



Università
Ca' Foscari
Venezia
Facoltà
di Lettere
e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana

Prova finale di Laurea

Oplepo:

scrittura *à contrainte* e letteratura potenziale.

Relatore

Prof.ssa Ilaria Crotti

Correlatori

Prof. Attilio Bettinzoli

Prof.ssa Michela Rusi

Laureanda

Giulia Massignan

Matricola 825833

Anno Accademico 2010/2011

INDICE

Introduzione	4
---------------------------	---

Capitolo Primo: La letteratura potenziale e il Postmoderno

I. 1 <u>La <i>contrainte</i></u>	7
La <i>contrainte</i> come risposta alla crisi dell'ispirazione.....	7
Precedenti storici della <i>contrainte</i>	17
I. 2 <u>Il potenziale: un nuovo rapporto con la tradizione</u>	26
I. 3 <u>Il concetto di struttura nell'<i>Oplepo</i></u>	37
I. 4 <u>La scienza oplepiana</u>	46
Scienza e arte come paradigmi gnoseologici.....	46
La Patafisica e l'enciclopedismo.....	53
L' <i>Oplepo</i> e la matematica.....	63
I. 5 <u>Il gioco oplepiano</u>	72
La componente ludica.....	72
L' <i>Oplepo</i> e l'enigmistica.....	80

Il gioco tra arte dell'assurdo e metanarrazione.....	83
Il gioco: impegno o disimpegno?.....	87

Capitolo Secondo: L'Oplepo e la sua storia.

II. 1 <u>La genesi di un opificio</u>	91
II. 2 <u>Calvino: traghettatore del potenziale</u>	99
II. 3 <u>Oulipo e Oplepo: due opifici per un potenziale comune</u>	104
II. 4 <u>L'Oplepo: costruzione di una poetica</u>	116
II. 5 <u>La fortuna potenziale, ovvero il <i>feedback</i> di critica e pubblico</u>	122

Capitolo Terzo: le *contraintes* della Biblioteca oplepiana

III.1 <u>Un'analisi possibile delle <i>contraintes</i> oplepiane</u>	126
III. 2 <u>La transtestualità</u>	132
III. 3 <u>La finzione</u>	145
III. 4 <u>La poesia visiva</u>	154

III. 5 Le forme dell'enigma..... 159

III. 6 La *contrainte* tra tradizione, ri-uso e invenzione.....164

Appendici.

Appendice 1: Antologia dei testi menzionati.....174

Appendice 2: Breve intervista all'oplepiano Paolo Albani.....185

Bibliografia.....187

INTRODUZIONE

Ouvrons un dictionnaire aux mots: «Littérature Potentielle». Nous n'y trouvons rien. Fâcheuse lacune.¹

Con queste parole si apre il primo manifesto dell'*Oulipo*, che segna l'inizio ufficiale del viaggio francese nella dimensione della letteratura potenziale. Il 24 novembre 1960, nella cantina del ristorante *Le Vrais Gascon* a Parigi, avviene, infatti, la fondazione dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle* che nasce dal mitico incontro tra l'affermato narratore Raymond Queneau e il matematico François Le Lionnais. Le due anime del gruppo, quella letteraria e quella matematica, giungono ad una fusione perfetta e armoniosa nell'ambito di una poetica che, abbracciando tradizioni artistiche e scientifiche differenti, e coniugando impostazione strutturalista e pratica del gioco verbale, trasforma l'arte sperimentale in arte potenziale.

Il potenziale è quella forza testuale che la letteratura conserva nella sua tradizione e che trascende i singoli testi, alimentandosi del dialogo continuo fra questi, delle possibilità non esplorate, dell'universo di variazioni possibili a partire dagli elementi di base del linguaggio artistico. L'obiettivo dell'*Oulipo* è, appunto, quello di operare delle forzature all'apparato testuale comunemente inteso per far scaturire il potenziale sopito nel testo e nel linguaggio. Lo strumento principale per attivare il potenziale è l'uso della *contrainte*, ovvero di una regola prestabilita e definibile che deve precedere

¹ FRANÇOIS LE LIONNAIS, *LA LIPO (Le premier manifeste)*, in *Oulipo La littérature potentielle, Créations Re-créations Récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p.15.

l'atto creativo e sulla base della quale il testo prenderà forma. La *contrainte*, sia essa di ordine formale, strutturale o semantico, forzerà l'autore a procedere sul limite del lecito consentendogli di viaggiare in territori della fantasia che nella scrittura "normale" non vengono sollecitate. La scrittura *à contrainte*, quindi, rappresenta la chiave di accesso alla letteratura potenziale.

Sul modello del gruppo parigino, che ha visto protagonisti personalità letterarie del calibro di Georges Perec e Italo Calvino, prende avvio anche l'esperienza italiana del potenziale letterario, istituzionalizzata nel 1990 con la fondazione dell'*Oplepo, Opificio di Letteratura Potenziale*.

Il presente lavoro è, appunto, volto a indagare l'esperienza dell'*Opificio* italiano a partire, innanzitutto, dalle fondamenta teoriche che condivide con quello francese. Lo studio prende, quindi, avvio dal concetto di *contrainte* e di scrittura sottoposta a restrizione, nei suoi rapporti con le idee tradizionali di ispirazione creativa e di libertà artistica. Attraverso la nozione di *contrainte*, si passa, poi, ad esplorare la dimensione del potenziale letterario e del rapporto che gli Oplepiani instaurano con la tradizione e con il riuso testuale. Inoltre, ci si sofferma sull'importanza attribuita al concetto di struttura come motore della costruzione testuale e come sorgente di senso del testo stesso. Si indagano, poi, i rapporti che l'opificio instaura con l'ambito delle scienze e della matematica e la sua spiccata propensione per la dimensione ludica della pratica letteraria.

A questa prima parte di impianto teorico, segue un capitolo dedicato alla storia dell'*Oplepo*, alla sua fondazione, ai suoi membri e ai suoi rapporti di filiazione dal laboratorio francese, con uno sguardo particolare all'opera di mediazione di Italo Calvino e della rivista «Il Caffè».

In conclusione, alla luce degli aspetti presi in esame, si propone un'analisi della raccolta di *plaquettes* prodotte dall'opificio e pubblicate da Zanichelli nel 2005 con il titolo *La Biblioteca Oplepiana*. Ai fini dello studio dei testi, si è scelto di individuare alcune categorie che funzionino da *fil rouge* per esplorare il variegato mondo delle *contraintes* oplepiane. In particolare, ci si è focalizzati sulla dimensione della transtestualità, sulla finzione letteraria e sulla metanarrativa, cifre stilistiche determinanti del postmoderno. In seguito, sono state affrontate le *contraintes* che mettono in relazione il messaggio verbale con la natura visiva e spaziale del testo. Si è, inoltre, sottolineato il legame tra la decifrazione della *contraintes* letteraria e la sfera dell'enigma, con i fenomeni che esso comporta, dalla sfida lanciata dal testo alla valenza ludica del processo di scoperta. Infine, si è proposto uno sguardo sul rapporto tra forme tradizionali e *contraintes* inedite, che insieme formano la variegata produzione della *Biblioteca Oplepiana*.

CAPITOLO PRIMO

LA LETTERATURA POTENZIALE E IL POSTMODERNO.

I.1 La *contrainte*.

La *contrainte* come risposta alla crisi dell'ispirazione.

Il Romanticismo ci ha insegnato che l'arte è frutto di ispirazione divina, che l'artista, guidato dal suo istinto e dalla sua individuale creatività, è innanzitutto libero dalle regole; alla tradizione egli contrappone l'invenzione, alla classicità delle forme l'originalità, alla retorica la spontaneità, all'imitazione della natura e dei modelli la novità assoluta. In questa ottica, Oulipiani e Oplepiani sono inevitabilmente classicisti: sono il primo polo della *Querelle des Anciens set des Modernes* (con tutta la complessità di essere "*anciens*" alle soglie del terzo millennio).¹

¹ Il riferimento alla *Querelle des Ancien set des Modernes* ritorna più volte negli scritti oulipiani, a sottolineare come l'esperienza dell'*Oulipo* sia vissuta dai suoi protagonisti in modo molto chiaro e consapevole. Essi, infatti, si considerano sempre in rapporto ai loro antecedenti e ai loro successori, in una visione molto lucida del loro contesto di provenienza e del loro ruolo storico. François Le Lionnais, nel primo manifesto programmatico dell'*Oulipo* (1960) dichiara, infatti, «La vérité est que la querelle des Anciens et des Modernes est permanente» (FRANÇOIS LE LIONNAIS, *LA LIPO (Le premier manifeste)*, in *Oulipo La littérature potentielle, Créations Re-créations Récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p.15).

L'ispirazione preromantica, teorizzata nel 1757 da Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful (Inchiesta sul bello e il sublime²)*, riprende una concezione già classica (risale, infatti, alla prima metà del I secolo d. C. il trattatello anonimo *Del Sublime*), riemersa attraverso la trattatistica cinquecentesca, secondo cui «l'arte ha qualcosa che oltrepassa il limite della ragione»³ (*sub limen*: oltre la soglia). L'ispirazione, quindi, non è razionale, bensì un invasamento divino, una possessione che abita il poeta (il genio) per un lasso di tempo, più o meno breve, in cui il fuoco creativo, come un dio interno, parla al poeta, il quale, schiavo di tale suggestione, si limita a riportare, a scrivere ciò che questa voce interiore (non sua) gli ha suggerito. Il fervore creativo si connota, quindi, non solo come una concessione, un dono di provenienza divina e trascendente, ma anche come un processo totalmente involontario.

Trascendenza e involontarietà dell'atto creativo sono, appunto, i due fattori contro cui si scagliano gli Oplepiani⁴. La premessa teorica oplepiana è che l'arte sia un fatto antropologico del tutto materiale e accessibile:

[Gli Oulipiani] ripetono all'unisono (e dimostrano) che la poesia è letteralmente a portata di mano; che riguarda molto meno la metafisica, e anche la patafisica, che la fisica – e il fisico. In questo caso la creazione non può dunque essere interpretata in termini idealistici, come una potenza

² BURKE EDMUND, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1987.

³ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005, p. 24.

⁴ Oulipiani francesi e *Oplepiani* italiani condividono i principi teorici fondamentali dell'arte potenziale, perciò, per semplicità, d'ora in poi si farà riferimento ai due gruppi con il termine generico *Oplepiani*, che traduce quello francese Oulipiani, oltre a designare specificamente la scuola italiana dell'*Oplepo*.

conferita *ex nihilo* da un essere superiore, bensì come una *procreazione* che coinvolge due principi ugualmente materiali.⁵

Sul concetto di creazione-procreazione si tornerà più avanti. Per ora, è importante segnalare questa concezione del poeta come *homo faber*, come artigiano che, grazie alle sue personali capacità intellettive, manipola il linguaggio poetico, anch'esso materiale, togliendo all'afflato creativo ogni mistero e sacralità imperscrutabile. La creazione (che, come si vedrà, sarà sempre in qualche modo una ri-creazione) è prodotta consapevole e tangibile della volontà umana. Secondo Raymond Queneau, che dell'arte potenziale è ritenuto uno dei maggiori teorici, «non c'è letteratura se non volontaria»⁶. Questa *condicio sine qua non* porta il francese a rifiutare, inevitabilmente, anche gli approcci di scrittura automatica surrealista⁷, in cui «il sonno ipnotico, il sogno, le manifestazioni del caso diventavano gli spazi privilegiati per mostrare, in presa diretta, e senza mediazioni stilistiche, i movimenti dell'ispirazione»⁸. I surrealisti, quindi, tanto quanto i romantici, intendono l'ispirazione come un fatto involontario e indotto da elementi

⁵ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologna, 1985, p. 6. Qui come altrove, i corsivi privi di indicazione contraria sono da ritenersi originali.

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ Raymond Queneau aveva, in realtà, precedentemente militato tra le fila del Surrealismo francese: il suo primo incontro con André Breton risale al novembre 1924 e dal gennaio dell'anno successivo è un assiduo frequentatore del café *Certa*, luogo di incontro dei surrealisti parigini. Il 27 gennaio 1925 è tra i firmatari della *Déclaration du 27 janvier 1925*, che segna la sua adesione ufficiale al movimento. Da allora, pubblica diversi testi sulla rivista «*La Révolution surréaliste*». Nel 1929 entra in conflitto con Breton e abbandona il gruppo. I suoi scritti surrealisti sono pubblicati nella raccolta postuma curata da Claude Debon (RAYMOND QUENEAU, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1989). La lettura degli stessi è interessante in vista degli sviluppi poetici dell'autore posteriori alla sua fase surrealista: Queneau, infatti, rigetterà le istanze surrealiste pur mantenendo vivi nella sua produzione alcuni temi e alcuni campi d'indagine: «le rêve, le cinéma, le refus des mystiques, l'intérêt pour les fous, l'affirmation du désespoir absolu, le prurit de l'écriture et le sens aigu de l'autre- le lecteur- , qui trans forme la confidence en renard ironique sur soi.» (CLAUDE DEBON, *Notices, notes et variantes*, in *Ivi*, p. 1600).

⁸ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, p.16.

esterni; il loro considerare l'ispirazione come una funzione puramente neurologica, e quindi sostanzialmente egualitaria (chiunque, attraverso i metodi della scrittura automatica, può essere ispirato), in contrasto con l'impostazione romantica, non è sufficiente agli Oplepiani per accettare l'ipotesi surrealista. L'assenza di consapevolezza, che per André Breton assicura al poeta la massima libertà, è per Queneau una «modalità selvaggia»⁹ fonte di ignoranza. Quest'ultimo, infatti, sostiene che

Il tragico greco che scrive una tragedia seguendo le unità di tempo, di luogo e di azione ed obbedisce a regole rigide ed arbitrarie, ma a lui perfettamente note, è molto più libero di colui che si crede libero perché ignora le regole a cui obbedisce.¹⁰

La visione romantica che per secoli, e ancora nel Novecento, influenza i concetti di ispirazione e libertà creativa viene, quindi, totalmente rovesciata. Il punto su cui insistono gli Oplepiani è, infatti, che in un normale atto creativo esistono sempre e comunque delle costrizioni a cui l'artista si piega, spesso inconsapevolmente: in letteratura si tratta non solo di tutto il bagaglio grammaticale, sintattico e lessicale della lingua, ma anche dei generi e degli stili codificati dalla tradizione, del canone di riferimento, del pubblico ipotetico a cui l'autore inevitabilmente guarda cimentandosi nella scrittura. Partendo, dunque, dall'assunto che anche nell'ispirazione intesa comunemente esistono vincoli e costrizioni, Raffaele Aragona, membro fondatore dell'*Oplepo*, dichiara che

⁹ *Ivi*, p.17.

¹⁰ RAYMOND QUENEAU, *Che cos'è l'arte?*, in ID., *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi, 1981, p. 207.

l'obiettivo dell'*Ouvroir* è quello di modificare ed estendere tali limitazioni ormai codificate e consolidate, crearne altre, mostrare come esse siano propizie, generose, dando per ciascuna di esse significativi esempi di esecuzione.¹¹

Le limitazioni, le regole (*contraintes* nel gergo oplepiano) sono, quindi, il punto di partenza della letteratura potenziale. Aragona, riprendendo le parole Jean Lescure del *Secondo Manifesto* oulipiano, le definisce “propizie e generose” proprio perché, se autoimposte e autoelaborate, le *contraintes* costituiscono una spinta in più per l'inventiva, per la fantasia, per le soluzioni imprevedute e inusitate: gli Oplepiani si definiscono, infatti, come «topi che debbono costruire il labirinto dal quale devono uscire»¹².

È, quindi, decisivo il rapporto che gli Oplepiani instaurano tra libertà e costrizione. L'esperienza della letteratura potenziale, infatti, si colloca perfettamente nel clima di crisi di un'epoca in cui l'estrema libertà artistica spazza via i confini tra arte e merce, tra artista e dilettante della cultura, tra creatività e moda, tra qualità e novità e tra originale e insolito. Edoardo Sanguineti, entrato a far parte dell'*Oplepo* nel 1998, scriverà che

Oggi si vive in un'età che aspira alla dissoluzione della *contrainte* e fenomeni come quelli dell'OULIPO e dell'OPLEPO si spiegano come fenomeni di reazione di fronte al per così dire “fa quel che vuoi”, che è molto bello, rabelaisiano, secondo me, ma contemporaneamente genera il terrore della libertà.¹³

¹¹ RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 7.

¹² JEAN LESCURE, *Piccola storia dell'Oulipo*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 36.

¹³ EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 6.

La *contrainte*, dunque, è un rifugio, o forse, più propriamente, un altro modo di intendere la libertà creativa: è una libertà di cui si conoscono perfettamente i confini, proprio perché sono confini frutto dell'inventiva personale. È importante specificare, infatti, che mettere in discussione l'ispirazione tradizionalmente intesa non significa rifiutare il concetto di invenzione: quest'ultima, semplicemente, non è più l'ideazione astratta dell'opera, non si trova nel testo concluso, ma nella regola che precede l'opera e a cui l'opera è sottoposta. Nella sua *Introduzione* alla raccolta *Biblioteca Oplapiana* Sanguineti afferma ancora:

devo inventare la regola, il testo vale solo come sua esplicazione, laddove prima la regola, la *contrainte*, era il punto di partenza, ma essa naturalmente esisteva e aveva senso perché produceva testi, qui accade il contrario: ciò che è importante è la regola, il testo è relativamente indifferente.¹⁴

La *contrainte*, come si è detto, si configura come il punto focale della produzione oplepiana. È utile, quindi, chiarire cosa si intende esattamente con questo termine. Il vocabolo francese *contrainte* deriva dal verbo *contraindre* (forzare qualcuno ad agire contro la sua volontà) e ha il significato di regola obbligatoria; la forma aggettivale *contraint* (-ainte), infine, designa una persona che si trova in una situazione di imbarazzo, di impaccio, che non è perfettamente a suo agio, che non è naturale¹⁵. Tutte queste sfumature ci aiutano a definire meglio il concetto: il termine

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Il dizionario a cui si è fatto riferimento è il *Petit Robert 1 Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par A. REY et J. REY-DEBOVE, Canada, Les Dictionnaires ROBERT-CANADA S.C.C., Montréal, 1991.

contrainte esprime, infatti, l'idea di una forzatura mossa contro qualcuno che è vincolato a sottomettersi; la sottomissione a tale imposizione costringe il soggetto (o l'oggetto) ad una situazione di non naturalità. È esattamente la situazione dello scrittore che rinuncia ad un certo tipo di naturalità espressiva sottoponendo la sua attività creativa e la sua opera a una regola scelta e imposta precedentemente e a cui si deve attenere in modo obbligatorio. Va sottolineato, come fa Sanguineti nella sua *Introduzione*, che il soggetto deve sentire queste regole come fortemente innaturali, deve assumere rispetto ad esse e al testo una certa distanza, così come fanno gli autori contemporanei di sonetti, che si cimentano in questa forma fissa a patto di considerarla come assolutamente innaturale.

Nel riflettere sui vocaboli restrizione e costrizione (*restriction* e *contrainte*), George Perec fa una distinzione significativa: la restrizione è un limite posto alla libertà, mentre la costrizione è un obbligo imposto dall'esterno. Secondo Perec, insomma, «la regola obbliga, ma non restringe nulla, anzi fa spaziare, è uno stimolo alla libertà creativa»¹⁶.

È eloquente che sia proprio Perec a definire questa precisazione: Perec è, infatti, l'autore di uno dei più riusciti e più noti prodotti oulipiani, *La disparition*. Si tratta di un romanzo lipogrammatico pubblicato nel 1969 che, seguendo la traccia di un romanzo poliziesco, narra un intrigo quasi metafisico in cui a sparire non è solo il personaggio Anton Voyl, ma anche una vocale dell'alfabeto, la "e". Il lipogramma è, infatti, un procedimento dell'assenza, che consiste nello scrivere una composizione in prosa o in versi sopprimendo una lettera dell'alfabeto¹⁷. Questa è la *contrainte* che

¹⁶ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.19.

¹⁷ Una più diffusa descrizione del lipogramma sarà affrontata nel Capitolo Terzo, in cui verrà analizzata la produzione oplepiana. Per quanto riguarda la *contrainte* del lipogramma,

Percè sceglie per il suo romanzo, imbarcandosi nella complicatissima impresa di scrivere trecento pagine senza utilizzare alcun termine che comprenda la “e”, vocale peraltro frequentissima nella lingua francese¹⁸.

