



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea in Informatica Umanistica

RELAZIONE

Leggere. Questione di Stile.

**Una piattaforma per la lettura ipertestuale e
collaborativa di *Exercices de Style* di Raymond
Queneau**

Candidato: *Martina Montagnani*

Relatore: *Francesco Varanini*

Correlatore: *Chiara Renso*

Anno Accademico 2009-2010

“L'umorismo è un modo di scrostare i grandi sentimenti della loro idiozia”

Raymond Queneau

Ringrazio i miei genitori per avermi sostenuto economicamente in questo percorso di studi.

Le *mie* amiche, quelle che da sempre rappresentano un punto di riferimento a me indispensabile.

Tutti coloro che hanno sopportato i miei sbalzi d'umore durante il periodo di preparazione della tesi.

Indice generale:

1. Introduzione.....	3
2. La letteratura potenziale	5
2.1 L’OuLiPo. Una «specie di società segreta».....	5
2.2 Il Clinamen. La libertà di gioco..	6
3. Raymond Queneau.....	7
3.1 Breve biografia.....	7
3.1.1 Queneau e il surrealismo.....	8
3.1.2 Una personalità poliedrica.....	9
3.2 Le opere oulipiane di Queneau.	10
3.2.1 <i>Cent Mille Milliards de Poèmes (Cento mila miliardi di poesie)</i> . La letteratura combinatoria.	10
3.2.2 <i>Zazie dans le métro (Zazie nel metrò)</i> . La letteratura è “poco più di un delirio scritto a macchina”.	11
3.2.3 <i>Les fleurs bleues (I fiori blu)</i> . Uscire dalla storia per metterla in ordine.	13
4. Esercizi di Stile	14
4.1 Il tema. Una sinfonia letteraria.....	14
4.2 Una vicenda «banale».	15
4.3 L’ invito al gioco.....	16
4.4 <i>Esercizi di Stile: l’ars rhetorica da-per-tutto</i>	17
4.5 I capitoli. Una possibile classificazione	19
4.5.1 Metatassi, metaplasmi, metasememi e metalogismi	19
4.5.2 Esercizi omogenei, contrapposti e fon-etici.....	20
4.5.3 Il grado zero della scrittura	21
4.5.4 Le operazioni negli <i>Esercizi di Stile</i> : duplicazione, sottrazione, sostituzione	23
5. L’impossibilità di attingere una totalità: un’opera aperta.....	26
6. Autori illimitati al limite del paradosso: «l’universalità si raggiunge attraverso un’individualizzazione».....	27
7. L’ipertesto: oltre i limiti del testo	30
7.1 Il tessuto della rete.....	30
7.2 Dal <i>Libro di Sabbia</i> alla navigazione su Web	33
8. Per una lettura ipertestuale e collaborativa.....	35
8.1 Un nuovo stile di lettura	35
8.2 Una nuova forma.....	36
8.3 Gli utenti “Lettore” e “Lettore Creativo”	38
8.3.1 Immagini e musica: un sistema d’indicizzazione	38
8.4 L’utente ‘Scrittore’	42
8.5 Una conoscenza da condividere	43
9. Conclusioni.....	55
10. Bibliografia	56

1. Introduzione

Le nuove tecnologie multimediali hanno modificato l'uso e l'impiego degli strumenti tradizionali che veicolano la cultura.

Il libro, strumento di divulgazione culturale, tradizionalmente inteso, presenta una struttura chiusa, prefissata e vincolata dal susseguirsi dello sfogliarsi delle pagine. Le possibilità di consultazione dell'oggetto cartaceo, in un periodo in cui si vengono ad affermare tecnologie tali da permettere nuove strategie di lettura possono essere ampliate ripresentando il testo nella sua originale accezione di 'tessuto'. Reinterpretando il libro in una dimensione digitale si offrono molteplici vantaggi al lettore, emancipandolo da una condizione passiva e rendendolo attivo nell'interpretazione del testo.

Il testo torna a essere 'tessuto', 'rete', un discorso in grado di seguire una sequenza multilineare. Supera la sua natura: diviene ipertesto.

Il lettore può navigare fra le pagine secondo il proprio estro, non è più costretto a seguire un percorso prestabilito.

Leggendo, ognuno interpreta il testo in maniera individuale, la parola crea libere ed estemporanee associazioni mentali: pensa immagini, ricorda suoni.

Grazie agli strumenti informatici è possibile tenere traccia dei percorsi di senso che si vengono a creare nella mente di ogni lettore.

Tali percorsi oltre a registrare l'ordine in cui è stato scelto di consultare il testo possono conservare traccia delle immagini e dei suoni che hanno arricchito ogni esperienza di lettura. L'utente interagisce con il libro.

Raymond Queneau nel 1960 fonda l'OuLiPo, il laboratorio di letteratura potenziale.

La sua opera, *Esercizi di Stile*, presenta le teorie oulipiane proposte dallo scrittore francese.

Prefiggendosi delle costrizioni (*contraintes*), delle regole, come fosse un gioco da seguire in fase di scrittura, Queneau sperimenta la potenzialità della lingua in 99 capitoli, ciascuno rappresentativo di una diversa modalità espositiva della stessa vicenda.

Poiché il linguaggio è uno strumento di cui chiunque è in possesso, lo scrittore francese percepisce la sua opera come un'opera aperta, potenzialmente rappresentativa dello stile di ogni individuo e invita il lettore a proseguire nella scrittura di capitoli nuovi.

In una dimensione digitale il libro può facilitare le intenzioni che esplicitamente esprime Queneau, offrendo l'opportunità al lettore di implementare l'opera con capitoli propri, emancipandosi non solo da una situazione di lettore passivo, interagendo con oggetti multimediali, ma divenendo esso stesso autore.

In questo modo il libro diverrà oggetto collettivo, potrà dare la parola a ogni lettore.

Il lettore creerà così il proprio stile sia nello scegliere il proprio percorso di lettura sia riproponendo la vicenda descritta da Queneau mediante il proprio linguaggio.

In un ambiente web 2.0, inoltre, gli utenti potranno condividere i propri percorsi con quelli di altri.

Il libro diverrà il risultato degli stili descritti da utenti diversi e delle esperienze di lettura di ogni individuo.

Ognuno, leggendo o scrivendo, potrà creare il proprio stile.

2. La letteratura potenziale

2.1 L'OuLiPo. Una «specie di società segreta»

L'OuLiPo (sigla dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle*) nasce il 24 Novembre 1960 nella cantina del ristorante parigino “Vero Guascone”.

Fondata dal matematico-scacchista Françoise Le Lionnais e dallo scrittore Raymond Queneau, storicamente è una delle Sottocommissioni di Lavoro del Collegio di Patafisica¹ architettata da Alfred Jarry².

L'OuLiPo, che in italiano potrebbe essere tradotto come “Opificio di Letteratura Potenziale” non può essere propriamente definito una scuola letteraria, né un movimento, ma piuttosto un laboratorio.

‘Ouvroir’ in francese designa propriamente il laboratorio di cucito, e ‘potenziale’ si riferisce a qualcosa che esiste in potenza nella letteratura, cioè che si trova all'interno del linguaggio e che non è stato necessariamente esplorato.

Italo Calvino, che ne era membro, lo chiama una “specie di società segreta”, una “singolare consorterìa di letterati dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematicizzante”³.

Il gruppo dell'OuLiPo sperimenta la potenzialità della lingua proponendosi l'obiettivo di produrre nuove strutture letterarie, sfuggendo al tradizionale concetto d'ispirazione e prefiggendosi delle precise regole nella progettazione delle loro opere.

L'invenzione di nuovi procedimenti artificiali o meccanici, o di natura matematica esercita il ruolo di oggetto privilegiato della loro attività letteraria.

Gli strumenti creativi degli oulipiani sono proprio le costrizioni: le *contraintes*.

Il vincolo, risultato dal seguire regole prestabilite, paradossalmente amplifica l'orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, inducendo a uno sforzo di fantasia. Calvino ne riconosce un ampliamento delle “potenzialità visionarie” come

¹ Il Collegio di Patafisica nasce l'11 maggio 1948 nel quartiere latino di Parigi, per iniziativa di un gruppo di letterati riuniti assieme a Maurice Saillet. La Patafisica definita "scienza delle soluzioni immaginarie", in campo estetico, letterario e filosofico, nasce alla fine del XIX secolo come materiale dei più famosi testi teatrali di Alfred Jarry. Prevede il rifiuto delle contrapposizioni convenzionali sulla base della libertà, dell'ironia e della creatività, senza dogmi e intolleranze o pretese di sintesi e di universalità.

² Alfred Jarry (Laval, 8 settembre 1873 – Parigi, 1° novembre 1907) è stato uno scrittore e drammaturgo francese. La sua commedia più famosa è l'Ubu Roi (1896), considerata caposaldo del Teatro dell'assurdo.

I testi di Jarry sono considerati tra i primi sul tema dell'assurdità dell'esistenza ed hanno a che fare con il grottesco e il fraintendimento.

³ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 1994, pp.1239-1245, si cita da p.1239.

“il meccanismo più artificiale” capace “di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e segreti”⁴.

Gli oulipiani sono “topi che costruiscono da sé il labirinto da cui si propongono di uscire”, così li definisce Queneau.

E’ mantenuta, tuttavia, la possibilità di una “legère dérive” in grado di distruggere il sistema delle regole, uno scarto giocoso.

2.2 Il Clinamen. La libertà di gioco

Il discorso sul pensiero oulipiano non può prescindere dalla parola ‘gioco’.

George Perec mutando l’accezione del termine propria della fisica epicurea, di deviazione spontanea e imprevedibile degli atomi, lo definisce ‘*clinamen*’.

Il *clinamen*, di cui parla Perec è da intendersi come un atto liberatorio, come la manifestazione della libertà di gioco dell’autore.

Consiste nella libertà di sfuggire a quel sistema prefissato di *contraintes*, di decostruire quel sistema di coerenze.

“Nella teoria atomica di Epicuro c’è un *clinamen*; il mondo funziona perché all’inizio c’è uno squilibrio” afferma in un’intervista pubblicata in *Amis de Valentine Bru*.

“Quando si stabilisce un sistema di *contraintes* è necessario che dentro vi sia anche l’*anticontrainte*. Occorre ed è importante, decostruire il sistema delle *contrainte*. Occorre che non sia rigido, che abbia del gioco – come si dice-, che cigoli un poco; occorre che non sia completamente coerente”.⁵

Il 1969 è l’anno della pubblicazione de *La Disparition* dello stesso Perec, romanzo lipogrammatico in cui scompare la lettera E. Attraverso l’artificio linguistico si genera il racconto.

Perec, ebreo, subì l’uccisione dei genitori vittime dei campi di sterminio. Alla violenza nazista, lo scrittore, risponde con uno stravolgimento puramente linguistico.

Nella *Dispartition* la libertà del linguaggio è rappresentativa del sistema delle costrizioni come ‘supporti dell’ispirazione’.

La tirannide linguistica, che evita di utilizzare una vocale, costringe a usare una

⁴ Italo Calvino, “Perec, gnome e cabalista”, *La Repubblica*, 6 marzo 1982, p.18.

⁵ Intervista pubblicata in *Amis de Valentin Bru*, n.18; cit. da Bernard Magnè, *Le puzzle, Mode d’emploi. Petite propèdeutique à une lecture métatextuelle de “La vie Mode D’Emploi” de George Perec*, in “Texte”, n.I, Toronto, 1982,p.83.

serie di artifici retorici e formali, rendendosi in un certo senso ‘un aiuto alla creatività’⁶.

Queneau nel 1948 aveva pensato di intitolare *La Dispartition*, proprio come il romanzo di Perec, il suo romanzo *Saint Glinglin*, in cui a essere assente è la lettera X, che aveva utilizzato nei suoi diari per nominare una persona oggetto di un amore adulterino e sfortunato.

E un esercizio lipogrammatico è presente negli *Esercizi di Stile*.

In quest’ultimo però la regola è violata, e proprio nel centro dell’esercizio troviamo una E, in una posizione, inoltre, facilmente cancellabile: nella congiunzione ‘et’.

La E, sopravvissuta in tutti i manoscritti, le riscritture e le riedizioni di questo esercizio, è stata riconosciuta come un metodo per annullare la E contenuta nella parola del titolo “*Lipogramme*”.

Tuttavia tale difetto è in linea con la nozione di *clinamen*.

Tant’è che anche Perec, nel suo *La Dispartition* dichiara sopravvissuta una sola E, praticamente introvabile sul piano testuale ma probabilmente evocata per via simbolica.

Ancora Perec, e per lo stesso motivo, lascia una lacuna nella scacchiera della *La vie mode d'emploi*.

3. Raymond Queneau

3.1 Breve biografia

Raymond Queneau nasce il 21 febbraio 1903 a Le Havre in Normandia.

Nel 1921 si iscrive alla Sorbonne e si trasferisce a Épinay-sur-Orge, vicino a Parigi, con la sua famiglia.

Dal 1925 al 1927 svolge il servizio militare come zuavo in Algeria, dopo il quale lascia la casa paterna e va a vivere da solo a Parigi in un albergo di rue Notre-Dame-des-Victoires.

L’anno seguente si sposa con Janine Kahn, cognata di André Breton, con cui si trasferisce in un appartamento alle porte di Parigi, in square Desnouettes. Nel 1934,

⁶ Raymond Queneau, «L’Opificio di letteratura potenziale», in: *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 56-73, si cita da p. 56.

anno della nascita del figlio Jean-Marie, si stabiliranno definitivamente a Neuilly sur Seine.

Dal 1938 è Redattore della Casa Editrice Gallimard⁷.

Ha un ruolo di spicco nella cultura dell'antifascismo europeo, entrando nel 1944 nel direttivo del Comitato Nazionale degli Scrittori (C.N.E.), nato negli ambienti della Resistenza francese.

Nel 1951 è eletto all'Académie Goncourt, tre anni dopo diviene direttore dell'Encyclopédie de la Pléiade.

Il 25 ottobre 1976 muore a Parigi. La stampa parigina annuncia la scomparsa dello scrittore con la frase: «E' morto il papà di Zazie», il suo romanzo considerato fra i più belli, l'odissea di una ragazzina ribelle nei meandri di Parigi.

3.1.1 Queneau e il surrealismo

Dal 1924 al 1929 Queneau si avvicina e partecipa attivamente al movimento surrealista, affascinato dalle possibilità espressive di quell'avanguardia.

Nel 1929, tuttavia, se ne distacca, ufficialmente per ragioni personali. Breton lasciata la moglie avrebbe impedito a tutti i surrealisti di rivolgerle la parola e Queneau si sarebbe rifiutato di interrompere i suoi buoni rapporti con la sorella di Janine. In realtà contribuirono dissensi su questioni di tipo teorico, politico e filosofico che confluirono più tardi nel romanzo di Queneau, *Odile* (1937).

Il romanzo, a trasparente contenuto autobiografico, è una vivace presa in giro del gruppo surrealista e una risposta alla *Nadja*⁸ di Breton e alla sua visione irrazionalistica e romantica della femminilità.

