinique*, Paris, Minuit [tr. it. *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996]
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix  
 1980 *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit [tr. it. *Millepiani*, Roma, Castelvecchi, 2003]  
 1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit
- DETIENNE, Marcel & VERNANT Jean-Paul  
 1974, *Les ruses de l'intelligence: la metis des Grecs*, Paris, Flammarion [tr. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1977]
- DUPUIS, Joachim  
 2003 “La pièce manquante”, *L'interdit*, Août [<http://www.interdits.net/2003aout/perec.htm>]
- DUSI, Nicola & NERGAARD, Siri (eds.)  
 2000 “Sulla traduzione intersemiotica”, *Versus - Quaderni di studi semiotici*, n. 85/86/87
- DUVIGNAUD, Jean  
 1979 “Effet d'éloignement par rapport aux choses”, *L'arc*, n.76 [tr. it. “Effetto di distacco dalle cose”, in BORSARI (ed.) 1993]
- Eco, Umberto  
 1968 *La struttura assente*, Milano, Bompiani  
 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani  
 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani  
 1983 “L'Antiporfirio”, in VATTIMO & ROVATTI (eds.) [ora in Eco 1985]  
 1984a *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi  
 1984b “Il modo simbolico”, in Eco 1984a  
 1985a *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani  
 1985b “Il segno della poesia e il segno della prosa”, in Eco 1985a  
 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani  
 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani  
 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano Bompiani  
 2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani,
- ENZENSBERGER, Hans Magnus  
 1966 “Estructuras topológicas en la literatura moderna”, in *Sur*, n° 300

- ERULI, Brunella (ed.)  
1994 *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Nardi
- FABBRI, Paolo  
1990 “Le passioni del discorso” in *Carte semiotiche*, n.7  
1997 “Introduzione” a GREIMAS 1987  
1998 *La svolta semiotica*, Bari, Laterza  
2000a *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi [2<sup>a</sup> ed. 2003]  
2000b “Perdersi: un gioco con la vertigine” in ARAGONA (ed.)  
2006 “Introduzione” a THOM, 2006
- FABBRI, Paolo & MARRONE, Gianfranco (eds.),  
2001 *Semiotica in nuce. Vol. II*, Roma, Meltemi
- FABBRI, Paolo & MONTANARI, Federico  
2004 “Per una semiotica della comunicazione strategica”, *E/C*, d.p.r. 30 Luglio
- FABBRI Paolo & PETITOT, Jean (eds.)  
2001 *Nel nome del senso*, Sansoni, Milano
- FABBRI, Paolo & PEZZINI, Isabella (eds.)  
1984 *La metafora del labirinto: un seminario di Roland Barthes*, Reggio Emilia, Comune
- FERRARO, Bruno, PISANTY, Valentina & POZZATO Maria Pia (eds.)  
2007 *Variazioni semiotiche*, Roma, Carocci,
- FESTI, Giacomo  
2003 “Le logiche del sensibile. Un confronto tra la semiotica tecnica e il progetto di naturalizzazione del senso”, in *Semiotiche*, 1
- FESTI, Giacomo & VALLE, Andrea  
2005 “Sulla semiotica degli oggetti”, in *E/C* (d.p.r.: 7 Gennaio 2005)
- FLOCH, Jean-Marie  
1993 “L'opposition abstrait/figuratif mérite-t-elle qu'on prenne des graves options méthodologiques en sémantique visuelle?”, *Versus*, 65-66  
1995 “Le couteau du bricoleur”, *Identités visuelles*, Paris, Puf [tr. it. “Il coltello del bricoleur”, *Identità visive*, Milano, Angeli, 1997]
- FONTANILLE, Jacques  
1992 “La quantité et ses modulations tensives”, FONTANILLE (ed.) 1992  
1994 “Sans titre ... ou sans contenu?”, *Nouveaux Actes sémiotiques*, 34-36 [tr. it. « Senza titolo...o senza contenuto?», in CORRAIN (ed.) 2004]  
1996 “Sémiotique littéraire et phénoménologie”, in DARRAULT (ed.), 1996  
1999a “Espaces du sens. Morphologies spatiales et structures sémiotiques”, in *Recherches sémiotiques- Semiotic inquiry*, vol. 19, n. 2-3  
1999b *Sémiotique et littérature: essais de méthode*, Paris, P.U.F  
2003a *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim  
2003b “Paesaggio, esperienza ed esistenza. Per una semiotica del mondo naturale”, in *Semiotiche*, 1,  
2004a *Soma et séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose [tr. it. *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2005]  
2004b “Textes, objets, situations et formes de vie. Le niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures”, in *E/C*, d.p.r.: 28 maggio  
2005 “Avant-propos” a LANDOWSKI 2005  
2006 “Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n.104-105 [tr. it. “Pratiche semiotiche”, in *Semiotiche*, n.4, 2006]
- FONTANILLE, Jacques (ed.)