In che senso si può dire che una tale restrizione sia uno stimolo alla libertà e faccia spaziare la creatività? Nel caso della *Disparition*, ad esempio, l’estro di Percè si è mosso in due direzioni: innanzitutto ha dovuto esplorare ciò che la lingua francese gli metteva a disposizione, quindi tutto il materiale lessicale che non contenesse la lettera “e”; nel compiere questo vaglio minuzioso, è stato costretto a privarsi non solo di parole piene ma anche di forme grammaticali e sintattiche (la congiunzione *et*, l’articolo *le*, la negazione *ne*, i verbi al presente della prima coniugazione, ecc.); per arginare tale ostacolo linguistico, Percè ricorre a frequenti perifrasi, circonduzioni, endiadi, metafore e altre figure retoriche, mantenendo il senso e lo scopo del discorso. La seconda strada percorsa dall’autore è quella dei neologismi e del ricorso fantasioso ai forestierismi, talvolta addirittura declinati alla francese (*il aska*, dall’inglese *to ask* per tradurre il francese *il demanda*). Il risultato è sorprendente e sorprendentemente comprensibile ed efficace: nel corso di tutto il romanzo le regole sintattiche e grammaticali sono sempre rispettate e

per ora, si fa riferimento alla voce *Lipogramma* contenuta in *Olpepiana, Dizionario di letteratura potenziale*, a cura di Raffaele Aragona, Bologna, Zanichelli, 2002, pp. 82-89.

¹⁸ Un’impresa simile fu realizzata nel 1939, quando l’autore americano Ernest Vincent Wright pubblicò *Gadsby*, un romanzo di 267 pagine in cui non viene usata neanche una volta la lettera E. Dopo l’avventura della *Disparition*, nel 1972, Percè si cimentò in un’impresa ancora più ardua: la stesura di un romanzo di 127 pagine, intitolato *Les revenentes* scritto senza usare le altre quattro vocali (A, I, O, U) servendosi solo della “ricomparsa” E.

ciò che in prima istanza potrebbe apparire impoverimento lessicale o grammaticale si è trasformato in arricchimento, in nuove potenzialità che lungo tutto il romanzo non si sono mai esaurite¹⁹.

La capacità di superare un vincolo imposto pervenendo a risultati imprevisi è il potere nascosto della *contrainte*.²⁰

Il caso della *Disparition* ci mette di fronte ad una determinata tipologia di *contrainte*, il lipogramma, che si inserisce nella più generica classe di restrizioni formali, ovvero quelle regole che riguardano la forma dell'opera, o, per meglio dire, il suo materiale significante. La parte più consistente di opere a *contrainte* si inseriscono in questa categoria: insieme al lipogramma, tra le restrizioni formali più note e sperimentate, compaiono acrostici, palindromi, anagrammi, strutture alfabetiche, grafiche, rimiche e sostituzioni ingegnose.

L'attività oulipiana si è dedicata essenzialmente a questo tipo di *contrainte*, finché la curiosità e la volontà di sperimentare su un piano più instabile e indefinito come quello dei contenuti ha spinto gli Oulepiani a collaudare anche *contraintes* di tipo semantico, con l'ardito compito di «addomesticare i concetti, le idee, le immagini, i sentimenti e le emozioni»²¹. Restando nell'ambito della variegata produzione di Perec, a titolo esemplificativo, si può prendere in esame il suo *Je me souviens*²². Si tratta di un testo del 1978 costruito su un elenco di 480 ricordi che l'autore

¹⁹ DOMENICO D'ORIA, *Lipogrammi: Disparizioni/ Apparizioni*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1994, p. 81.

²⁰ In questo senso, si può immaginare una forma di *contrainte* estrema e storicamente frequente in letteratura, che, pur essendo imposta dall'esterno, può dare conseguenze simili sul piano artistico: la censura.

²¹ FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Secondo manifesto*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 23.

²² GEORGES PEREC, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1986.

riporta senza un ordine apparente, come brandelli di memoria che affiorano in un vagabondaggio senza meta. L'ideazione di un'antologia di ricordi risale al pittore americano Joe Brainard, che nel 1970 pubblica *I Remember*, libro di memorie che si configura come una lista di ricordi sparsi, ognuno dei quali inizia con la frase "I remember" (così come in Perec l'anafora è giocata su "*Je me souviens*"). In questo caso, abbiamo l'elenco e l'anafora, restrizioni formali, alle quali si aggiunge quella di ordine semantico: la lista deve contenere solo ricordi senza concatenazione logico-narrative. Nel testo di Perec, inoltre, il campo è ridotto da un'ulteriore restrizione: «l'esclusione dei ricordi individuali e dei ricordi importanti, la preferenza accordata a tutto ciò che è collettivo, banale, inessenziale»²³. L'originalità di un testo come questo, che infrange la struttura classica dell'autobiografia, dimostra che «le restrizioni semantiche, quando sono forti, hanno le stesse virtù creative e ispiratrici delle restrizioni formali»²⁴.

A questa grande classificazione che riguarda le *contraintes*, e che le prende in considerazione per ciò che attiene alla loro natura, si aggiunge un'altra ripartizione, quella che divide le restrizioni in implicite, cioè nascoste, e in esplicite, cioè dichiarate. Il concetto è molto semplice, ma non privo di risvolti sulla poetica dell'*Oplepo*. L'oplepiano è, infatti, posto di fronte alla scelta di rivelare al pubblico e al lettore la *contrainte* che soggiace alla sua opera o di tenerla celata. Le discussioni in merito sono state frequenti durante le riunioni oplepiane e non si è pervenuti a una linea comune ed omologante: l'autore resta libero di scegliere. È ovvio che la sua scelta ha un impatto importante sulla ricezione dell'opera e sul rapporto che

²³ PHILIPPE LEJEUNE, *Perec et la 'règle du je'*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 56.

²⁴ *Ibidem*.

si instaurerà con il lettore (il tema del rapporto tra opera oplepiana e suo lettore modello sarà trattato nel paragrafo I.5 del presente capitolo).

La disparition di Perec è, forse, il caso più eclatante: all'uscita del libro non è stata fornita alcuna indicazione sul procedimento utilizzato; stava al lettore capire, sulla base di una serie di indizi (come l'enorme E che compariva sulla copertina del libro o la definizione dell'oggetto scomparso «*un rond pas tout à fait clos, fini par un trait horizontal*»²⁵), cosa era scomparso, in un vero gioco di intrigo a metà tra il poliziesco e il metaletterario²⁶. Per quanto riguarda, invece, l'altra opera citata di Perec, *Je me souviens*, la scelta dell'autore è opposta: nonostante la maggior facilità di interpretazione del testo, un *post scriptum*, ad elenco concluso, avvisa: «Questi *Mi ricordo* [...] sono stati raccolti tra il gennaio 1973 e il giugno 1977. Il principio è molto semplice: tentare di ritrovare un ricordo quasi dimenticato, inessenziale, banale, comune, se non a tutti, perlomeno a molti»²⁷.

Precedenti storici della *contrainte*.

Si può pure ritenere che i Carolingi, il giorno in cui hanno incominciato a contare sulle dita 6, 8, 12 versi, abbiano compiuto un lavoro oulipiano.²⁸

²⁵ GEORGES PEREC, *La disparition*, Paris, Denoel, 1993, p.48.

²⁶ Sulla meta letterarietà delle opere oplepiane si tornerà nel capitolo dedicato all'analisi dei testi.

²⁷ GEORGES PEREC, *Post Scriptum* in ID., *Mi ricordo*, trad. it. di Daniella Selvatico Estense, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p.93.

²⁸ BRUNELLA ERULI, *Introduzione*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 7.

L'affermazione è di Raymond Queneau, il quale compie un salto temporale di almeno dieci secoli, definendo i Carolingi oulipiani *ante litteram* e, in tal modo, ancorando la vicenda oulipiana agli albori della lingua francese e della sua versificazione. Il tono della dichiarazione dell'autore francese è ironico, come spesso quello degli Oulipiani, ma non per questo meno persuaso o infondato.

Il rapporto dell'*Oulipo* e in particolare quello del concetto di *contrainte* con la metrica tradizionale è, infatti, un rapporto complesso, ma strettissimo che si basa sull'idea che «l'arte consista in una moltiplicazione di regole o di restrizioni»²⁹. In particolare, «il verso si distingue dalla prosa per un sovrappiù di regole»³⁰. Come precisa Beltrami, la versificazione si configura come una segmentazione del discorso non motivata dal significato bensì dal metro, ovvero da quella configurazione di elementi sillabici e sonori che sono considerati obbligatori al momento della scrittura del testo. L'analogia con la *contrainte* è chiara: così come la *contrainte* precede il testo e lo vincola a una serie di regole, così il metro del sonetto, per fare un esempio, precede una sua particolare realizzazione (il sonetto come forma metrica precede, quindi, il sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*) e al tempo stesso lo vincola ad una struttura di quattordici versi endecasillabi, divisi in due quartine e due terzine, ecc.

Consci di questa illustre parentela, gli Oplepiani hanno studiato a fondo le norme poetiche tradizionali; innanzitutto, per dimostrare che nella storia delle letterature di ogni epoca e luogo molte opere sono state scritte sulla base di restrizioni formali e manipolazioni linguistiche; in secondo luogo, per ancorare l'esperienza oplepiana ad antenati nobili e consacrati.

²⁹ *Ivi.*, p.6.

³⁰ PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 17.

Con la provocatoria definizione di “plagiari per anticipazione”, gli Oplepiani definiscono quegli autori del passato che hanno utilizzato una forma o una struttura (in generale, una *contrainte*) che gli Oplepiani credevano aver scoperto o inventato e credevano, quindi, essere inedita: le opere della tradizione che risultano da questo procedimento sono, quindi, plagi anticipati³¹. Una definizione più autorevole è quella data da Gérard Genette, che al paragrafo IX di *Palinsesti*, dedicato all’attività dell’*Oulipo*, distingue con il termine *oulipema* un testo prodotto dall’*Oulipo* e con quello di *oulipismo* un testo scritto anteriormente, alla maniera di un oulipema.³²

Tra gli oulipismi più noti in ambito classico troviamo quelli del poeta, compositore e citaredo greco Laso, vissuto a metà del VI secolo a.C.: i suoi inni e ditirambi in forma lipogrammatica lo collocano tra i capostipiti della letteratura oulipiana; sul versante latino, a sperimentare il centone, altra forma privilegiata dagli oulipiani, è Decimo Magno Ausonio, vissuto nel IV secolo.

Procedendo cronologicamente, troviamo Arnaut Daniel, trovatore provenzale di lingua occitana, vissuto nel XII secolo e considerato l’inventore della sestina lirica, una forma poetica che i critici considerarono puro virtuosismo, ma che Dante codificò, trasformandola in forma fissa: la sua struttura complessa e macchinosa (consiste in sei strofe di sei versi che non rimano fra loro entro la strofa, ma terminano in tutte le strofe con sei parole-rima, ruotate secondo il principio della retrogradazione incrociata, ovvero le parole-rima di ogni strofa corrispondono a quelle della precedente secondo l’ordine ultimo-primopenultimo-secondo-terzultimo-terzo; il

³¹ FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Secondo manifesto*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, cit., p. 26.

³² GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 46.

congedo, di tre versi, porta tre parole-rima in rima e tre all'interno del verso³³) diventò una *contrainte* talmente ardua che, dopo il fiorentino, rari poeti vi si cimentarono (Petrarca, Leon Battista Alberti e Giusto de' Conti furono tra i pochi).³⁴

Compiendo un salto temporale di qualche secolo, troviamo un altro autore a cui gli oulipiani si sentono particolarmente legati: si tratta di Edgar Allan Poe che in *The Philosophy of Composition* (1846) «mostra come nessun particolare della sua poesia più nota *The Raven* (Il corvo) sia attribuibile al caso o all'intuizione e come egli abbia proceduto passo dopo passo, sino al compimento, con la precisione e la rigida coscienza di un problema di matematica»³⁵.

E, dopo Poe, gli Oulipiani citano Lewis Carroll, Raymond Roussel ed Unica Zürn.³⁶

Come si può notare, ciò che accomuna tutti questi precursori dell'*Oulipo* è la tendenza ad un formalismo accurato e l'idea di regole precise e definite sulla base delle quali comporre l'opera. Il concetto stesso di *contrainte*, dunque, assume per gli Oulipiani il ruolo di *fil rouge*, ovvero un lascia

³³ Per la descrizione della sestina lirica si fa riferimento al *Glossario metrico*, in PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 441.

³⁴ Uno studio dettagliato sulla sestina è compiuto da Raymond Queneau all'interno del saggio *L'opificio di letteratura potenziale*, in ID., *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 61-64.

³⁵ PAOLO ALBANI, *La letteratura potenziale, Alcune note sparse* (estratto dell'intervento *Immaginazione e creatività regolata nella poetica dell'Oulipo*, tenuto il 26 maggio 2004 al Seminario su *Linguaggio figurato, immaginazione e creatività* presso il Corso di Laurea di Filosofie e Scienze della Comunicazione e della Conoscenza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cosenza, p. 15.

³⁶ Raymond Queneau si occupa, in particolare, della ricerca degli anticipatori di testi lipogrammatici: tra i nomi da lui individuati compaiono Pindaro, che aveva composto un'ode senza la S; Nestore di Laranda (III-IV secolo), autore di un'*Iliade* lipogrammatica; Gabriel Peignot, autore che, nella prima metà dell'Ottocento francese, si impegnava nella stesura di quartine di alessandrini con schemi lipogrammatici (nella prima quartina non usava la A, nella seconda sopprimeva la B, ecc...); è citato, infine, il drammaturgo spagnolo Lope De Vega, autore di cinque novelle, ognuna delle quali scritta senza usare una vocale. I precursori della scuola italiana sono analizzati in modo esteso dall'oplepiano Paolo Albani nel già citato saggio *La letteratura potenziale, Alcune note sparse*.

passare in questo viaggio alla riscoperta del passato, fino agli albori stessi della composizione poetica. È, infatti, opinione comune all'interno dell'*Oplepo*, che, essendo la scrittura, come il linguaggio stesso, un codice regolato e disciplinato da norme precise ed arbitrarie, «l'Oulipo sarebbe nato con la nascita stessa della scrittura»³⁷.

Il già citato Sanguineti, nella sua *Introduzione a La Biblioteca Oplepiana*, traccia un interessante parallelo tra *contrainte* e poesia. Alla domanda “cosa è la poesia?”, il poeta genovese risponde: «la poesia è una mnemotecnica, una tecnica del ricordo, un'arte della memoria»³⁸.

È, infatti, la necessità, in ambito orale, di memorizzare dei contenuti che porta a sviluppare tutto ciò che riguarda il numero, la lunghezza, la durata sillabica, i modi ritmici, l'impiego di allitterazioni o l'organizzazione strofica, l'omoteleuto, la rima, ecc., ovvero, in generale, la metrica. Sanguineti specifica che nel tempo e nello spazio si sono incontrate e succedute diverse mnemotecniche, diversi modi di intendere le ripartizioni e le organizzazioni del linguaggio (il verso è semplicemente una di queste, l'unità di misura della mnemotecnica occidentale). Rimane, però, intatta l'idea di *contrainte*, sulla base della quale si costruiscono storicamente categorie differenti. La *contrainte* si configura, dunque, come la natura della poesia stessa. Nel momento in cui, poi, la poesia passa alla scrittura, le nozioni e le categorie sviluppate nel corso della tradizione orale permangono e le *contrainte* sopravvivono. Sanguineti, peraltro, è molto chiaro nel ribadire che, nella sua concezione, il corretto uso della poesia

³⁷ DOMENICO D'ORIA, *Lipogrammi: Disparizioni/ Apparizioni*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit. p. 77.

³⁸ EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 5.

rimane quello mnemotecnico, che «la poesia è fatta per essere memorizzata»³⁹.

Con il suo ribadire la natura orale della norma poetica, il poeta genovese intuisce una distinzione rilevante tra *contrainte* oplepiana e metrica tradizionale. Come rileva il critico Paolo Giovannetti, infatti, per i testi basati su norme tradizionali, non è la regola che genera il testo, bensì il contrario. Il modello tradizionale raramente ha una genesi storica determinata, più spesso deriva da forme orali preesistenti, rielaborate e normalizzate dalla tradizione. Anche una struttura fissa come il sonetto, la cui invenzione si attribuisce a Giacomo da Lentini (XIII secolo), è riconducibile a forme precedenti, come la stanza di canzone, a loro volta sviluppate dalle produzioni liriche di matrice provenzale. In questo senso, è il testo, con le sue necessità organizzative (ritmiche, rimiche, sillabiche) che genera la forma regolata. Nel concetto oplepiano di *contrainte*, invece, il movimento risulta inverso: è la regola che genera il testo e il testo funziona ed ha rilevanza solo in rapporto al suo uso della regola stessa. Con l'*Oplepo*, la regola «è già parte del senso, anzi è il senso»⁴⁰.

La natura di un testo a *contrainte* è, dunque, ovviamente, la *contrainte* stessa; innanzitutto perché, mentre le norme tradizionali, una volta codificate, sono norme che valgono per una moltitudine di testi, essa trova la sua realizzazione solitamente in un'opera sola. Si tratta di un punto interessante in quanto, se è vero che la *contrainte* oplepiana rappresenta una norma valida per una sola opera, quella che di fatto la esemplifica, è forte da parte degli Oplepiani la volontà di creare strutture e regole che possano

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, cit., p.19.

essere usate da altri eventuali autori, facenti parte o meno dell'*Oplepo*. Lo esplicita chiaramente Raymond Queneau durante una relazione tenuta al Seminario di linguistica quantitativa di J. Favard il 29 gennaio 1964 (pubblicata l'anno successivo in *Bâtons, chiffres et lettres*):

Qual è lo scopo dei nostri lavori? Proporre agli scrittori nuove «strutture», da natura matematica oppure inventare nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in certo senso, un aiuto alla creatività.⁴¹

Il tentativo di elaborare un serbatoio di strutture possibili e pronte all'uso è ribadito dalla scelta, compiuta soprattutto dal versante oplepiano italiano, di pubblicare dizionari⁴². Il dizionario, a differenza della semplice raccolta, del saggio, dell'opera comunemente intesa, è un oggetto pratico, fatto per essere usato e riusato, consultato e applicato. Il suo essere strumento utile e, in qualche modo, anche didattico, lo accomuna ai manuali di retorica classica, in cui, allo stesso modo, troviamo elenchi di figure retoriche con rispettive spiegazioni e esemplificazioni.

Tracciando un parallelo tra, per esempio, *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale* (2002) e *Elementi di retorica*, manuale steso dal filologo e linguista tedesco Heinrich Lausberg e pubblicato da Il Mulino nel

⁴¹ RAYMOND QUENEAU, *L'opificio di letteratura potenziale*, in ID., *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, cit., p. 56.

⁴² Non solo *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, pubblicato nel 2002 a cura di Raffaele Aragona (e che rappresenta, insieme alla *Biblioteca Oplepiana*, la maggiore "vetrina" degli esperimenti italiani dell'Oplepo), ma anche *Aga Magera Difura. Dizionario delle lingue immaginarie*, a cura di Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti, *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*, curato da Albani e Paolo Della Bella, o *Una voce poco fa. Repertorio di vocaboli omonimi della lingua italiana* di Raffaele Aragona. Si affronterà, inoltre, nel capitolo II l'aspetto delle differenti e svariate pubblicazioni dell'Oplepo, anche in riferimento alla casa editrice che le ospita (in Italia è soprattutto la Zanichelli).

1969, emerge una sostanziale analogia: molte delle figure retoriche elencate da Lausberg, infatti, sono simili: troviamo perifrasi, litoti, ossimori, figure di ripetizione, di ordine, figure foniche e grafiche (le cui descrizioni e analisi verranno affrontate nel Capitolo Terzo). Ma una differenza significativa è alla base dei due progetti: il manuale di Lausberg è un manuale che contiene figure retoriche che si riferiscono all'*ornatus*, che corrisponde «all'esigenza dell'uomo (sia che parli o che ascolti) di una bellezza delle espressioni umane della vita e della propria rappresentazione umana»⁴³; le diverse figure, suddivise in figure semantiche (*ornatus* dei pensieri) e formulazioni linguistiche (*ornatus* di parole), possono essere usate dallo scrittore per rendere più piacevole ed efficace il suo discorso, per rendere la sua retorica più virtuosa. Le *contrainte* del dizionario opletiano, invece, sono sì fatte per essere usate, ma sono contemporaneamente il senso stesso e ultimo dell'opera: il loro scopo non è ornare uno stile, bensì rappresentare lo stile stesso, il *fil rouge* della composizione, la struttura da cui il testo stesso scaturisce. Questo meccanismo è magistralmente esemplificato da *Exercices de style* di Raymond Queneau, testo a *contrainte* in cui sulla base di un esile spunto narrativo, l'autore modula 99 testi che giocano su variazioni possibili, cioè giocate su stili diversi che veicolano lo stesso contenuto. Seguendo il procedimento musicale delle variazioni possibili partendo da uno stesso tema, Queneau imposta le sue varianti su regole e restrizioni tra cui troviamo molte delle figure codificate dai manuali di retorica: litoti, metafore, apostrofi, epentesi, paragogi, ecc.: tali figure, però, non servono a rendere più ricco o incisivo il testo, bensì sono la base formale su cui ogni testo è costruito: sono la vera e propria chiave d'accesso e di lettura del

⁴³ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 95.

testo, tanto che ognuna delle novantanove variazioni è preceduta da un titolo che esplicita la *contrainte* utilizzata.

