



ἘΠΕΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

EMILIO DE PAOLA

Dal punto di vista del corniciaio

EPEKEINA, vol. 17, nn. 1-2 (2024), pp. 1-12
Philosophy of Technology

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Dal punto di vista del corniciaio

Emilio De Paola

1. Ornamento

Nel saggio polemico *Ornamento e delitto*, l'architetto Adolf Loos propone il seguente concetto: «L'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso» (Loos, 1972). In architettura, l'auspicabile evoluzione venne tradotta da Loos con una sincera adesione alla massima della scuola di Chicago secondo cui la forma segue la funzione e, pertanto, l'ornamento nuoce alla dignità dell'opera. Così le sue opere si liberano dagli inutili orpelli in stile floreale della *Belle Époque* mostrando tutto il loro pregio solo attraverso la qualità dei materiali. Queste idee radicali, la cui contestazione da parte dei contemporanei è lamentata da Loos, una volta trapiantate nel cuore di Vienna, generarono scandalo e, nel caso della Looshaus, a Michaelerplatz, di fronte al palazzo imperiale, spinsero le autorità a bloccare i lavori. Una situazione che, come apprendiamo dallo stesso Loos, non gli era del tutto nuova.

Era stata soprannominata "la casa senza sopracciglia" (*Das Haus ohne Augenbrauen*)¹ e si dice che l'imperatore Francesco Giuseppe avesse ordinato di far chiudere le tende a tutte le finestre del palazzo con vista sull'oscuro edificio dirimpettaio. Certo, che cosa sia un ornamento non è una questione facile, in particolare considerando i diversi contesti in cui può presentarsi qualcosa di ornamentale. In qualche maniera però, quando ci capita, sappiamo di avere di fronte un ornamento.

1.1. Persuasione

Feuerbach nella premessa ad *Abelardo ed Eloisa*, per giustificare la forma aforistica del testo, fa notare che molto spesso "spirito e fantasia, là dove non si trovano nel loro elemento, quello della poesia, sono solo

1. Mössmer, Michael 30 November 2009. "Das Haus ohne Augenbrauen". *Österreich Journal* pp. 70–76. URL: <https://kiosk.oesterreichjournal.at/das-looshaus/624565>
27.

vitia splendida, solo tappabuchi del pensiero"² e che, invece, altra cosa è il piacevole e colorato ornamento impresso dalla maturazione dei frutti della conoscenza. Proponendo così l'idea, presumibilmente di senso comune, che l'ornamento e il suo uso siano subordinati al carattere dell'opera, del testo. Coloro nei quali questa concezione dell'ornamento in scrittura è vivida ed attiva, dovranno convenire che il responsabile affinché qualche cosa venga scritta oppure no è l'ornamento.

Non accade forse che il discorso, prima di venire scritto, debba prima persuadere il suo scrittore? Altrimenti come scegliere di preciso cosa scrivere, specie se i discorsi più fecondi sono figli della massima libertà di pensiero ed espressione? Se è così, allora è in quel vizio iniziale che forse giace una ragion d'essere dello scritto e il suo auspicato splendore.

Se il grafologo sostiene di poter riconoscere una menzogna scritta,³ così come spesso capita di percepire dell'insincerità nel tono di voce di qualcuno che ci parla con gli occhi abbassati, è perché verità e menzogna hanno a che fare con le nostre disposizioni interne, con le nostre intenzioni su ciò che crediamo vero piuttosto che con il mondo reale. Così, solitamente, c'è bisogno che il discorso prima di venire scritto si dimostri puro, non tanto nel suo contenuto quanto nelle sue intenzioni. Tenterò di mostrare che queste ultime costituiscono *lo stile*, e cioè che nelle intenzioni che traspaiono da come la questione è posta, dallo stile adottato, si trova il tentativo di far presa, prima che sul lettore, sull'autore stesso che prima di tutti, componendo nuove frasi consecutive, ne è il primo lettore.