Mentre 'Nadja' (inizio della parola 'speranza' in russo) incarna un sogno di amore e di libertà, in *Odile* l'amore è descritto in un contesto di nonsense in cui il protagonista non capisce il proprio sentimento e si fa trascinare da considerazioni di comodo verso un legame a vita, come il matrimonio.

Queneau avvicinandosi, inoltre, a quelle teorie sulla creazione che lo porteranno a fondare l'OuLiPo nel 1960, non troverà più confacente l'approccio di Breton basato sull'inconscio.

⁷ Éditions Gallimard è la seconda casa editrice francese in ordine di grandezza. E' stata fondata a Parigi il 31 maggio 1911 da Gaston Gallimard (1881-1975) con il nome di Les Éditions de la Nouvelle revue française (NRF).

⁸ *Nadja* (1928 e 1963) di André Breton. Nadja è una donna realmente esistita e realmente conosciuta da Breton, finita, come nel libro, in una clinica psichiatrica. E' l'autorappresentazione femminile di Breton e l'incarnazione del surrealismo. "Nadja"

La rottura con Breton lo precipitò, però, in una crisi profonda dovuta a un paradosso: a neppure trent'anni aveva frequentato il surrealismo, ovvero la negazione della letteratura, e poi aveva negato anche quella⁹.

A tal proposito nel 1967 scriverà un testo su Breton "*Nouvelle Revue française*" in cui riprenderà una trovata dello stesso Breton e la intollererà "*Eurattaretil*" palindromo di 'littérature', quindi rovescio e opposto.

3.1.2 Una personalità poliedrica

Attratto da molteplici interessi, Raymond Queneau vanta una multiforme attività.

I suoi interessi variano dalla filosofia (Guénon, Leibniz) alla matematica, dalle lingue alla sociologia, dai viaggi alla letteratura e all'arte dadaista e cubista, dalla politica al cinema e agli scacchi.

Nel 1928 con una delle prime macchine fotografiche per fototessera, *Photomaton* costruisce un autoritratto in trenta fotografie, ognuna con una posa e una smorfia diversa. Tale esercizio mette in luce le vocazioni che accompagneranno Queneau per tutta la vita: la variazione e la distorsione autobiografica.

Scriva fin da ragazzino ma dichiarandosi incapace d'immaginazione e disinteressato a diventare scrittore. Pubblica qualche testo sulla rivista *La Révolution surréaliste* dopo di che inizia ad appassionarsi alla letteratura angloamericana, in seguito alla lettura dell'*Ulysses* di James Joyce.

Da questo interesse inizia la sua prima collaborazione con l'editore Gallimard in qualità di lettore di inglese.

Nel 1932 dopo un periodo di annotazioni autoanalitiche compie la sua prima esperienza in materia di psicoanalisi. Scopre l'interesse per la classicità durante un viaggio in Grecia e scrive il suo primo romanzo: *Les Chiedent* (1933)¹⁰.

Avvicinatosi a circoli comunisti democratici segue i corsi di Alexander Kojève e cura la sua pubblicazione del 1947 *Introduction à la lecture de Hegel*.

Dal 1936 al 1938 scrive una rubrica per il giornale *l'Intransigeant*.

costituisce una svolta importante nell'evoluzione del discorso di Breton sul caso e sulla scrittura, segnando la crisi della "écriture automatique", come attività di ricerca privilegiata.

⁹ "Ero come perduto poiché ero di fronte a una negazione completa; non c'era più né letteratura né quell'antiletteratura che era il surrealismo"; dichiarazione di Queneau durante il convegno di Cerisy del 1960.

¹⁰ Pubblicato nel 1933 da Gallimard. Tradotto nel 1948 da Fernanda Pivano per Einaudi col titolo "Il pantano".

La rubrica “Connaissez-vous-Paris?” consisteva in un quiz in tre domande a cui si davano le risposte il giorno stesso nella pagina delle inserzioni. Quando il giornale decise di sospenderla per Queneau fu un trauma: lo dichiarò essere il solo lavoro che gli fosse veramente piaciuto fra tutti quelli che finora aveva fatto; lo riconosceva perfettamente congeniale alla sua personalità.

Queneau, quando lavora alla rubrica, è reduce da una sorta di censimento antologico di una serie di autori dell'Ottocento francese, che chiamò i *fous littéraires*, i matti della letteratura.

L'interesse per questi autori, più o meno eruditi, tutti affetti da problemi mentali e al di fuori dei confini delle discipline accademiche, deriva dall'interesse surrealista per la follia e dalla prime traduzioni francesi di Freud.

Scrive, infatti, l'*Encyclopedie des sciences inexactes* nel 1930, proprio dopo la rottura con il surrealismo.

Gallimard nel 1934 rifiutò di pubblicare l'Enciclopedia¹¹, così che Queneau usò parte del materiale per un suo romanzo *Les Enfants du limon*.

Nella nota di copertina di *Figli del limo* Italo Calvino scrive:

“Queneau è un eccezionale esempio di scrittore sapiente e saggio, sempre controcorrente rispetto alle tendenze dominanti dell'epoca e della cultura francese in particolare. Un personaggio eccentrico, un maestro, uno dei pochi che restino in un secolo in cui i maestri cattivi o parziali o insufficienti o troppo bene intenzionati sono stati tanti”.¹²

3.2 Le opere oulipiane di Queneau

3.2.1 *Cent Mille Milliards de Poèmes* (*Cento Mila Miliardi di Poesie*). La letteratura combinatoria

Nel 1960, alla nascita dell'OuLiPo, Queneau aveva scritto soltanto cinque o sei sonetti dei suoi *Cent mille milliards de poèmes* (1961).

La raccolta rappresenta la letteralizzazione della matematica. Queneau scrive dieci sonetti di quattordici versi ciascuno con le stesse rime e una struttura tale che ciascun verso di ogni sonetto è intercambiabile con ogni altro verso situato nella stessa

¹¹ La ricerca originale di Queneau è stata pubblicata solo nel 2002: R..Q., *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, a cura di Madeleine Velguth, Gallimard.

¹² *Figli del Limbo*, Einaudi. Contributi di Giacomo Magrini. Traduzione di Bruno Pedretti.

posizione. In questo modo per ciascun verso si avranno dieci possibili scelte, e i potenziali sonetti saranno 1014, centomila miliardi.

Il libro è composto da linguette di carta intercambiabili tali che, sollevate, renderanno possibile, ogni volta, la lettura di un sonetto diverso.

Nelle “Istruzione per l’uso” poste nell’introduzione del libro l’autore sostiene che

“Calcolando 45" per leggere un sonetto e 15" per cambiare la disposizione delle striscioline, per otto ore al giorno e duecento giorni all'anno, se ne ha per più di un milione di secoli di lettura. Oppure, leggendo tutta la giornata per 365 giorni l'anno, si arriva a 190.258.751 anni più qualche spicciolo (senza calcolare gli anni bisestili e altri dettagli)”.¹³

Lo scrittore propone un tipo di letteratura combinatoria, termine coniato da Le Lionnais, ad indicare l’insieme delle pratiche letterarie in cui l’opera non si pone con un ordine prestabilito ma ne dispone la ricombinazione secondo procedimenti formalizzati.

In tal modo, in pieno “stile oulipiano”, l’opera non sarà letta, ma giocata. Il lettore non svolge più un’attività d’interpretazione di fronte al testo, ma un’attività di costruzione e di coproduzione. Realizza anch’esso un testo, diviene autore.

La letteratura posta in questo modo non offre un prodotto letterario finito, ma un metodo di produzione. Offre la struttura per giungere alla realizzazione dell’opera.

Non ne risulterà un’unica opera ma infinite opere liberamente e soggettivamente scelte dal lettore, autore della propria esperienza di lettura.

3.2.2 *Zazie dans le métro (Zazie nel metrò). La letteratura è “poco più di un delirio scritto a macchina”*

Jean Paul Sartre afferma che il linguaggio è “uno strumento sempre troppo ricco o troppo scarso che finisce per imprigionare l’individuo, mistificandone i significati soggettivi”. Per questo motivo la letteratura, secondo Queneau, non riesce a restituire la varietà della realtà a causa della potenza destrutturante del linguaggio.

Nel romanzo *Zazie nel metrò* (1959) racconta di una ragazzina che arriva a Parigi dalla campagna per trascorrere alcuni giorni con lo zio Gabriel, un ballerino travestito. Il desiderio di Zazie è di vedere il metrò, ma uno sciopero glielo impedisce. Curiosa, tuttavia, di vedere la gente della capitale francese, scappa da casa per incontrare una serie di personaggi surreali e innumerevoli.

¹³ “*Segni, cifre e lettere e altri saggi*”, Einaudi, Torino, 1981.

Il mondo degli adulti si presenta a Zazie filtrato dal linguaggio, insufficiente a rendere la realtà delle cose laddove si utilizzano modelli stilistici rigidi, i quali ricercando la determinatezza, generano ambiguità.

Gli adulti esprimono poliformità, così come l'ambiente, proiezione dell'uomo. E' necessario che sia il linguaggio a plasmarsi sulla duplicità delle cose.

E così Queneau fa parlare la ragazzina con un linguaggio colloquiale che si oppone al francese scritto ufficiale. Cerca di opporre una forza distruttiva ai conformismi del linguaggio in modo che la ragazzina tenti, attraverso il parlato, di semplificare, di ordinare la realtà caotica che le si pone davanti.

Roland Barthes designa Queneau come uno degli scrittori che compiono una "lotta corpo a corpo con la letteratura"¹⁴, che si servono delle carenze della letteratura per ricostruire, a partire da queste, nuovi modi di esprimere.

Occorre privare la letteratura di quelle convenzioni che la rendono limitata, spezzare le regole grammaticali che impongono un'uniformità temporale al racconto, ripetere nella narrazione scene o espressioni, far parlare due interlocutori contemporaneamente, magari inserendo dei termini latini fuori luogo per rendere in chiave umoristica le espressioni retoriche, creare neologismi a partire dalla loro trascrizione fonetica.

In sostanza decostruire la struttura dell'opera: renderla un'immagine vuota, un'ombra, per poter ricostruire la letteratura, per potergli dar credito.

Declamare con la letteratura il nulla della letteratura.

"L'essere o il nulla, ecco il problema. Salire, scendere, andare, venire; tanto fa l'uomo che alla fine sparisce. Un tassì lo reca, un metrò lo porta via, la torre non ci bada, e il Panteon neppure. Parigi è solo un sogno, Gabriel è solo un'ombra (incantevole), Zazie il sogno d'un'ombra (o di un incubo) e tutta questa storia il sogno di un sogno, l'ombra di un'ombra, poco più di un delirio scritto a macchina da un romanziere idiota".¹⁵

La pesantezza dello scontro con la letteratura fa dire alla fine del romanzo, alla stessa Zazie: "Sono invecchiata".

¹⁴ *Zazie e la letteratura*, saggio di Roland Barthes in appendice a *Zazie e il metrò*, Einaudi, Torino, 1960

¹⁵ *Zazie nel metrò*, Einaudi, Torino, 1960

3.2.3 *Les fleurs bleues* (*I fiori blu*). Uscire dalla storia per metterla in ordine

I Fiori blu (1965) è il romanzo di Queneau che maggiormente rispecchia lo stile oulipiano.

La vicenda gioca sulla duplicità: due protagonisti, due sogni.

Il duca d'Auge, vive nel 1264, ed è un nobile sempre in cerca di avventura. Cidrolin vive nel 1964 ed è un diseredato urbano che non fa altro che dormire sulla sua barca ridipingendo continuamente la staccionata del suo ormeggio, fino al giorno in cui non la trova coperta d'insulti.

Si capisce ben presto che i due si sognano reciprocamente. Le loro vicende si scambiano ripetutamente, si intrecciano, si intersecano.

L'uno rappresenta l'avventura, un po' spregiudicata e guascona, l'altro è l'elogio della quotidianità, imperturbabile e libero da ogni tormento.

Sono due ma è come se fossero la stessa persona. Specchi. L'uno il rovescio della medaglia dell'altro: l'eroe e l'antieroe.

Queneau cambia continuamente la prospettiva di osservazione della storia, dal futuro al passato. E' necessario uscire dalla storia per introdurre un po' di logica e di ordine in un mondo che ne è totalmente privo.

Tutta la realtà non è altro che un sogno continuo, mentre la realtà vera, di chi non sogna, è destinata a morire.

Il Duca d'Auge inizia il suo viaggio onirico nel 1264 con l'incontro di San Luigi, nel 1439 compra cannoni, nel 1614 scopre un alchimista, nel 1789 si dedica a una strana attività pittorica nelle caverne del Périgord e, finalmente, nel 1964 avviene l'incontro con Cidrolin.

I due si danno appuntamento nel presente senza sogni, alla fine della Storia.

Calvino, che ha tradotto l'opera in italiano, scrive: "Queneau si prende gioco della storia negandone il divenire per ridurla alla sostanza del vissuto quotidiano".

Di questo romanzo si sono date molteplici interpretazioni. Calvino nella nota alla traduzione italiana ricorda le tre principali: quella di Vivian Kogan che ricollega Queneau all'interpretazione di Hegel come il filosofo della "uscita dalla storia" propria di Kojève di cui Queneau fu allievo; quella di Alaine Calame che vi scorge l'idea gioachimita dell'*Età dello Spirito*; quella di Anne Clancier che attribuisce ai personaggi principali del romanzo la rappresentazione dell'Es, dell'Io e del Super-io.

4. Esercizi di Stile

4.1 Il tema. Una sinfonia letteraria

1927. In Rue du Faubourg Saint-Honoré si inaugura la Salle Pleyer, un auditorium per concerti di musica sinfonica. Queneau assiste con Michel Leiris¹⁶ ad un'esecuzione dell'*Arte della Fuga* di Johann Sebastian Bach. L'ascolto dell'opera di Bach, costruita mediante “variazioni che proliferano pressochè all'infinito attorno ad un tema assai scarno”¹⁷ costituisce l'idea di realizzare in campo letterario quella libertà di variazioni possibile nella musica.

Questa l'ispirazione di Queneau per gli *Esercizi di Stile*.

Il tema: un breve aneddoto, tre personaggi.

La variazione è il personaggio principale su cui si costituisce l'intera opera.

Ogni singolo capitolo, esercizio ed esempio di una diversa descrizione del medesimo concetto, della medesima vicenda, risulta apparentemente indipendente dagli altri capitoli, ma l'unità diviene necessaria per la creazione di un 'senso' complessivo.

E' il contesto, il contenuto, degli *Esercizi* come complesso, a renderne il senso.

Così come accade in ambito musicale.

Jakobson insegna che “la variazione musicale è un fenomeno sintattico che crea attese e pronostici, ricordi e rinvii, perciostesso producendo fenomeni di senso”.

E Nicola Ruwet, suo allievo, sostiene che “ il senso musicale può apparire solo nella descrizione della musica stessa. Il significato viene dato, in musica, nella descrizione del significante.”

Gli *Esercizi di Stile* si presentano, metaforicamente, come una sinfonia in cui la variazione grammaticale corrisponde alla variazione sinfonica.