1992 *La quantité et ses modulations tensives. Actes du colloque Linguistique et Sémiotique II*, Limoges Amsterdam, Pulim-Benjamins

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude

1998 *Tension et signification*, Sprimont, Madraga

FOUCAULT, Michel

1968 “Ceci n’est pas une pipe”, *Les Cahiers du chemin*, 2, Janvier [ed. ampliata *Ceci n’est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973; tr. it. *Questo non è una pipa*, Milano, SE, 1988]

FRANCO, Ernesto

1994 “Nel giro del giorno in ottanta mondi”, introduzione a CORTAZAR 1994

FRASSON-MARIN, Aurore

1986 *Italo Calvino et l’imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine

FRÖHLICHER, Peter

1995 *La mirada recíproca: estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Bern-Berlin

2000 “Note di lettura su *La parola letteraria*”, in PEZZINI & POZZATO (eds.) 2000

FRÖHLICHER, Peter & GÜNTERT, Georges & THÜRLEMANN, Felix (eds.)

1990 *Espaces du texte - Spazi testuali - Texträume. Recueil d’hommages pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel, La Baconnière

GENINASCA, Jacques

1979b “Avoir du sens vs avoir un sens dans une perspective discursive” in *Panorama sémiotique: actes du premier Congrès de l’Association Internationale de Sémiotique*, Milano, 2-6 Juin, Den Haag, Mouton

1981b “Avant propos” e “Place du figuratif”, *Bulletin du Groupe de Recherche sémio-linguistiques*, IV, 20

1987 “Pour une sémiotique littéraire”, in *Actes sémiotiques - Documents*, IX, 83

1988 “*La perspective amoureuse ou les métamorphoses du regard*”, in *Cruzeiro Semiotico*, Porto, APS, 9 Julho [tr. it. “*La prospettiva amorosa*”, in CALABRESE (ed.), 1980]

1992 *Testo e immagine*, Urbino, Documenti del centro internazionale di Semiotica e di Linguistica.

1997 *La parole littéraire*, Paris, P.U.F. [tr. it. *La parola letteraria*, Milano Bompiani, 2000]

1997b “Et maintenant?”, in Landowski E., (ed.), 1997

2001 “L’efficacité des textes littéraires”, in PEZZINI (ed.) 2001

2004a “Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistique”, in *Champs du signe*, n. 18

2004b “Quand donner du sens c’est donner forme intelligible”, in *E/C*, d.p.r. 30 Luglio

GERTEL, Zunilda

1988 “Rayuela, la figura y su lectura”, *Hispanic Review*, vol. 56, n. 3

GIORELLO, Giulio

1984 *Katastrofè: teoria delle catastrofi e modelli catastrofici*, Bologna, Cappelli

GOODRICH SORENSEN, Diana

1999 “From Diaspora to Agora”, *MLN* 114.2

(<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v114/114.2sorensen.html>)

GREIMAS, Algirdas J.