La valenza e l'utilizzo delle figure linguistiche e semantiche, che pure hanno natura analoga, dunque, è molto differente dall'uso canonico e tradizionale previsto da un classico manuale di retorica.

I.2 Il potenziale: un nuovo rapporto con la tradizione.

Indissolubilmente legato all'idea di *contrainte* risulta il concetto di potenziale. Il potenziale, letteralmente, si configura come ciò che è in potenza, ciò che ancora non è, ma che può essere nel divenire. Gli Oplepiani intendono il potenziale esattamente allo stesso modo in cui Aristotele elaborava la coppia atto-potenza per spiegare il divenire dell'essere: per potenza il filosofo intendeva la possibilità, da parte della materia, di assumere una determinata forma, mentre per atto la realizzazione raggiunta da tale capacità⁴⁴. Allo stesso modo, secondo la visione oplepiana l'opera d'arte è in qualche modo sempre opera in potenza, nel senso che il suo valore, il suo messaggio, la sua natura non si esauriscono al momento della prima fruizione, ma contengono, spesso nascosto, un potenziale che permane nel tempo e può essere impiegato, scandagliato e goduto, anche in termini e modalità nuove rispetto a quelle immaginate dall'autore dell'opera stessa.

Il potenziale può essere smosso da una rilettura diversa di un'opera della tradizione o da un suo rimaneggiamento. Ermanno Cavazzoni, per esempio, si cimenta nella riscrittura dell'incipit de *La pioggia nel pineto* di Gabriele D'Annunzio: il risultato sono le sei fantasiose varianti di *Le piogge nel pineto*, pubblicate in *Merci*, supplemento della rivista «Abitare», nel maggio del 1990⁴⁵, in cui Cavazzoni immagina incipit lipogrammatici diversi in base a sei diversi momenti della vita del Vate.

⁴⁴ ARISTOTELE, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi Libri, 1993, pp. 409-417.

⁴⁵ Ora in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p.88.

Un altro modo di liberare il potenziale è quello pensato da Marcel Duchamp (entrato a far parte dell'*Oulipo* nel 1962, come corrispondente americano del gruppo): la sua poetica dell'*objet trouvé* fa approdare al rango di arte oggetti comuni, quotidiani, che trovano una collocazione artistica in seguito ad un loro ripensamento o al semplice essere accostati in maniera inedita e sorprendente. È, quindi, l'occhio dell'artista e, ancor più, del fruitore, che scorge le potenzialità di oggetti ordinari di per se stessi non artistici. Questi due semplici esempi indicano che

Il potenziale comprende quella parte non ancora espressa di ogni opera d'arte, la sua capacità di tradursi in un linguaggio individuale. Una ricchezza di possibilità, di variazioni, di varianti su un tema, sempre lo stesso e sempre diverso. Significa dedicarsi ad esplorare il possibile e non il già esistente, significa muoversi con notevole libertà rispetto alle strutture esistenti ed avere una visione dinamica delle forme.⁴⁶

Questa impostazione ideologica sull'arte e sull'opera ribadisce quanto detto a proposito dell'ispirazione artistica e del concetto di creazione:

la nozione di progresso in letteratura è un assurdo; un testo, in quanto attualizzazione di potenzialità, attuazione a sua volta ricca di potenzialità nuove, non ha in senso proprio una vera origine nello spazio e nel tempo; e l'ispirazione è illusoria, in qualunque modo si travesta.⁴⁷

⁴⁶ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, cit., p.19.

⁴⁷ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 5.

Nel concetto di potenziale si intravede come gli Oplepiani riescano a superare le categorie temporali in un modo che fa intendere il loro rapporto positivo nei confronti della tradizione. Nonostante il forte sperimentalismo, l'Oplepo non risente del desiderio avanguardistico di fare *tabula rasa* con il passato. La tradizione è considerata, invece, un bagaglio quasi inesauribile da cui attingere costantemente, con un atteggiamento che privilegia la curiosità al giudizio critico, ma che raramente sconfinava nell'adorazione incondizionata verso ciò che è stato a mai più sarà. L'Oplepiano lascia da parte rimpianti e velleità rivoluzionarie e si pone serenamente nei confronti di testi e opere della tradizione, in un costruttivo, e spesso divertente, dialogo alla pari. In questa totale assenza sia di intento distruttivo sia di ansia di creare il nuovo, l'esperienza dell'*Oplepo* si allontana da quella della Neoavanguardia per inserirsi più agevolmente nel clima postmoderno, caratterizzato da una sintomatica «mancanza di conflittualità nei confronti del passato, da cui possono essere recuperati indifferentemente tutti i modelli culturali»⁴⁸. Il termine “postmoderno”, come rileva Remo Ceserani, designa letteralmente questo tipo di atteggiamento: è post-moderno perché si nutre di moderno, né potrebbe essere concepito senza ciò che lo precede:

non si tratta di un nome mal trovato, proprio per la connessione ambigua che instaura con il periodo precedente della modernità e per l'incapacità che denuncia, nel nuovo periodo, di darsi un nome proprio e originale e la tendenza, in esso evidente, a qualificarsi semplicemente come posteriore al moderno⁴⁹.

⁴⁸ ALBERTO CASADEI-MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 405.

⁴⁹ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, p. 10.

Anche l'*Oplepo* non pretende di innovare ad ogni costo e ha coscienza lucidissima di non essere un inizio assoluto, ma di appartenere ad un filone storico. Come si è visto a proposito della ricerca e analisi dei precedenti (i cosiddetti “plagiari per anticipazione”), tra le prime preoccupazioni degli Oplepiani c'è stata proprio quella di iscriversi in una storia. Per questo motivo una branca del lavoro oplepiano prende il nome di I.L.S., ovvero *Istoria delle letterature sperimentali* (in ambito francese, H.L.E.) il cui compito è la raccolta di un'antologia di testi che testimoniano le produzioni della letteratura sperimentale di stampo oplepiano; si configura, in tal modo, un insieme di antenati potenziali con cui confrontarsi e a cui attingere.

È interessante e piuttosto inedito il modo gioioso con cui gli Oplepiani abbracciano temporalità opposte: con lo stesso interesse e desiderio di conoscere che dimostrano per il passato, infatti, essi si protendono verso il futuro e verso il non esistente, carico, nella loro visione, di potenzialità che potranno essere impiegate o rivelate (e, ovviamente, ricreate, in un processo senza soluzione di continuità). Il metodo sperimentale oplepiano, come suggerisce Queneau, «potrebbe applicarsi a fatti non esistenti»⁵⁰. Tale fiducia riposta nel non esistente non ha nulla di trascendentale, ma va letta nell'ambito di una visione decisamente concreta e materialista, in cui il non esistente equivale al divenire, è qualcosa che forse sarà in un futuro più o meno prossimo: il suo avverarsi o meno è quasi secondario rispetto al movimento di forze che l'evento-opera mette in moto.

Come scrive Brunella Eruli nel suo saggio *Stand by*,

⁵⁰ JEAN LESCURE, *Piccola storia dell'Oulipo*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 37.

potenziale reca in sé l'idea di potenza, ma al tempo stesso dice che questa potenza non si è ancora concretata e non sappiamo se lo sarà mai. È dunque la situazione dello *stand by*. Quella spia luminosa rossa indica che può succedere qualcosa, ma a condizione di compiere un'altra operazione che metta in attività i circuiti e renda operative e produttive le connessioni.⁵¹

L'*altra operazione* che si può compiere per mettere in moto il processo del potenziale, per riattivare la spia rossa dello *stand by*, è proprio l'applicazione di una *contrainte*. La *contrainte*, sia come prisma attraverso cui leggere un'opera, sia come regola che sprigiona la creatività, è il carburante speciale per riaccendere il motore dell'arte potenziale.

Il potenziale, dunque, è una carica positiva in costante movimento e gli esiti letterari che ne conseguono non possono che essere esiti potenziali. Il problema dei risultati estetici raggiunti attraverso opere a *contrainte* è un tema dibattuto all'interno dell'*Oplepo*. Se, infatti, sono indubbi i prodotti artistici di autori come Perec, Queneau, Calvino (per citare i più noti in Italia), gli Oplepiani precisano costantemente che il loro proposito non è esattamente quello di dare alla luce opere letterarie, ma quello di fornire strumenti (strutture, architetture teoriche, regole e restrizioni creative) potenzialmente validi. Nella sua introduzione a *Segni, cifre e lettere*, Calvino insiste nel sottolineare la preminenza delle *contrainte* rispetto ai prodotti artistici che ne conseguono:

è la qualità di queste regole, la loro ingegnosità ed eleganza che conta in primo luogo; se ad essa corrisponderà subito la qualità dei risultati, delle opere ottenute per questa via, tanto meglio, ma comunque l'opera non è che

⁵¹ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.18.

un esempio delle potenzialità raggiungibili solo attraverso la porta stretta di quelle regole.⁵²

In questo senso, Queneau afferma programmaticamente che pur non disprezzandolo, gli Oplepiani si pongono al di qua del valore estetico. I frutti oplepiani non andranno, quindi, valutati rispetto ad un metro di gusto assoluto ma in base alla loro fertilità come meccanismi di idee e di forme. È così che l'Opificio si scontra (o supera) la visione tradizionale di una letteratura di laboratorio che, come quella del settore sperimentale della Neoavanguardia, è considerata dalla critica «cerebrale e spesso frigida, che non mancò di scandalizzare o nauseare i lettori più legati alla tradizione, ma che non arriva a produrre grandi capolavori»⁵³.

Si tratta di posizioni legittime che dipendono dal punto di vista adottato; proprio per questo, gli Oplepiani insistono sulla necessità di considerare innanzitutto la qualità delle regole.

François Le Lionnais, cofondatore insieme a Queneau della cellula originaria dell'*Oulipo*, si pone il quesito nel Secondo manifesto oulipiano: alle domande «può una struttura artificiale essere dotata di vitalità? Può radicarsi nel tessuto culturale di una società e produrre risultati?», il matematico francese risponde nell'unico modo possibile: «il modernista entusiasta ne è convinto, e il tradizionalista intransigente è persuaso del contrario»⁵⁴. Insomma, è forte nell'*Oplepo* la coscienza che il dibattito letterario procede all'infinito attraverso le sue innumerevoli dispute tra

⁵² ITALO CALVINO, *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, cit., p. XXII.

⁵³ ALBERTO CASADEI-MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 357.

⁵⁴ FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Secondo manifesto*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, cit., pp. 24-25.

“Anciens et Modernes”. *Anciens* riguardo l’idea di ispirazione artistica, gli Oplepiani si dimostrano, invece, *Modernes* avallando la cosiddetta “poesia da laboratorio”, giungendo a coniare nuove definizioni di *contrainte* rispetto alla loro qualità e difficoltà formale: a seconda della complessità connessa all’elaborazione del testo, essi parlano di *contraintes* “dure” e *contraintes* “mollì”. Scrivere un intero romanzo lipogrammatico, come quello di Perec, costituisce una *contrainte* dura; comporre una poesia ad acrostico, invece, può considerarsi una *contrainte* molle, perché non esageratamente difficile.

Il potenziale, quindi, presuppone prodotti non reali, ma ancora da farsi, ancora da scoprirsi: più che di opere, allora, si parlerà di congegni, di dispositivi. Il potenziale, in questo senso, veicola un’idea di letteratura

non a lettere maiuscole, una letteratura che non ha un concetto di sé come di un qualcosa che mira ad un empireo, a un assoluto, ma una letteratura fatta di congegni, meccanica sì, ma nel senso forte ottocentesco; di una letteratura, cioè, realizzata in modo quotidiano, artigianale, come esercizio, tecnica, applicazione.⁵⁵

Da una tale concezione estetica consegue che la definizione di “letteratura da laboratorio” non è spregiativa, anzi, va addirittura accentuata: quello degli oplepiani è più di un laboratorio, è un “opificio”. Con il termine opificio (scelto per tradurre il francese *ouvroir*) si intende comunemente una fabbrica, uno stabilimento industriale. In questo senso la meccanicità dell’artista-artigiano è ottocentesca: è l’*homo faber*, quello della «fase

⁵⁵ RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 14.

eroica della rivoluzione industriale»⁵⁶, non ancora privato delle sue specifiche abilità manuali, che trasforma una materia prima (il linguaggio, la letteratura della tradizione) e ne fa delle prove (in questo senso, sì, da laboratorio), costruisce dei congegni, degli apparecchi, dei dispositivi dei quali testerà l'utilità e la fruibilità.

Se si considerano i *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau, ad esempio, appare chiaro come il volume si presenti non tanto come un'opera di per sé conclusa e determinata, ma come un «rudimentale modello di macchina per costruire sonetti uno diverso dall'altro»⁵⁷. Si tratta, infatti, di un testo con il quale è possibile fabbricare poesie (per la precisione, centomila miliardi di sonetti regolari diversi), perché composto da dieci sonetti di quattordici versi intercambiabili e componibili sino al numero di dieci alla quattordicesima potenza⁵⁸.

Nell'opificio si opera e si produce e, come suggerisce Brunella Eruli, membro dell'*Oplepo* e ordinaria di Letteratura francese all'Università di Siena, l'accento è spostato dal consumo alla pratica⁵⁹: è evidente dall'esempio dei *Cent mille milliards de poèmes* come la letteratura sia praticata, usata, trasformata, giocata più che consumata; la fruizione non

⁵⁶ L'espressione è di Jean Lescure, uno dei fondatori dell'Oulipo, che, in *Piccola storia dell'Oulipo* (in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 6), traccia brevemente l'origine dell'acronimo Oulipo e, a proposito della scelta di opificio, dichiara: «Seminario ci infastidiva per una sorta di richiamo alle stazioni di monta e all'inseminazione artificiale: opificio, al contrario, titillava il nostro gusto moderato per la fase eroica della rivoluzione industriale: rispettata la dignità del lavoro, consentimmo a legare la le [di "letteratura"] all'op [di "opificio"]».

⁵⁷ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra*, ora in ID., *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 2007, p.212.

⁵⁸ Nell'edizione a stampa di Gallimard, pubblicata nel 1960, figura un sonetto ogni pagina dispari e le pagine sono sfrangiate in senso orizzontale in modo da isolare ogni verso e rendere leggibili i versi sottostanti. La composizione dei centomila miliardi di sonetti è, dunque, anche materialmente possibile.

⁵⁹ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, cit., p.19. Sullo spostamento dell'accento dalla produzione dell'opera a quello del suo utilizzo, si vedrà nel quinto capitolo la posizione di Calvino, il quale auspica l'avvento non solo dell'opera-macchina, ma anche dell'autore-macchina.

esaurisce la potenzialità dell'opera: l'opera potenziale ha il vantaggio di non usurarsi e logorarsi mai (Queneau ha ironicamente stimato che il suo volume fornisce lettura per circa duecento milioni di anni, leggendo ventiquattro ore al giorno!)⁶⁰.

Sommando il concetto di opificio a quello di dialogo aperto e continuo con la tradizione è semplice intuire il significato del sottotitolo del primo testo teorico del gruppo: *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*. Si lascia per il momento sospeso il terzo fattore, riconcreazioni, e ci si sofferma sui primi due, indissolubilmente legati. In effetti, si è visto che, essendo l'ispirazione un fenomeno illusorio, anche lo *status* di creazione, se inteso comunemente, vacilla. La creazione oulipiana sarà sempre e comunque una ri-creazione, sia come riattivazione del potenziale di un'opera del passato, sia come riutilizzo di materiale preesistente:

come chi si dedica al bricolage costruisce con elementi presi da insiemi preesistenti, dotati di una molteplicità d'impieghi possibili e pronti a integrarsi in nuovi insiemi, così l'oulipiano fa di ogni erba un fascio, se soltanto gli si dia un temperino. Pesta, frantuma, demolisce, sminuzza, tritura, impasta e poltiglia un testo antico per farne uno nuovo- il quale non fa altro che attualizzare le potenzialità del primo.⁶¹

Risulta chiaro che una tale concezione è strettamente legata, come si è detto a proposito della critica all'ispirazione, all'idea dell'arte come fenomeno

⁶⁰ «Calcolando 45'' per leggere un sonetto e 15'' per cambiare posizione 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 all'anno, si arriva a 190 258 751 anni più qualche spicciolo (senza contare gli anni bisestili e altri dettagli) » (RAYMOND QUENEAU, *100 000 000 000 000 poesie. Istruzioni per l'uso* in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 51.)

⁶¹ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, cit., p. 4.

essenzialmente materiale ed accessibile. L'arte oplepiana, quindi, contempla il riuso, pur non trascurando l'originalità: come si è visto, nella qualità delle regole risiede il valore aggiunto, anzi, l'aspetto più rilevante dal testo, che riguarda il *come* avviene e *prende vita* questo riuso.

La manipolazione della tradizione avviene in modi svariati e con intenti differenti, ma sempre con spirito avventuriero e ironico. Frequentissime sono quelle tipiche forme di ri-uso come la ri-scrittura, il montaggio, il *pastiche*, la parodia, che rappresentano ciò che Genette definisce "letteratura al secondo grado" e che il clima postmoderno consacra come veicoli privilegiati di espressione dei labirinti di senso del presente. Accanto a queste tipologie di scrittura, gli Oplepiani hanno fondato, accanto al già citato I.L.S., l'I.P.L, ovvero *Istituto di Protesi Letteraria*, che consente loro di applicare delle vere e proprie protesi letterarie, dei correttivi, alle opere già consacrate dalla tradizione. A questo proposito, Le Lionnais annuncia:

Chi non ha avvertito leggendo un testo (qualunque ne sia la qualità) l'interesse che ci sarebbe a migliorarlo con qualche ritocco pertinente? Nessuna opera si sottrae a questa necessità. Tutta la letteratura mondiale dovrebbe essere oggetto di protesi numerose e giudiziosamente concepite.⁶²

Il tono è, come sempre, ovviamente, ironico, ma nasconde quella particolare concezione dell'arte che si è finora delineata: la letteratura, anche quella della tradizione più illustre, può essere maneggiata, non è un cristallo fragile che è meglio non toccare, ma, anzi, invita ad essere reimpiegata e

⁶² FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Il secondo manifesto in Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p.25.

rimodellata sulla base di nuovi gusti e nuove esigenze, sulla base del
potenziale testuale che porta con sé e che attende di essere liberato.

I. 3 Il concetto di struttura nell'*Oplepo*.

L'esperienza oplepiana ha ufficialmente inizio a Parigi nel 1960. Sono gli anni in cui nella capitale francese giunge come un'ondata irreversibile il pensiero strutturalista, che, sorto nei primi decenni del secolo con i formalisti russi e rinsaldato negli anni trenta dall'apporto della scuola di Praga, si accende di nuovi dibattiti grazie a studiosi come Gérald Genette, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss. L'*Oplepo*, pur mantenendo una certa autonomia di pensiero, si nutre di alcune importanti impostazioni dello strutturalismo.

Innanzitutto, come il Formalismo, l'*Oplepo* si fa portavoce di un atteggiamento analitico che lo avvicina a una disciplina fondamentale scientifica e che la critica tradizionalista tacerà di freddezza e artificiosità⁶³. Il pensiero formalista, infatti, studia il linguaggio e le sue forme derivate (le arti e la letteratura) come oggetti concreti, che si configurano come insiemi regolati da rapporti tra le parti. Di conseguenza, l'arte è considerato un sistema di simulazione secondario, proprio perché «si serve di una lingua naturale come materiale»⁶⁴.

Si tratta, indiscutibilmente, di una visione molto simile a quella materialista e meccanica che l'*Oplepo* fa propria quando riflette sull'opera d'arte, sul testo e sulla *contrainte*. Gli Oplepiani, infatti, si soffermano sugli aspetti tecnici dell'opera, così come i Formalisti «si adoperano a portare alla

⁶³ Per quanto riguarda il rapporto che l'*Oplepo* istituisce tra arte e scienza si rimanda al paragrafo successivo (I. 4).