Affidando il contenuto della sua opera non alla sostanza delle affermazioni (come nei manifesti delle avanguardie che contesta) ma alla loro forma e al funzionamento complessivo della struttura, rende, inoltre, *Esercizi di Stile* (pubblicati per la prima volta nel 1947 da Gallimard) un manifesto antisurrealista.

¹⁶ Michel Leiris (Parigi, 20 aprile 1901 – Saint-Hilaire, 30 settembre 1990) è stato uno scrittore ed etnologo francese, nonché Satrapo del Collegio di patafisica.

¹⁷ Da una conversazione fra Michel Leiris e Jacques Bens ripresa da Queneau nella prefazione dell'edizione Carelman-Massin degli *Esercizi di Stile* (Gallimard, 1963) e riportata alle pp. 230-33 nell'edizione Einaudi.

4.2 Una vicenda «banale»

Una semplice situazione quotidiana è l'oggetto della vicenda.

Un uomo in un autobus affollato a mezzogiorno, irritato da un tizio che lo spinge ripetutamente, trova un posto libero e si siede. Dopo qualche ora rivede il tizio davanti alla Gare Saint-Lazare, con un amico che lo sollecita ad attaccare un bottone al suo soprabito.

Tutto qui. La trama si definisce in circa una decina di righe. Dopo di che inizia la rassegna di stili e figure retoriche atte a riformulare lo stesso identico, banale, fatto.

'Banale' dal francese medievale 'ban' «bando, proclama del signore feudale»; le successive derivazioni 'banal', 'banalité' passarono a designare 'ciò che è comune ad ogni abitante del villaggio'.

L'attuale accezione si impose in Francia nel Settecento e in Italia comparve verso la fine dell'Ottocento: nel 1887 fu classificata come 'uso giornalistico'. Con la nascita delle società di massa, quindi, la parola si afferma come ciò che non - è - giornalistico, ciò che non fa notizia, per cui è richiesta una mera attenzione.

Alla fine dell'Ottocento, in un momento in cui si stanno assestando nuove gerarchie sociali e culturali, opere letterarie come "*I Promessi Sposi*" di Alessandro Manzoni, descrivono provocatoriamente vicende stra-ordinarie vissute da popolani, non apparentanti quindi a quell'élite sociale e culturale a cui era precedentemente affidato il privilegio di essere oggetto dell'eccezionale.

Esercizi di stile è opera del Novecento.

Il Novecento si apre con i manifesti surrealistici di André Breton. Le Sfingi, che il teorico dell'avanguardia elesse a nuove personificazioni mitologiche della pittura metafisica di De Chirico, sono enigmi della quotidianità. Il banale diviene quotidiano, il quotidiano enigma, ciò di cui non si è colto il significato profondo. La vita quotidiana è intesa come campo di psicopatologie, tutto è colmo di significato, ogni dimenticanza altro non è che un'insorgenza dell'inconscio.

Queneau nella pubblicazione di un'edizione precedente a quella del 1947 aggiunge al titolo una nota firmata:

“L'autore pensa così di «svolgere lo stesso tema» - un incidente peraltro reale, e *banale* - in un centinaio di maniere diverse. E' indubbio che in questi cento capitoli, identici per materia, letti di seguito non potranno mancare di provocare un certo effetto nel lettore.”

Considerando il *banale* opposto a tutto ciò che è capace di colpire l'attenzione, di 'fare notizia', antitetico rispetto al *distinto*, sorge la consapevolezza che la distinzione rappresenta l'essenza stessa della banalità. Se il banale è ciò che non è distinto, non possiamo isolare la banalità se non a costo di distruggere la sua essenza.¹⁸ Nel momento in cui la banalità diviene oggetto di attenzione perde la sua naturale accezione di non- significante, di ovvietà.

4.3 L'invito al gioco

Queneau dichiara di descrivere una storia banale '*ainsi*', '*così*'.

Esercizi di Stile è '*così*' il titolo, manifesto dell'intenzione di creare un'opera che, attraverso il linguaggio, strumento di cui chiunque è in possesso, si possa esprimere il medesimo concetto in forme diverse.

E chiaramente l'autore dichiara il lato formativo della sua opera: "svolgere lo stesso tema" è espressione ricavata dal tipico lessico scolastico francese.

E negli antichi manuali di retorica le *exercitationes* prevedevano compiti simili nella forma a quelli proposti da Queneau.

Si basavano sul principio di poter modificare, modellare il linguaggio, al fine di persuadere gli interlocutori sulla validità di una causa.

L'esercizio stava nell'utilizzare metodi espressivi seguendo la logica del discorso stesso e non dell'oggetto in discussione.

Allo stesso modo Queneau utilizza un aneddoto qualsiasi, banale, per poter fondare una nuova retorica, in parte tributaria da quella tradizionale, ma che gli possa consentire un distacco scolastico dalla materia trattata.

L'esercizio proposto al lettore, che coerentemente con l'ideologia oulipiana diviene gioco, risiede nel rintracciare quel sistema di regole, di '*contraintes*' utilizzate dall'autore.

Gli *Esercizi di Stile* non sono da concepire come un elenco delle tradizionali figure retoriche.

E' come se l'autore escludesse dalle regole prefissate proprio quella di utilizzare *tutte* le possibili figure retoriche che siano in grado di descrivere quell'aneddoto.

Le assenze sono molte e immediatamente rintracciabili, basti notare che non compare la metonimia, l'ossimoro, lo zeugma e altre ancora. Non sarebbero bastati

¹⁸ Stefano Bartezzaghi "Come si diventa scritturanti. Effetti e transizioni negli Esercizi di Stile".

novantanove capitoli, non era evidentemente questa l'intenzione di Queneau, che compie scelte di tipo diverso. Preferisce sostituire, a queste, parodie di generi letterari, comportamenti linguistici quotidiani, intersecando inoltre figure retoriche diverse all'interno dello stesso capitolo.

Si spinge fino al parossismo, si prefissa regole che possano essere 'tradite' a favore di un'ulteriore regola diversa, su cui, appunto: giocare.

L'effetto che desidera si manifesti è sicuramente un effetto comico. E gli strumenti che Queneau utilizza per raggiungere il suo scopo sono appunto le figure retoriche: in tal modo fa del comico anche sulla retorica.

La retorica, come scienza e come tecnica, non è presa sul serio, anzi diviene strumento di divertimento. Per questo l'opera non è strutturata, non segue nessun ordine specifico, segue il proprio estro, non può essere e non vuole essere classificata.

Il comico non è interconnesso solo allo stile scelto ma sorge dall'utilizzo di ogni singolo termine.

Entra in gioco (appunto) un concetto di rappresentazione semantica, una scelta ontologica, che prevede per ogni lemma di un dizionario ideale una serie d'informazioni non semplicemente di tipo grammaticale.

All'interno di ogni capitolo c'è una coerenza, un'unità che dipende da una prospettiva semiotica globale. L'effetto comico è globale, nasce dall'insieme di tutti gli stili, ed è il 'cumulo', che si esemplifica in ogni esercizio, la figura retorica che viene a dominare tutte le altre.

Gli Esercizi di basano sulla intertestualità, in quanto parodie di altri discorsi, e sulla co-testualità, su quel 'cumulo'.

Il lettore diviene allora partecipe di quel gioco, nel rintracciare quella possibilità comica permessa dalla facoltà del linguaggio nel suo insieme, ed è invitato ad arricchire quell'insieme che Queneau non pone come sistema chiuso, non vincolato ma in uno stato di continua 'potenza', 'potenzialmente' infinito.

4.4 Esercizi di Stile: l'ars rhetorica da-per-tutto

Esercizi di Stile, alla luce delle considerazioni fatte, si presenta come un libro che non sperimenta tutta l'ars rhetorica ma fa uso di questa per poter sperimentare di tutto. Come se stesse a dimostrare che la retorica sta un po' ovunque.

La retorica antica, intesa come arte complessa, si presentava suddivisa in cinque parti: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, *memoria* (quest'ultima assente nella retorica aristotelica).

A partire dalla metà degli anni '50 la retorica torna ad essere oggetto di grande interesse teorico. Il XX secolo attraversa quello che è stato definito *linguistic turn*, quella svolta linguistica che riconduce il pensiero umano allo strumento in cui si esprime: il linguaggio verbale.

E' in questo periodo che nasce la linguistica contemporanea, il metodo strutturalista e la semiotica. Tutte queste nuove discipline che hanno in comune con la retorica proprio l'oggetto di studio, il linguaggio, iniziano a riscoprirla studiandone gli effetti e proponendone classificazioni e definizioni.

Da non sottovalutare il fatto che con la nascita della società di massa, la retorica come strumento atto alla persuasione, diviene indispensabile in una società in cui la popolazione vede estesi i propri diritti politici e civili e dal punto di vista economico scopre il consumo di massa e la pubblicità.

E' in questo clima che viene pubblicato in Francia il *Traité de l'argumentation* di Perelman¹⁹, che riprende lo studio della persuasione dalla retorica aristotelica; negli Stati Uniti fra gli anni '40 e gli anni '50, è attiva la cosiddetta Scuola di Yale²⁰, il cui esponente principale è lo psicologo Hovland, gruppo che conduce numerosi esperimenti sui meccanismi di persuasione; ed in letteratura caso più celebre è proprio quello degli Esercizi di Stile di Queneau.

Tuttavia Queneau non segue la retorica nella sua totalità, a un certo punto la abbandona a favore di esperimenti linguistici diversi.

I capitoli del libro si presentano scoordinati, non seguono uno schema.

¹⁹ *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica) di Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca.

²⁰ De Montmollin, G., "Il cambiamento di atteggiamento", in Moscovici, S., a cura di, *Psicologia Sociale*, Borla, Roma 1996 (tit. orig. *Psychologie sociale*, Puf, Parigi 1984), al quale si rinvia anche per una bibliografia completa delle opere di Hovland.

4.5 I capitoli. Una possibile classificazione

4.5.1 Metatassi, metaplasmi, metasememi e metalogismi

Cercando di classificare gli esercizi in base alla tipologia di fenomeno linguistico applicato, Umberto Eco, nell'introduzione alla versione italiana, segue lo schema proposto dal Groupe μ della *Rhétorique Générale*.

Gli studiosi del Groupe μ hanno condotto una classificazione moderna delle figure retoriche distinguendo fra modificazione dal punto di vista del significato (metaplasmi), modificazioni che riguardano la struttura delle frasi (metatassi), modificazioni che riguardano il significato delle parole (metasememi) e modificazioni che riguardano il valore complessivo della frase (metalogismi).

In base a questo schema è possibile distinguere esercizi che operano sull'espressione da esercizi che operano sul contenuto, scindendo successivamente in quelli che presuppongono operazioni su parole o entità minori a operazioni su frasi o entità maggiori.

Considerando i metagrafi come sottocategoria dei metaplasmi, si riconoscono esercizi in cui si procede attraverso un meccanismo di aggiunta, soppressione e permutazione di lettere alfabetiche o attraverso il medesimo meccanismo applicato ai suoni.

Del primo gruppo fanno parte i capitoli *Anagrammes*, *Permutation par groupes croissants de lettres* (Permutazioni per gruppi crescenti di lettere), *Lipogrammes*²¹; del secondo *Homéotéleutes*²², *Javanais*, *Homophones*, *Amphérèses*, *Apocopes*, *Syncopes*, *Métathèses*.

Fra gli esercizi che fanno parte delle figure retoriche metaplastiche è da inserire anche *Poor lay Zanglay*, trascrizione fonetica parodica dei dizionarietti per turisti.

Nella categoria delle metatassi, invece, sono quei capitoli in cui si procede a una modificazione a livello proposizionale. Fanno parte di questa categoria esercizi sui tempi verbali (*Passé indéfini*, *Présent*, *Passé simple*, *Imparfait*) ed esercizi come *Synchyses*²³, *Permutations par groupes croissant de mots* (permutazioni per gruppi crescenti di parole) e *Paréchèses* (stessa sillaba in parole diverse, attraverso cui crea anche un gioco di tipo fonetico).

²¹ Lipogramma dal greco 'lèipo' = lascio e 'gramma' = lettera, consiste nell'omettere una parola all'interno del testo.

²² L'omoteleuto si ha quando due o più parole, poste in maniera simmetrica tra loro, terminano alla stessa maniera.

²³ Sinchesi, dal greco *synkhêin* mescolare, o *mixtura verborum*, figura retorica consistente in una modificazione dell'ordine sintattico normale di una frase, costituita dalla combinazione di anastrofe e iperbato.

Fra i metasememi Queneau si serve della metafora (*Métaphoriquement*), omettendone molti altri, ma possono essere catalogati sotto questa sequenza tutti quegli esercizi legati in qualche modo all'universo lessicale, come quelli che sfruttano variazioni di determinati campi semantici, appartenenti all'ontologia dei sensi (*L'arc-en-ciel, Olfactif, Gustatif, Tactile, Visuel, Auditif*), o come quelli basati sulla ridondanza (*Précisions, Définitionnel*).

Anche *Antonymique* ('controverità') ha carattere metasememico ma qui l'intenzione dell'autore non è semplicemente quella di ricreare antonimi, proponendo il contrario lessicale ma cercando immagini sensibilmente diverse. E' come se non procedesse nella ricerca del 'diverso' nell'ordine delle parole, ma del 'diverso' nell'ordine dei fatti. Lo scopo è di creare un ulteriore 'sconvolgimento' linguistico.

Infine i metalogismi, le cosiddette 'figure di pensiero'.

In Esercizi di Stile sono presenti metalogismi canonici come litoti in *Litotes*, iperbole in *Ampoulé* o l'inversione cronologica come in *Rétrograde*²⁴.

Ma Queneau affronta universi comunicativi che vanno anche oltre alle figure di pensiero codificate, ed è così che troviamo una serie di capitoli che si occupano di descrivere atti linguistici nei processi comunicativi come *Hésitations, Précisions, Surprises, Négativités, Lettre officielle* ed altri.

Oppure si occupa di descrivere nuovi generi di discorso non appartenenti al genere letterario come in *Ignorance, Interrogatoire, Désinvolve, Tèlegraphique* ecc.

Tutto questo a significare che sebbene Queneau esca dall'*elocutio* non esce mai dalla retorica in senso lato ed anche quando descrive l'esperienza del mondo, ironizzando, si riferisce al modo in cui quest'esperienza si manifesta nel linguaggio.

4.5.2 Esercizi omogenei, contrapposti e fon-etici

Un altro tipo di classificazione è possibile se si considerano i rapporti che vengono a crearsi fra esercizi diversi.

Poor lay Zanglay, ad esempio, potrebbe essere inserito in quelle sequenze di esercizi omogenei e contrapposti di cui fanno parte gli esercizi sui tempi verbali: *Passé indéfini, Présent, Passé simple, Imparfait*.

Secondo questo tipo di classificazione, in questa sequenza, sarebbero da inserire anche esercizi come *Apocopes, Aphérèses, Syncopes, Macaronique e Italianismes*.

²⁴ Anche molti temi musicali dell'Arte della fuga di Bach e della più moderna musica dodecafonica iniziano dalla fine.