1970 *Du sens : essais sémiotiques*, Seuil, Paris [tr. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974]

1976 *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil [tr. it. *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Torino, CSE, 1995]

1980 “A propos du jeu”, *Actes Sémiotiques - Documents*, 11-13 [tr. it., “A proposito del gioco”, in GREIMAS 1995]

1983 *Du sens 2 : essais sémiotiques*, Seuil, Paris [tr. it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984]

- 1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes Sémiotiques - Documents*, 60 [tr. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in CORRAIN Lucia (ed.), *Leggere l’opera d’arte*, Bologna, Esculapio, 1991]
- 1986 “Comment définir les indéfinis”, in *Actes Sémiotiques - Documents*, VIII, 72
- 1987a *De l’imperfection*, Périgueux, Fanlac [tr. it. *Dell’imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988]
- 1987b “Algirdas Julien Greimas mis à la question” in ARRIVÉ & COQUET (eds.) [tr. it. in GREIMAS 1995]
- 1995 *Miti e figure*, Bologna, Esculapio

GREIMAS, Algirdas Julien (ed.),

- 1972 *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph

- 1979 *Sémiotique: dictionnaire raisonne de la théorie du langage, Vol. I*, Paris, Hachette [tr. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986]
- 1986 *Sémiotique: dictionnaire raisonne de la théorie du langage, tome II*, Paris, Hachette

GREIMAS Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques

- 1991 *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil [tr. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996]
- 1993 “Le beau geste”, *RSSI*, 13 [tr. it. “Il bel gesto”, in POZZATO (ed.), 1995]

GUNN, Daniel

- 1993 “Il gioco sospeso sull’abisso”, in BORSARI (ed.)

HAMMAD, Manar

- 2003 *Leggere lo spazio, comprendere l’architettura*, Roma, Meltemi
- 2004 “Presupposés Sémiotiques de la notion de limite”, *Documenti di lavoro del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino*, 330/332 [tr. it. “Presupposti semiotici della nozione di limite”, in SEDDA (ED.) 2004]

HARRIS, Paul

- 2004 “La vie de l’autre côté: le temps à l’ombre du signe”, in CHASSAY Jean-François (ed.)

HENAULT, Anne (ed.)

- 2002 *Questions de sémiotique*, Paris, Puf

HJELMSLEV, Louis

- 1943 *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*: tr. ingl. *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin University Press, 1961 (tr. it. *I Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968)

HJERRILD, Fredrik

- 1995 “Un’analisi matematica di *Le città invisibili*”, in *Revue Romane*, 30, 2

HOFSTADTER, Douglas

- 1979 *Godel, Escher, Bach : an eternal golden braid*, New York, Basic Books [tr. it. *Godel, Escher, Bach*, Milano, Adelphi, 1984]

HUSSERL, Edmund

- 1931 *Cartesianische Meditationem und pariser Vortrage*, in 1950, “Husserliana”, I, Martinus Nijhoff, The Hague [tr. it. *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1960 (1997)]

HUTCHEON, Linda

- 1988 *A poetics of postmodernism : history, theory and fiction*, New York – London, Routledge

JAKOBSON, Roman

- 1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit [tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966; edizione consultata 2002]

JANKELEVITCH, Vladimir

1980 *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil [tr. it. *Il non-so-che e il quasi-niente*, Genova, Marietti, 1987]

JARRY, Alfred

1911 *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Fasquelle [ed. consultata in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972]

JOLY, Jean-Luc

2003 “Cartographie et totalité dans l’œuvre de Perec”, comunicazione presentata al *Séminaire Georges Perec*, Paris, 17 Mai [ora in *Le cabinet d’amateur*, www.cabinetperec.org]

JOUET, Jacques

2004 “Lettre de Julio Cortazar a l’Oulipo”, in *OuLiPo* (<http://www.oulipo.net/document10305.html>)

1997 “L’homme de Calvino”, *Europe*, n. 815 (ora in *OuLiPo* (<http://www.oulipo.net/document16292.html>))

JULLIEN, François

1966 *Traité de l’efficacité*, Grasset, Paris

LACAN, Jacques

1966 “Le Séminaire sur *La lettre volée*”, in *Ecrits*, Paris, Seuil [tr. it. “Il seminario sulla *Lettera rubata*”, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974]

LANCIONI, Tarcisio

2004 “Tagliole e collari – Il semi-simbolico e lo studio della dimensione figurativa dei testi”, *Carte semiotiche*, 6-7

LANDOWSKI, Eric

1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil [tr. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999]

2004 *Passions sans nom*, Paris, PUF

2005 “Les interactions risquées”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 101-103

LANDOWSKI, Eric (ed.)