Questo vale accettando una definizione forse peculiare di verità e di ornamento. Per esempio, chiediamoci: una metafora è una menzogna? No, eppure si potrebbe certamente dire che non corrisponde a realtà; se l'obiettivo di una metafora è aiutare la comprensione di fenomeni complessi, si potrebbe anche dire che essa sia più vera della più schietta e dura verità, e allo stesso modo eviteremmo l'amenità di considerarla un ornamento. Una metafora è utile per spiegare moltissime cose, laddove ci si presenta qualcosa con un'organizzazione tale da supporre

2. Ludwig Feuerbach, *Abelardo ed Eloisa ovvero lo scrittore e l'uomo*, tr. it. di F. Bazzani, Clinamen, Firenze 2006, pp.73-77.

3. Questo testo non intende assolutamente trattare il tema dell'autorità scientifica della grafologia.

una qualche possibilità di compressione, di concettualizzazione, cattura ed espunzione delle ridondanze. La scrittura spesso è stata considerata come il piano in cui questo è possibile più che altrove.

Ma perché? Forse perché il pensiero è linguaggio solo in parte. Nel linguaggio si ha la concrezione del pensiero che risponde alla prima esigenza di verità, quella espressiva. La verità bisogna dirla. Così lo scritto sarebbe un distillato ancora più forte della stessa sostanza. Nonostante questo, da sempre si discute del fatale artificio della scrittura, che droga la mente e obnubila il pensiero,⁴ e a questo punto è facile pensare che la questione ornamentale giochi un suo ruolo.

1.2. Lo stile come dimensione materiale

Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura* lega strettamente lo stile alla dimensione materiale dello scrivere. Lo stile è "un linguaggio autarchico che attinge solo nella mitologia personale e segreta dell'autore, [...] prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. I suoi riferimenti sono al livello di una biologia o di un passato, non di una Storia [...] lo stile non è affatto il risultato di una scelta" (Barthes, 1982, p.7-8), è quindi l'individuo biologico a produrlo, naturalmente. Insistendo sull'aspetto materiale della scrittura nello scrittore, Gloria Anzaldúa nel volume postumo *Luz en lo oscuro* testimonia la corporeità di tale gesto. Un gesto di riflessione sugli aspetti mitologici della propria espressione, che esige una mappatura percettuale e immaginale di sé (Anzaldúa, 2015, pp.4-5), richiedendo che l'esperienza del mondo, di cui l'autore fa parte, riverberi nella sua interiorità. Anzaldúa incarna questa facoltà nel *nagual* delle tradizioni spirituali mesoamericane. Un essere proteiforme in grado di entrare in contatto così stretto con la propria controparte animale, detta anch'essa *nagual*, da poter assumerne le sembianze. Così il *nagual* viaggia tra mondi, tra realtà diverse, simultaneamente esistenti e inesistenti, si sintonizza in una dimensione intermedia tra l'ordinario e il numinoso. Questo spazio liminale, nell'interstizio tra materiale e immateriale, nel

4. Cfr. Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1989. Sul mito di Theuth e il concetto di *pharmakon* come rimedio e veleno insieme applicato alla scrittura.

punto di contatto e pressione tra realtà opposte, è chiamato *nepantla*.⁵ È il posto che abita la scrittrice o lo scrittore, dove il processo di trasformazione che permette la scrittura ha luogo e consente di essere colto (Anzaldúa, 2015, pp.29-34). *Nepantla* si apre nella collisione tra punti di vista, e alle crepe tra mondi fornisce tessuto connettivo, tessendo insieme metafore, obiettivi, simboli, scadenze, faccende quotidiane e intenzioni (Anzaldúa, 2015, p.108). In questo senso lo stile, in quanto modalità d'essere dell'autore, contribuisce alla forma ma caratterizza anche a quel che si direbbe il contenuto del testo. La *nepantlera* accede al *cenote*,⁶ la fonte del flusso di informazioni indistinte che investono corpo e mente, la totalità dell'esperienza di esistere ad ogni livello.