E sempre fra gli esercizi che operano su figure metatassiche, *Permutation par groupes croissants de mots*, *Paréchéses* e, secondo il parere di Eco, anche *Insistance* che presenta chiasmi, anafore e altre figure sintattiche, sebbene sia parodia di un vezzo concernente l'uso linguistico quotidiano.

Paréchéses (in cui ricorre il suono in 'bu'), *Macaronique* (che sfrutta il suono della lingua latina) e *Italianismes* (che sfrutta il suono della lingua francese) aggiungendo *Javanais* (che inerisce fra le sillabe il suono 'f') e *Anglicismes* (che segue la fonetica inglese) potrebbero essere raggruppati fra gli esercizi in cui maggiormente si esalta il gusto del suono. Questi capitoli sono dimostrazione di un'attività poetica basata sull'individuazione delle parole come entità sonore.

4.5.3 Il grado zero della scrittura

La prima serie di quindici esercizi, pubblicata su *Messages* nel 1943, terminava con due esercizi in cui venivano contrapposti i punti di vista dei due protagonisti, indice della volontà dell'autore di estraniarsi dall'opera affidandola ad una pluralità di voci anche se in disaccordo fra loro: *Le côté subjectif* e *Autre subjectivité*.

Rilevante è l'inserimento di un capitolo dopo questi due esercizi nell'edizione del 1947 in cui compare *Récit*.

Récit è stato l'unico capitolo scritto in fase finale di stesura, si capisce anche dalla precisazione che la linea S abbia cambiato nome in linea 84, ed inserito fra gli esercizi iniziali.

Questo esercizio, esempio che segue lo stile dello svolgimento di un tema scolastico, è uno dei più importanti fra tutti gli *Esercizi di Stile*. Questo, e non *Notations*, rappresenta il tema 'neutro', quello che più si avvicina al «grado zero della scrittura» teorizzato da Roland Barthes.

Roland Barthes nel 1953 pubblica *Il grado zero della scrittura*, un saggio in cui l'autore parla della rottura con la scrittura omogenea. Introducendo il concetto di 'écriture' per distinguerlo da quello di lingua e stile, cerca di dimostrare come questa terza dimensione leghi lo scrittore alla sua società e come non ci possa essere letteratura senza morale del linguaggio.

Barthes compie uno studio sulla lingua letteraria partendo dai classici, cui attribuisce un tipo di "scrittura trasparente", passando poi per quella "torbida" del XIX secolo fino ad arrivare a quella contemporanea che definisce "scrittura neutra".

Questo tipo di scrittura, privata di qualsiasi segno, è ciò che chiama “grado zero della scrittura”, una scrittura che nasce dalla mancanza del giudizio, in cui lo scrittore deve affidarsi a una lingua base che è tra la lingua parlata e quella letteraria.

Lo definisce: “l’ultimo episodio di una Passione della scrittura che segue passo passo le lacerazioni della coscienza borghese”²⁵.

E questo si evidenzia nell’oggettività di *Récit*, dato anche il contrasto che si viene a creare con i due capitoli precedenti che nascono, invece, sui punti di vista soggettivi dei protagonisti.

Anche la precisazione sul cambiamento del nome dell’autobus è riferimento deittico atto a dimostrare come il grado zero sia variazione ultima, a cui si giunge attraverso continue esercitazioni del proprio stile. Il grado zero è quindi un obiettivo, non un mito fondativo, ma un mito terminale, il raggiungimento di un grado diverso di fare letteratura.

Queneau non segue un ordine cronologico nella stesura dell’indice, e non colloca questo capitolo alla fine del libro in modo che siano possibili tali accorgimenti solo a chi ha lavorato sulla storia del testo.

Notations, invece, a discapito delle apparenze non è un testo neutro, non corrisponde a un grado zero della scrittura.

Procede per frasi giustapposte, come fosse un elenco, un testo scritto velocemente senza essere revisionato, scritto da qualcuno che prende appunti.

Al di là del richiamo del titolo all’origine musicale (‘notazioni’ come alfabeto musicale), questo esercizio corrisponde più propriamente alla trascrizione di ‘notizie’.

Non è in stile neutro, si percepisce già dall’impostazione non lineare dei periodi. Inizia con una frase nominale. Il primo verbo è una subordinata alla fine del secondo periodo. Non procede come nel *Nouveau Roman*²⁶ descrivendo minuziosamente i particolari della realtà esterna, narra per punti. Annota.

Sono presenti inoltre diverse allusioni autobiografiche: il percorso dell’autobus diviene pretesto per collegare luoghi geografici tipici e oggetti privilegiati della vita

²⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, 1953 (trad.it. di Giuseppe Bartolucci, Einaudi, 1972)

²⁶ Il *Nouveau Roman* è una corrente letteraria nata in Francia tra gli anni 50 e 60. Il termine *Nouveau Roman*, usato per la prima volta da Émile Henriot in un articolo su *Le Monde*, rappresenta un gruppo di autori tra loro contemporanei che tendono a focalizzarsi sulle caratteristiche della realtà che esulano dalla soggettività umana. I testi prodotti da questa nuova tendenza descrivono con minuzia di particolari gli oggetti e la realtà esterna.

Il tipo di narrativa che i testi appartenenti al *nouveau roman* propongono si basa sull’oscura leggibilità e si preoccupano maggiormente delle cose che dell’uomo. Da Wikipedia.

di Queneau. Dalla Gare Saint-Lazare partivano treni per Le Havre. Per andare a lavoro da Gallimard, Queneau, prendeva la linea S, che però, non è mai passata dalla Gare Saint-Lazare.

Inoltre i dettagli del povero cappello, del nastro, della cordicella e del bottone si collegano alla merceria che gestivano i genitori di Queneau a Le Havre, ricordata nel suo poemetto autobiografico *Quercia e cane*.²⁷

4.5.4 Le operazioni negli *Esercizi di Stile*: duplicazione, sottrazione, sostituzione

Il secondo capitolo degli *Esercizi di Stile*, *En partie double*, si basa sulla duplicazione degli elementi significativi del testo.

Il tema della duplicazione compare anche in altri esercizi: *Insistance*, *Polyptotes*, *Alors*, *Apartés*, *Par devant par derrière* e altri.

La forma bipartita, nel secondo esercizio, innesca continuamente l'aspettativa di un elenco che viene sistematicamente deluso facendo tornare sempre il secondo elemento sul primo ripetendolo, annullandolo o smentendolo e non, come usuale, precisandolo o allargandolo.

Continuando a omaggiare la fonte della sua ispirazione, Johann Sebastian Bach, Queneau instaura una struttura narrativa in cui i segmenti linguistici si combinano fra di loro in una sorta di contrappunto che continua ad alternare gli stessi temi.

La questione del doppio dal punto di vista formale rappresenta, secondo Queneau, il principio costruttivo della tecnica letteraria.

In un suo saggio, del 1937, *Tecnica del romanzo*²⁸, sostiene che dovrebbero essere introdotti elementi formali simili all'orchestrazione dei suoni, intendendo con elementi "rime" di situazioni e di personaggi, anziché di parole.

Contesta l'idea della prosa, per cui il discorso avanza in linea retta, e adotta una tecnica per cui personaggi e situazioni tornano su se stessi, si duplicano.

Questa idea è da collegare alla visione della storia che Queneau ha affrontato in varie opere letterarie e saggistiche (anche in seguito alla frequentazione delle lezioni di Kojève su Hegel).

²⁷ "Nacqui in quel di Le Havre un ventun di febbraio | del novecentotré. | Mia madre era merciaia e mio padre merciaio: fremevan dal piacer". Trad.it. di Maria Sebregondi, *Quercia e cane*, il melangolo, 1955.

²⁸ *Tecnica del romanzo*, in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, 1981. Trad.it. di Giovanni Bogliolo.

In un libro composto contemporaneamente agli *Esercizi di Stile*, *Una storia modello*²⁹, spiega che “la storia è la scienza dell’infelicità degli uomini” e che “il linguaggio ha origine dai gemiti del dolore...il desiderio dell’infelice di descriversi”. La letteratura, allora, diviene tentativo, attraverso la retorica, di trasformare la storia degli eventi in storia universale.

La storia è come un esercizio di stile.

La letteratura basata sulla tautologia e ancorata al lato denotativo, alla messa in scena degli eventi, resta impotente.

La ripetizione viene allora usata come un’arma contro la tautologia.

Fra tautologia e ripetizione viene a crearsi la possibilità di una differenza, data dall’invenzione, che trasforma il racconto in una forma musicale, diventa occasione di dispiegamento di voci, assume significati rituali. Sfugge in pratica al sistema tautologico fin dagli atomi del linguaggio: dal fonema alla frase, fino alle strutture narrative e ideologiche del racconto.

In alcuni esercizi, il doppio, diventa anche possibilità di un’interpretazione diversa da quella immediatamente individuabile.

In *Poliptoti*, ad esempio, l’inserzione ossessiva della sillaba iniziale ‘con’, che in francese è un insulto, e letteralmente indica l’organo sessuale femminile, rappresenta non solo la ripetizione di un nonsenso ma insiste sulla latenza del discorso osceno. Si duplica quindi la possibilità d’interpretazione del racconto: nonsenso per gli ingenui, doppio senso per i maliziosi.

Oppure la duplicazione diviene un modo per far risaltare l’incapacità del narratore a stabilire una gerarchia fra gli elementi del racconto, come in *Insistance*. Qui crea un discorso simile a quello di un bambino, in cui la ripetizione di dettagli già forniti sottolinea l’incapacità del narratore di organizzazione del discorso, con un effetto finale di inconcludenza e estenuazione.

A partire dal terzo esercizio, *Litotes*, procede invece per mezzo della sottrazione e soprattutto dell’attenuazione, visibile anche dalla lunghezza del capitolo che si compone di soltanto tre periodi.

Di litoti vere e proprie, infatti, ne compare sola una “..che non sembrava un mostro d’intelligenza”, per il resto si hanno, appunto, attenuazioni.

²⁹ *Una storia modello* Raymond Queneau, Einaudi, Torino, 1988.

Ma anche in questo caso la tematica del doppio, sebbene sembrerebbe paradossale, torna. La litote infatti, è lo strumento principale di due discorsi: il discorso eufemistico e il discorso ironico.

Sono discorsi paralleli che presuppongono entrambe le interpretazioni. Queneau gioca su questa duplice possibilità, dicendo e al tempo stesso non dicendo, prendendo in considerazione una certezza e concependo allo stesso tempo la certezza opposta.

Souchier chiama *effacement* questo meccanismo della cancellazione queniana riconoscendone una strategia generale riconducibile a gran parte degli *Esercizi di Stile*. In particolare Souchier definisce *effacement* in questo modo:

“Consiste nell’estrarre dal testo definitivo gli elementi capaci di rilevare certi dati profondi del testo - in funzione dell’epoca della sua apparizione -, sia che questi dati siano d’ordine filosofico, ideologico, o che siano più personali.”³⁰

Esercizi che presentano tale strategia, sia sul piano dell’espressione che del contenuto, sono, oltre a *Litotes: Hésitations, Négativités, Analyse logique, Apocopes, Aphérèses, Syncopes, Télégraphique, Tanka, Lipogramme, Partiere du discours, Impuissant, Interjections*.

Il quarto esercizio *Métaphoriquement* si basa invece su un meccanismo di sostituzione: sostituzione di un termine con un altro che abbia significato analogo.

Nei primi tre capitoli, dopo *Notations*, si stabiliscono, quindi, tre registri discorsivi fondamentali degli *Esercizi di Stile*: il discorso idiota in *En partie double*, il discorso allusivo in *Litotes* ed il discorso letterario-aulico in *Métaphoriquement*.

Il quarto capitolo è quindi il primo di una serie di esercizi in cui procede per sostituzioni, mettendo in rilievo il secondo tema del libro, ovvero quello del narratore impacciato e confermando una visione ambivalente della letteratura tradizionale.

Il meccanismo della sostituzione è applicato a molti esercizi, sia quando trattano campi percettivi (*Olfactif, Gustatif, Tactile, Visuel, Auditif.*), sia semantici (*Philosophique, Gastronomique, Zoologique.*), sia quando giocano con materiali linguistici (*Anagrammes, Traslacion, Contre-petters.*).

³⁰ Raymond Queneau (*Les Contemporains*), Emmanuel Souchier, Paris, Seuil, 1991.

5. L'impossibilità di attingere una totalità: un'opera aperta

Considerando che la matematica e la numerologia sono argomenti d'interesse privilegiati da Queneau, non si può sottovalutare il motivo per cui gli *Esercizi di Stile* siano proprio 99.

Che Queneau si diletta in numerologie private lo sappiamo dal suo saggio *Tecnica del romanzo*, da cui scopriamo l'importanza data alla circostanza che il suo nome e il suo cognome si componessero entrambi di 7 lettere.

Il numero 99 si ricava, in questo modo, dall'operazione $(7 \times 7) + 1 + (7 \times 7)$.

Quell'1 è l'esercizio centrale di tutto il componimento: *Maladroit*, il capitolo in cui sono messe in gioco tutte le principali questioni del libro, il tema del narratore impacciato.

Il narratore si trova a porsi problemi di tecnica letteraria passando dall'annotazione metaletteraria, "metter giù per iscritto", a interrogarsi sulla liceità dell'uso di frasi fatte.

Non procede adattando passivamente una frase fatta a una situazione, bensì applicando un procedimento di variazione dell'uso comune, in modo da creare metafore all'interno stesso della materia trattata.

Emblematica in questo senso, la frase che compare al centro dell'esercizio: "C'est en écrivant qu'on devient écriverson" che può essere tradotta con "è scrivendo che si diventa scrittoranti".

La frase, che deriva da un modo di dire francese "E' forgiando che si diventa forgiatori" non viene applicata sostituendo semplicemente la forgiatura con la scrittura, ma il luogo comune e la sua derivazione si compenetrano dando luogo ad un neologismo queniano: *écriverson*.

Il termine sembra designare l'esistenza di varianti approssimative, non istituzionali, della figura dello scrittore.

E se si aggiunge a questa considerazione il fatto che l'esercizio si interrompe con "Je préfère m'arreter" (Preferisco fermarmi), notiamo l'analogia fra questo esercizio e l'intera composizione.

Il centro degli *Esercizi di Stile* è indicibile, la metà inesistente di *Maladroit* corrisponde all'assenza di un capitolo numero 100.

La mancanza del centesimo capitolo, del numero finito, indica l'assenza di una totalità. Non c'è, come in *Cento mille miliardi de poèmes*, la sensazione di compiutezza, dell'esaurimento delle possibilità combinatorie dell'opera letteraria.

Esercizi di Stile rimane opera aperta, infinita.

Con la frase "C'est en écrivant qu'on devient écrivain" Queneau invita esplicitamente il lettore ad abbandonare la lettura e a iniziare un tipo di attività basata sulla scrittura. Il lettore è così messo nella condizione di divenire autore.

Questa frase venne scelta da Queneau per la fascetta che avvolgeva la prima edizione in volume, nel 1947.