1997 *Lire Greimas*, Limoges, Puilm

LEIRIS, Michel

1969 *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard

LEVY, Pierre,

1997 *Cyberculture*, Paris, Odile-Jacob [tr. it. *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli, 1999]

LYOTARD, Jean-François

1971 *Discours, figures*, Paris, Klincksieck

1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuti [tr. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981]

LOTMAN, Jurii M.

1972 *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano

1985 *La semiosfera*, Venezia, Marsilio

1993 *Kul’tura i vzriv*, Moskva, Gnosis [tr. it. *La cultura e l’esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993]

LOTMAN, Jurii M. e USPENSKIJ, Boris

1975 *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani

MAGNÉ, Bernard

- 1986 “Metatextuel et lisibilité”, *Protée*, vol XIV. n. 1-2  
 1997 “Préface” a PEREC 1968 (edizione 1997)  
 2002 “Le metatextuel perecquien revisité”, *Le Cabinet d'Amateur* (www.cabinetperec.org), Août
- MANDELBROT, Benoit  
 1987 *Gli oggetti frattali*, Torino, Einaudi
- MANZI, Joaquín (ed.)  
 2002 “Cortázar, de tous les côtés”, *La Licorne*, 60
- MARI, Michele  
 2004 *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Quiritta,
- MARRONE, Gianfranco  
 1990 “L'estetica semiolinguistica: il progetto, le questioni”, in *Carte semiotiche*, n. 6
- MARSCIANI, Francesco  
 1988 *Ricerche intorno alla razionalità semiotica*, Tesi di dottorato, Università di Bologna
- MARTINES, Andrea  
 1997 *La letteratura combinatoria*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata",  
 Facoltà di Lettere e Filosofia
- MATHEWS, Henri  
 1993 “Il catalogo di una vita”, in BORSARI (ed.), 1993
- MAZZOCUT-MIS, M., (ed.)  
 1997 *I percorsi delle forme. Testi e teorie*. Milano, Mondadori
- MELE, Santino  
 1991 “L'eterno e l'effimero. Rapido tentativo di esaurimento della *Vita*” in MELE (ed.)
- MELE, Santino (ed.)  
 1991 “Georges Perec”, *Nuova corrente*, XXXVIII
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard [tr. it. *Fenomenologia della percezione*,  
 Milano, Il Saggiatore, 1965]  
 1964 *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard [tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989]
- MILANESE, Cesare  
 1975 “Saggio di letteratura pitagorica. Il numero segreto delle città invisibili”, in *Il caffè*, XXI, serie  
 VII, 5-6
- MILANINI Claudio  
 1990 *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti
- MORAN, Dominic  
 2000 *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*, Oxford, Legenda
- MORETTI, Franco (ed.)  
 2002 *Il romanzo*, Vol. III, Torino, Einaudi
- MUSARRA-SCHROEDER, Ulla  
 1996 *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma,  
 Bulzoni
- OULIPO  
 1981 *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard

- PALMORE, Micheal J.  
1990 "Diagramming Calvino's Architecture", in *Forum Italicum*, V. 24, n. 1, Spring, N.Y.
- PANOSETTI, Daniela  
2004 "Netpoetica. Teoria e pratica degli ipertesti narrativi", in *E/C*, d.p.r. 28 Maggio  
2006 "La città schizofrenica. Ambiguità e duplicazioni discorsive ne *La trilogia della città di K* di Agatha Kristof", in *E/C*, d.p.r. 15 Marzo
- PAOLUCCI, Claudio  
2004 "Piegature della continuità. Semiotica interpretativa e semiotica generativa", in *Versus*, 97  
2006 "Antilogos", in *Semiotiche*, 4
- PASOLINI, Paolo  
1973 "Le città invisibili", *Tempo*, 28 Gennaio [poi in *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979; oppure in BELPOLITI (ed.) 1995]
- PARRET, Herman  
1990 "La rationalité stratégique", in BERRENDONNER, Alain, PARRET, Herman, (eds.) *L'interaction communicative*, Berne - Frankfurt - New York - Paris, Peter Lang
- PARRET, Herman & RUPRECHT, Hans-George (eds.)  
1985 *Exigence et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, Amsterdam, Benjamins
- PEIGNOT, Jérôme  
1978 *Du Calligramme*, Paris, Chene
- PEREC, Georges  
1974 *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée  
1975a *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël  
1975b *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois [tr. it. *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Bologna, Baskerville, 1989]  
1978a *La Vie mode d'emploi. Romans*, Hachette, Paris [ed. consultata: Hachette, 1997; tr. it. 1997, *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Bur]  
1978b "Compendium Libri de Vita et Modo Utendi", in *Poésie*, 4, 1  
1979a "Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*", *L'Arc*, 76, 50-53  
1979b "Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner", *L'Arc*, 76, pp. 3-10 [tr. it. "Conversazione con Jean-Marie Le Sidaner", in BORSARI (ed.) 1993]  
1980 *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Editions du sorbier  
1981 "Création et contraintes dans la production littéraire", Conferenza tenuta presso l'Istituto di lingue romanze dell'Università Copenaghen, ora in BERTELLI & RIBIÈRE (eds.), 2003  
1983a "Entretien avec Ewa Pawlikowska", *Littératures*, 7, Université de Toulouse-Le-Mirail, pagg. 69-77 [tr. it. "Conversazione con Ewa Pawlikowska", in BORSARI (ed.) 1993]  
1983b "Entretien avec Gabriel Simony", *Jungle*, 6, février [tr. it. "Conversazione con Gabriel Simony", in BORSARI (ed.) 1993]  
1990 *Je suis né*, Paris, Seuil (tr. it. *Sono nato*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1992b)  
1992 "Engagement ou crise du langage", *L.G. : une aventure des années soixante*, Paris, Seuil  
1993 *Cahier des charges de "La Vie mode d'emploi"*, Paris, Zulma [HARTJE Hans & MAGNÉ Bernard & NEEFS Jacques (eds.)]
- PEREC, Georges & LUSSON, Pierre & ROUBAUD, Jacques  
1969 *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go*, Paris, Bourgois
- PEREC, Georges & WHITE, Ciuchi  
1981 *L'œil ébloui*, Paris, Chene
- PETITOT-COCORDA, Jean  
1977a "Introduction à la Théorie des Catastrophes", in *Mathématiques et sciences humaines*, 59

- 1977b “Topologie du carré sémiotique”, in *Etudes littéraires*, [ampliato in PETITOT 1992]
- 1979 “Locale/Globale”, *Enciclopedia Einaudi*, vol.4, Torino, Einaudi
- 1983 “Théorie des catastrophes et structures semio-narratives”, in *Actes sémiotiques, Documents*, n. 47-48
- 1985 *Morphogenèse du sens, 1: pour une schématisation de la structure*, Paris, P.U.F. [tr. it. *Morfogenesi del senso*, Milano, Bompiani, 1990]
- 1992 *Physique du Sens*, Paris, Editions du CNRS
- 2004 *Morphologie et esthétique: la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve & Larose
- 2001 “Le nervature del marmo. Osservazioni sullo ‘zoccolo duro dell'essere’ in Umberto Eco”, in FABBRI & PETITOT 2001, pp. 71-92.

PETITOT-COCORDA, Jean (ed.)

- 1989 *Logos et catastrophes. A partir de l'oeuvre de René Thom*, Genève-Paris, Patiño-Stendhal

PEZZINI, Isabella

- 1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani
- 2000 “Il campo dialogico della lettura”, in PEZZINI & POZZATO (eds.) 2000

PEZZINI, Isabella (ed.)

- 2001 *Semiotic efficacy and the effectiveness of text: from effects to affects*, Brepols, Turnhout

PEZZINI, Isabella & POZZATO, Maria Pia (eds.)

- 2000 *Dialogo a sette voci. Intorno alla semiotica letterari di Jacques Geninasca*, Urbino, Quattroventi

PIAGET, Jean

- 1968 *Le structuralisme*, PUF [tr. it., *Lo strutturalismo*, Milano, Il Saggiatore, 1973]

PIERANTONI, Ruggero

- 1998 “Metafore di una mappa”, in BERTONE Giorgio (ed.) *Italo Calvino. La letteratura la scienza la città*, Genova, Marietti

PILZ, Kerstin

- 2001 “L'ipertesto: genere letterario marginale o emergente? Un'indagine sugli ipertesti di Italo Calvino”, in *Bollettino 900*, n. 2