The cacophony that comes from being open to multiple channels can feel like watching half a dozen tv stations at once – confusing, maddening, frustrating – until nepantla creates a wider space in your mind, allowing you to make the connections, allowing the various scenarios to merge and come into focus. (Anzaldúa, 2015, pp.107-108)

Così l'accesso a *nepantla* apre una nuova dimensione. In senso matematico, geometrico, permette di coordinare le informazioni in uno spazio più vasto o, il che è lo stesso, più denso, riconciliando preventivamente la successiva contrazione o assottigliamento delle stesse nella peculiare monodimensionalità del testo scritto. È la fatica dello scrittore in perenne debito con il suo lavoro, Anzaldúa trova questo modo di fare ammenda.

Così riconfigurato, quel che prima poteva essere solo rumore acquista dignità e posto nel processo creativo. Gli episodi ipoglicemici descritti da Anzaldúa, le paure, i traumi, le proprie convinzioni politiche, la propria identità, il proprio genere, le aspettative proprie e degli altri, danno struttura ad un corpo temporaneo, alla prima bozza. "You're aiming not for a linear, logical structure of ideas but, instead, for an architectural body that supports and allows access to its innards" (Anzaldúa, 2015, 107).⁷ L'indagine interiore raggiunge la sua conclusione metastabile quando decidiamo di ignorare selettivamente alcuni

5. Parola Nahuatl che vuol dire "in mezzo".

6. Parola Maya che indica una formazione geologica di origine carsica simile a un pozzo.

7. Cfr. Jacques Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, pp. 51-52: "Ma un libro? E un libro di filosofia! Se si tratta di un libro di metafisica

canali; così superiamo i blocchi, che scopriamo essere largamente auto-prodotti e consegniamo il testo al mondo. Lo stile, che per Barthes "non è mai altro che metafora, cioè equazione tra l'intenzione letteraria e la struttura fisica dell'autore" (Barthes, 1982, pp.7-8), si appropria della scrittura tutta e diventa stile di vita. Si ha così l'impressione di essere sia scrittori che scritti, anzi in certi momenti percepiamo di essere noi stessi a scriverci (Anzaldúa, 2015, 3).

2. Parergon

Tentiamo una definizione: chiamiamo ornamento tutto quello che non sembra centrale, che potrebbe essere altrimenti e che, se svolge una funzione, questa è accessoria e secondaria; ciò che non è essenziale. Con questo non si intende certo dire che ci sono alcune cose che sono ornamenti e altre "opere", ma che nel contesto in cui si sta cercando di dare senso ed espressività alle cose, queste ci si presentano con intensità diverse. In pratica si tratta di ciò che si accompagna all'oggetto della nostra attenzione come elemento inessenziale.

Già c'è dell'ingannevole in ciò che si presenta come secondario e marginale. Una secondarietà nasconde un secondo fine e per questo vale la pena prendere l'ornamento ad oggetto della nostra indagine.

La parola greca *parergon* dovrebbe restituire questo rapporto di subordinazione ad un "*ergon*" vero e proprio. Il plurale, *parerga*, si trova nell'analitica del bello della *Critica della facoltà di giudizio*. Utilizzato da Kant per specificare il significato di *Zierathen*, in italiano è tradotto con "ornamenti".

Gli esempi portati da Kant non si direbbero neutri: sarebbero ornamenti le cornici dei quadri, i drappeggi delle statue o i colonnati dei palazzi (Kant 1999, 61). Considerando le colonne, che spesso sono

nel senso kantiano, e quindi di filosofia pura, *in linea di diritto è possibile entrarvi da un punto qualsiasi: è una specie di architettura*. Nella terza Critica, c'è filosofia pura, se ne tratta, e ne è predisposto il piano. Nelle stesse proporzioni dell'analogia (ma come valutarle?) si dovrebbe poter cominciare da qualsiasi punto e seguire un ordine qualsiasi, anche quando la quantità e la qualità, l'efficacia della sua lettura, può dipendere, come nell'architettura, dal punto di vista e da un certo rapporto col limite ideale che fa da cornice. Ma i punti di vista ci sono pur sempre: la solidità, l'esistenza, la struttura della costruzione, non dipendono da essi. Possiamo analogamente affermarlo di un libro." Enfasi mia.

l'unica cosa rimasta a darci l'idea di un'antica struttura, in effetti è difficile pensare a un elemento più archetipicamente strutturale. Kant considera un ornamento ciò che contribuisce ad aumentare il "compiacimento del gusto" solo in virtù della sua forma, senza costitutivamente appartenere all'opera ma solo estrinsecamente come aggiunta. Le cose si complicano ulteriormente.