6. Autori illimitati al limite del paradosso: «l'universalità si raggiunge attraverso un'individualizzazione»³¹

“ Tradizione (...) è la trasmissione di conoscenze e pratiche di interessi sociali o collettivi (...) fatta in tutto o in gran parte oralmente, dai vecchi ai giovani, di generazione in generazione”.³²

Così lo spagnolo Ramón Menéndez Pidal, prestigioso filologo del Novecento, illustra il suo sistema critico, la 'tesi tradizionalista' secondo cui l'epica sarebbe stata un prodotto popolare, trasmesso oralmente dai giullari e messa per iscritto solo successivamente.

Secondo la prospettiva di Pidal, l'opera letteraria è quindi un'opera collettiva, il risultato, sebbene non definitivo, il background di conoscenza acquisita mediante opere precedenti.

La conoscenza è frutto di altre conoscenze, è data dall'insieme di conoscenze altrui.

L'autore è colui che si presta a diffondere una propria visione del sapere.

Ma questa visione è necessariamente dipendente da una conoscenza acquisita mediante un bagaglio culturale.

Autore da àuctus, (part.pass di àugeo = 'accrescere') designa propriamente colui che, grazie al proprio ingegno, è promotore, inventa cose nuove.

Ma etimologicamente dice Umberto Eco:

³¹ Raymond Queneau, *Gertrude Stein*, in *Les Ecrivains célèbres*, vol.III, ed.Mazenod, 1953.

³² "Un certo tipo di letteratura", Francesco Varanini

“invenzione è l’atto di scoprire qualcosa che già esisteva da qualche parte[...] Michelangelo dice che lo scultore scopre nella pietra la statua che è già circoscritta e nascosta nella materia sotto il marmo in eccesso”.³³

Tuttavia da *àugeo* derivano termini come ‘autorevole’, ‘autorità’.

Su tale etimologia hanno trovato legittimazione, invece, autori che, tramite la propria opera, si sono posti in una condizione di presunzione nei confronti del sapere, si sono eletti a ‘sacerdoti’ del sapere, a unici detentori di conoscenza.

E la lingua, in quanto mezzo di propagazione di sapere, è stata a lungo strumentalizzata come ‘chiave di verità’. Gli stoici, e successivamente i grammatici latini consideravano la grammatica come base di tutta la scienza e guida alla verità.

Idea di cui si sono appropriati autori come Nebrija, Antonio Martínez de la Cala, che usarono la lingua come ‘*instrumentum regni*’.³⁴

Antonio Martínez de la Cala, umanista della seconda metà del 1400, dedicò la sua vita ed i suoi studi a fornire un codice, un grammatica che potesse creare un lingua atta a codificare la conoscenza, e di codificare una conoscenza al servizio del potere.

Compose la “*Grammatica de la lengua castellana*” tra il 1486 e il 1492, periodo in cui gli arabi furono respinti definitivamente in Africa, dopo la capitolazione di Granada, e la Spagna divenne un unico regno.

Una lingua quindi intesa non come strumento di comunicazione al servizio dei parlanti ma come strumento di controllo che andrà a imporsi sulla popolazione che sarà assoggettata dalla Spagna.

Una lingua che ha come obiettivo quello di controllare la conoscenza del popolo che ascolta: obbedire: ob-audire, dare ascolto.³⁵

La scienza diviene quindi il mezzo per dimostrare la propria superiorità.

Nietzsche dice “Il dotto è ricco di piccole invidie” “il suo occhio è come un piatto lago ripugnante che nessun entusiasmo, nessuna partecipazione increspa più”.³⁶

Secondo Nietzsche tutto deve essere messo in gioco in nome di una conoscenza che sia creazione di nuovi modi di pensare.

Gli autori sullo stampo di Nebrija si comportano come Quijote quando si preoccupa di istruire Sancho Panza, impongono il loro punto di vista, escludendo qualsiasi

³³ “*La restituzione poetica*”, Francesco Varanini

³⁴ “*L’impero della lingua o la lingua dell’impero, vita e carattere di Elio Antonio de Nebrija*”, Francesco Varanini.

³⁵ “*Un certo tipo di letteratura*” Francesco Varanini.

³⁶ “*Un certo tipo di letteratura*” Francesco Varanini.

partecipazione e lo utilizzano, anzi, come mezzo di assoggettamento. Nebrija usa il verbo 'reducir' che in castigliano significa 'trasformare', 'assoggettare', 'civilizzare'. Un atteggiamento del genere non si estingue certo in pochi autori, contemporanei o meno.

Queneau crea un'opera proprio al servizio della lingua.

La prospettiva è certamente di diverso tipo. La lingua non è autorità normativa, la voce dell'autore non impone un metodo, non detta regole ai lettori, anzi, l'autore si preoccupa di imitare la lingua di autori possibili.

E' un autore che rinuncia a essere tale, cosciente del fatto che ogni lettore possa divenire autore, che la sua figura non sia esclusiva così come non lo è la sua conoscenza, così come non lo è la sua opera.

"Je préfère m'arreter" dice, sapendo che si ferma in un momento ma che i momenti potrebbero essere altri o addirittura potrebbero non esistere. La sua opera non rimane inconclusa ma non concepisce una conclusione, non si limita a quanto scrive.

Sa di essere anch'esso autore in 'potenza', uno fra i molti possibili.

Gli stili che nascono nei capitoli sono stili che non si predispongono come attività normativa, atta a istituzionalizzare delle forme di scrittura. La preoccupazione di Queneau elude da una considerazione di questo tipo. Si serve del linguaggio in quanto forma d'espressione comune, collettiva, di cui chiunque è in possesso.

Si serve del linguaggio così come tutti possono servirsene.

Il vincolo (le *contrantes*) non è limitativo, non solo amplifica, in accezione oulipiana l'orizzonte creativo, ma diviene pretesto per poter dar voce a una collettività differenziata: uno stile per ognuno.

Deduttiva a questo punto la mancanza di un possibile termine, di una fine: il linguaggio ha forme infinite, chiunque (insieme illimitato) sia in suo possesso può dar origine a nuove forme espressive.

Chiunque può divenire scrittore, gli autori non sono numerabili: "C'est en écrivant qu'on devient écrivain".

Ludwig Wittgenstein, filologo e logico austriaco del novecento scriveva all'interno delle sue *Ricerche filosofiche*:

"si pensa che l'apprendere il linguaggio consista nel denominare oggetti. E cioè: uomini, forme, colori, dolori, stati d'animo, numeri, ecc. Come s'è detto, il denominare è simile all'attaccare a una

cosa un cartellino con un nome. Si può dire che questa è una preparazione all'uso della parola. Ma a che cosa ci prepara? ".³⁷

Secondo Wittgenstein le parole non sono da configurarsi come etichette da attaccare a ogni oggetto ma sono piuttosto mobili costrutti, fluidi strumenti il cui significato muta in rapporto alle funzioni specifiche cui sono destinati. La funzione del linguaggio non può quindi essere intesa in maniera totalmente innovativa, univoca, ma pluralistica.

Afferma: "con le nostre proposizioni noi facciamo le cose più diverse".

Le 'cose', le attività, ciò che possiamo esprimere attraverso il linguaggio sfuggendo alla limitata accezione denominativa, il filologo le indica come 'giochi linguistici'.

Con 'giochi' esprime il carattere ludico dell'agire linguistico che rende possibile l'artificio, e sottolinea che comunque questo agire ha fini immanenti al linguaggio stesso: ogni gioco ha necessariamente delle regole da seguire, delle *contraintes*.

"ma quanti tipi di proposizioni ci sono? Per esempio: asserzione, domanda, ordine? Di tali tipi ne esistono innumerevoli: innumerevoli tipi differenti d'impiego di tutto ciò che chiamiamo segni, parole, proposizioni. E questa molteplicità non è qualcosa di fisso, di dato una volta per tutte; ma nuovi tipi di linguaggio, nuovi giochi linguistici, come potremmo dire, sorgono e altri invecchiano e vengono dimenticati ".³⁸

7. L'ipertesto: oltre i limiti del testo

7.1 Il tessuto della rete

Il termine 'testo' dal latino 'tèxtum, tèxere', significa propriamente 'tessuto'.

Alla luce del significato etimologico notiamo immediatamente la struttura reticolata dell'oggetto testuale. Il testo si forma attraverso le parole, che intrecciandosi, combinandosi fra loro, danno origine a quel tessuto, a quel discorso.

Discorso. Dis-correre, 'correre qua e là', 'ragionare senza confini troppo precisi'(Zadeh, 1979)³⁹.

La struttura del testo contiene quindi, di per sé, quella caratteristica frammentaria che grazie alla tecnologia può essere rivendicata.

³⁷ Wittgenstein Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. G.E.M. Anscombe e R. Rhees, Oxford. 1953.

³⁸ "Ricerche filosofiche" Ludwig Wittgenstein.

³⁹ Zadeh, Lotfi A. 1979 "A theory of approximate reasoning", "Machine Intelligence", 9, J. Hayes, D. Michie, and L.I. Mikulich (editors), New York, Halstead Press.

Attraverso la scrittura elettronica, la disposizione dei contenuti non è più necessariamente sequenziale, ma multilineare. Il testo non è più rappresentato, confinato in un unico mondo, ma in enne-mondi: in iper-testi.

Si supera. Supera la sua natura, i suoi limiti.

Il termine 'ipertesto' fu coniato da Theodor H. Nelson negli anni '60.

"Con ipertesto" spiega Nelson "intendo la scrittura non sequenziale, testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce al meglio davanti a uno schermo interattivo. [...] è una serie di brani di testo tra cui sono definiti legami che consentono al lettore differenti cammini".

L'ipertesto nasce in concomitanza a una rivoluzione di tipo culturale e poi, successivamente tecnologica. La sua origine è da rintracciarsi rispettivamente nelle teorie strutturalista, genealogica e decostruttivista di autori come Roland Barthes, Michel Foucault e Jaques Derrida.

Questi autori hanno sostenuto la necessità di rompere con i tradizionali canoni della testualità mettendo in discussione in particolare i concetti di autore, lettore e linearità.

Roland Barthes in *S/Z*, analisi critica della novella *Serrasine* di Honoré de Balzac, libera il testo dalla sua linearità, dalla sua sequenzialità, dividendolo in 561 'blocchi di significazione' o 'lessie', e intrecciando queste con altre 93 lessie che compongono il commento del semiologo francese. Inoltre suggerisce in appendice dei percorsi di lettura alternativi attraverso la combinazione delle lessie in base ai temi che vengono analizzati nel racconto.

Quello che cerca di fare Barthes è svincolare il testo dalla struttura fissa del libro, scandita dalla successione delle pagine, in cui vengono incatenati i suoi significati molteplici. Il testo è per natura plurimo, vive nei suoi rimandi, come rete di significanti infinitamente aperti all'interpretazione. E' un insieme aperto ed è necessario che il lettore abbia gli strumenti per emanciparsi da una condizione in cui può limitatamente esprimere un giudizio di approvazione o condanna.

La testualità ideale che suggerisce è una testualità che si esprime secondo infiniti percorsi, descritta dai termini di 'collegamento', 'nodo', 'rete', 'tela'.

"In questo testo ideale, le reti sono multiple e giocano tra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si profilano a perdita d'occhio, sono indecibili...; di questo testo assolutamente

plurale i sistemi di senso possono impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio.”⁴⁰

Il lettore, inserito in questa rete di significanti, messo nella condizione di poter liberamente e individualmente scegliere la propria esperienza di lettura potrà vedersi accumulato alla natura stessa dell'autore: non è più solo un consumatore ma un produttore di significati.

Allo stesso modo Foucault, nella sua *Archeologia del sapere*, giunge alle medesime conclusioni di Barthes e considera il testo come un universo infinito di significato.

In particolare Foucault, rintracciando la testualità come 'un meccanismo di rimandi', di corrispondenze che vengono a crearsi fra testi diversi, compie uno studio di tipo genealogico. Dimostra come il testo, concepito in questo modo, possa smascherare le ideologie di un'opera in corrispondenza al sistema sociale e politico e ai rapporti di potere e di dominio veicolati o implicitamente incarnati da un testo.

Il nuovo sapere diviene una forma per dar voce simultaneamente a una pluralità di linguaggi. Nel suo saggio *Che cos'è un autore* scrive:

“La traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura. Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filologia hanno preso atto di questa scomparsa e di questa morte dell'autore [...] Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione autore apparisse mai.”⁴¹

La dimensione dei ruoli dello scrittore e del lettore così si fonde.

Tuttavia il teorico maggiormente affine alle idee di Landow, padre dell'ipermedia, è il filosofo francese decostruzionista Jacques Derrida.

Abbattendo quelle verità assolute concepite dal logocentrismo e dal fonocentrismo, Derrida decostruisce i significati, le certezze, che non sono più considerate univoche e necessariamente 'vere' ma acquistano senso in relazione ad un'ipertestualità infinita.

La concezione che ha del testo si basa sulla composizione/decomposizione della materia testuale mediante ciò che definisce 'morceau'.

“L'organo di questa nuova filosofia,” come Gregory Ulmer fa notare, “è la bocca, la bocca che morde, mastica, assapora[...]Il primo passo della decomposizione è il morso”⁴².

⁴⁰ Roland Barthes, “S/Z”, Paris, Seuil, 1970, trad. it. S/Z, Torino, Einaudi, 1973.

⁴¹ M. Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur” [1969], in “Dits et écrits”, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, trad. it. “Che cos'è un autore?”, in “Scritti letterari”, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 4.

⁴² G. Ulmer, “Applied Grammatology”.

‘Morceau’, quindi, inteso come boccone, frammento, pezzetto, composizione musicale, le unità significanti che possono essere scomposte e ricostruite, ancora e illimitatamente, in modi diversi, dando origine a infiniti percorsi di senso.

La conclusione cui giungerà Derrida, nella sua opera *Glas*, è la morte del libro, privato di riferimenti certi, decontestualizzato.

Del resto è la stessa aspirazione di Landow: un futuro in cui il libro sarà definitivamente sostituito dall’ipertesto.

Quindi a differenza di Barthes, che cercava di individuare unità discrete all’interno del testo, Derrida è maggiormente interessato alla sua apertura sconfinata, all’eliminazione di qualsiasi realtà determinata.

7.2 Dal Libro di Sabbia alla navigazione su Web

Jorge Luis Borges, scrittore e poeta argentino del XX secolo, dice nel suo *Libro di Sabbia*: “mi disse che si chiamava il Libro di sabbia, perché né il libro né la sabbia hanno principio e fine”.⁴³

Borges scrive libri labirintici, sempre diversi ogni volta che ci si appresta a leggerli, libri che non presuppongono una realtà, una verità, ma sono esplorazioni, scatole cinesi, possibilità di universi possibili.

In sostanza: ipertesti.

E l’ipertesto è nei libri di Borges l’unica forma possibile di ricomposizione metaletteraria di un mondo frantumato e non ricomponibile se non nel gioco infinito dei rimandi, del ricordo.

Il mondo nei suoi testi non si rivela, appare sempre ‘specchio’ di altro, rintracciabile soltanto nel gioco delle interpretazioni. Interpretazioni, che in quanto tali, sono finzioni.