POMIAN, Krzysztof

- 1977 “Catastrofi”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 2, pp. 789-803

POZZATO, Maria Pia

- 1990 *La semiotica e l'illusione della soggettività. Riflessioni sull'aspettualizzazione attoriale*, Tesi di dottorato in Semiotica, Università di Bologna.
- 2000 “Dialoghi teorici con Jacques Geninasca. Un confronto con E. Cassirer, U. Eco, J. Lotman e M. Merleau-Ponty”, in PEZZINI & POZZATO (eds) 2000
- 2004 *Semiotica del testo*, Roma, Carocci
- 2007 “Il seno nudo. Analisi di un racconto di Italo Calvino”, in FERRARO, PISANTY & POZZATO (eds.)

POZZATO, Maria Pia (ed.)

- 1995 *Estetica e vita quotidiana*, Milano Lupetti

PRETE, Antonio

- 1987 “Palomar o la vertigine della misura”, in *Nuova corrente*, XXXIV, 100

PRIGOGINE Ilya & STENGHERS, Isabelle

- 1979 *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard [tr.it. *La nuova alleanza*, Torino, Einaudi, 1981]

QUÉRÉ, Henri

- 1999 “Le sens du sens. Essai sur l’espace littéraire”, in FROHLICHER, GUNTERT & THURLEMANN (eds.) 1999, pp. 63-75
- 2000 “La parola letteraria di Jacques Geninasca: fenomeni di reggenza e relazioni d’interdipendenza”, in PEZZINI & POZZATO (eds.), 2000

RASTIER, François

- 1989 *Sens et textualité*, Paris, Hachette
- 2001a *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf [tr. it. *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003]
- 2001b “Les valeurs et l’évolution des classes lexicales”, in *Versus*, nn. 88-89,
- 2002 “Ecritures démiurgiques”, in *Visio*, v. 6, n. 4, [ora in *Texto!*, mars 2003, [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Ecritures.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ecritures.html)]
- 2006 “Formes sémantiques et textualité”, in *Langages*, n. 163

RELLA, Franco

- 2005 *Scritture estreme*, Milano, Feltrinelli

RICOEUR, Paul

- 1985 “Figuration et configuration. A propos du *Maupassant* de Greimas” [tr. it. *Figurazione e configurazione*, in GREIMAS 1995]

RINALDI, Rinaldo

- 2004 *La grande catena. Studi su La vie mode d’emploi di Georges Perec*, Genova, Marietti

RYKWERT J.,

- 1976 *The idea of a town*, Princeton, Princeton university press [tr. it. *L’idea di città*, Torino, Einaudi, 1982]

ROSENSTIEHL, Pierre

- 1979 “Labirinto”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII Einaudi, Torino, pp. 3-30
- 1980 “Rete”, *Enciclopedia Einaudi*, vol. 11, Torino, Einaudi
- 1984 “Le parole del labirinto”, in FABBRI & PEZZINI (eds.)

ROUSSET, Jean

- 1990 “Un espace visible”, in FROHLICHER & GUNTERT & THURLEMANN (eds.)

ROVATTI, Pier Aldo

- 1995 “Introduzione” a CAILLOIS 1995

SALANSKIS, J.M., H. SINACEUR, (éds.)

- 1992 *Le labyrinthe du continu*, Paris, Springer

SARLO, Beatriz

- 2002 “Il gioco del mondo di Julio Cortazar”, in MORETTI (ed.)

SEDDA, Franciscu (ed.)

- 2004 *Glocal. sul presente a venire*, Roma, Sossella

SERRES, Michel

- 1992 *Eclaircissements: cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris, Bourin [tr. it. *Chiarimenti : cinque conversazioni con Bruno Latour*, Mandria, Barbieri, 2001]

SIRVENT, Michel

- 1995 “Blanc, coupé, énigme: auto(bio)graphies. *W ou le souvenir d’enfance* de Georges Perec”, in *Littérature*, n.98, mai

THOM, René

- 1972 *Stabilité structurale et morphogenèse*, Paris, InterEditions [tr. it. *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Torino, Einaudi, 1980]