È intitolato proprio "Parergon" un capitolo de *La verità in pittura* dedicato a un'analisi della terza *Critica* a partire da questi esempi. Il *parergon*, secondo Derrida, è intimamente legato ad una certa mancanza dell'*ergon*, una mancanza che sarebbe costitutiva della stessa unità dell'*ergon* (Derrida, 1981, 60). L'esempio paradigmatico, il primo citato da Kant, ma analizzato per ultimo da Derrida, è quello della cornice del quadro. Qui il *parergon* si distacca contemporaneamente dall'*ergon* (dall'opera) e dal milieu.

Ma non si distacca da quest'ultimo come l'opera. Anche questa si distacca da uno sfondo. La *cornice parergonale* si distacca, invece, da due sfondi, ma in rapporto a ciascuno di questi due sfondi, si fonde con l'altro. In rapporto all'opera che può servirgli da sfondo, si fonde con il muro, e poi, poco per volta, col testo generale. In rapporto allo sfondo che è il testo generale, si fonde con l'opera che si distacca dallo sfondo generale. Sempre come una forma su di uno sfondo, ma il *parergon* è una forma che non ha come determinazione tradizionale la funzione di staccarsi, ma quella di scomparire, di eclissarsi, di cancellarsi, di dissolversi proprio al momento in cui fa uso della maggior energia. In ogni caso, la cornice non è mai uno sfondo, così come possono esserlo l'insieme o l'opera, ma il suo spessore di margine non costituisce neppure una figura. O, almeno, è una figura che si distacca da se stessa. (Derrida, 1981, 62, enfasi mia)

Derrida fa notare come l'intera analitica del giudizio estetico, vista dallo spiraglio del problema dell'ornamento si regga su di un presupposto fondamentale: che sia possibile distinguere rigorosamente tra l'intrinseco e l'estrinseco (Derrida, 1981, 64). Una distinzione che, anche da presupposta, non è detto sia legittima. Quando Derrida chiede a Kant cosa sia una cornice, così viene immaginata la risposta: "è un *parergon*, un misto di-dentro e di-fuori".

Non "un di-fuori che è chiamato all'interno dal di-dentro per costituirlo nel suo interno" come sostiene la traduzione italiana al testo ma un difuori che è chiamato all'interno del didentro per costituirlo

all'interno.⁸ Per costituire il dentro come interno. La distinzione problematica tenta di prodursi da sé e autogiustificarsi. Così l'inessenziale, la cornice, fonda l'essenziale. Gli dona consistenza. Il *parergon* giustifica l'*ergon* come tale, compiendo un'operazione fondamentalmente illegittima, una petizione di principio ontologico.

Neanche scrivere è un atto legittimo, perché ha un secondo fine oltre il testo. Questo secondo fine, qualunque esso sia, abilita l'installarsi di un terzo fine che dal secondo trae la sua forza. Il secondo fine del testo scritto è il suo contenuto, forse ciò che si potrebbe chiamare significato, una istanza di ulteriorità. Di questo si avvale il terzo fine, un'istanza di permanenza. Con questa operazione lo scritto rivendica la sua esistenza e sussistenza e indirettamente giustifica il sostentamento dell'autore. Lo scrivere, permettendo la costruzione di un mondo concettuale, culturale, ad esso estraneo, si presenta come secondario, come supporto del contenuto che così, nella fatica di divincolarsi dal testo, emerge con maggior fulgore.