⁶⁴ JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, trad. ita di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 15.

luce i “segreti di fabbricazione”, cercando di vedere con quali procedimenti l’opera organizza i propri materiali»⁶⁵.

Allo stesso modo, come suggerisce il titolo di uno dei saggi fondanti dello Strutturalismo, *L’arte come procedimento* di Viktor Šklovskij, i formalisti russi, rifiutando ogni misticismo dell’atto creativo e dell’opera stessa, «si sforzano di spiegare in termini tecnici come questa venga fabbricata».⁶⁶

L’attenzione fondamentale è, dunque, riservata all’aspetto formale dell’opera, considerato come l’unico veramente sostanziale e insopprimibile. Lo stesso Šklovskij arriverà a sostenere che il contenuto dell’opera è la sua forma, ritenendo ininfluenza tutto il resto. Quando gli Oplepiani affermano che il senso dell’opera è la sua *contrainte*, fanno un’operazione molto simile (pur non abbracciando posizioni estremistiche e inconfutabili: la *forma mentis* oplepiana, lo si vedrà nel paragrafo successivo, rigetta per natura ogni tentativo di elaborare filosofie e poetiche assolute e troppo rigide).

È questa premessa teorica basilare che porta gli Oplepiani, come i formalisti, a porre in secondo piano il valore dell’opera: l’obiettivo non è il giudizio estetico, ma la comprensione del funzionamento di un meccanismo tecnico, letterario nel nostro caso. Vladimir Propp non studiò la fiaba per decretarne il valore da un punto di vista estetico, bensì tentò di capire attraverso quali elementi e procedimenti narrativi la fiaba, come genere derivato da un corpus di testi simili, si costruisce e funziona; è evidente che dal *cosa* l’attenzione si sposta al *come*. Allo stesso modo, si è visto come

⁶⁵FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 91.

⁶⁶TZVETAN TODOROV, *Presentazione* in ID. (a cura di), *I formalisti russi, Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p.15. Sull’idea di arte come costruzione, si veda, nello stesso volume, anche il saggio di Jurij Tynjanov, *Il concetto di costruzione*.

Queneau, Calvino e i loro compagni tengano a sottolineare la loro volontà di porsi al di là del valore letterario, ovviamente senza disdegnarlo o ignorarlo totalmente, come avviene nelle derive più radicali dello Strutturalismo.

Ciò che, comunque, lega in modo indissolubile Oplepo e Strutturalismo è la visione dell'opera come realizzazione di una forma astratta, che si colloca idealmente prima dell'opera stessa, o, comunque, su un gradino diverso, assumendo la funzione di modello. Come rileva Todorov,

l'opera è vista solo come manifestazione di una struttura astratta, della quale essa è solamente una delle possibili realizzazioni. [...] qualsiasi realizzazione sarebbe, in sostanza, già contenuta nel sistema generatore⁶⁷.

Nella frase di Todorov compaiono due termini basilari per lo Strutturalismo, così come per l'*Oplepo*: *sistema* e *struttura*. Sono concetti nel nostro caso interscambiabili: quello di *struttura* fa la sua comparsa nel 1929, in occasione del *I Congresso dei filologi slavi del Circolo linguistico di Praga*, mentre Saussure si riferiva alla lingua (struttura organizzata dei segni linguistici) con il termine *sistema*. Con questa parola, in ambito strutturalista, si intende un insieme regolato di elementi discreti, ordinati ed arbitrari in cui «tutte le parti possono e devono essere considerate nella loro solidarietà diacronica»⁶⁸; i critici formalisti adottano, quindi, la visione saussuriana e considerano l'opera letteraria come un sistema. Tale sistema si configura come un'architettura al suo interno rigidamente strutturata che

⁶⁷ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 95.

⁶⁸ EMILE BENVENISTE, *Problemi di Linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 112.

funziona come una macchina (composta da parti, ognuna dotata di una funzione che la distingue dalle altre) e agisce come un modello.

La concezione di partenza è, quindi, la stessa: considerare il linguaggio come un meccanismo capace di produrre matrici letterarie diverse corrispondenti a strutture astratte definite⁶⁹. E considerare la strutturalità come tratto invariabile del fenomeno testuale; con le parole di Jurij Lotman:

il testo non è una semplice successione di segni in un intervallo tra due limiti esterni. Al testo è propria una organizzazione interna, che lo trasforma (al livello sintagmatico) in un complesso strutturale.⁷⁰

La struttura rimane alla base delle due scuole, anche se, ovviamente, lo Strutturalismo ha un'impostazione prevalentemente analitica, mentre l'Oplepo agisce in due direzioni: quella analitica e quella sintetica, più ambiziosa e che risponde alla reale vocazione oplepiana.

La tendenza analitica, di cui il già citato I.L.S. (*Istoria delle letterature sperimentali*) è l'istituzione ufficiale, si dedica alle opere del passato, per indagarne le possibili *contraintes* nascoste, le architetture soggiacenti e taciute dagli autori (e, a volta, anche sconosciute agli autori stessi), cercando di selezionare le strutture virtualmente più feconde determinando il loro grado di 'potenzialità'.

Un esempio di questo orientamento analitico, a cui gli oulipiani francesi hanno dato il nome di *anoulipisme*, è lo studio che nel 1969 François Le Lionnais ha compiuto sul genere poliziesco (uno studio che ricorda

⁶⁹ «[L'Oulipo] considère le langage comme une machinerie susceptible de produire toute sorte de matrices correspondant à des structures prédéfinies.» (J.-J. ROUBINE, «Oulipo», in J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A. REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1999, p.1794-1795).

⁷⁰ JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 68-69.

sicuramente, per la sua impostazione strutturale, quello di Propp sulla fiaba); Le Lionnais ha scomposto la struttura del romanzo poliziesco partendo dalla domanda “Chi è il colpevole?” e proponendo uno schema dettagliato che esaurisce tutte le possibili varianti sulla sua identità⁷¹. Non si tratta di uno schema totalmente ipotetico: il matematico francese sottolinea che sebbene l’ultimo caso da lui individuato (quello in cui l’identità del colpevole corrisponda a quella del lettore) non sia mai stato realizzato⁷², tutti gli altri sono serviti da argomento in almeno un romanzo o un racconto. Va evidenziato che lo studio di Le Lionnais ha sì una forte valenza analitica, ma si configura come la proposta di uno schema da riutilizzare e il suo rimarcare che nessuno scrittore si sia mai cimentato con l’ultimo caso da lui proposto è, indubbiamente, una sfida che il francese lancia ai suoi colleghi Oulipiani e a tutti gli scrittori arditi che vogliano sperimentare *contrainte* e strutture al limite del verosimile.

Il versante sintetico, il «synthoulipisme», è invece quello che riguarda le proposte di nuove *contraintes*, che permettano di lavorare sia sui testi già esistenti modificandoli, sia su strutture che diano origine a testi completamente inediti. Si è già visto come l’ I.P.L. (*Istituto di Protesi*

⁷¹ Si riporta in *Appendice* lo schema di Le Lionnais (testo n. 1), in cui le varianti possibili sono delineate in modo ordinato e rigoroso, come in una casistica di ambito scientifico.

⁷² Paolo Albani dimostra, al contrario, che un esperimento di romanzo giallo in cui il colpevole coincide con il lettore esiste: «a nostra conoscenza, l’idea del lettore-assassino è stata messa in atto da Raoul Montanari in *Sei tu l’assassino*, sottotitolato «l’ultimo giallo possibile», edito da Marcos y Marcos (con lo stesso titolo esiste un racconto di Edgar Allan Poe). Un uomo che lavora in una casa editrice viene ucciso da una scarica elettrica partita da un computer. Seguendo l’indagine di un ispettore di polizia, il lettore scoprirà che la casa editrice è la Marcos y Marcos, che l’ucciso lavora a un bizzarro progetto che riguarda proprio questo libro; un progetto in cui il desiderio del lettore di essere protagonista «attivo» e di interagire con il libro viene portato all’assurdo; infine scoprirà che il meccanismo mortale che ha portato all’emissione della scarica, un meccanismo logico e stringente eppure di una semplicità disarmante, è stato innescato dalla mano del lettore stesso (Raoul Montanari, *Sei tu l’assassino*, Milano, Marcos y Marcos, 1997)» (in PAOLO ALBANI, *L’opificio di letteratura potenziale e il giallo*, intervento a *Letteraria, letture, lettori, letterature*, seconda edizione dedicata al giallo, Antichi Magazzini, Pistoia, 18 ottobre 2004).

Letteraria) agisca sui testi della tradizione trasformandoli e correggendoli. Uno dei metodi più sfruttati per ricavare da un testo, letterario o meno, un testo potenzialmente diverso è il metodo «S + 7», manipolazione lessicografica che consiste nel rimpiazzare ciascun sostantivo (S) del testo scelto con il settimo sostantivo che lo segue in un qualsiasi dizionario (le varianti possibili sono infinite e possono essere utilizzate anche simultaneamente: «A ± 4» dove A sta per aggettivo, oppure «V ± 6» dove V è il verbo, ecc.). I testi ottenuti rivelano, così, poteri imprevedibili e si caricano di sfumature suggestive e allusioni misteriose. Jean Lescure assicura, addirittura, che «applicato a testi che si distinguono, nell'ambito della letteratura tradizionale, per l'estremo rigore, il metodo dà risultati in genere aberranti ma divertenti»⁷³.

Lescure si diverte, infatti, ad applicare il metodo «S + 7» alle celebri massime del filosofo seicentesco La Rochefoucauld:

Promettiamo secondo le nostre speranze e manteniamo secondo le nostre paure diventa: *Promettiamo secondo le nostre speranze e manteniamo secondo le nostre topaie*; oppure: *Non abbiamo abbastanza forza per seguire appieno la nostra ragione* diventa: *Non abbiamo abbastanza foreste per seguire appieno il nostro rallentamento*.⁷⁴

I risultati, pur essendo comici, restano in qualche modo coerenti con l'umanesimo moralistico del loro autore, ma «lo scrostano della sua

⁷³ JEAN LESCURE, *Il metodo S + 7 (caso particolare del metodo P ± n)*, in *Oulipo, La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 143.

⁷⁴ *Nous promettons selon nos espérances, et nous tenons selon nos craintes* diventa: *Nous promettons selon nos espoirs*; *Nous n'avons pas assez de force pour suivre toute notre raison* diventa: *Nous n'avons pas assez forêts pour suivre toute notre ralentissement*. (Ibidem).

mondanità, e rivelano nelle sue strutture energie che avrebbero potuto condurlo verso l'oggettività di rapporti meno di morale che di fantastica trascendentale»⁷⁵.

Altro esperimento sintetico che lavora su testi già esistenti e che si serve del dizionario come supporto creativo è quello inventato da Queneau e da lui indicato come «littérature définitionnelle». Il metodo consiste nel sostituire ad ogni parola piena la sua definizione trovata nel dizionario; il risultato è un testo dilatato che mantiene in tutto e per tutto il contenuto semantico del primo testo, ma il cui effetto è, ovviamente, straniante e bizzarro⁷⁶.

Come si è detto, si tratta di manipolazioni di testi esistenti. Accanto a queste, però, esiste un insieme numeroso di *contrainte* e strutture ideate per costruire testi *ex novo*: esercizi di letteratura combinatoria, di monosintattismo, lipogrammi, forme fisse (come il sonetto irrazionale), di cui si tratterà diffusamente nel secondo capitolo. Per ora, è necessario chiarire che pur partendo da un'impostazione simile a quella strutturalista, l'*Oplepo* sviluppa studi ed esperimenti "attivi", che hanno un obiettivo non puramente analitico e critico, ma creativo e produttivo. Per marcare questa distanza e non rischiare di sentirsi troppo imparentati con dottrine e sistemi epistemologici rigidi e prefissati, Le Lionnais propone di utilizzare, in campo oplepiano, il termine *strutturista* e non strutturalista (in francese, l'opposizione è fra *structurEliste* contro *structuraliste*)⁷⁷.

Resta, comunque, l'importanza assegnata al concetto di struttura e di forma. Come si è visto a proposito della *contrainte*, «la struttura è libertà,

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Esempi significativi di letteratura definizionale verranno analizzati più dettagliatamente nel Capitolo Secondo.

⁷⁷ FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Secondo manifesto*, in *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, cit., p. 22.

produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo»⁷⁸.

La struttura, declinata in forme diverse di *contrainte*, è libertà creativa e insieme necessità ordinatrice di fronte all'immenso e intricato caos postmoderno. Lo stesso Calvino, sempre teso alla ricerca di un equilibrio gnoseologico totale e la consapevolezza della sua impossibilità, ammette:

di fronte alla vertigine dell'innumerevole, dell'inclassificabile, del continuo, mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto.⁷⁹

La struttura è, quindi, anche un rifugio al caos e all'indicibile, è la possibilità (ultima?) di dare un senso, una forma e quindi un ordine alla molteplicità dello scibile e dello scrivibile. È interessante notare come di fronte a tale molteplicità, come rileva Calvino nelle sue *Lezioni americane*, la letteratura si faccia carico di rappresentare lo sforzo dell'intelletto umano di dare forma a questa complessità dell'esistenza e del reale. In questo senso, l'esperienza oplepiana, con la sua impostazione enciclopedica, si inserisce perfettamente nel clima culturale del suo tempo.

Per queste ragioni, la *contrainte* è sia «sfida all'immenso caos del mondo»⁸⁰, sia trampolino di lancio per esplorare quello stesso caos che si propone di vincere.

La forma in un'opera d'arte ha, perciò, una forte valenza conoscitiva; essa va considerata

⁷⁸ ITALO CALVINO, *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. XXII.

⁷⁹ ID., *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 217.

⁸⁰ ID., *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. VIII.

non come l'ornamento del dettato dell'ispirazione, ma come un modo per incastonare la struttura del pensiero entro più visibili e affabili architetture.⁸¹

Raffaele Aragona sostiene, infatti, che gli Oplepiani «partono dall'idea che la scrittura necessiti di impalcature rigorose, anche se non sempre visibili né decifrabili».⁸² Queste impalcature, lungi dall'esistere solo nelle forme fisse tradizionali della poesia, dove il lettore le percepisce in modo consapevole, soggiacciono a tutti i testi letterari, siano essi in poesia o in prosa. Tali regole e strutture non fanno il valore del testo, ma contemporaneamente gli sopravvivono. Come afferma Raymond Queneau in conclusione del suo saggio *Tecnica del romanzo*, «le forme sussistono eternamente»⁸³.

⁸¹ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.17.

⁸² RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p 8.

⁸³ RAYMOND QUENEAU, *Tecnica del romanzo*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 49.

I.4 La scienza oplepiana.

Scienza e arte come paradigmi gnoseologici.

Il rifiuto del concetto di ispirazione tradizionalmente inteso e del suo alone di trascendentalità, la cura e l'attenzione per lo studio formale dei testi, un certo rigore materialistico che considera il testo un oggetto concreto, l'artista un artigiano e l'arte un congegno meccanico, fanno intuire come l'*Oplepo* abbracci l'ambito variegato delle scienze in modo spontaneo e non conflittuale.

Si è già dimostrato che la *contrainte*, pur essendo un procedimento arbitrario ed artificiale, sia del tutto compatibile con la creatività artistica a cui siamo abituati a pensare:

il meccanismo più artificiale è in grado di svegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti.⁸⁴

Le parole di Calvino ci assicurano su questo punto: meccanica, artificiosità dei procedimenti, regole e metodi scientifici sono strumenti che non intaccano, ma anzi, agevolano il contatto con le istanze più intime e misteriose del nostro istinto creativo. Questo è la premessa teorica basilare per ragionare sul rapporto che nell'esperienza oplepiana si instaura tra arte e scienza.

⁸⁴ ITALO CALVINO, *Ricordo di Georges Perec*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., p. 1389.

Si tratta di un rapporto incontestabile: è sufficiente considerare la fondazione dell'*Oulipo*, che avviene in seno al più anziano *Collège de Pataphysique* (di cui si tratterà a breve), a Parigi nel 1960, quando

si ritrovarono sette amici dagli interessi complementari, matematici che avevano a cuore la letteratura, uomini di lettere con l'amore per le scienze esatte.⁸⁵

Il gruppo, quindi, già dalla sua fondazione, si caratterizza per una composizione variegata, che manterrà nel corso della sua storia: accanto a Queneau, intellettuale a tutto tondo, Marcel Bénabou, Segretario generale dell'*Oulipo* è uno storico, François Le Lionnais è un matematico e ingegnere chimico, Jean Lescure è un poeta, così come Perec è un romanziere (con studi in sociologia alle spalle), e così via. Anche sul versante italiano, accanto a poeti e scrittori come Edoardo Sanguineti e Ermanno Cavazzoni, docenti universitari (come Brunella Eruli, Ruggero Campagnoli, Paolo Albani), creativi (Giulio Bizzarri), giornalisti (Giorgio Weiss), troviamo matematici (Piergiorgio Odifreddi), esperti di informatica (Elena Addomine), ingegneri (Raffaele Aragona), addirittura un medico (Giuseppe Varaldo). La convivenza (pacifica) tra arte e scienza all'interno dell'*Oulipo* è, quindi, un dato di fatto.

La contrapposizione insanabile tra sfera artistica e sfera scientifica è indubbiamente un pregiudizio radicato nella visione moderna della geografia dei saperi: da una parte c'è la scienza, con il suo bagaglio di metodi, indagini e certezze razionali, dalla parte opposta l'arte e la

⁸⁵ RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, cit., p 7.

letteratura, campi privilegiati della creatività, dell'intuizione, della sensazione e dell'irrazionale. Come si è visto a proposito del concetto di ispirazione, gli Oplepiani sono fermamente contrari a questo tipo di dogma moderno, peraltro pienamente istituzionalizzato. È sufficiente, infatti, allungare lo sguardo alla storia italiana per scorgere epoche in cui le vicende dell'arte e quelle della scienza erano non solo unificate (la scienza è stata chiamata "filosofia naturale" fino al diciannovesimo secolo), ma spesso anche indistinguibili e incarnate negli stessi protagonisti: il Rinascimento, per esempio, ha visto personaggi come Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Luca Pacioli, che, oltre ad essere artisti, praticavano le scienze e la matematica; lo stesso Michelangelo aveva compiuto accurati studi di anatomia in funzione di una resa più realistica dei corpi. Negli scrittori e letterati del Novecento, come rileva con rammarico Queneau, c'è, invece, un atteggiamento molto diverso:

non soltanto da parte loro c'è ostilità, ma anche una chiusura mentale piuttosto inquietante. Per molti di loro, ancora oggi, la scienza è un insieme di giochetti, giochetti inquietanti in mano a persone bizzarre che si chiamano «scienziati»⁸⁶.

Si tratta, evidentemente di un pregiudizio ben saldo nella cultura moderna occidentale, pregiudizio che si accompagna a quelli riguardanti la natura della poesia e i suoi eventuali contenuti specifici. Accanto a quello dell'ispirazione, c'è l'idea che non ci sia poesia diversa da quella lirica.⁸⁷ È,

⁸⁶ RAYMOND QUENEAU, *Scienza e letteratura*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 298.

⁸⁷ I pregiudizi sulla poesia sono smascherati da Raymond Queneau nel saggio *Lirismo e poesia*, apparso sulla rivista «Volontés» del 1° giugno 1938 (ora in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., pp. 215-221). Secondo il letterato francese, un primo gruppo di pregiudizi concerne la

evidentemente, un preconcetto miope, che non considera l'esistenza di generi poetici non riconducibili a quello lirico, ma che rientrano comunque nella sfera poetica (in quanto discorso in versi) come ricorda sempre Queneau: la poesia epica, quella satirica, quella comica, oltre a quella drammatica e a quella didascalica.

In seno all'*Oplepo*, speculazione artistica e speculazione scientifica non solo tornano a coesistere, ma lo fanno in un processo di arricchimento reciproco.

La scienza, secondo gli Oplepiani, è un linguaggio tra gli altri, di per sé non può essere considerata sbagliata o inopportuna; è semmai la fiducia illimitata che l'uomo positivista vi ripone ad essere possibile bersaglio di critiche. In *Ti con zero* o *Le Cosmicomiche*, gli scritti più "scientifici" di Calvino, non è la scienza di per sé che viene parodiata, quanto piuttosto l'atteggiamento dogmatico di certa cultura accademica e le aspettative esagerate riposte nel progresso tecnico. È proprio Calvino a ribadire ne *La sfida al labirinto*, come «l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono: entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione»⁸⁸.