Quel mondo Borges metaforicamente lo configura nella *Biblioteca di Babele*, un immenso locale contenente tutti i libri, non solo quelli già scritti, ma anche quelli che potranno esserlo durante tutta la storia dell’umanità.

Una biblioteca “illimitata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta”.⁴⁴

⁴³ J. L. Borges, “*El libro de arena*”, Buenos Aires, Emecé, 1974, trad. it. “*Il libro di sabbia*” in “*Tutte le opere*”, vol. II, Milano, Mondadori, 1986.

⁴⁴ J.L.Borges “*Ficciones*”, Buenos Aires, Sur, 1944.

Il mondo virtuale di Internet è come quella biblioteca. La cultura si ricostruisce a partire da una conoscenza frammentata e frammentaria, eppure unita nel macrotesto del Web, un mondo indefinito di informazioni.

La letteratura naviga in questa rete.

Quei collegamenti, quei rimandi che si trovano nei libri di Borges, ma che si possono rintracciare a partire da qualsiasi tipo di lettura, grazie alla tecnologia, possono essere restituiti immediatamente.

Secondo Borges la *Biblioteca* contiene “tutto ciò che è dato di esprimere”; questa idea, per cui si può accedere a tutto lo scibile, non è ancora da ricondursi alla natura del Web, ma l'immediatezza e la facilità con cui tutto ciò può essere reso disponibile, avvicina la realtà a quell'intuizione e alle conseguenze in essa immaginate, esaltanti e inquietanti insieme.

Il testo ipertestuale rende possibile e facilmente accessibile qualsiasi rimando a testi diversi. Se poi pensiamo, oltre che all'ipertesto, all'ipermedia, in cui alla materia testuale si aggiungono materiali multimediali, ci rendiamo conto che ogni lettore è in condizione di creare diversi percorsi infiniti sia nel contenuto che nella forma.

Il libro in una dimensione digitale sfugge alla tradizionale struttura sequenziale, chiusa.

Grazie agli strumenti informatici è possibile creare un oggetto multimediale che interagisca con l'utente, dandogli la possibilità di costruire autonomamente il proprio itinerario di senso, rendendolo in grado di scegliere una conoscenza adeguata alla sua situazione in ogni momento.

Poiché “La conoscenza - frutto di accoppiamenti strutturali in continuo divenire - sfugge ad ogni tentativo di contenimento. La conoscenza che serve a me non è la conoscenza che serve a te. La conoscenza che emerge in questo istante e in questo luogo è diversa da ogni altra conoscenza. La conoscenza è una emergenza che emerge in modo differente sotto lo sguardo di ogni diverso osservatore”.⁴⁵

De-costruendo l'oggetto di lettura, riportandolo alla dimensione derridiana di ‘morceau’, ogni lettore può affrontarlo secondo la propria ed estemporanea prospettiva. Il libro è libero di poter essere interpretato in nuove modalità che consistano in infinite possibilità di ri-costruzione.

⁴⁵ “Conoscenza ovvero condotta adeguata” Francesco Varanini

La de-stabilizzazione, la de-costruzione del testo fa in modo che il lettore sposti continuamente il centro focale della sua lettura, della sua esperienza di lettura, ma in un sistema ri-centrabile infinitamente, in infiniti ‘centri’.

Ciascun documento consultato diviene in questo modo centro provvisorio da cui è possibile orientarsi e decidere un nuovo percorso da intraprendere.

Romanzi con strutture ipertestuali come quelli di Borges, di Queneau, di Perec, di Cortàzar e di altrettanti autori di iper-romanzi guadagnano ad essere riscritti e riletti in forma digitale.

8. Per una lettura ipertestuale e collaborativa

8.1 Un nuovo stile di lettura

Alla luce delle considerazioni fatte, *Esercizi di Stile* è un libro che, svincolato dalla condizione limitativa di ‘oggetto cartaceo’, può arricchirsi mediante nuove possibilità di lettura.

E’ lecito pensare a reinterpretare l’opera in una forma ipertestuale e collaborativa dato che Queneau in primis non si preoccupa di fornire un ordine sequenziale per la modalità di lettura del libro, e si pone come un potenziale autore, che invita esplicitamente il lettore a emanciparsi da una condizione passiva per divenire autore anch’esso.

Il messaggio che Queneau si preoccupa di trasmettere al lettore, come è stato detto nei capitoli precedenti, è strettamente collegato a quella di ‘gioco’.

Il gioco può essere rintracciato sia a livello di lettura che a livello di scrittura.

A livello di lettura poiché l’autore invita e rende partecipe il lettore nel rintracciare le possibilità comiche dell’opera e gli artifici linguistici di cui si è servito per provocare questo effetto; a livello di scrittura nel momento in cui lascia aperta la sua opera, per far sì che possa essere continuata (infinitamente) con gli stili propri a ciascun individuo.

Da la parola al lettore lasciandolo libero di scegliere la ‘parola’ con cui esprimersi.

Decostruendo l’oggetto testuale e ricostruendolo in una forma ipertestuale già si rende il lettore emancipato dalla propria condizione di passività.

In una dimensione digitale, grazie agli strumenti informatici, il lettore può disporre di notevoli vantaggi. La nozione di ‘testo’ può essere estesa, rivendicando la sua

naturale accezione di ‘tessuto’, di ‘rete’ e potrà essere costruito integrando oggetti multimediali.

Il lettore stesso potrà incrementare il materiale presente, non più fisso, immobile, ma potenzialmente infinito così come i percorsi di senso che potranno essere messi in atto.

In pratica, potrà utilizzare il proprio stile sia nel costruire un percorso di lettura mediante la propria ed estemporanea scelta nell’ordine di consultazione dei capitoli, sia nell’implementare la lettura con materiale multimediale, sia nel costruire nuovo materiale testuale, predisponendosi a scrivere come l’autore, come se fosse autore, nuovi esercizi.

8.2 Una nuova forma

Cercando di proporre l’opera come una piattaforma per la lettura ipertestuale e collaborativa sono state effettuate scelte a livello concettuale e strutturale.

Il libro è stato reinterpretato come fosse un ambiente proprio a ogni singolo lettore, cercando di costruire un sistema in grado di adempire alle esigenze di ciascun utente durante la consultazione dei capitoli del libro o durante la scrittura di nuovi esercizi.

Un ambiente ‘proprio’ in quanto ciascun utente è in possesso di un suo personale profilo, in cui crea un proprio percorso, attraverso una lettura ipertestuale, ma riconducibile ad uno spazio web 2.0 in cui è privilegiata la condivisione delle diverse conoscenze costruite dai singoli utenti.

Per far sì che ciascun utente potesse svolgere la sua attività di lettura o di scrittura in uno spazio personalizzato è stato progettato un sito web in cui ci si può registrare scegliendo fra tre diverse tipologie di utente, con cui accedere al proprio profilo: Lettore, Lettore Creativo, Scrittore.

In base al tipo di registrazione effettuata cambiano le possibilità di consultazione offerte, secondo il seguente schema.

UTENTI		
LETTORE	LETTORE CREATIVO	SCRITTORE
Creano percorsi di lettura in base:		Scrivono nuovi esercizi di stile:
consultazione capitoli di Queneau	consultazione capitoli di Queneau	esercizi completamente nuovi
consultazione capitoli scritti dagli utenti “Scrittore”	consultazione capitoli scritti dagli utenti “Scrittore”	esercizi modificando i capitoli di Queneau

	Possibilità di arricchire la lettura con immagini e musica.	esercizi seguendo le regole utilizzate da Queneau
Possibilità di calcolare l'affinità con i percorsi eseguiti da altri utenti 'lettore'	Possibilità di calcolare l'affinità con i percorsi eseguiti da altri utenti 'lettore Creativo'	Vengono letti dagli utenti 'Lettore' e 'Lettore Creativo'

Tabella 1. Tipi di utenti

Registrandosi come 'Lettore' l'utente è messo nella condizione di poter effettuare la propria esperienza di lettura scegliendo liberamente il percorso da seguire nella consultazione dei capitoli. La sua lettura è agevolata da un sistema di ricerca che gli permette di trovare rapidamente i capitoli grazie ad un form in cui può selezionare il titolo o il numero di ogni capitolo che vuole visualizzare. I capitoli che può leggere sono sia i capitoli del libro scritti da Queneau, sia i nuovi capitoli scritti da utenti registrati come 'Scrittore'.

L'utente che si registra come 'Lettore Creativo' può creare i propri percorsi come l'utente registrato 'Lettore' ma ha la possibilità di implementare la sua lettura con immagini e musica scelti in base a libere associazioni mentali sovvenute leggendo ogni capitolo.

Entrambe le tipologie di utenti sopra citati, terminato il proprio percorso, possono scegliere di calcolare la compatibilità fra il percorso appena concluso e quello di un altro utente appartenente alla stessa categoria. Visualizzando il risultato ogni utente può scegliere se condividere o meno il percorso dell'utente con cui ha calcolato l'affinità.

L'utente registrato come 'Scrittore' contribuisce, invece, ad arricchire il materiale disponibile agli utenti 'Lettori' scrivendo nuovi capitoli.

La scrittura di nuovi capitoli è possibile in tre diverse modalità: è possibile scrivere un capitolo completamente nuovo, scrivere un capitolo modificando un esercizio di stile presente nel libro di Queneau, scrivere un capitolo scegliendone uno dal libro originale e seguendo alcune delle regole che l'autore si è prefissato durante la scrittura di quel capitolo.

In questo modo ogni utente è in condizione di poter essere autore.

Autore d'individuali percorsi di lettura, autore di nuovi capitoli.

8.3 Gli utenti “Lettore” e “Lettore Creativo”

Gli utenti ‘Lettore’ e ‘Lettore Creativo’ svolgono un’attività di lettura all’interno della piattaforma web.

Accedendo all’area privata del profilo entrambe le tipologie di utenti iniziano il loro iter salvando e nominando il percorso che si predispongono a costruire.

Attraverso la navigazione fra i capitoli ogni lettore può costruire la propria conoscenza.

Francis de Croisset diceva che “la lettura è il viaggio di chi non può prendere un treno.”⁴⁶

Leggere spesso significa viaggiare mentalmente, crearsi dei percorsi di senso. La parola stimola l’immaginazione, crea figure, suoni.

“La figura illumina il significato della parola scritta. L’immaginazione viene nutrita dall’immagine”.⁴⁷

Per questo motivo è stato creato un sistema in cui l’utente può tenere traccia, non solo del percorso cognitivo risultato della navigazione fra i vari capitoli, ma anche di quelle immagini e di quei suoni che spontaneamente si presentano alla mente durante la lettura.

L’utente registrato come ‘Lettore Creativo’ dispone, infatti, di questa possibilità.

8.3.1 Immagini e musica: un sistema d’indicizzazione

Dopo aver scelto un capitolo da leggere l’utente ‘Lettore Creativo’ può effettuare l’upload di immagini e musica connesse alla lettura di quel capitolo.

Le immagini e le tracce musicali caricate dall’utente vengono memorizzate all’interno di una directory il cui indirizzo è inserito all’interno della tabella (rispettivamente ‘immagini’ e ‘audio’) nel database.

Codice per l’upload delle immagini:

```
$upload_dire = $_SERVER["DOCUMENT_ROOT"] . "/immagini_utenti/";  
$img_name= ($new_name) ? $new_name: $_FILES["upimg"]["name"];
```

⁴⁶ Francis de Croisset, *Le cœur dispose*, 1912

⁴⁶ Ivan Illich, *Nella vigna del testo*, 1994

```

$tipo_file = $_FILES["upimg"]["type"];
$query= "INSERT INTO immagini (titolo_immagine, tipo) VALUES
('$img_name', '$tipo_file)";
mysql_query($query) or die("Query non valida: " . mysql_error());

```

Si tiene traccia delle immagini relative a un particolare percorso grazie ad una tabella che contiene la chiave primaria della tabella ‘immagini’ e della tabella ‘percorsi’.

```

if (isset($_GET['titoloID'])) {
$idtitolo = $_GET['titoloID'];
$querytitolo = "SELECT titoloPercorso FROM percorsi WHERE
titoloPercorso='$idtitolo'";
$query_insert = "SELECT codicePercorso FROM percorsi WHERE
titoloPercorso='$idtitolo'";
$p = mysql_query($query_insert) or die("Errore query: "
.mysql_error());
while($go=mysql_fetch_array($p)) { $codicep= $go['codicePercorso'];
} }
$query_immagine= "SELECT id FROM immagini WHERE
titolo_immagine='$img_name'";
$m = mysql_query($query_immagine) or die("Errore query: "
.mysql_error());
while ($salva=mysql_fetch_array($m)) {
$codicem= $salva['id']; }
$path = $upload_dire . stripslashes($img_name);
$query2 = "INSERT INTO percorsi_immagini ( codicePer, id_i ) VALUES
('$codicep', '$codicem)";
$result2=mysql_query($query2) or die(mysql_error());

```

Lo stesso procedimento è attuato per l’upload delle tracce musicali.

Poiché al termine del proprio percorso l’utente può calcolare l’affinità fra il percorso appena concluso e quello di un altro utente, nel caso in cui gli utenti in questione siano ‘Lettori’, l’affinità viene calcolata in base al percorso effettuato fra i soli capitoli.

Nel caso in cui gli utenti siano del tipo “Lettori Creativi” l’affinità viene calcolata in base al percorso effettuato fra i capitoli, le immagini e l’audio salvato.

Per fare in modo che le immagini e le tracce musicali potessero essere confrontate con altre caricate da utenti diversi, è stato costruito un sistema per cui l’utente, dopo

aver effettuato l'upload potesse descrivere, mediante l'associazione di tag, i file da lui caricati.

In particolare al termine dell'upload di un'immagine, l'utente sarà localizzato su una pagina in cui può selezionare una categoria e una sottocategoria rappresentativa dell'immagine che ha caricato.

Sono state scelte delle ontologie, il più possibile esaustive, in cui l'utente può riconoscere la categoria appartenente a ogni immagine:

CATEGORIE	SOTTOCATEGORIE
Persone	<ul style="list-style-type: none">• Singola• Più persone• Adulti• Bambini
Animali	<ul style="list-style-type: none">• Domestici• Selvatici
Natura	<ul style="list-style-type: none">• Primavera• Estate• Autunno• Inverno• Città• Campagna• Mare
Oggetti	<ul style="list-style-type: none">• Dimensioni piccole• Dimensioni grandi
Cibo	<ul style="list-style-type: none">• Salato• Dolce• Frutta• Verdura

Tabella 2. Tag per immagini

Le categorie e le sottocategorie sono contenute in due tabelle nel database. Nel momento in cui l'utente invia i dati dalla pagina in cui sceglie una fra le categorie e le sottocategorie disponibili, queste 'etichette' vengono anch'esse memorizzate nel database nella tabella "descrizione".