Quella del testo scritto non è contingenza, perché non è in termini assoluti. Potremmo chiamarla *parergia* calcando l'etimologia della parola "energia", intendendo una quantità relativa che esige un secondo termine di paragone. Non esiste l'ornamentale in sé, ma sembra che due cose possano instaurare una relazione tale per cui sia possibile esprimere un grado di ornamentalità dell'una rispetto all'altra. Ma viste le difficoltà di perseguire questa pista faremmo meglio a impegnarci per ritornare sulle nostre tracce, al senso primordiale che spinge qualcuno, se non a scrivere in generale, almeno a scrivere qualcosa piuttosto che qualcos'altro. Però, a ben vedere, forse non ci è permesso considerare neanche questa libertà di scelta, che appartiene all'ultima fase, quella fuori dalla catena alimentare della storia della scrittura.

2.1. Materialità della scrittura

Prendiamo l'immagine più elementare che ci figuriamo quando diciamo "scrivere": una penna su di un foglio o le dita su di una tastiera. Per esempio, il testo che ha dato avvio alla presente ricerca è stato da

8. "c'est un parergon, un mixte de dehors et de dedans, mais un mixte qui n'est pas un mélange ou une demi-mesure, un dehors qui est appelé au-dedans du dedans pour le constituer en dedans" (Derrida, 2010, 74).

principio scritto su carta da imballaggio, quasi sicuramente riciclata a giudicare dallo spessore delle fibre, e dai materiali plastici e colori fluorescenti residui che non avrebbero ragione di trovarsi in della cellulosa vergine. Scritto con una biro "BIC medium", visti i tentativi fallimentari di usare altre penne dai meccanismi più sofisticati ma meno versatili. Questo spero venga riconosciuto come il grado zero della pratica scrittoria.

Cosa succede allo scrittore moderno quando per diletto inizia a scrivere in così strane circostanze? La fibra grezza è dura e rende fastidioso il contatto continuo ed inevitabile con la pagina. Il foglio è grande, e tanto largo da doverlo piegare in quattro affinché la scrivania lo contenga agevolmente. Ciononostante, si rende necessario fare un po' di spazio, riordinando di tanto in tanto, mettendo a posto qualche cosa, interrompendo la scrittura, dilatando la stesura del testo. Ogni tanto la punta della penna, per via delle asperità del terreno, raccoglie detriti filamentosi che, in realtà per nessuna ragione pratica in particolare, vanno puliti ruotando la punta della penna in un angolo della pagina. Un vezzo? Può darsi, visto che questo non influisce sulla scorrevolezza della penna, senz'altro un'operazione che sembra assolutamente necessaria per continuare. Un'esperienza ben diversa dallo scrivere sulle righe di un quaderno. Qui possiamo notare che la scelta della penna non è dissimile dalla scelta di un registro linguistico o addirittura dalla scelta della singola parola. Rifuggendo ogni metafora, non si possono computare assieme gli effetti di una parola con quelli del tratto di una penna, però è certo che, così come un vocabolario ricco, una buona penna ci permette di scrivere meglio. La similitudine è calzante se la rapportiamo ad alcune idee forse tradizionali sulla scrittura.

In particolare, se il potere della scrittura fosse quello di costringerci a misurare le parole, a imbrigliare il pensiero in un ritmo esterno, allora la fatica di usare pessima carta, che ci rallenta, dovrebbe essere un vantaggio o corrispondere ad un pregio del discorso. "As you write, the rhythm of words and the flow of images evolve a structure and act as catalysts for combining information in a new way" (Anzaldúa 2015, 101). La pagina risponde, preme sulla penna con una forza ad essa uguale e contraria, la coppia penna-scrittore entra in relazione con un'altra entità. Il foglio, al passaggio della penna lascia trasparire le venature lignee della scrivania: è la *hyle*, la materia, la stessa della cornice.

2.2. I libri

L'autore di libri illustrati per bambini Remy Charlip nel manifesto del 1979 *A page is a door*,⁹ riflette sulla materialità della pagina stampata.

The Excitement in a well written book happens from word to word, sentence to sentence, paragraph to paragraph, chapter to chapter. But usually the turning from page to page is incidental, and in a long book a bother. It doesn't matter if something happens on page 9 or 289.