È evidente da questa dichiarazione che la scienza non è vista come un argomento, come un tema da affrontare, bensì come un metodo di indagine gnoseologica, al pari dell'arte e della poesia. Se lo scrittore genovese è costantemente alla ricerca di una spiegazione generale del mondo, la scienza non è che un'angolazione attraverso cui guardare le cose, un processo che

natura dell'ispirazione, un secondo gruppo la natura della poesia (che dev'essere lirica e di un lirismo costruito essenzialmente su un livello metaforico del linguaggio); il terzo gruppo di pregiudizi riguardano la natura del poeta, identificato grossolanamente ora con i primitivi, ora con i mistici, i medium, i profeti e con i pazzi.

⁸⁸ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 108.

può condurre alla scoperta, un «movimento intellettuale imprescindibile nella storia del pensiero contemporaneo»⁸⁹. Mario Porro, che ha a lungo indagato il rapporto tra scienze esatte e arte, attribuisce alla concezione letteraria calviniana il connotato di filosofia naturale, sostenendo che Calvino pratica la letteratura non in contrasto rispetto alla tradizione scientifica familiare (il padre era un agronomo, il fratello geologo e la madre botanica), ma proseguendo lo stesso cammino semplicemente cambiando registro:

il problema rimane lo stesso: leggere il libro del mondo, attraverso tutti i codici possibili, anche quelli che le scienze hanno elaborato.⁹⁰

In questo senso, letteratura e scienza non sono che dei linguaggi, dei metodi diversi che tendono allo stesso fine. Non si tratta, quindi, di parlare di scienza in termini poetici, né di analizzare la poesia in termini scientifici, ma di superare una dicotomia illusoria. Accanto all'obiettivo gnoseologico, si perviene ad un traguardo che è anche poetico: un accrescimento potenziale degli strumenti della letteratura. È quanto accade nella *Piccola cosmogonia portatile* di Raymond Queneau, dove il francese, realizzando un equivalente moderno del *De rerum natura* di Lucrezio, espone in sei canti la storia dell'universo, trattando argomenti di astronomia, geologia, biologia e chimica; Queneau tiene a precisare che l'attendibilità scientifica, stemperata su un tono sempre giocoso, si ripropone di trasportare in poesia il linguaggio della scienza, più che avere l'intento di fare poesia su un argomento

⁸⁹ PIERPAOLO ANTONELLO, *L'entropia del cristallo. Le scienze di Italo Calvino*, in MARCO BÉLPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1991, p. 210.

⁹⁰ MARIO PORRO, *Letteratura come filosofia naturale*, in MARCO BÉLPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 253.

scientifico. In questo senso, poesia e scienza non rimangono due istanze separate (la poesia un linguaggio e la scienza un argomento), ma si arricchiscono reciprocamente in una fusione dal carattere fortemente potenziale e, insieme, necessariamente figlio del clima postmoderno, in cui ogni aspetto della realtà può diventare alimento per l'arte. Nel saggio *Come si diventa enciclopedista*, Queneau ribadisce, inoltre:

se c'è nuovamente contatto tra scienza e letteratura, è perché la «scienza» ha incluso le scienze umane. La letteratura, se sopravvive, non può restare estranea di fronte a questo fatto, e ancor meno indifferente.⁹¹

Il superamento della bipartizione tra sapere scientifico e sapere umanistico ha, quindi, un legame imprescindibile con il clima culturale in cui l'*Oulipo* vede la luce. Inoltre, aderisce perfettamente ad una concezione estetica che, come si è visto, rifiuta la trascendenza a favore di una letteratura frutto di un'artigianalità da opificio. Già con lo Strutturalismo si era parlato di antiumanesimo⁹², proprio per definire una corrente di pensiero che considera l'arte nella sua materialità, così come gli Oplepiani insistono nello studiare e maneggiare il linguaggio come oggetto concreto.

Questa concretezza, tuttavia, non risulta priva di fascino e di risonanze arcane. Basti pensare alla frase dello scrittore e medico francese Georges Duhamel che Campagnoli e Harsant scelgono come viatico per l'edizione

⁹¹ RAYMOND QUENEAU, *Come si diventa enciclopedisti*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 303.

⁹² Il filosofo francese Gilles Deleuze afferma, infatti, che «lo strutturalismo non è separabile da un nuovo materialismo, da un nuovo ateismo, da un nuovo antiumanesimo» (GILLES DELEUZE, *Lo strutturalismo*, a cura di Simona Paolini, Milano, RCS, 2001, p. 23).

italiana di *Oulipo La littérature potentielle (Créations Re-création Récreations)*: «Le monde est créé pour être recréé»⁹³.

È evidente il richiamo al motto del chimico francese Lavoisier (*In natura nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma*), che esprime in modo semplicistico il principio di conservazione della materia. È un assioma che gli Oplepiani trasportano sul piano del linguaggio (che, si ricorda, è considerato oggetto materiale e concreto) e che li porta ad affermare che ogni creazione è, in realtà, una ri-creazione (come evidenzia il sottotitolo del volume *Oulipo La littérature potentielle*), cioè la trasformazione di materia linguistica e letteraria in qualcosa di diverso, di nuovo, ma che porta con sé un'«energia testuale»⁹⁴ che proviene da altri testi e materiali linguistici della tradizione.

Anche la materialità del poetico è, dunque, un fattore che nell'*Oplepo* porta scienza e letteratura a convivere positivamente, in una situazione di mutuo soccorso reciproco senza ordine gerarchico tra le due discipline: anche la scienza, così come la letteratura, è un alimento della fantasia e della ricerca di senso e non si pone come serbatoio di certezze incrollabili. Ecco perché Calvino, nelle sue *Lezioni Americane* (in particolare in *Leggerezza*), afferma che

nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo... Ma se la letteratura non basta ad assicurarmi

⁹³ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologna, 1985, p. 1.

⁹⁴ *Ivi.*, p. 6.

che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta.⁹⁵

La Patafisica e l'enciclopedismo.

Gli Oplepiani si ritengono, dunque, in qualche misura, scienziati. Per capire che tipo di scienziato è lo scrittore oplepiano, è utile fare un passo indietro. Si è detto che l'*Oulipo* viene fondata nel 1960, a Parigi, come "sottocommissione" di un'altra istituzione collegiale: il *Collège de Pataphysique*.

Fondato nel maggio 1948 da intellettuali come Jean Ferry, Maurice Saillet e Raymond Queneau, il Collegio di patafisica è l'istituzionalizzazione di una forma di pensiero che vede la sua origine nelle opere di Alfred Jarry. In *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, il drammaturgo francese espone chiaramente le basi teoriche della scienza patafisica⁹⁶: si tratta di una disciplina che esplora, come rivela l'etimologia del termine, ciò che sta al di là della fisica e della metafisica, studiando i fenomeni non nei loro principi generali, bensì nelle loro eccezioni, sostenendo, infatti, che la molteplicità di spiegazioni di un fatto conduca alla sostanziale impossibilità di una decifrazione univoca. Attraverso il prisma dell'ironia, dell'assurdo, del non senso, la patafisica si propone come la scienza delle soluzioni immaginarie.

⁹⁵ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, pp. 635-636.

⁹⁶ Accenni erano già contenuti in *Guignol*, testo pubblicato nel 1893, dove compare per la prima volta la figura di Padre Ubu (lo stesso di *Ubu roi*, l'opera teatrale considerata precorritrice del teatro dell'assurdo).

Il suo intento è insieme parodico e supremo, come lo definisce Queneau nel suo saggio Alfred Jarry, in quanto mira a

creare o almeno caratterizzare una «Scienza delle soluzioni immaginarie» che non solo superi le altre scienze «come la metafisica supera la fisica», ma che le sottintenda e nello stesso tempo ne mini le basi.⁹⁷

Lo scienziato oplepiano si configura, quindi, come una bizzarra unione di cosmico e di comico: è uno scienziato che, pur non prendendosi mai veramente sul serio⁹⁸, si pone questioni scientifiche che mettono in relazione i fenomeni più grandiosi con i fatti più minimi e i dettagli più irrilevanti della quotidianità, scatenando un effetto tra il faceto e l'esilarante. È un tipo di comicità, quindi, che non può prescindere da un atteggiamento di serietà, propria dell'impostazione scientifica, che resta in bilico tra logica e immaginazione e non sfocia mai nella parodia pura o nel riso fine a se stesso.

Non si tratta, dunque, di negare la scienza, ma di rifondarla, reinventarla, rovesciandone le basi e proponendo soluzioni che non sono né incrollabili, né definitive. Esse sono, addirittura, *immaginarie* e proprio per questo assolutamente potenziali. Nella *Presentazione dei lavori della sottocommissione nel Dossier 17 del Collegio di Patafisica*⁹⁹, gli Oplepiani si pongono una domanda interessante:

⁹⁷ RAYMON QUENEAU, *Alfred Jarry*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 123.

⁹⁸ È di Enrico Baj, uno dei più noti e prolifici patafisici italiani, il saggio *Patafisica: l'importanza di non prendersi sul serio*, contenuto in ENRICO BAJ, *La patafisica*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2009.

⁹⁹ Anche qui, l'ampollosità del titolo è evidentemente ridicola, ma assolutamente non fasulla: il Collegio di Patafisica è davvero strutturato rigidamente con gerarchie, commissioni, sottocommissioni, segretari e registri, così come lo sono Oulipo e Oplepo; questo per ribadire come una certa retorica solenne e la posa seria e severa con cui questi

ma c'è un'altra norma seria (intendendo la serietà sia in senso profano sia in senso patafisico), che non sia trattare il futuro come una messe di Soluzioni Immaginarie, cioè di potenzialità?¹⁰⁰

In questa domanda emerge la componente davvero seria e profonda della Patafisica, che si pone come l'ultima scienza davvero possibile nel nostro tempo. Alfred Jarry è considerato un predecessore visionario proprio perché, non solo aveva inventato la Patafisica, ma ne aveva colto il senso più nascosto: nel 1888, il suo personaggio Ubu affermava, infatti, che la patafisica era esattamente quella particolare scienza inventata perché se ne avvertiva un gran bisogno (siamo nel 1888, anche se la pubblicazione di *Ubu re*, risale al 1896)¹⁰¹.

Ecco perché Enrico Baj, artista e patafisico italiano, la definì l'unica vera scienza e le attribuì un forte connotato anarchico: la Patafisica era per lui una forma di resistenza esistenziale all'oppressione che l'uomo contemporaneo subisce dai media, dalla politica, dal consumismo dilagante e dall'ignoranza; è l'unica vera scienza, non solo perché l'unica in grado di sopravvivere nella postmodernità, ma anche perché l'unico possibile «sistema di resistenza psicologica»¹⁰².

personaggi “giocano” non è finta, anzi, non è semplicemente “per finta”: è l'atteggiamento vero di chi “non si prende sul serio”. Sono concetti che verranno analizzati più chiaramente nel paragrafo successivo.

¹⁰⁰ *Il Collegio di Patafisica e l'Oplepo Presentazione dei lavori della sottocommissione nel Dossier 17 del Collegio di Patafisica*, in RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologna, 1985, p. 45.

¹⁰¹ ALFRED JARRY, *Ubu. Ubu re-Ubu cornuto-Ubu incatenato-Ubu sulla collina*, trad. it. di Bianca Candian e Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1977.

¹⁰² ENRICO BAJ, *La patafisica*, cit., p. 37.

Se la patafisica è l'unico atteggiamento scientifico possibile, l'unico possibile metodo di ricerca e catalogazione è l'enciclopedia. L'enciclopedia è un'opera che raccoglie e ordina sistematicamente nozioni riguardo il sapere umano o su uno specifico campo (ad esempio, un'enciclopedia medica o un'enciclopedia botanica). La sua storia, che risale agli albori del pensiero, è tracciata brevemente da Queneau nel saggio *Precedenti per un'enciclopedia*, dove il francese va alla ricerca dei precedenti storici: dai Lagidi ai filologi di Alessandria, alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, poi Marziano Capella e la sua classificazione delle arti liberali in trivio e quadrivio, le enciclopedie cinesi dell'epoca Song, e l'*Enciclopedia Yongle* della dinastia Ming, poi Bacone, Leibniz, fino a Ephraim Chambers che pubblicò la sua *Cyclopaedia* nel 1728 e l'ancor più celebre *Encyclopédie*, vasta opera pubblicata a Parigi a partire dal 1751, importante sia per la qualità dei contributi (vi lavorarono Diderot, Voltaire, D'Alembert, Quesnay, Rousseau) e per il suo impatto culturale e politico alle soglie della Rivoluzione francese.

Lo stesso Raymond Queneau, nel 1945, accetta l'incarico di dirigere l'*Encyclopédie de la Pléiade* (incarico che porterà avanti per trenta'anni, fino alla morte), pubblicata a partire dal 1955 dall'editore Gallimard. La sua esperienza con le enciclopedie inizia, però, con l'*Enciclopedia delle scienze inesatte*, volume mai pubblicato, che testimoniava l'interesse (di matrice surrealista) del francese per i cosiddetti *fous littéraires* (pazzi letterari, poi rinominati da Queneau *eteroclitici*), cioè quegli autori che non sono riusciti a ottenere alcun riconoscimento né dal pubblico né dalla critica, rimanendo ai margini delle norme codificate dal canone e che spesso si facevano portavoce di teorie strampalate ed insolite. Queneau raccoglie e recensisce le

loro opere, catalogandole in un'enciclopedia divisa, come anche quella della Pléiade, in due parti, una metodica e una storica. Siccome nessun editore accettò la sfida di pubblicare un'opera tanto bizzarra, Queneau decise di introdurla in un romanzo (*Enfants du limon*, del 1938) come se fosse l'opera di uno dei personaggi, riuscendo così ad arginare l'ostacolo.

Come si può intuire dal carattere singolare dell'*Enciclopedia delle scienze inesatte*, l'enciclopedia a cui tendono gli Oplepiani non è un insieme di nozioni scientificamente e razionalmente fondate, allo scopo di classificare la conoscenza secondo rigide tassonomie gerarchiche, bensì un'opera che consenta di esplorare i lati inconsueti, atipici e anomali del sapere umano.

Il volume enciclopedico, pur nelle sue esigenze ordinatrici¹⁰³, è per eccellenza quell'opera che tiene insieme l'eteroclitico e fa convivere il distante. In tal senso, il suo carattere di opera totale non si accompagna necessariamente ad una visione filosofica determinata e assoluta (se non nell'organizzazione e nella classificazione ragionata dei saperi, che è, ovviamente, specchio di considerazioni filosofiche diverse a seconda delle epoche), così come accade nel pensiero del maestro oulipiano del genere:

il « sapere » di Queneau è caratterizzato da un'esigenza di globalità e nello stesso tempo dal senso del limite, dalla diffidenza verso ogni tipo di filosofia assoluta.¹⁰⁴

¹⁰³ Diverse sono le possibili linee guida per la catalogazione enciclopedica. Queneau le riassume brevemente nel già citato *Precedenti per un'enciclopedia*: accanto all'ordine alfabetico, che rivela la parentela di enciclopedia e dizionario, vi sono molte enciclopedie che adottano un ordine ragionato, ogni volta diverso a seconda della tassonomia delle scienze e del sapere umano che via via nei secoli si delinea.

¹⁰⁴ ITALO CALVINO, *La filosofia di Raymond Queneau*, cit., p. 1419. È evidente che, in queste parole, Calvino traccia un ritratto dell'amico francese, ma indirettamente, parla anche di sé e della sua filosofia.

Si è, peraltro, detto come ogni sorta di filosofia assoluta, all'indomani del crollo di ideologie forte, anche in campo artistico, non trovi nella postmodernità un terreno fertile. L'enciclopedismo, infatti, così come la Patafisica, risponde in maniera efficace alla «volontà di affrontare la complessità del reale senza preconcetti e senza il supporto di una razionalità forte e nello stesso tempo cieca di fronte all'altro, al diverso da sé»¹⁰⁵.

Il volume di un'enciclopedia si presenta, infatti, come un labirinto di possibilità equivalenti, il cui ordine di classificazione non è e non deve coincidere con quello di fruizione da parte del lettore (a meno che non sia il lettore stesso a volerlo, ma a anche in questo caso, si tratterebbe di una libera scelta tra le quasi infinite possibili).

Non a caso, emblema e modello di ogni opera enciclopedica oplepiana è il romanzo incompiuto di Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Pubblicato postumo nel 1881, narra la storia di due copisti parigini che investono l'eredità di uno dei due per ritirarsi in campagna dove iniziano a dedicarsi all'apprendimento e alla messa in pratica di ogni campo del sapere umano, spaziando dall'archeologia alla medicina, dalla chimica alla pedagogia, passando per le dottrine religiose e filosofiche. Il risultato è un romanzo enciclopedico, fortemente satirico e a tratti tragi-comico, che non solo opera una destrutturazione dei saperi del tempo, ma rivela il vuoto che si cela dietro ogni disciplina e l'incapacità di scienze e dottrine di rispondere alle domande sul mondo e sull'uomo. I due amici copisti, infatti, dopo il tentativo di costruire una summa ordinata dei saperi umani e sondarne l'utilità, tornano al loro umile mestiere, come a sottintendere che l'unica

¹⁰⁵ ALBERTO CASADEI-MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 405.

via praticabile sia quella di ricopiare indistintamente ogni testo della biblioteca universale, senza apporvi il vaglio critico o la creatività di una scrittura autoriale. Anche in questo caso, l'uomo perviene ad uno scacco, alla ineluttabile vacuità del sapere entro cui, nonostante tutto egli si trincea, tanto che Calvino, sensibile più d'ogni altro a queste problematiche, arriva a chiedersi: «Dobbiamo concludere che nell'esperienza di Bouvard e Pécuchet enciclopedia e nulla si saldano?»¹⁰⁶. Quel che è certo e che sopravvive nell'esperienza oplepiana è un atteggiamento critico che, però, continua a non prendersi sul serio, che, conscio della molteplicità del reale e del rischio della vanità di ogni sapere, rifiuta l'idea di un summa chiusa della conoscenza e di una catalogazione definitiva. Per questo motivo gli Oplepiani fanno proprie le parole che Flaubert scrisse in una lettera del 1879, riportate da Queneau nel saggio *Bouvard et Pécuchet*:

non mi meraviglio di quelli che cercano di spiegare l'incomprensibile, ma di quelli che credono di aver trovato la spiegazione, di quelli che hanno il buon Dio (o il non-Dio) in tasca. Ebbene, sì, ogni dogmatico mi esaspera¹⁰⁷.

Allo stesso modo, gli Oplepiani, seppur scettici per natura, non rinunciano alla scienza, nella sua originaria funzione, ossia quella di investigare l'incomprensibile.

E l'enciclopedia risponde in modo efficace a questa esigenza. Essa, infatti, a differenza del trattato e del saggio, è soprattutto uno strumento, un trampolino di lancio della ricerca più che un punto d'arrivo. Così come il dizionario, l'enciclopedia presuppone la capacità attiva del fruitore di saper

¹⁰⁶ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 724.

¹⁰⁷ RAYMON QUENEAU, *Bouvard et Pécuchet*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 93.

cercare, di porsi le domande giuste, di essere disposto al rischio di un tentativo che va a vuoto e disponibile ad un nuovo esperimento conoscitivo nell'oceano del sapere. Quindi, se anche la certezza di ogni progetto di spiegazione complessiva è inibito in partenza, l'enciclopedia pone ancora al centro il soggetto con le sua capacità di selezione e di interpretazione, a fronte del generale «indebolimento del soggetto, della ragione e del pensiero»¹⁰⁸, considerato una tendenza dominante del Postmoderno.

Nella fruizione del volume enciclopedico, il soggetto-lettore deve porsi dei parametri, delle regole che gli servano da guida per non soccombere nella babele delle informazioni, soprattutto se intende affrontare l'enciclopedia come opera narrativa, da leggere come un romanzo atipico (è una lettura dal carattere fortemente potenziale). Anche Palomar, «ghiotto degustatore d'enciclopedie, con l'aspirazione ricorrente e sempre frustata di passare dalla consultazione alla lettura ininterrotta, alla costruzione d'un discorso globale che scorra attraverso la discontinuità delle singole voci in ordine alfabetico»¹⁰⁹, deve darsi delle regole da seguire. Per rendere il gioco meno banale e più fecondo, decide di abbandonare l'ordine alfabetico e di procedere per gerarchie semantiche, individuando quello che Calvino chiama «il nucleo di totalità più denso» e da quello partire alla scoperta di corrispondenze e legami più sottili e periferici. È da queste premesse che il Signor Palomar sceglie il termine *Antrophos* nel primo volume dell'*Enciclopedia Einaudi*, voce che lo condurrà in un viaggio nei meandri del senso e del linguaggio, attraverso le voci *Animale*, *Anticipazione*, *Astronomia*, ecc. Il suo viaggio di scoperta, però, è destinato a restare

¹⁰⁸ LUPERINI-CATALDI-MARCHIANI-MARCHESE-DONNARUMMA, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, 3, tomo II, Palumbo & C. Editore, Firenze, 2003, p. 398.