Codice per il salvataggio delle etichette:

```
if(isset($_POST['submit'])== 'Invia i dati') {
```

```

$categoria=$_POST['categoria'];
$scategoria=$_POST['scategoria'];
$query_c= "SELECT categoria, id_cat FROM categorie WHERE categoria=
'$categoria'";
$c= mysql_query($query_c) or die("Errore query: " .mysql_error());
while($ca=mysql_fetch_assoc($c)){
    $questa_c=$ca['id_cat']; }
$query_s="SELECT sottocat, id_sottocat FROM sottocategorie WHERE
sottocat= '$scategoria' ";
$s = mysql_query($query_s) or die("Errore query: ".mysql_error());
while($sc=mysql_fetch_assoc($s)){
    $questa_s=$sc['id_sottocat'];
    }
$query_ins = "INSERT INTO descrizione ( id_categoria,
id_sottocategoria, immagine ) VALUES ('$questa_c', '$questa_s',
'$codiceimg')";
$result=mysql_query($query_ins) or die(mysql_error());
if (mysql_affected_rows() == 1) {
$message = "<p>Dati correttamente inseriti</p><p>
Torna<a
href=\"vedil.php?TipoUtente=lettoreC&&titoloID=$codicep\">alla
pagina di lettura</a>";
$noform_var = 1; }
else { error_log(mysql_error());
$message = '<p>Errore!!!</p>';
}}

```

Allo stesso modo indispensabile per il calcolo della compatibilità sono le etichette da associare ai file musicali. Per le tracce musicali è stato scelto un sistema di indicizzazione che prevede che l'utente inserisca il titolo dell'album e dell'autore a cui appartiene la traccia, e successivamente selezioni un genere musicale fra quelli proposti.

Codice per il salvataggio delle etichette dei file audio:

```

if ( isset($_POST['submit'] ) == 'Invia i dati') {
$autore=$_POST['autore'];
$album=$_POST['album'];
$genere= $_POST['genere'];
$query_c= "SELECT genere, idGenere FROM Genere WHERE genere=
'$genere'";

```

```

$c= mysql_query($query_c) or die("Errore query: " .mysql_error());
while($ca=mysql_fetch_assoc($c)){
    $questo_g= $ca['idGenere'] ;
    $query_ins = "INSERT INTO Etichette ( id_traccia, id_g, album,
    autore ) VALUES ('$codicet','$questo_g', '$album','$autore)";
    $result=mysql_query($query_ins) or die(mysql_error());
        if (mysql_affected_rows() == 1) {
    $message = "<p>Dati correttamente inseriti</p><p>Torna <a
href=\"vedil1.php?titoloID=$codicep&&TipoUtente=lettoreC\">alla
pagina di lettura</a>";
    $noform_var = 1; }
    else { error_log(mysql_error());
    $message = '<p>Errore!!!</p>';
    }}

```

8.4 L'utente 'Scrittore'

L'utente che si registra come 'Scrittore' svolge un'attività d'implementazione del materiale consultabile dagli utenti 'Lettore' e 'Lettore Creativo'.

E' stato progettato un sistema che somigliasse a un laboratorio di scrittura secondo cui possono essere creati nuovi esercizi secondo tre diversi tipi di procedimento: scrivere un esercizio completamente nuovo, scrivere un esercizio modificando un capitolo del libro originale, scrivere un esercizio rispettando le stesse *contrantes* che Queneau ha seguito nella stesura di un particolare esercizio.

Nel primo caso l'utente si impegna a scrivere un capitolo secondo uno stile che sceglie liberamente, senza alcun vincolo.

Poiché i tipi di linguaggio in cui si può narrare la vicenda del libro sono potenzialmente infiniti, ogni utente sceglie secondo il proprio estro un 'nuovo stile' per riproporre la narrazione.

In tal caso deve solamente elaborare il proprio capitolo e registrarlo con un titolo.

Queneau tuttavia inserisce all'interno di ogni singolo capitolo varie tipologie di artifici linguistici⁴⁸, per cui è stata considerata la possibilità che ogni scrittore possa modificare secondo la propria fantasia e il proprio ingegno un capitolo originale ampliando il numero di stili presente nel capitolo stesso.

⁴⁸ Ivi, pag.13

Questa idea giunge dallo studio di varie opere dell'autore francese. Se consideriamo ad esempio i suoi *Cento mila miliardi di poesie*⁴⁹ in cui le pagine sono costituite da linguette di carta intercambiabili tali che, sollevate, rendevano possibile, la lettura di un sonetto diverso, capiamo i vantaggi che si presentano all'utente scrittore. Mediante questo sistema di scrittura può così scegliere di sostituire una o più frasi del capitolo originale con altre presenti in *Esercizi di Stile* o con altre completamente nuove.

L'utente non deve far altro che selezionare da un form il capitolo che intende modificare. Comparirà una textarea contenente l'esercizio selezionato modificabile. Dopo aver rimaneggiato a proprio piacere il capitolo, salverà con un titolo il suo nuovo esercizio.

In linea con il pensiero oulipiano la struttura del laboratorio di scrittura non poteva eludere dalla nozione di *contrantes*.⁵⁰

Per poter mettere l'utente in condizione di svolgere l'esercizio seguendo le stesse regole prefissate da Queneau è stata effettuata un'analisi critica di ogni singolo capitolo presente in *Esercizi di Stile*. Poiché, come già è stato detto, quel sistema di *contrantes* non è limitato a pochi stili di scrittura, sono stati scelti dei criteri per stabilire le regole da far seguire all'utente scrittore. In particolare il nuovo scrittore deve tenere conto della lunghezza del capitolo originale, rispettando il numero di battute, e le caratteristiche salienti maggiormente riscontrabili nella lettura del libro. Il procedimento che deve effettuare è simile a quello proposto per la precedente modalità di scrittura. Scegliendo un capitolo si visualizzeranno due textarea: una in cui può scrivere, una contenente le regole che deve seguire. Anche in questo caso può salvare il nuovo esercizio tramite l'assegnazione di un titolo.

8.5 Una conoscenza da condividere

La tecnologia permette di usufruire di numerose possibilità nell'elaborazione del libro in una nuova forma digitale.

E' possibile non solo far interagire l'utente con il nuovo strumento creato (attraverso la lettura ipertestuale e l'inserimento di materiale), ma anche permettere un'interazione fra utenti diversi in un ambiente web 2.0.

⁴⁹ Ivi, pag.6

Con il termine Web 2.0 si indica uno stato di evoluzione di Internet rispetto alla condizione precedente Web 1.0.

Il Web 1.0, diffuso negli anni novanta, si componeva prevalentemente di siti web statici in cui all'utente era permessa solo la consultazione di materiale ipertestuale e ipermediale.

Da un punto di vista tecnologico il Web 2.0 non si differenzia dal Web 1.0. La differenza sostanziale risiede nell'interazione sito-utente e nella possibilità data a quest'ultimo di contribuire popolandolo e alimentando il Web con propri contenuti.

In questo nuovo ambiente web gli utenti possono creare materiale consultabile online e hanno inoltre la possibilità di scambiare il materiale creato, con altri utenti.

All'interno della piattaforma creata per la lettura di *Esercizi di Stile* si è data agli utenti l'opportunità di condividere e scambiare percorsi di lettura.

Per fare in modo che l'utente fosse messo in condizione di scegliere se condividere o meno un percorso è stato creato un sistema di comparazione fra percorsi diversi.

La comparazione si basa sul calcolo dell'affinità fra i percorsi creati in base all'ordine nella consultazione dei capitoli (compresi quelli creati dagli utenti 'Scrittori') e alle etichette rappresentative delle immagini e della musica abbinata alla lettura (queste due solo nel caso in cui l'utente sia 'Lettore Creativo').

Il lettore, terminato il proprio percorso, seleziona da un form il nickname di un altro utente. Se fa parte della categoria 'Lettore Creativo' visualizzerà i nickname di altri lettori appartenenti alla stessa categoria; stesso meccanismo per gli utenti 'Lettori'.

Selezionato un nickname compariranno, in un form sottostante, tutti i titoli dei percorsi creati da quell'utente con quel nickname e il suo avatar, immagine del profilo che ognuno può scegliere al momento della registrazione al sito.

Dopo aver selezionato il titolo di un percorso automaticamente si calcola la compatibilità fra i due percorsi: quello scelto dall'utente loggato e quello che ha appena concluso.

In base al risultato visualizzato l'utente può scegliere se integrare o meno fra i suoi percorsi quello con cui ha calcolato l'affinità.

La compatibilità riguardo alla consultazione dei capitoli viene calcolata mediante il codice sottostante.

```
if (isset ($_POST ['titolop'])) {
```

⁵⁰ Ivi pag.2 e seguenti.

```

$titolop=$_POST ['titolop'];
$query_cap_u= "SELECT NumeroCapitoli FROM percorsi_capitoli
JOIN percorsi ON percorsi_capitoli.codiceP = percorsi.codicePercorso
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$idtitolo' AND nickname='$nickname'";
$utente= mysql_query($query_cap_u) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($gocu=mysql_fetch_array($utente)){
$query_cap= "SELECT NumeroCapitoli, codicePercorso FROM
percorsi_capitoli
JOIN percorsi ON percorsi_capitoli.codiceP = percorsi.codicePercorso
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$titolop' ";
$utente_scelto= mysql_query($query_cap) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($goc=mysql_fetch_array($utente_scelto)){

$codiceC= $goc['codicePercorso'];

```

I percorsi fra i capitoli dei due utenti sono due array ricavati dalle query, che vengono confrontati tramite un ciclo for.

```

for ($i=0; $i<sizeof($goc); $i++) {
for ($j=0; $j<sizeof($gocu); $j++) {
    if ($gocu[$j]==$goc[$i]){        $numero=$goc[$i];

```

Se durante il ciclo vengono trovati capitoli presenti in entrambi gli array, questi vengono inseriti in una tabella nel database chiamata ‘compatibili’.

```

if ($numero!=0){ $query_comp= "INSERT INTO compatibili(pC, pL,
uguali) VALUES ('$codiceC', '$codiceL', '$numero)";
    $inserimento=mysql_query($query_comp) or die(mysql_error());
    }
}
}

```

Dopo di che si conterà il numero di capitoli uguali nella tabella ‘compatibili’ grazie alla funzione DISTINCT che elimina duplicati.

```

$query_conta="SELECT DISTINCT (uguali) FROM compatibili WHERE
pC='$codiceC' AND pL= '$codiceL'"; $conta=

```

```
mysql_query($query_conta) or die(mysql_error());
while($quanti=mysql_fetch_array($conta)){
    }
    $numero_uguali=mysql_num_rows($conta);
```

Dividendo il numero dei capitoli uguali per il numero degli elementi dell'array e moltiplicando tutto per 100 si otterrà la compatibilità in percentuale fra i due percorsi, relativa ai capitoli.

```
$capitoli_compatibili= ($numero_uguali/$righe) * 100;
echo "La vostra affinità rispetto ai capitoli &acute;
&nbsp;" . $capitoli_compatibili; echo "%";echo "<br/>";
```

Stesso procedimento sarà attuato per calcolare la compatibilità riguardo alla lettura degli esercizi creati dagli utenti 'Scrittori'.

Si prosegue così a calcolare la compatibilità fra le etichette delle immagini.

Anche in questo caso mediante due query otterremo le categorie organizzate in due array (quelle appartenenti al percorso dell'utente loggato, e quelle appartenenti al percorso dell'utente scelto) e due array per le sottocategorie.

```
if ($tipoUtente=='lettoreC'){
```

La query seleziona le categorie descrittive delle immagini caricate durante il percorso scelto dell'utente con cui si vuole calcolare l'affinità.

```
$query_img= "SELECT id_categoria, codicePercorso FROM descrizione
JOIN immagini ON descrizione.immagine= immagini.id
JOIN percorsi_immagini ON immagini.id= percorsi_immagini.id_i
JOIN percorsi ON percorsi.codicePercorso=
percorsi_immagini.codicePer
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$titolop' ";
$immagini=mysql_query($query_img) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($esponi=mysql_fetch_array($immagini)){
$immagine_utente_c= $esponi['id_categoria'];
echo "<br/>";
$codice_c= $esponi['codicePercorso'];
```

Con la seconda query si selezionano, invece, le categorie proprie della descrizione delle immagine caricate dall'utente attualmente loggato.

```
$query_imgL= "SELECT id_categoria, codicePercorso FROM descrizione
JOIN immagini ON descrizione.immagine= immagini.id JOIN
percorsi_immagini ON immagini.id= percorsi_immagini.id_i JOIN
percorsi ON percorsi.codicePercorso= percorsi_immagini.codicePer
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente WHERE
titoloPercorso='$idtitolo' AND nickname='$nickname1' ";
$immaginiL=mysql_query($query_imgL) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($esponiL=mysql_fetch_array($immaginiL)){
$immagine_utente_cL= $esponiL['id_categoria'];
$codice_l= $esponiL['codicePercorso'];
```

Si confrontano i due array tramite un ciclo for.

```
for ($i=0; $i<sizeof($esponi); $i++) {
for ($j=0; $j<sizeof($esponiL); $j++) {
```

Se vengono trovati elementi in comune significa che alcune delle immagini caricate da entrambi gli utenti sono state descritte mediante le stesse categorie.

Si procede quindi a effettuare le query per stabilire se, oltre alle categorie, le immagini sono state descritte dalle stesse sottocategorie.

```
if ($esponiL[$j]==$esponi[$i]) {
$categoria=$esponi[$i];
$querySotto= "SELECT id_sottocategoria, codicePercorso FROM
descrizione
JOIN immagini ON descrizione.immagine= immagini.id
JOIN percorsi_immagini ON immagini.id= percorsi_immagini.id_i
JOIN percorsi ON percorsi.codicePercorso=
percorsi_immagini.codicePer
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$titolop' AND id_categoria= '$categoria'";
$sotto=mysql_query($querySotto) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($SottoC=mysql_fetch_array($sotto)){
$SottoC['id_sottocategoria'];
```

```

$querySU= "SELECT      id_sottocategoria,   codicePercorso   FROM
descrizione
JOIN immagini ON descrizione.immagine= immagini.id
JOIN percorsi_immagini ON immagini.id= percorsi_immagini.id_i
JOIN      percorsi      ON      percorsi.codicePercorso=
percorsi_immagini.codicePer
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$idtitolo'
AND nickname='$nickname1' AND id_categoria= '$categoria' ";
$sottoU=mysql_query($querySU) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($SottoU=mysql_fetch_array($sottoU)){
$SottoU['id_sottocategoria'];

if ($SottoU[$j]!=$SottoC[$i]){
$scategoria="0"; }
else {
$scategoria=$SottoC[$i];
}
}

```

Le categorie e le sottocategorie trovate in comune vengono inserite in una tabella del database 'CatUguali'.

```

$query_cat= "INSERT INTO CatUguali (Pc, Pl, Cu, Su ) VALUES
('$codice_c', '$codice_l', '$categoria', '$scategoria)";
$insert=mysql_query($query_cat) or die(mysql_error()); }
$conta_immagini=mysql_num_rows($immagini);
}}}}}}

```

Si contano gli elementi della tabella eliminando i duplicati con la funzione DISTINCT.

```

$query="SELECT DISTINCT (Cu) FROM CatUguali WHERE Pc='$codice_c'
AND Pl= '$codice_l'"; $contaCategorie= mysql_query($query) or
die(mysql_error());
while($quante=mysql_fetch_array($contaCategorie)){
}

```

Si calcola il numero di categorie e sottocategorie uguali.

```

$scategorie_uguali=mysql_num_rows($contaCategorie);
$query="SELECT DISTINCT (Su) FROM CatUguali WHERE Pc='$codice_c'
AND Pl= '$codice_l' AND Su NOT LIKE '0'";

```

```

$contaSottoCategorie= mysql_query($query) or die(mysql_error());

while($quanteSotto=mysql_fetch_array($contaSottoCategorie)){
    }
}
$Sottocategorie_uguali=mysql_num_rows($contaSottoCategorie);

```

Si calcola la compatibilità riguardo alle categorie sotto forma di percentuale.

```

$categorie_compatibili= ($categorie_uguali/$conta_immagini) * 100;

```

Stessa cosa per le sottocategorie.

```

$sotto_compatibili= ($Sottocategorie_uguali/$conta_immagini) * 100;

```

Sommando e dividendo per 2 i risultati si ottiene la compatibilità dei due percorsi riguardo alla descrizione delle immagini.

```

$totale= ($categorie_compatibili + $sotto_compatibili)/2;

```

```

echo "La vostra affinità rispetto alle immagini &nbsp;:" . $totale; echo "%";

```

A questo punto resta da calcolare l'affinità riguardo alle tracce musicali.