Ciò che di solito importa è il posto che occupa quel che succede nella storia o nel discorso rispetto ad altri eventi; le parole non devono trovarsi in quelle precise coordinate della pagina per avere senso e restituire un significato all'interno del racconto o del ragionamento. Il testo è monodimensionale, è a tutti gli effetti una sequenza ordinata di segni. Un libro è anch'esso sequenza, non di parole, ma di blocchi semantici organizzati graficamente. Charlip racconta:

While reading a book, I sometimes wish I didn't have to hold it up, it gets so heavy, and I fantasize a sea of type automatically unrolling, one word in focus at a time, at just the right speed, on a moving screen or scroll.

Ma questa, appunto, non è che una fantasia; il libro pesa. E si comporta come una serie di porte. Secondo Charlip, l'elemento eccitante della sorpresa è aumentato dal potere fisico che sentiamo tra le nostre mani quando muoviamo la pagina o porta. È facile comprenderlo se si pensa ai libri illustrati, dove il libro vede le sue pagine riconfigurate in sequenza secondo una loro sintassi o in modo tale da assumerne una. Ma questo vale per ogni libro. Pagine rilegate, unite per un lato, cucite e incardinate al dorso del libro con della colla. Tale struttura è analoga a quella di una porta; meccanicamente in ogni pagina è impressa una forza che genera un momento angolare con fulcro a un'estremità, narrativamente dietro ognuna spesso c'è qualcosa di nuovo.

L'opera di Charlip sembra fondarsi su questa prospettiva. Nel tentativo immaginario di sublimare il libro distillandolo nel testo come

9. Accessibile all'URL: <https://www.remycharlipestate.org/book> e per la pagina dattiloscritta: <https://www.remycharlipestate.org/childrens-literature>.

sua essenza, l'autore non può esimersi dal confronto col supporto. Ci immaginiamo un rotolo, collocato a mezz'aria per non stancare il collo, che scorre una parola alla volta per non stancare gli occhi e alla velocità giusta per essere compreso. Così leggendo sembra quasi che siamo noi a voler essere scritti: sogniamo di essere pregiatissimo papiro ed esigiamo il miglior calamo, il libro perfetto. Ancora una volta, scrittori e scritti.

2.3. Parole ed eventi

"Si comincia sempre nell'ordine della parola, non in quello del linguaggio [...]" Deleuze nel saggio sul linguaggio in *Logica del senso* ricorda che prima del linguaggio vi "è sempre qualcuno che inizia a parlare", sono gli eventi che rendono possibile il linguaggio (Deleuze, 1975, 161). Non nel senso che il parlare è un evento — certamente lo è —, ma che ciò che del parlare viene considerato il suo apporto espressivo, o la possibilità stessa di questa espressione, dipende dall'evento.

"[L'evento] non parla più di quanto se ne parli o di quanto se ne dica" (*Ibid.*), non è il contenuto. L'evento è sia la cornice che lo sfondo su cui si staglia l'espressione, per sottrazione si dà avvio al processo che si conclude con la semiosi, togliendo i suoni, il rumore dei corpi, troviamo le proposizioni espressive.

È sempre una bocca che parla, ma il suono ha cessato di essere il rumore del corpo che mangia, pura oralità, per diventare la manifestazione di un soggetto che si esprime (*Ibid.*).

Si ripropone quel tentativo di distillazione, frazionata in modo tale da cogliere anche qui l'essenza del linguaggio, nella sua componente più eterea e impalpabile, senza dimenticare il comune piano dell'espressione a cui appartengono sia rumore che parola. Ritengo sia possibile tracciare un sorprendente isomorfismo con le riflessioni riportate finora in merito alla scrittura. Non una analogia, ma una omologia strutturale.

Ciò che nelle pagine precedenti abbiamo chiamato pensiero, tradizionalmente costituisce il simmetrico di questo rumore descritto. In questo schema l'asse di simmetria è il testo, la parola o anche il linguaggio (Deleuze, 1975, 162). Eppure, sia fisicamente che concettualmente il rapporto tra queste dimensioni è solo simmetria: guardiamo da un lato e dall'altro alla stessa frontiera. La questione del significato — che

non ci riguarda — dai nostri punti di vista, in qualche maniera, non potrebbe accadere che là *in mezzo, nepantla*.