- 1980a “L’espace et les signes”, in *Semiotica*, 29, 3-4
- 1980b *Parabole e catastrofi, intervista su matematica, scienza e filosofia*, Milano, Il sagggiatore [Paraboles et catastrophes: entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie, Paris, Flammarion, 1983]
- 1980c *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Bourgois [tr. it. *Modelli matematici della morfogenesi*, Torino, Einaudi, 1985]
- 1980d “Topologie et signification”, in THOM 1980 (tr. it. “Topologia e significazione”, in THOM 2006)
- 1982 “Mathématique et théorisation scientifique”, in GUÉNARD & LELIÈVRE (eds), *Penser les mathématiques*, Seuil, Paris [tr. it. « La controversia », in THOM 1985]
- 1983 “Structures cycliques en sémiotique”, in *Actes sémiotiques, Documents*, n. 47-48 [poi in THOM 1991 ; tr. it. “Strutture cicliche in semiotica”, in *E/C*, d.p.2 21 Marzo 2006]
- 1989 “Thèmes de Holton et apories fondatrices”, in PETITOT-COCORDA (ed.) 1989
- 1990 *Prédire n’est pas expliquer*, Paris, Flammarion [tr. it. “Prevedere non significa spiegare”, in GUERRAGGIO Angelo & NASTASI Pietro (eds.), “René Thom e la Teoria delle Catastrofi”, *Pristem/Storia : Note di Matematica, Storia, Cultura*, 10-11]
- 1991 *Apologie du logos*, Paris, Hachette
- 1991a “L’art, lieu du conflit des formes et des forces”, in THOM 1991 [tr. it. “L’arte : luogo di conflitto tra forme e forze? ”, THOM 2006]
- 1992 “L’antériorité ontologique du continu sur le discret”, in SALANSKIS & SINACEUR (éds)
- 2006 *Morfologia del semiotico*, Roma, Meltemi

THÜRLEMANN, Félix

- 1981 “La double spatialité en peinture: espace simulé et topologie planaire” in *Actes Sémiotique. Bulletin*, 20 [tr. it. “La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare”, in CORRAIN & VALENTI (eds.) 1991]

TODOROV, Tzvetan

- 1977 *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti
- 1984 *Teoria del simbolo*, Milano, Garzanti

TONIETTI, Tito

- 2002 *Catastrofi: il preludio alla complessità*, Bari, Dedalo

VARGAS LLOSA, Mario

- 1994 “La trompette de Deyà”, *Préface* à CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles (1945-1982)*, Paris, Gallimard

VATTIMO, Gianni & ROVATTI, Pier Aldo (eds.)

- 1983 *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli

VIOLI, Patrizia

- 1997 *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani
- 2001 “Eco e il suo referente” in FABBRI & PETITOT (eds.) 2001
- 2005 “‘Il soggetto è negli avverbi’. Lo spazio della soggettività nella semiotica di Umberto Eco”, in *E/C*, d.p.r.: 7 Gennaio

VIRILIO, Paul

- 1979 “L’inertie du moment”, in *L’arc*, 76 [tr. it. “L’inerzia del momento”, in BORSARI (ed.), 1993]
- 1991 “Le cause comuni. Conversazione con Andrea Borsari”, in MELE S., (ed.)

WATZLAWICK, Paul

- 1967 *Pragmatics of Human Communication*, New York, Norton
- 1974 *Change, Principles of Problem Formation and Problem Resolution*, New York, Norton

WOODCOCK, Alexander. & DAVIS, Monte

- 1982 *La teoria delle catastrofi*, Milano, Garzanti

ZEEMAN, Christopher

- 1977 *Catastrophe theory*, New York, Addison-Wesley

ZILBERBERG, Claude

- 1993 “Seuils, limites, valeurs”, in *On the Bordelines of Semiotics*, Acta Semiotica Fenica II, Imatra, Oylä-Vuoksi [tr.it. “Soglie, limiti, valori”, in FABBRI & MARRONE 2001]
- 2002 “Précis de grammaire tensive”, in *Tangence*, 70
- 2004 “Remarques sur le double conditionnement tensif et rhétorique des structures élémentaires de la signification”, in [www.zilberberg.net](http://www.zilberberg.net) [ora in BERTRAND (ed.), 2007]