Come per le immagini è necessario confrontare le etichette assegnate alle tracce in maniera progressiva: partendo dal genere fino ad arrivare a confrontare i titoli delle tracce.

Se si trovano elementi in comune a partire dal genere si prosegue a confrontare l'autore, a sua volta, in caso di esito positivo, si passa a selezionare l'album fino alla traccia.

Seleziono tramite una query le etichette nella tabella 'Genere' scelte dall'utente loggato nel descrivere la musica caricata durante il percorso che ha appena terminato.

```

$query_g= "SELECT idGenere FROM Genere JOIN Etichette ON
Genere.idGenere = Etichette.id_g
JOIN percorsi_audio ON Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT
JOIN percorsi ON percorsi_audio.codiceP = percorsi.codicePercorso
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente

```

```

WHERE titoloPercorso='$idtitolo' AND nickname='$nickname1';
$GLog=mysql_query($query_g) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($GenereL=mysql_fetch_array($GLog)){
$GenereL['idGenere'];

```

Allo stesso modo si selezionano le etichette nella tabella ‘Genere’ proprie del percorso con cui si vuole calcolare l’affinità.

```

$query_ge= "SELECT idGenere FROM Genere JOIN Etichette ON
Genere.idGenere = Etichette.id_g JOIN percorsi_audio ON
Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT JOIN percorsi
percorsi_audio.codiceP = percorsi.codicePercorso JOIN utenti ON
percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente WHERE
titoloPercorso='$titolop'";
$GClic=mysql_query($query_ge) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($GenereC=mysql_fetch_array($GClic){
$GenereC['idGenere'];

```

Confrontiamo i due array.

```

for ($i=0; $i<sizeof($GenereC); $i++) {
for ($j=0; $j<sizeof($GenereL); $j++) {

```

Se ci sono elementi in comune passiamo a confrontare i dati riguardanti gli autori inseriti sia nel percorso dell’utente loggato che di quello scelto.

```

if ($GenereL[$j]==$GenereC[$i]) {
$genere= $GenereC[$i];

$query_autore="SELECT autore FROM Etichette
JOIN percorsi_audio ON Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT
JOIN percorsi ON percorsi_audio.codiceP=percorsi.codicePercorso
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$idtitolo' AND nickname='$nickname1' ";
$ALog=mysql_query($query_autore) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($AutoreL=mysql_fetch_array($ALog){
$AutoreL['autore'];

```

```

$query_autore1="SELECT autore FROM Etichette
JOIN percorsi_audio ON Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT
JOIN percorsi ON percorsi_audio.codiceP=percorsi.codicePercorso
WHERE titoloPercorso='$titolop' ";
$AClic=mysql_query($query_autore1) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($AutoreC=mysql_fetch_array($AClic)){
$AutoreC['autore'];

```

Se dal confronto fra i due array troviamo la stessa stringa che designa lo stesso autore, passiamo al confronto con le stringhe che designano l'album.

```

if ($AutoreL[$j]!=$AutoreC[$i]){
$autore="0"; }
else {
$autore=$AutoreC[$i];
$query_album= "SELECT album FROM Etichette JOIN percorsi_audio ON
Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT JOIN percorsi ON
percorsi_audio.codiceP=percorsi.codicePercorso JOIN utenti ON
percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente WHERE
titoloPercorso='$idtitolo' AND nickname='$nickname1' AND autore=
'$autore'";
$ALBLog=mysql_query($query_album) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($AlbumL=mysql_fetch_array($ALBLog)){
$AlbumL ['album'];
$query_album1="SELECT album FROM Etichette
JOIN percorsi_audio ON Etichette.id_traccia=percorsi_audio.codiceT
JOIN percorsi ON percorsi_audio.codiceP=percorsi.codicePercorso
WHERE titoloPercorso='$titolop' AND autore= '$autore'";
$ALBClic=mysql_query($query_album1) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($AlbumC=mysql_fetch_array($ALBClic)){ $AlbumC['album'];

```

Se anche l'album coincide si confrontano le stringhe descrittive del titolo delle tracce.

```

if ($AlbumL[$j]!=$AlbumC[$i]){
$album="0"; } else {
$album= $AlbumC[$i];

```

```

$query_traccia= "SELECT titoloTraccia,codicePercorso FROM audio
JOIN
percorsi_audio ON audio.codiceTraccia=percorsi_audio.codiceT
JOIN percorsi ON percorsi_audio.codiceP= percorsi.codicePercorso
JOIN Etichette ON percorsi_audio.codiceT= Etichette.id_traccia
JOIN utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente
WHERE titoloPercorso='$idtitolo'
AND nickname='$nickname1' AND autore= '$autore' ";
$TracciaLog=mysql_query($query_traccia) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($TracciaL=mysql_fetch_array($TracciaLog)){
$TracciaL['titoloTraccia']; $codL=$TracciaL['codicePercorso'];
$query_traccia1= "SELECT titoloTraccia FROM audio JOIN
percorsi_audio ON audio.codiceTraccia=percorsi_audio.codiceT JOIN
percorsi ON percorsi_audio.codiceP= percorsi.codicePercorso JOIN
Etichette ON percorsi_audio.codiceT= Etichette.id_traccia JOIN
utenti ON percorsi.codiceUtenti= utenti.codiceUtente WHERE
titoloPercorso='$titolop' AND autore= '$autore' ";
$TracciaClic=mysql_query($query_traccia1) or die ("Errore query: "
.mysql_error());
while($TracciaC=mysql_fetch_array($TracciaClic)){
$TracciaC['titoloTraccia'];
if ($TracciaL[$j]!=$TracciaC[$i]){
$traccia="0"; } else {
$traccia= $TracciaC[$i]; }
}
}

```

Gli elementi in comune vengono inseriti nella tabella ‘MusicaUguale’.

```

$query_musica= "INSERT INTO MusicaUguale (PerClic, PerLog,
StessoAutore, StessoAlbum, StessaTraccia, StessoGenere ) VALUES
('$codice_c', '$codL', '$autore', '$album', '$traccia', '$genere'
)";
$insert_music=mysql_query($query_musica) or die(mysql_error());

```

Si calcola il numero di elementi uguali sia per il genere, sia per l’autore, sia per l’album e sia per il titolo della traccia.

```

$query="SELECT DISTINCT (StessoGenere) FROM MusicaUguale WHERE
PerClic='$codice_c' AND PerLog= '$codL'";
$contaGenere= mysql_query($query) or die(mysql_error());

```

```

while($c_generere=mysql_fetch_array($contaGenerere)){
    }
$generere_uguale=mysql_num_rows($contaGenerere);
$query="SELECT DISTINCT (StessoAutore) FROM MusicaUguale WHERE
PerClic='$codice_c' AND PerLog= '$codL'";
$contaAutore= mysql_query($query) or die(mysql_error());

while($c_autore=mysql_fetch_array($contaAutore)){
    }
$autore_uguale=mysql_num_rows($contaAutore);

$query="SELECT DISTINCT (StessoAlbum) FROM MusicaUguale WHERE
PerClic='$codice_c' AND PerLog= '$codL'";
$contaAlbum=mysql_query($query) or die(mysql_error());
while($c_album=mysql_fetch_array($contaAlbum)){
    }
$album_uguale=mysql_num_rows($contaAlbum);
$query="SELECT DISTINCT (StessaTraccia) FROM MusicaUguale WHERE
PerClic='$codice_c' AND PerLog= '$codL'";
$contaTraccia=mysql_query($query) or die(mysql_error());
while($c_traccia=mysql_fetch_array($contaTraccia)){
    }
$traccia_uguale=mysql_num_rows($contaTraccia);

```

Si calcola sotto forma di percentuale la compatibilità totale riguardo alla musica.

```

$conta_canzoni=mysql_num_rows($GLog);
$generere_compatibile= ($generere_uguale/$conta_canzoni) * 100;
$autore_compatibile= ($autore_uguale/$conta_canzoni) * 100;
$album_compatibile= ($album_uguale/$conta_canzoni) * 100;
$traccia_compatibile= ($traccia_uguale/$conta_canzoni) * 100;
$totale_musica= ($generere_compatibile + $autore_compatibile +
$album_compatibile + $traccia_compatibile)/4;

```

Sommando tutti i risultati e dividendo per 4 (risultato della compatibilità di: capitoli, esercizi scritti dagli utenti, immagini, musica) si ricava l'affinità totale fra i due percorsi messi a confronto.

```

$totalePer= ($totale_musica + $totale + $capitoli_compatibili +
$esercizi_compatibili)/4;

```

A questo punto l'utente potrà scegliere se condividere fra i suoi percorsi quello con cui ha calcolato l'affinità.

Potrebbe ad esempio, in caso di una percentuale di compatibilità alta, voler condividere un percorso affine ai suoi gusti.

Ma potrebbe anche, in caso di un risultato che illustra una compatibilità bassa, desiderare di confrontarsi con un'esperienza di lettura che diverge molto da quella che ha appena concluso.

Secondo questa modalità gli utenti possono condividere modi diversi di leggere, e d'interpretazione della stessa opera letteraria.

9. Conclusioni

Attraverso la costruzione di una piattaforma web l'utente ha la possibilità di leggere un libro secondo il proprio estro e di implementare il materiale di lettura consultabile.

La piattaforma creata sull'opera *Esercizi di Stile* offre l'opportunità al lettore di scegliere l'ordine con cui leggere il libro, arricchire la propria lettura con immagini e audio, dilettarsi a scrivere nuovi capitoli in linea con il pensiero oulipiano fondato da Raymond Queneau.

Abbandonando lo stile di lettura tradizionale si aprono numerose opportunità all'utente che si appresta a leggere, rendendolo in grado, inoltre, di registrare e poter tornare a consultare percorsi di lettura creati da se stesso o da altri utenti, concedendogli il vantaggio di potersi confrontare con esperienze altrui.

Ne risulterà una lettura diversa da quella effettuata su carta, arricchita.

L'opera che si leggerà non sarà più statica, ma dinamica, aperta a infinite possibilità, creata da ognuno liberamente e personalmente.

Personalizzando la propria lettura e costruendo nuovi capitoli ogni lettore sarà reso partecipe nella costruzione dell'opera, non sarà più un utente inattivo.

L'opera diverrà specchio dello stile di ognuno, in grado di riflettere le scelte espressive di ogni utente e in grado di far riflettere ogni lettore in merito a quelle scelte effettuate nel costruirsi una conoscenza basandosi sul confronto con le modalità di costruzione della conoscenza di altri.

10. Bibliografia

Bartezzaghi Stefano. *Come si diventa scritturanti. Effetti e transizioni negli Esercizi di Stile*. In appendice a *Esercizi di Stile*, introduzione e traduzione di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008.

Barthes Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953. Traduzione italiana di Giuseppe Bartolucci, Einaudi, 1972.

Barthes Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. Traduzione italiana: *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.

Barthes Roland. *Zaziè e la letteratura*, in appendice a *Zaziè e il metrò*, Einaudi, Torino, 1960.

Bernard Magnè. *Le puzzle, Mode d'emploi. Petite propèdeutique à une lecture mètatextuelle de "La vie Mode D'Emploi" de George Perec*, in "Texte", n.I, Toronto, 1982, p.83.

Borges Jorge Luis. *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1974. Traduzione italiana: *Il libro di sabbia* in *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1986.

Borges Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944.

Breton André. *Nadja*. Traduzione italiana di Giordano Falzoni. Einaudi, 1972.

Calvino Italo. *Perec, gnome e cabalista*. La Repubblica, 6 marzo 1982.

Calvino Italo. *Romanzi e racconti*. Mondadori, Milano, 1994.

De Montmollin Germaine. *Il cambiamento di atteggiamento*, In S. Moscovici, *Psychologie Sociale*, Presses Universitaires de France, France, (trad. it., *Psicologia Sociale*, Borla, Roma, 1989, pp. 87-131), 1984.

Foucault Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur* [1969], in *Dits et écrits*, vol. I. Paris, Gallimard, 1994. Traduzione italiana: *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970.

Illich Ivan. *Nella vigna del testo*. Il Saggiatore, Milano, 1994.

Perelman Chaim e Olbrechts-Tyteca Lucie. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica). Einaudi, Torino, 2001.

Queneau Raymond. *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires*, a cura di Madeleine Velgué, Gallimard, 2002.

Queneau Raymond. *Figli del Limo*. Traduzione di Bruno Pedretti, contributi di Giacomo Magrini. Einaudi, Torino, 2008.

Queneau Raymond. *Gertrude Stein*, in *Les Ecrivains célèbres*, vol.III, ed.Mazenod, 1953.

Queneau Raymond. *L'Opificio di letteratura potenziale*, in: *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981.

Queneau Raymond. *Quercia e cane*. Traduzione italiana di Maria Sebregondi, Il Melangolo, 1955.

Queneau Raymond. *Una storia modello*. Einaudi, Torino, 1988.

Queneau Raymond. *Zaziè nel metrò*. Einaudi, Torino, 1960.

Souchier Emmanuel. *Raymond Queneau (Les Contemporains)*. Paris, Seuil, 1991.

Varanini Francesco. *Conoscenza ovvero condotta adeguata*. Da www.scribd.com.

Varanini Francesco. *La restituzione poetica*. Da www.scribd.com.

Varanini Francesco. *L'impero della lingua o la lingua dell'impero, vita e carattere di Elio Antonio de Nebrija*. Da www.scribd.com.

Varanini Francesco. *Un certo tipo di letteratura*. Da www.scribd.com

Wittgenstein Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. G.E.M. Anscombe e R. Rhees, Oxford, 1953.

Zadeh, Lotfi A. 1979. *A theory of approximate reasoning*, *Machine Intelligence*, 9, J. Hayes, D. Michie, and L.I. Mikulich (editors), New York, Halstead Press.