¹⁰⁹ ITALO CALVINO, *Palomar e l'enciclopedia*, in ID., *Saggi*, cit., vol. II, p. 1797.

incompiuto: Palomar si arrende vinto dal sonno e il volume rimane aperto sul suo capezzale.

Come si può notare, anche Calvino è un cultore del genere. In *Due interviste su scienza e letteratura*, individua nel carattere enciclopedico e cosmologico la vocazione profonda della letteratura italiana; da Dante a Galileo, infatti, è dominante la visione dell'opera letteraria

come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivibile mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria.¹¹⁰

Questo filone, sempre più sporadico, è sopravvissuto fino al Novecento, in romanzi che si pongono il problema di restituire la rappresentazione di un mondo dalla complessità sempre più inestricabile (tra gli autori di questa tendenza troviamo Gadda, Joyce, Proust, Musil, per accennare gli esempi più noti). La narrativa postmoderna, in seguito, saprà accogliere questa tradizione nei suoi iper-romanzi, dove l'enciclopedia è il più efficace metodo di conoscenza aperta e indagine della molteplicità contemporanea. Se il capostipite di questo tipo di romanzo postmoderno è Jorge Louis Borges¹¹¹, è Georges Perec a segnare la svolta e a rendere epocale il genere con *La vie mode d'emploi*, iper-romanzo *à contrainte*, pubblicato a Parigi nel 1978 e definito da Calvino «l'ultimo vero avvenimento nella storia del

¹¹⁰ ID., *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 233.

¹¹¹ «Perché ogni suo testo contiene un modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 728).

romanzo»¹¹². Si tratta di un romanzo dal disegno strutturale perfettamente congegnato, che procede come un puzzle che si compone pagina dopo pagina non in senso casuale, bensì con un ordine rigorosissimo: Perec immagina, infatti, di togliere la facciata ad un palazzo parigino e di descrivere ciò che vede, spostandosi di stanza in stanza seguendo l'andamento del cavallo nel gioco degli scacchi (la facciata è una scacchiera composta da un bi-quadrato di dieci caselle per dieci, ognuna delle quali corrisponde ad una stanza). È un romanzo dove la complessità della *contrainte* del contenitore si accompagna alla complessità delle *contrainte* del contenuto: in ogni capitolo, corrispondente ad una casella-stanza, figurano una serie di temi (Perec aveva stilato numerosissime liste suddivise in 42 categorie, fra cui citazioni letterarie, località geografiche, mobili, colori, cibi, piante, animali, date storiche) che compaiono secondo determinate combinazioni matematiche. Si tratta, evidentemente, di un'enciclopedia del tutto particolare, eccentrica e di difficilissima consultazione, che però rende più che mai palpabile la complessità del sapere contemporaneo. Accanto all'eccentricità della costruzione, quindi, il lettore si trova di fronte ad un romanzo in cui la catalogazione maniacale dell'autore¹¹³ dimostra una passione per gli elenchi che ha tutto il senso della 'vertigine della lista' di cui parla Umberto Eco. La lista poetica (cioè quella che compare nella letteratura o nelle arti figurative), infatti, risponde ad una poetica dell'enumerazione che veicola l'idea di una grandezza illimitata, non rappresentabile:

¹¹² ID., *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 730.

¹¹³ Presente in molte delle sue opere, fin dal primo romanzo, *Les Choses* (1965), vera e proprie apoteosi dell'enumerazione che parodizza il consumismo compulsivo del periodo del boom economico.

di fronte a qualcosa di immensamente grande, o sconosciuto, di cui non si sa ancora abbastanza o di cui non si saprà mai, l'autore ci dice di non essere capace di dire, e pertanto propone un elenco molto spesso come *specimen*, esempio, accenno, lasciando al lettore di immaginare il resto.¹¹⁴

Questo modello, in qualche modo, suggerire la presenza dell'infinito, dell'indicibile, di fronte al quale siamo colti, appunto, dalla cosiddetta "vertigine della lista". A questo *topos dell'indicibilità*, è strettamente legata l'enciclopedia, lista di voci che cercano, sempre e inevitabilmente invano, di rappresentare la totalità del sapere e del dicibile, ma si scontrano con l'impossibilità di restituire un senso concluso e assoluto.

L'Oplepo e la matematica.

Se arte e scienza sono generalmente considerate domini contrastanti, letteratura e matematica sono due sfere che sembrano non avere alcun contatto. In ambito oplepiano (ma non solo, ovviamente) non è così.

François Le Lionnais, come si è visto, con Queneau anima fondatrice dell'Oulipo, era un ingegnere chimico e un matematico, così come matematico è Piergiorgio Odifreddi all'interno dell'Oplepo. Niente ha impedito loro di entrare nel circolo della letteratura potenziale allo stesso livello degli altri membri, scrittori o poeti che fossero.

Se, come afferma Queneau, la scienza ha incluso le scienze umane, che si vanno sempre più matematizzando, e lo scopo dell'oplepiano è la

¹¹⁴ UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p.49.

fondazione di una nuova retorica, quest'ultima «non può fare a meno della matematica»¹¹⁵.

Il fenomeno non può sorprendere più del dovuto, perché poesia e matematica sono legate strettamente:

il poeta ha sempre bisogno almeno della aritmetica elementare. Per scrivere un alessandrino, bisogna saper contare fino a dodici, per un sonetto fino a quattordici e per un sonetto in versi alessandrini fino a centosessantotto.¹¹⁶

Senza arrivare a considerare la sestina di Arnaut Daniel come una realizzazione della *teoria matematica dei gruppi*, è innegabile che forme fisse e metriche si servano della matematica per restituire strutture ritmiche e sonore compiute.

La matematica, al pari del linguaggio verbale, è infatti, un codice, un sistema di scrittura tra gli altri.

Non è un caso che Raymond Queneau, tra le 99 variazioni dei suoi *Esercizi di stile*, si cimenti anche con il racconto in stile “matematico” e con quello in stile “geometrico” (il primo compare tra gli esercizi di stile dispersi, ovvero inseriti in *Appendice* insieme a quelli non tradotti e ad altri materiali). La prima versione del racconto che compare nel volume, dal titolo *Notazioni* e che riporta nel modo più neutro (come semplici annotazioni, appunto) lo spunto narrativo su cui operare le trasformazioni, è la seguente:

¹¹⁵ RAYMON QUENEAU, *Come si diventa enciclopedista*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 302.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Sulla S, in un'ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Gare Saint-Lazare. È un amico che gli dice: «Dovresti far mettere un bottone in più al soprabito». Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché.¹¹⁷

Trasformato in stile “geometrico”, il brano assume un effetto straniante, surreale, esilarante, pur rispettando la compiutezza dell'esile spunto narrativo:

In un parallelepipedo rettangolo generabile attraverso la linea retta d'equazione $84x + S = y$, un omoide A che esibisca una calotta sferica attorniata da due sinusoidi, sopra una porzione cilindrica di lunghezza $l > n$, presenta un punto di contatto con un omoide triviale B. Dimostrare che questo punto di contatto è un punto di increspatura.

Se l'omoide A incontra un omoide omologo C, allora il punto di contatto è un disco $r < l$.

Determinare l'altezza h di questo punto di contatto in rapporto all'asse verticale dell'omoide A.¹¹⁸

¹¹⁷ RAYMOND QUENEAU, *Esercizi di stile*, trad. italiana di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008, p.3.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 215. si riporta in *Appendice* il brano giocato sullo stile matematico (testo n. 2).

In *Il limbo delle fantasticazioni*, l'oplepiano Ermanno Cavazzoni, con il suo solito atteggiamento tra il serio e il provocatorio, suggerisce alcuni modi per utilizzare in maniera efficace e fantasiosa i numeri in letteratura, caldeggiando una presenza di questi sempre più massiccia. Cavazzoni riflette, ad esempio, sull'uso del modo di dire "in quattro e quattr'otto" che significa "in un istante" e che potrebbe essere affiancato da altre somme ("in tre e tre sei", "in sei e sei dodici"), ognuna delle quali veicolanti una variazione di senso leggermente diversa¹¹⁹. Sono proposte, ovviamente, non proprio facilmente attuabili (sono *fantasticazioni*, appunto), ma che invitano ad un uso più creativo delle potenzialità che il linguaggio acquisisce dall'incontro con altri codici e sistemi segnici.

Oltre ad essere un esercizio di stile, la matematica è per gli Oplepiani anche un esercizio mentale. Così come la scienza, infatti, essa è utilizzata dalla letteratura potenziale come strumento e dispositivo di indagine conoscitiva. Pierpaolo Antonello, nel saggio *L'entropia del cristallo*, spiegando il rapporto di Calvino con la matematica, dichiara:

Calvino mutua dalle scienze matematiche non temi ma stilemi descrittivi, regole procedurali, modelli argomentativi, abiti mentali e congetturali, forme di approccio modellizzante¹²⁰.

Un ambito delle scienze matematiche piuttosto produttivo in seno all'*Oplepo* è la combinatoria, cioè quel settore che studia insiemi finiti di

¹¹⁹ ERAMNNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 50-53.

¹²⁰ PIERPAOLO ANTONELLO, *L'entropia del cristallo. Le scienze di Italo Calvino*, cit., p. 210.

oggetti semplici, nelle loro configurazioni possibili attraverso enumerazioni e algoritmi.

Si tratta di una scienza praticata fin dall'antichità, inizialmente soprattutto in India e in Cina, ma che poi si estese anche nell'Occidente romano (con il quadrato latino, il triangolo di Tartaglia, la serie di Fibonacci). Dal XVII secolo, anche i filosofi maggiori vi prestano attenzione, invitati da Leibniz che, con il saggio *Dissertatio de arte combinatoria*, del 1666, suggerisce la necessità di studiare questa branca del sapere; Harriot, Pascal, Eulero raccolsero l'invito e diedero vita ad una serie di studi sulle implicazioni del triangolo di Tartaglia e i legami tra algebra e combinatoria; dopo di loro altri filosofi e studiosi portarono avanti queste ricerche, fino a quanto agli inizi del Novecento la combinatoria assume una certa autonomia epistemologica.

La sua maggiore applicazione, oggi, riguarda i passatempi umani (i giochi di carte, gli scacchi, i quadrati magici, le scommesse, ecc), ma non è difficile pensare questo tipo di matematica possa essere associata alla letteratura.

Infatti, si può considerare il dato di partenza che la lingua, di per sé, è un oggetto che deriva da combinazione di un insieme di elementi. Se la si scompone ai minimi termini non si può non rilevare che, a livello grafico, si tratta di una combinazione di soli 21 elementi simbolici, il nostro alfabeto. Il concetto strutturalista di senso, ribadisce la sua natura combinatoria:

il senso risulta sempre dalla combinazione di elementi che non sono di per sé significanti.¹²¹

¹²¹ GILLES DELEUZE, *Lo strutturalismo*, trad. it. di Simona Paolini, Milano, RCS, 2001, p. 21.

Jakobson definisce *asse paradigmatico* quello in cui avviene la selezione del materiale linguistico e *asse sintagmatico* quello su cui il materiale selezionato viene combinato in un certo ordine, per ottenere unità di senso.

Questa precisazione formalista, indica come la combinatoria sia strettamente legata alla facoltà della mente umana di dividere la realtà in porzioni e classificazioni che, una volta sedimentate, agevolano il nostro approccio conoscitivo con il mondo circostante:

le dieci categorie di Aristotele, le dodici di Kant, di quindici di Hamelin rientrano così in questa attività categoriale dell'intelligenza preoccupata di affondare nelle paludi dell'esperienza informe¹²².

Il problema, quindi, è sempre quello di conferire una forma, una struttura alla realtà e al modo in cui la conosciamo.

In questo senso, ogni esperienza umana e ogni arte è un procedimento combinatorio: lo è la musica, che si serve dell'alfabeto delle sette note musicali, lo è la pittura che scaturisce dalla combinazione di colori e forme sulla tela.

La letteratura, arte combinatoria per eccellenza, come la definisce Raffaele Aragona in *Prolegomeni a una logomachia*¹²³, si presta ad esperimenti molto interessanti.

Si è già descritto il caso dei *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau, in cui le combinazioni di sonetti possibili raggiungono numeri sproporzionati alla reale possibilità di lettura. Lo stesso effetto, quello di una

¹²² MICHEL FOURIER, *La magia dei Tarocchi*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 154.

¹²³ RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 11.

vera e propria vertigine delle possibilità combinatorie, è sortito anche dal *Castello dei destini incrociati*.

Calvino, la cui opera è un incessante percorso di mondi possibili, servendosi di un mazzo di tarocchi costruisce una macchina narrativa in cui il racconto procede dalla combinazione e dall'ordine delle carte disposte sul tavolo. L'ordine delle carte e la loro disposizione, però, rimane immobile e invariato: questo significa che i commensali al tavolo del castello "raccontano" la propria storia servendosi delle stesse carte (o via via aggiungendone a quelle di partenza, ma non modificando l'ordine e la posizione), ciò che cambia in ogni racconto è il percorso che la "voce narrante" decide di compiere all'interno dello schema di carte disposte sul tavolo. Come rivela l'autore nella *Presentazione* al romanzo, qui combinatoria e *contrainte* si legano indissolubilmente:

sentivo che il gioco aveva senso solo se impostato secondo certe feree regole; ci voleva una necessità generale di costruzione che condizionasse l'incastro d'ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito¹²⁴.

Georges Perec nell'articolo del 1976 *Cinque miliardi di miliardi di romanzi*¹²⁵, ha calcolato che le storie che si possono narrare attraverso il meccanismo calviniano dei tarocchi sono pari a 4.721×10 alla quindicesima, ovvero all'incirca cinque miliardi di miliardi. Il numero è impressionante e allude ad una lettura assolutamente potenziale. *Cent mille milliards de poèmes* e *Il castello dei destini incrociati* sono tipi di letteratura

¹²⁴ ITALO CALVINO, *Presentazione* in ID., *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 2002, p. IX.

¹²⁵ GEORGES PEREC, *Cinque miliardi di miliardi di romanzi*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 156.

combinatoria che gli Oplepiani catalogano sotto il nome di letteratura “esponenziale” (altre categorie sono la “poesia fattoriale”, le poesie “fibonacciane”, la letteratura “bi-latina”).

La combinatoria oplepiana mette in rilievo il rapporto dell’*Oplepo* con il caso. Si tratta di un rapporto estremamente razionale e regolato, che a poco a poco fa con il caso inteso dei surrealisti. Ciò che nell’*Oplepo* può a prima vista apparire casualità è, in realtà, un automatismo fortemente controllato da un meccanismo inventato *ad hoc*: la *contrainte*:

la scelta della costrizione rappresenta [...] un momento estremamente delicato nel quale il meccanismo e il caso, fondendosi, possono riuscire veramente creativi.¹²⁶

Nella narrazione combinatoria del *Castello dei destini incrociati*, ad esempio, il caso non è ammesso. Ciò che può apparire caso è, in realtà, una sapiente abilità narrativa che limita il caso attraverso una struttura regolatissima e perfettamente pensata a priori. È quel che Georges Perec, proprio riferendosi a Calvino, chiama *retica*, ovvero l’arte della rete, cioè «un ordine narrativo basato sull’aggrovigliarsi»¹²⁷.

È una geometria narrativa frutto di una forte tensione conoscitiva: come afferma Mario Porro citando le parole dell’autore in un’intervista a «Le Monde» del 1970, ciò che preme a Calvino attraverso la scrittura, è capire «l’ordine che un fatto sviluppa attorno a sé, [...] consapevole che il gioco

¹²⁶ RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 14.

¹²⁷ GEORGES PEREC, *Cinque miliardi di miliardi di romanzi*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 157.

matematico combinatorio può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo»¹²⁸.

La matematica, come dimostra Calvino, lucido testimone di un'epoca, è quindi uno strumento tra gli altri (la scienza, la metafisica, la forma, la *contrainte*), per lanciare la propria sfida al logoramento linguistico e conoscitivo in cui vive lo scrittore contemporaneo, il quale

non deve credere d'aver trovato qualcosa d'assoluto; anche qui può servirgli la scienza: nella paziente modestia di considerare ogni risultato come facente parte di una serie forse infinita d'approssimazioni¹²⁹.

¹²⁸ MARIO PORRO, *Letteratura come filosofia naturale*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 267.

¹²⁹ ITALO CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 237.

I.5 Il gioco oplepiano.

La componente ludica.

Si è accennato più volte all'atteggiamento divertito che oulipiani e Oplepiani mantengono nelle loro opere e nelle loro dichiarazioni di poetica.

Non si tratta di un semplice accessorio, ma di un tratto essenziale e programmatico dell'esperienza oplepiana. La sua programmaticità compare immediatamente nel sottotitolo al primo volume dell'*Oulipo: La littérature potentielle (Créations Re-crédation Récréations)*¹³⁰. La letteratura potenziale è fatta di *creazioni* e insieme di *ricreazioni*, nel senso che lo svago e lo sforzo produttivo riescono a coesistere nella scrittura creativa potenziale, superando la tradizionale dualità che vede gioco e fatica irrimediabilmente scissi:

con la sua mira ricreativa, l'Oulipo scavalca appunto questa cruda dicotomia, conferendo al proprio lavoro una dimensione ludica, e subordinando il gioco alla condizione di produrre¹³¹.

Il riso e il gioco sono due armi molto potenti di cui l'*Oplepo* si serve per non cadere nel rischio di “prendersi troppo sul serio”, di abbracciare ideologie assolute o di pensare all'arte in termini metafisici e sacralizzanti.

Per quanto riguarda il riso, atteggiamento patafisico per eccellenza, è importante notare che accanto alla sua funzione di arma critica¹³², quindi

¹³⁰ OULIPO *La littérature potentielle, Créations Re-crédations Récréations*, Paris, Gallimard, 1973.

¹³¹ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 2.

come strumento di difesa e di distacco dalla realtà e dalle sue produzioni, esso per gli Oplepiani è anche divertimento puro, quello delle ricreazioni scolastiche dell'infanzia. Uno dei primi articoli di Raymond Queneau sulla rivista francese «Volontés» è proprio un'invettiva contro l'umorismo¹³³ e un'apologia della comicità piena, quella che passa per Rabelais e trova prima vera esaltazione chiara in Jarry.¹³⁴

Gli Oplepiani si divertono essenzialmente perché giocano. Il paragone con il mondo dell'infanzia aiuta a capire il loro atteggiamento: come i bambini, gli Oplepiani che si dedicano ad un gioco letterario, vivono l'esperienza con gravità e massimo impegno, non come un passatempo qualsiasi per svagare la mente. Per loro, «nulla è più serio del gioco»¹³⁵.

L'immagine del gioco a cui fa riferimento Harry Mathews (che, come Calvino, è stato un importante membro straniero dell'*Oulipo*) nel suo saggio *Alla ricerca dell'Oulipo*¹³⁶, è quella di una bambina di sei anni che gioca a campana con assoluta serietà. Nel gioco, i bambini sono in grado di creare con la fantasia un mondo retto da regole inventate, che essi rispettano con estrema serietà e coerenza, perché nel tempo limitato del gioco quel mondo è l'unico realmente esistente e, quindi, l'unico da rispettare in modo assoluto. La creazione di questa dimensione alternativa dipende dall'invenzione di regole: se non ci sono le regole è impossibile il gioco e,

¹³² Raymond Queneau lo definisce un «tentativo per ripulire i grandi sentimenti dalle loro cazzate» («Le rire, disait Queneau, est une tentative pour débarasser les grands sentiments de leur connerie» in ISABELLE FAJARDO (a cura di), *Raymond Queneau Biographie*, Paris, Gallimard, 2007, p. 1.

¹³³ Va precisato che siamo nel periodo di distacco di Queneau dal surrealismo (1929-1930) e che, quindi, l'articolo fa parte di una serie di interventi di accesa polemica antisurrealista in cui lo scrittore si fa portavoce di posizioni che saranno via via meno forti con il passare degli anni e la maturazione della sua poetica.

¹³⁴ ITALO CALVINO, *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. XIII.

¹³⁵ BRUNELLA ERULI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 5.

¹³⁶ HARRY MATHEWS, *Alla ricerca dell'Oulipo*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 11.

con esso, il divertimento. Le regole in un gioco funzionano nello stesso identico modo delle *contrainte* letterarie oplepiane: limitano le possibilità, ma creano un universo strutturato in cui il soggetto si può muovere con estrema libertà ed è spinto a trovare soluzioni alternative inimmaginate.