Conclusione

Quanto chiamiamo e percepiamo essere lo stile nella scrittura, è la collezione di tutte le componenti e gli accidenti nel testo; l'insieme di tutto ciò che, proprio come l'ornamento, si direbbe poter essere altrimenti da come è. Di questo ci accorgiamo immediatamente quando scriviamo, eppure l'esperienza che facciamo non è affatto quella di un'accidentalità caotica. Attorno alle parole che mettiamo in sequenza si costruisce un sistema che fissa queste parole al loro posto. Non un gioco aleatorio, ma una situazione possibile, la cui libertà di scelta condiziona inversamente le possibilità successive fino a che qualcosa non viene effettivamente scritto. In primo luogo le regole di grammatica, che, dall'ortografia alla sintassi, contribuiscono alla sovradeterminazione del testo. Poi gli stati d'animo, o anche solo la fisiologia di chi scrive, gli articoli da cancelleria. Riflettendo su queste variabili nascoste, ci accorgiamo che nella scrittura non è rappresentato alcunché di queste ombre; nella loro sedimentazione, nello stile, che scavalca il contenuto e la rappresentazione, possiamo scorgere quell'asse verticale del pensiero di cui parla Barthes.

Questa contingenza potrebbe essere la funzione primaria dello stile, cioè quella di presupporre uno stato di cose indipendente ad esso, precedente alla scrittura. Così lo stile è portatore di un *effetto di origine*, si autogiustifica e con esso i rapporti di causa nello scritto si introflettono. Così accade che lo stile sia causa di sé stesso. Per questo Barthes accomuna la lingua e lo stile come qualcosa di antecedente a "qualsiasi problematica di linguaggio". Posti ortogonalmente, essi aprono lo spazio naturale in cui lo scrittore si trova come qualcosa di sempre già stato.

Per ottenere che i lavori riprendessero, Adolf Loos dovette concedere di installare delle fioriere nelle finestre della Looshaus. Se così non fosse stato, l'architetto austro-ungarico non avrebbe mai visto completata la sua opera; a volte è l'ornamento a decidere dell'opera. A partire da queste suggestioni, la tesi del presente articolo potrebbe riassumersi così: non vi è differenza legittima tra forma e contenuto e tra supporto e informazione. L'ornamento, lungi dall'essere un'aggiunta superflua,

costituisce la condizione stessa di possibilità dell'opera. Il *parergon* non è accessorio all'*ergon*, ma ne è il fondamento illegittimo eppure necessario. La distinzione tradizionale tra essenziale e inessenziale è una costruzione che necessita di essere messa ancora in discussione.

Bibliografia

Gloria Anzaldúa, *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, Duke University Press, Durham, NC 2015, pp. 1-159.

Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, tr. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Einaudi, Torino 1982.

Remy Charlip, *Arm in arm*, Parents' Magazine Press, New York 1969.

Remy Charlip, *A page is a door*, 1979, URLs:

<https://www.remycharlipestate.org/book>;

<https://www.remycharlipestate.org/childrens-literature>;

<https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/59221887e4fcb51ea8cbc78b/1496961860451LHOBXN78Z9OOABDY7NWY/RCE.CL.26.jpg>

Gilles Deleuze, *Logica del senso*, tr. it. di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano, 1975, p.161-164.

Jacques Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, pp.1-81.

Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris 2010, p.74.

Jacques Derrida, *The truth in painting*, University of Chicago Press, Chicago 1987, pp. 1-82.

Ludwig Feuerbach, *Abelardo ed Eloisa ovvero lo scrittore e l'uomo*, tr. it. di F. Bazzani, Clinamen, Firenze 2006, pp.73-77.

Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio* ed. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, §14, p.61.

Michael Z. Wise, "Reassessing an Uproar in Architecture", *The New York Times*, 5 dicembre 2013, URL: <https://www.nytimes.com/2013/12/05/garden/reassessing-an-uproar-in-architecture.html>

Emilio De Paola

Università degli studi di Palermo
emilio.depaola@community.unipa.it