Il rapporto tra gioco e regola è assolutamente inscindibile, tanto che le due entità giungono a coincidere:

il gioco è la regola, accettata, scelta o inventata – e rimessa in discussione per quanto necessario - ; è un protocollo creativo fatto di rigore¹³⁷.

Questa dipendenza da un sistema regolato di restrizioni imparenta, in qualche modo, il gioco alla scienza, anch'essa sistema di convenzioni, assiomi e metodi e, più in generale, in linea teorica, ad ogni attività umana. A tal proposito, Calvino afferma che «l'intera scienza, nella sua forma compiuta, si presenta e come tecnica e come gioco. Cioè né più né meno di come si presenta l'altra attività umana: l'Arte»¹³⁸. Non a caso, nella visione oplepiana, gioco, scienza e arte convivono e si alimentano reciprocamente, in una prospettiva ora concreta ora potenziale. Così come la scienza e come l'arte, anche il gioco è prima di tutto uno strumento di conoscenza e di indagine del mondo. Il suo potere maieutico deriva principalmente dalla capacità di teorizzare, e mettere in pratica soprattutto, modelli di realtà alternativi retti da convenzioni e logiche inconsistenti nel mondo normale e di smuovere nel soggetto archetipi e concetti nascosti o sopiti.

¹³⁷ ERIC BEAUMATIN, *Perec, "La vie mode d'emploi": istruzioni per il lettore*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 73.

¹³⁸ ITALO CALVINO, *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU., *Segni, cifre e lettere*, cit., p.XV.

Nel gioco avviene, dunque, una specie di sospensione del giudizio “normale” a favore di una “normalità altra”¹³⁹. Si tratta di una capacità visionaria che avvicina molto il gioco alla creatività artistica e che è sufficiente, come suggerisce Lotman, a decretare il valore gnoseologico della pratica ludica, soprattutto se legata all’arte¹⁴⁰.

In un interessante volume intitolato *Scrittori giocatori*, Stefano Bartezzaghi compie un viaggio attraverso la biografia e l’opera di alcuni tra i più affermati autori della letteratura italiana e internazionale (da Dante, in cui la poesia e il gioco linguistico spesso coincidono, a John Cage con i suoi mesostici, i *limerick* di Dossena, gli enigmi nella *Recherche* di Proust, e poi ancora Nabokov, Gadda, Queneau, Calvino, Celati, Roland Barthes, Arbasino ed molti altri) puntando la sua attenzione alla dimensione del gioco sempre presente e inestricabilmente legata al fenomeno della scrittura, dell’arte e della creatività. Il gioco può essere, infatti, un argomento della letteratura, ma più spesso è un modo per intenderla, è un’impostazione mentale, è un vero e proprio *modus operandi*. L’invito di Bartezzaghi, a sua volta scrittore e enigmista, è quello di «cercare il gioco anche dove nessuna

¹³⁹ È interessante e qui appena confermata l’idea espressa da Stefano Bartezzaghi in *Scrittori giocatori*: il gioco instaura un rapporto totalmente diverso tra normalità e non-normalità, infatti «il gioco è quella cosa che mette le altre tra virgolette» (STEFANO BARTEZZAGHI, *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, p. VIII). L’idea di legare l’attività ludica all’invenzione letteraria è espressa anche da Paolo Canettieri nel saggio *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori* (Roma, Bagatto Libri, 1996) in cui è esplorata l’ipotesi secondo la quale l’invenzione della sestina da parte di Arnaut Daniel sia legata alla propensione del trovatore provenzale per il gioco di carte e dadi.

¹⁴⁰ Lotman, in particolare, suggerendo l’idea che il gioco, così come l’arte, presuppone la costruzione di un modello di realtà, si pone in maniera polemica verso i detrattori del “gioco artistico”: «Il timore di molti studiosi di estetica di occuparsi di problemi del gioco (per evitare l’accusa di kantismo) e il loro profondo convincimento che ogni confronto di gioco e realtà conduca alla predica dell’«arte pura», alla negazione del legame tra la creazione artistica e la vita sociale, riflette una profonda disinformazione sui problemi di scienze affini (psicologia, pedagogia)» (JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 80-81).

etichetta, nessuna frontiera esplicita segnala l'ingresso in un campo separato: il gioco nel non gioco, l'*in-lusio* inavvertita»¹⁴¹.

Bartezzaghi riflette anche sul fatto che con la scolarizzazione, il bambino si chiude alle spalle l'età felice della prima infanzia e scrittura e lettura da gioco diventano esercizio obbligatorio:

quando si incomincia a scrivere e leggere, si incomincia anche a non giocare. Lo prevede l'ordinamento scolastico¹⁴².

Con l'Oplepo le due attività tornano a coesistere e, spesso, a coincidere, in una visione del letteratura che, come il gioco, è scambio reciproco e sfida a due. A questo proposito, si veda la descrizione del puzzle e del cruciverba che Aldo Spinelli fornisce nel suo intervento al convegno sul potenziale tenutosi a Firenze nel 1991:

il puzzle non è un gioco solitario. È una sfida a due, una sfida a distanza nel tempo e nello spazio. La stessa cosa vale per il cruciverba.¹⁴³

Si potrebbe aggiungere che la stessa cosa vale per il testo letterario: è pensato e costruito dall'autore in vista di una sua "attivazione" da parte di un lettore, a distanza di tempo e di spazio. La sfida che si instaura coinvolge sia il lettore, che deve interpretare il testo, nelle sua difficoltà, nei suoi

¹⁴¹ *Ivi*, p. XI. Anche Marcel Duchamp, incallito scacchista, dichiarava che «mentre non tutti gli artisti sono giocatori di scacchi, tutti i giocatori di scacchi sono artisti» ribadendo in qualche modo il legame molto stretto tra gioco e arte, ma non solo, anche quello tra arte e vita e tra artista e profano. (in Arturo Schwarz, "*Tutti i giocatori di scacchi sono artisti...*", in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 97.

¹⁴² *Ivi*, p. VII.

¹⁴³ ALDO SPINELLI, *Cruciverba e puzzle: una sfida a due*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 103.

passaggi, nei suoi eventuali enigmi, sia l'autore, che al momento della scrittura deve immaginare e prevedere le mosse dell'ipotetico lettore/avversario.

Questa visione della letteratura come gioco a due direzioni è agevolata dall'atteggiamento dell'oplepiano, che, come si ripetuto più volte "non si prende troppo sul serio", non ha nessun problema a confrontarsi con il lettore sullo stesso piano, non è animato dai dubbi dell'autore moderno che avverte la presenza ingombrante dell'io: lo scrittore oplepiano è, prima che autore, soprattutto scrittore, nel senso di artigiano della scrittura¹⁴⁴. In questa visione capovolta è il lettore ad occupare la posizione preminente, è lui il vero motore creativo: non è un caso che Calvino lo faccia diventare protagonista del suo romanzo oulipiano *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Calvino stesso ammette che, con questa visione postmoderna della figura dell'autore,

smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura¹⁴⁵.

La lettura, nuova attività creativa in senso forte, chiama il lettore a farsi non più solo interprete, ma creatore del senso del testo al pari dell'autore, e, in campo oplepiano, vero e proprio detective alla scoperta dell'enigma su cui si regge l'opera. La sfida che il lettore modello oplepiano deve intraprendere

¹⁴⁴ Il problema della categoria dell'io negli autori moderni è trattata da Calvino nell'articolo *Il romanziere e il suo suggeritore*, apparso nel 1985 su «Il Corriere della Sera» e ora in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1991, p. 73.

¹⁴⁵ ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, cit., p.215.

è quella di scovare la *contrainte* e trovare l'uscita del labirinto che lo scrittore ha costruito per lui (oltre che per sé).

Il lettore della *Disparition*, ad esempio, si trasforma in un vero e proprio investigatore che, con gli indizi forniti dal testo, deve scoprire cosa è scomparso. All'uscita del romanzo, come si è già detto, Perec non rese nota la *contrainte*, così come per *La vie mode d'emploi* non fornì le coordinate necessarie (le istruzioni per l'uso!) a capire quali fossero i procedimenti compositivi di un testo che dovette risultare piuttosto complicato e incomprensibile al lettore inconsapevole¹⁴⁶.

Se Queneau, come il suo collega francese, era abituato a non scoprire le sue carte, Calvino le fece, letteralmente, accompagnando la pubblicazione del *Castello dei destini incrociati*, non solo con una densa *Presentazione* in cui spiega la genesi e il procedimento costruttivo dell'opera, ma dallo schema grafico del mazzo di tarocchi disposto sul tavolo.

Sia che le *contrainte* vengano rivelate o meno, lettore e autore si trovano imbarcati nello stesso gioco, alla scoperta del potenziale di un testo e delle capacità. In questo senso, Brunella Eruli può affermare che

Queneau e l'Oulipo hanno cancellato la differenza fra lettore e spettatore da una parte e artista dall'altra.¹⁴⁷

Il lettore e la sua partecipazione attiva diventano centrali nelle intenzioni dell'*Oulipo* al punto che fin dai primi incontri del gruppo (quindi, all'inizio

¹⁴⁶ Nel saggio *Perec La vita istruzioni per l'uso*, Calvino ci informa che alcune *contrainte* del romanzo sono state rivelate dallo stesso Perec nel numero della rivista «L'Arc» a lui dedicato; altre le ha confidate ad amici e colleghi, ma è probabile che molte siano ancora da scoprire (ITALO CALVINO, *Perec La vita istruzioni per l'uso*., in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p.1396.

¹⁴⁷ BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.18.

degli anni '60) gli oulipiani discutono la possibilità di costruire libri in cui sia il lettore a determinare l'andamento dei fatti in una narrazione: chiameranno questi esperimenti "scrittura ad albero", anticipando di più di una decina di anni i primi esemplari di libri-gioco (divisi in sezioni numerate che terminano con una serie di opzioni, tra le quali il lettore sceglierà quella che preferisce per il proseguimento della sua storia; ogni opzione, ovviamente, corrisponde al numero di un'altra sezione del libro, in modo che la lettura proceda a salti ma fornisca una narrazione continua)¹⁴⁸.

Raymond Queneau, come sempre attento alle nuove tendenze in campo culturale e librario, nel 1987, in occasione dell'83ª riunione dell'Oulipo, presenta il suo *Un racconto a modo vostro*,¹⁴⁹ breve racconto che procede con uno schema ad albero e che, già dal titolo, suggerisce la centralità delle scelte del lettore, il quale ha la possibilità di leggere un racconto costruito *a modo suo*.¹⁵⁰

Se è vero che «la scrittura [così come la lettura] pretenderebbe di far diventare saggi, il gioco di farci tornare bambini»¹⁵¹, gli esempi appena citati portano facilmente a constatare come la linea non sia sempre così netta, soprattutto quando si tentano esperimenti potenziali.

¹⁴⁸ I libri-gioco, pubblicati in Italia a partire dal 1985, sono meglio conosciuti con l'ibrido italo-inglese libro game, che però corrisponde ad un marchio commerciale di proprietà della casa editrice ELLE di Trieste.

¹⁴⁹ RAYMOND QUENEAU, *Un conte à votre façon*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 52. Si ripropone il testo di Queneau in Appendice, p. ?

¹⁵⁰ La struttura del *librogame* era stata sperimentata anche da Jorge Luis Borges, che nel 1941, nel racconto *Esame dell'opera di Herbert Quain*, contenuto in *Finzioni*, attribuisce ad un autore fittizio un racconto composto da più capitoli che potevano essere letti in sequenze diverse, generando diverse possibili linee narrative. Nel racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, invece, cornice narrativa e storia narrata si combinano in un labirinto di temporalità complesse che il lettore deve ricostruire.

¹⁵¹ STEFANO BARTEZZAGHI, *Scrittori giocatori*, cit., p. X.

L'Oplepo e l'enigmistica.

Altro ambito oplepiano in cui la letteratura si sposa con il gioco verbale e l'indovinello è l'enigmistica, largamente praticata dai membri del gruppo, soprattutto fra gli italiani (Raffaele Aragona, Sal Kierkia, Sanguineti, ad esempio).

L'oplepo stessa nasce in occasione della III edizione del *Premio Capri dell'Enigma*, manifestazione legata alla scrittura enigmistica. Il legame non deve sorprendere: scrittura ad enigmi e scrittura oplepiana

ruotano intorno alla parola, rispondono a regole prefissate e utilizzano determinate *contraintes*. Quella dell'enigma è una *contrainte* di tipo semantico.¹⁵²

La tradizione del gioco verbale, fiorente fino al XVII secolo in Italia, è stata successivamente relegata a circoli minori o riviste specializzate. La parola *enigmistica* o *enimmistica* è attestata in Italia dal 1901: designa l'enigmistica "classica", fatta di enigmi, crittografie e altri giochi sul linguaggio pubblicati in riviste specialistiche che circolano in un ristretto numero di appassionati a cultori, i quali la considerano una vera e propria forma d'arte più che un passatempo o un gioco. L'enigmistica "popolare" è, invece, quella che inizia nel 1925 con la comparsa in Italia del cruciverba (che è tutt'ora la forma di enigma linguistico più noto ai profani) e si diffonde dal 1932 quando iniziano le pubblicazioni de «La Settimana Enigmistica», più antico e più diffuso giornale di enigmistica del nostro

¹⁵² RAFFAELE ARAGONA, *Introduzione* in ID. (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 15.

Paese. Accanto (o, per meglio dire, *sopra* o *prima*) a questa due forme attestate di enigmistica, ve n'è una terza, che forse è la più vicina agli esperimenti non strettamente canonici degli Oplepiani:

è l'enigmistica che è sempre stata praticata dall'uomo, dal primo antichissimo enigma fino al telequiz o al gioco di parole di un comico. È un cumulo disordinato di tecniche, di giochi, di forme mistiche e poetiche, di bizzarrie, un piccola galassia di asteroidi che vorticano nel cielo del linguaggio¹⁵³.

In questo senso, e con orrore dei letterati più tradizionalisti, l'enigmistica è legata anche con la poesia e non solo perché riguarda un uso creativo del linguaggio. Innanzitutto, l'enigmistica classica, nelle sue forme più diffuse, è in versi, ma soprattutto, come la scrittura poetica, il testo enigmatico possiede accanto al significato "apparente", un altro significato più arcano, che rappresenta quanto l'autore desidera mantenere celato, in una parola: l'enigma. Per questo, «nella sostanza la restrizione dell'autore di enigmi sta nel doversi contemporaneamente riferire a due soggetti diversi»¹⁵⁴.

È, in ogni caso, evidente che l'enigmistica sia imparentata con le arti e le scienze del linguaggio, proprio perché il loro campo d'indagine è comune. Anche il semplice cruciverba si serve di una delle figure basiche della retorica: la parafrasi. Non è altro, infatti, che un testo definizionale che si sviluppa in un meccanismo combinatorio e incrociato; il cruciverba, di fatto, non comporta un livello di enigma profondo perché non si riferisce

¹⁵³ STEFANO BARTEZZAGHI, *Lezioni di enigmistica*, Torino, Einaudi, 2001, p. XIV.

¹⁵⁴ RAFFAELE ARAGONA, *La parole giocata: un'utile restrizione per il testo*, in ID. (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 15.

contemporaneamente a due significati diversi, ragione per cui è, almeno parzialmente, rifiutato dagli enigmisti classici che non lo considerano sufficientemente “enigmatico” (atteggiamento non condiviso dagli Oplepiani che sono molto più elastici e il cui intento, ovviamente, non è quello di catalogare forme pertinenti o errate di enigmi, ma sperimentare esercizi e strutture potenzialmente funzionanti).

Esistono, ovviamente, delle differenze fondamentali tra *Oplepo* ed enigmistica. Non solo, ad esempio, l'enigmistica utilizza soprattutto *contrainte* semantiche, laddove le produzioni oplepiane sono per natura esperimenti sul significante, ma, soprattutto, l'intento ultimo è differente. La caratteristica essenziale dell'enigma è mantenere celato qualcosa sotto una veste apparente, mentre gli Oplepiani, pur giocando con il linguaggio, non hanno l'obiettivo di fare enigmi, bensì, attraverso le strutture linguistiche, le regole compositive e i giochi verbali (tra cui, certo, anche l'enigma), quello di testare e sprigionare le potenzialità dei testi e delle opere. Il gioco di parole, nell'*Oplepo*, è un mezzo, più che un fine. Il punto di convergenza tra enigmistica e scrittura oplepiana sta quindi nel comune materiale utilizzato (il linguaggio) e nel rapporto, in un certo senso, agonistico che il lettore deve intraprendere con il testo.

È interessante, infatti, notare come nelle dinamiche del gioco, il rapporto con il testo si costruisca in modo decisamente attivo: sia che il lettore diventi un investigatore, sia che assuma il compito di cruciverbista o cultore di enigmi, la sua analisi del testo diventa un vero e proprio confronto vivo e potenziale, tra sfida, gioco e scoperta di sé.

Il gioco tra arte dell'assurdo e metanarrazione.

Si è detto che il gioco dell'*Oplepo* non è semplice passatempo, ma sfida a due con l'autore e con il testo, atteggiamento disponibile alla scoperta e antidoto contro ogni tendenza di dogmaticità e chiusura mentale.

In questa impostazione c'è molto del sostrato patafisico del pensiero oplepiano. La Patafisica è una scienza essenzialmente ottimista, perché capovolge le tendenze spirituali e ideologiche del tempo: il suo ottimismo è incrollabile, perché non sottoposto agli eventi, ma retto sul «senso del paradosso, la valutazione dell'assurdità e il gusto dell'ironia»¹⁵⁵.

L'arte dell'assurdo è praticata dagli Oplepiani non solo perché “ideologicamente” coincide con la loro impostazione ludica, potenziale e surreale, ma perché la loro produzione instaura un rapporto nuovo con il senso e il non-senso.

Jacques Jouet, poeta, drammaturgo e membro dell'*Oulipo* dal 1983, nel suo saggio *Senso e non senso: “Pour un art poétique” di Queneau*, esplora le zone testuali riconosciute dai poeti stessi come luoghi deputati al gioco sul non-senso e le applica ad un'analisi della produzione poetica queneauiana; delle tre zone individuate, la terza è quella che ci riguarda più da vicino: è quella propria del formalismo¹⁵⁶. Nel testo à *contrainte*, infatti, il senso sta nella forma, il senso è la *contrainte* stessa e ciò che genera il senso è il processo produttivo del testo. Ecco perché con l'*Oplepo* il non-senso presenta peculiarità che solo in parte possono essere associate alle

¹⁵⁵ ENRICO BAI, *La patafisica*, cit., p. 58.

¹⁵⁶ Le prime due sono: il significante vuoto (senza referente) e il testo che non trasmette un messaggio e non presenta chiavi di lettura. Si tratta di categorie che Jouet mutua dai *Nonsense poems* di Edward Lear.

forme dell'assurdo esistenzialista canonizzate dal teatro di Beckett, Adamov, Pinter, ecc.

Come sostiene il filosofo francese Gilles Deleuze,

per la filosofia dell'assurdo, è il senso a mancare, essenzialmente. Per lo strutturalismo, al contrario, c'è sempre troppo senso, una sovrapproduzione, una sovra determinazione di senso, sempre prodotto in eccesso dalla combinazione dei posti nella scrittura¹⁵⁷.

Pur non negando l'assurdo inteso tradizionalmente, quindi, il senso e il non-senso del testo oplepiano è prodotto essenzialmente dalla sua *contrainte*. Il confine è, di fatto, molto labile.

Si veda, a questo proposito, il testo di Perec *Apprendre a bredouiller* (Imparare a balbettare)¹⁵⁸. Composto nel novembre 1972, è un piccolo capolavoro dell'assurdo: l'autore redige un programma in cui tenta di insegnare a balbettare, cioè capovolge il tradizionale lavoro del logopedista, dimostrando che balbettare è un progresso rispetto al saper parlare. Il non senso, veicolato da un testo che è solo apparentemente esente da regole (è, infatti, esso stesso una regola da praticare e rispettare per raggiungere lo scopo), non è solo formale, ma cela un significato anche esistenziale profondo, come nei testi dell'assurdo esistenzialista: l'uomo deve abbandonare l'idea di saper parlare, di essere in grado di esprimere davvero i suoi pensieri e i suoi sentimenti; l'incomprensione, il vuoto che si cela dietro le nostre parole sono la regola delle nostre comunicazioni e rivelano

¹⁵⁷ GILLES DELEUZE, *Lo strutturalismo*, cit., p. 21.

¹⁵⁸ La traduzione del testo, rimasto inedito, è stata pubblicata in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., pp. 59-69. Lo si riporta in *Appendice*, a p. ? (testo n. 4).

la mancanza di senso delle nostre esistenze. Fare il vuoto, tornando a poco a poco a ridurre, rallentare, cancellare il significante è un modo per eliminare i significati illusori: in questo senso, balbettare è un progresso.

Si è detto che, in *Apprendre a bredouiller*, è il testo stesso la regola. Anche in *La Disparition*, regola e testo coincidono:

la regola lipogrammatica che presiede all'elaborazione del racconto si trasforma nella storia stessa narrata. È vero, la vocale non esiste più, è scomparsa, ma la sua assenza riempie le pagine di una sorta di continua, crescente e silenziosa presenza: essa genera il racconto, fa vivere o per lo meno fa muovere e morire i suoi protagonisti¹⁵⁹.

È un modo di scrivere che gioca molto sulla *mise en abyme*, in quel meccanismo di ripetizione dell'uguale e di inclusioni infinite che Lucien Dallenbach ha teorizzato nel suo saggio *Il racconto speculare*¹⁶⁰. In un testo *à contrainte*, questo genere di espediente è accentuato dall'idea, confermata brillantemente da *La Disparition*, che la chiave di lettura di un testo è sempre contenuta nel testo stesso.

Si tratta di forme di metanarrazione molto sperimentate durante il postmoderno e che l'*Oplepo* declina in opere in cui il lettore, chiamato al gioco, non si getta mai completamente dentro il testo, ma tende a porsi sempre con un certo distacco critico, pronto a captare gli indizi che lo conducono fuori dal labirinto testuale.

¹⁵⁹ RAFFAELE ARAGONA, *Introduzione* in ID. (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 11.

¹⁶⁰ LUCIEN DALLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla «mise en abyme»*, trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Milano, Pratiche Edizioni, 1994.

Anche il continuo lavoro sui testi celebri della tradizione, impediscono al lettore di abbandonarsi alla finzione narrativa, continuamente interrotta da citazioni, rimandi, trasformazioni, regole da tenere a mente, ecc. Il testo che si ha di fronte non è mai semplicemente un testo: esso funziona se considerato all'interno della biblioteca di testi che lo sorreggono, che gli sono potenzialmente interlocutori e di tutti i testi che da lui possono essere *ricreati*. Contrariamente a quanto affermano i formalisti, gli Oplepiani sono convinti che il testo non è mai autonomo, ma inserito in una rete di potenziali legami con gli altri testi; Pietro Citati riporta le parole di Calvino che, a tal proposito, confessa:

se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come un libro deve essere e come non deve essere mi bloccano e mi impediscono di andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito¹⁶¹.

Ecco che enciclopedismo, indagine dei mondi possibili e metanarrazione si legano indissolubilmente. Strutture di *mise en abyme* e transtestualità non esauriscono tutta la gamma di espedienti metatestuali utilizzati dagli Oplepiani. Di stampo oulipiano è, infatti, l'invenzione del "non-libro", praticato soprattutto da Marcel Bénabou, membro del gruppo francese dal 1969. Il suo volume *Perchè non ho scritto nessuno dei miei libri*¹⁶², tradotto e pubblicato in Italia nel 1991, è un romanzo paradossale in cui la *contrainte*

¹⁶¹ PIETRO CITATI, *Ecco il romanzo del lettore*, in MARCO BLPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., p. 162.

¹⁶² MARCEL BÉNABOU, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, collection Textes du XX^e siècle, 1986.

è fare un libro che sia la negazione del libro. Il risultato è paradossale ed insolito:

un libro che si svolge come derivato da se stesso, un libro "potenziale", che deriva da quello che potevano essere i libri mai scritti; un libro, nel quale il protagonista-l'autore stesso, naturalmente- si interroga sui suoi rapporti con i libri, con la lettura, prende in ordinato esame tutte le motivazioni che gli impediscono di scrivere insieme con quelle che gli impediscono di farne a meno, di abbandonare il proposito.¹⁶³

Altro esperimento di Bénabou è *Butta questo libro prima che sia troppo tardi*¹⁶⁴, tradotto in Italia nel 2009, complesso romanzo che esamina ogni possibile modo di affrontare la lettura di un testo, come rileva Laura Brignoli, nella sua *Nota sulla traduzione* che accompagna il testo¹⁶⁵.

È evidente che, con questo genere di narrazioni, i confini oggettivi del libro sono travalicati, e la lettura diviene una forma di viaggio virtuale per indagare la dimensione potenziale dei testi.

Il gioco: impegno o disimpegno?

Giochi linguistici e viaggi surreali in mondi virtuali sono spesso associati a forme di disimpegno letterario.

¹⁶³ RAFFAELE ARAGONA, *La macchina per leggere*, «Il Mattino», 30 aprile 1991.

¹⁶⁴ MARCEL BÉNABOU, *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, Paris, Éditions Seghers, 1992.

¹⁶⁵ LAURA BRIGNOLI, *Nota sulla traduzione*, in MARCEL BÉNABOU, *Butta questo libro finché puoi*, Roma, Aracne editrice, 2009, p.5.

Così come gli scrittori e gli intellettuali della seconda metà del Novecento, anche gli Oplepiani lottano nella loro collettiva o personale sfida al labirinto della contemporaneità, alla ricerca di una letteratura ancora possibile. Il loro atteggiamento totalmente e sinceramente aperto, quello che consente loro di risolvere la dicotomia tra arte e scienza, tra scrittura e gioco, tra autorialità e nuovi *media*¹⁶⁶ li conduce a superare la visione tradizionale di una letteratura che gioca con la lingua, e, quindi, non si occupa di critica sociale e produttiva.

Nella loro prospettiva, infatti,

il gioco non deve essere visto come alternativa disimpegnata ai seri eventi della vita, ma come momento grave e delicato, come il comune denominatore tra letteratura, arti figurative e scienze esatte, tra parola e segno, tra segno e senso.¹⁶⁷

L'*Oplepo* è, quindi, la testimonianza che tra le classiche categorie *impegno* e *disimpegno* ce ne sono potenzialmente molte altre, cioè tutte quelle che consistono in un impegno declinato in modo diverso rispetto alla tradizionale critica sociale, di cui la letteratura dovrebbe farsi carico.

Il gioco letterario, infatti, come si è visto, è sia fenomeno maieutico e strumento di conoscenza, sia sfida lanciata al caos attraverso le *contrainte*, sia possibilità di inventare modelli di realtà alternativi. Per questo, Queneau rifiuta l'idea di un'arte partigiana, perché l'arte ha compiti molto più vasti e, quindi, non può essere parziale: «l'arte non deve rivaleggiare con la scienza:

¹⁶⁶ Si vedrà nel capitolo successivo l'apertura dell'*Oplepo* a fenomeni come quello dell'uso creativo del computer e dei mezzi elettrici-informatici.

¹⁶⁷ BRUNELLA ERULI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 5.

ha di meglio da fare. L'arte non deve rannicchiarsi su se stessa: non ha limiti e partecipa di ogni attività. [...] non deve essere partigiana: non sopporta d'essere parziale. Ma deve fare bene quello che fa».¹⁶⁸

Il senso del gioco oplepiano, inoltre, non è quello di un sollazzo leggero e disinteressato: sono lucidità, consapevolezza del rischio, impegno mentale e un certo scetticismo di fondo (Calvino parlerebbe di "scetticismo attivo"¹⁶⁹) che guidano la sfida e la scoperta del valore del testo.

È evidente che in un testo in cui il senso è basato sulla forma, su strutture e architetture studiate razionalmente, «il contenuto ideologico dell'opera d'arte è la sua struttura»¹⁷⁰.

Ma la visione strutturalista-semiologica dell'*Oplepo* non è così radicale. Lancia ponti di senso anche al di là dei confini del testo. Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, nell'introdurre l'edizione italiana di *Oulipo, La littérature potentielle (Créations Re-création Récréations)*, parlano, addirittura di etica oplepiana. Quest'ultima starebbe proprio nella preoccupazione oplepiana di

evitare che il lavoro si risolva, secondo una logica che conosciamo ormai troppo bene, in consumo distruttore; e strapparli al suo destino lasciandogli un gioco¹⁷¹.

È interessante come qui il termine *gioco* si possa intendere non solo come attività ludica, ma anche e soprattutto nel suo significato meccanico, ovvero come spazio vuoto fra gli elementi, quello spazio vuoto che consente una

¹⁶⁸ RAYMOND QUENEAU, *Che cos'è l'arte?*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, cit., p. 207.

¹⁶⁹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 727.

¹⁷⁰ JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 18.

¹⁷¹ RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., p. 3.

certa tolleranza e un certo movimento tra le parti. È esattamente quello spazio vuoto di possibilità entro cui l'oplepiano si muove nei suoi giochi e nei suoi esperimenti.

Per questi motivi,

può anche capitare di prendere i prodotti dell'Oulipo come scherzi; potranno certo risultare divertenti, anche entusiasmare, ma se ci si fermasse a questo, se ne perderebbe la vera portata, poiché non si tratta di uno scherzo poco serio, ma di un gioco molto serio¹⁷².

¹⁷² RAFFAELE ARAGONA, *Introduzione* in ID. (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 11.

CAPITOLO SECONDO

L'OPLEPO E LA SUA STORIA.

II. 1 La genesi di un opificio.

La storia dell'*Oplepo* inizia a Capri, il 3 novembre 1990, con la fondazione dell'*Opificio di Letteratura Potenziale* da parte di Ruggero Campagnoli, Domenico D'Oria e Raffaele Aragona e con l'ufficializzazione legale del notaio Maria Luisa Saggese, che ne redige l'atto costitutivo. Campagnoli è docente ordinario di Letteratura francese all'Università di Bologna e traduttore di testi dal francese¹, così come Domenico D'Oria, docente di Lingua e letteratura francese all'Università di Bari e direttore, sempre nel capoluogo pugliese, dell'Associazione Culturale Italo Francese *Alliance Française*. Entrambi cultori di *jeux de mots*, si uniscono a Aragona, ingegnere, giornalista ed esperto di enigmistica e ludo linguistica, per dare vita ad un laboratorio istituzionalizzato di ricerca letteraria potenziale.

Gli Oulipiani francesi salutano la nascita dell'*Oplepo* in occasione dei festeggiamenti, tenuti al *Centre Georges Pompidou*, per il trentennio

¹ Non semplicemente traduttore, ma esperto di problematiche relative alla traduzione: dal 1992, è direttore scientifico del *Forum internazionale della traduzione* e fondatore e coordinatore del dottorato di ricerca in *Scienza della traduzione* a Bologna.

dell'*Oulipo*, ovvero del terzo millennio oulipiano². La fondazione dell'*Oulipo*, quindi, precede di trent'anni quella dell'*Oplepo* e vede la luce giovedì 24 novembre 1960 nella cantina del ristorante "Il Vero Guascone", a Parigi. I fondatori sono il matematico-scacchista François Le Lionnais e lo scrittore Raymond Queneau. Jacques Bens (segretario provvisorio a vita, una delle nomine parodiche coniate dall'*Oulipo*), Claude Berge, Jacques Ducheteau, Jean Lescure e Jean Queval sono i primi membri. Come si è già accennato, l'idea di formare un gruppo di ricerca sulla letteratura sperimentale nasce due mesi prima a Cerisy, in occasione di una riunione del Collegio di Patafisica, di cui Queneau, Le Lionnais e gli altri facevano parte.

Al tempo della prima riunione ufficiale nel novembre 1960, l'*Oulipo* si chiama ancora S.L.E., riduzione di Sélilex, ovvero "seminario di letteratura sperimentale". Un mese più tardi, l'appellativo diventa *Oulipo*: mantenuta la "li", di *littérature*, *ouvroir* si sostituisce a seminario, che esprime meglio l'idea di un laboratorio da artigiano, dove compiere un lavoro manuale e tecnico; sperimentale diventa, invece, potenziale, vero connotato imprescindibile dell'opera *à contrainte*.

Il trentennio che divide la nascita dei due opifici è una fase in cui germogliano nel panorama culturale italiano diversi e significativi fenomeni che preparano il clima ideale alla nascita vera e propria dell'*Oplepo*. Catalizzatore di questi fenomeni è il «Caffè», eccentrica rivista di letteratura satirica, fondata nel 1953 a Roma da Gianbattista Vicari e da lui diretta fino al 1977. Le sue pagine ospitano le più grandi firme del

² L'*Oulipo* adotta, infatti, così come il Collegio di Patafisica, un calendario che calcola il tempo in Nuovi Anni, corrispondenti ai Nuovi Franchi e che ha un rapporto di 100 : 1 con la datazione occidentale.

panorama culturale e letterario italiano del tempo (Pasolini, Gadda, Buzzati, Palazzeschi, Pavese, Parise, Sciascia, Soldati, Calvino, Celati, Arbasino, Malerba, Manganelli, Volponi, Sanguineti, Zanzotto, per fare i nomi più noti) e, contemporaneamente, esprimono un rapporto privilegiato con la letteratura straniera, in particolare francese: accanto a maestri della letteratura satirica, grottesca e surreale come Rabelais, Carrol, Swift, Gombrowicz, Charms, sulla pagine del «Caffè» appaiono per la prima volta in traduzione italiana frammenti di opere di autori francesi contemporanei: Jean Tardieu, Henri Michaux, Louis-Ferdinand Céline, Raymond Roussel, Charles Cros, Raymond Queneau, Georges Perec. Accanto a questo interesse per la letteratura francese e al tentativo di sprovvincializzare la cultura italiana, la rivista individuava le sue linee di pensiero nello sperimentalismo artistico, nell'aggiornamento del linguaggio letterario; fin dal primo editoriale, l'intento è espresso chiaramente:

la strada da seguire è quella di un continuo rinnovamento, di uno sperimentalismo conscio della sua continua provvisorietà, della sua funzione relativa. Il Caffè individua le nuove possibilità della letteratura nella deformazione, che permette il continuo rinnovamento dei significati. Perciò diffidiamo soprattutto del moralismo diretto, del patetico esplicito, del lirismo, che automatizzano l'ispirazione; e preferiamo genericamente indicare l'ironia, la comicità, la parodia, il grottesco.³

È probabilmente con questo spirito che la direzione della rivista romana si avvicinò agli autori dell'*Oulipo*. Si tratta di un avvicinamento ineluttabile,

³ ANNA Busetto Vicari, "Il Caffè" letterario e satirico, in Raffaele Aragona (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 24.

ma che avviene per gradi e con passaggi di “parentela” intermedi e più complessi.

Il primo grado di parentela è quello con *l'Accademia degli Informi*, formata a Roma il 14 giugno 1957 sul modello di quella istituita a Ravenna nel 1588 e attiva fino al Settecento. *L'Accademia degli Informi* si configura come un gruppo a partecipazione libera e gratuita, senza sede né statuto; Antonio Delfini, scrittore e giornalista, ne è il capo e il poeta Gaio Fratini il Cancelliere generale. A dare notizia della nascita di questo singolare corpo accademico, che si pone come obiettivo quello di «restituire al caos il peccato originario della poesia»⁴, è, appunto, il «Caffè», che dal 1959 si assicura l'esclusiva di pubblicare i testi e le delibere dell'*Accademia*. Nel settembre dello stesso anno, Giambattista Vicàri riceve la nomina di Presidente del Consiglio di Stato dell'*Accademia*.

Con l'intermediazione di Vicàri, *l'Accademia degli Informi*, poi ribattezzata *Accademia degli Informati*, si lega al *Collegio di Patafisica*. Il direttore del «Caffè», infatti, è uno dei due reggenti dell'*Istituto romano di Alti Studi Patafisici* (l'altro è Leonardo Sinisgalli, poeta, ingegnere e pubblicitario lucano) e sulla sua rivista pubblica i testi patafisici francesi tradotti da Renato Mucci, Satrapo del *Collegio di Patafisica* e traduttore di Balzac, Hugo, Verlaine e Mallarmé. Il «Caffè» diventa, così, l'organo di stampa per la diffusione del pensiero patafisico in Italia.

Il *Collegio di Patafisica* francese vede tra le sue fila i due fondatori dell'Oulipo, Queneau e Le Lionnais. Il cerchio si chiude: con il tempismo di chi è costantemente aggiornato con le istanze più innovative ed originali del

⁴ PAOLO ALBANI, *Accademici informi, patafisici e oulipisti italiani, L'esperienza dell'Istituto di Protesi Letteraria*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 125.

suo tempo, il «Caffè» inizia a ospitare, dal 1960, i testi di Le Lionnais, Queneau, Lescure, sino al *Piccolo Sillabario Illustrato* di Italo Calvino nel 1977, da allora decisivo tramite tra la rivista romana e il gruppo parigino.

Sulla scorta delle suggestioni oulipiane, Vicàri decide di organizzare esperimenti letterari su materiali linguistici nostrani nelle sedi distaccate di Reggio Emilia, Urbino e Bologna. Intanto, intensi dibattiti sulla combinatoria in letteratura, suggeriti da Calvino, si sviluppano sulle pagine della rivista, insieme ai primi giochi oulipiani sul linguaggio (soprattutto cruciverba letterari, attribuibili a Pier Francesco Paolini). Da queste istanze teoriche e pratiche, nel 1973 viene fondato presso la sede dell'*Accademia degli Informi* in Ca' Porcaro a Urbino, l'*Istituto di Protesi Letteraria*, che, su licenza dell'Oulipo francese, inizia la sua attività con il *Seminario Permanente di Letteratura Sperimentale*. Al gruppo, oltre all'onnipresente Vicàri, prendono parte Guido Almansi, Guido Ceronetti, Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Nico Orengo e altri autori italiani animati dalla volontà di esplorare l'enciclopedia del possibile attraverso un uso non canonico della letteratura tradizionale. Sviluppando molte delle *contraintes* strutturanti che ritorneranno, come si vedrà, nella produzione oulipiana,

l'Istituto si articolerà, secondo le intenzioni dei suoi fondatori, in una serie infinita di generatori: Intarsi, Centoni, Olorime, Zagagliamenti, Crittografie, Giochi polisemici, Poesie tangenti, Racconti intersecati, Racconti a cassetti, Tautogrammi o Circoli viziosi, Versi eurofallici (croissants), Contrazioni alfabetiche, Testecoda anastrofiche, Permutazioni, Poesia antonimica,

Lipogrammi, Chimere, Tautofonie, Racconti diramati, Trasformazioni per proiezione, ecc.⁵

Con propensione fortemente ludica, e a tratti comica, l'I.P.L. tenta di arricchire e migliorare i testi della tradizione fornendo loro dei ritocchi (delle protesi), basati sull'idea che l'arte sia un mestiere innanzitutto artigianale. La sua finalità pratica, che in qualche modo concretizzava i dibattiti teorici del «Caffè», e il suo utilizzo dissacratorio della tradizione è, di fatto, largamente in linea con la concezione dell'artista come *homo faber* e il rifiuto dell'ispirazione trascendente proprie dell'*Oulipo*.

L'*Istituto* si scioglie nel 1981, con la definitiva chiusura della rivista, ma la sua eredità sarà raccolta dopo pochi anni dall'*Oplepo*.

Resta degno di attenzione il fatto che il «Caffè» è stato un catalizzatore fondamentale proprio perché «organo ufficiale di tre “giocose” istituzioni poeticamente e programmaticamente intrecciate fra loro: l'Accademia degli Informi, l'Istituto romano di Alti Studi Patafisici e l'Istituto di Protesi Letteraria»⁶.

Si è detto che la nascita dell'*Oulipo* risale al 1960. Soltanto dodici anni più tardi (dodici secoli, per l'esattezza), però, l'attività del gruppo è resa nota al grande pubblico, con la pubblicazione di *OULIPO, La littérature potentielle (Créations Re-création Récreations)*⁷, edito a Parigi per le edizioni Gallimard nel 1973. La traduzione italiana di questo primo volume oulipiano, ad opera di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, sarà un fattore

⁵*Ivi*, p. 134.

⁶ *Ivi*, p. 125.

⁷ OULIPO, *La littérature potentielle (Créations Re-création Récreations)*, Paris, Gallimard, 1973. Trad. Italiana: RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Bologna, edizioni Clueb, 1985.

fondamentale per lo sviluppo e la diffusione del filone italiano di letteratura potenziale. Con l'aiuto di Hersant, direttore di studi dell'EHESS (*École des hautes études en sciences sociales* di Parigi), Ruggero Campagnoli, futuro co-fondatore dell'*Oplepo*, si cimenta nella difficoltosa sfida di tradurre un libro sulla cui traducibilità molti dubbi erano stati formulati (difficoltà dimostrata dal fatto che quella italiana è l'unica traduzione per ora esistente).

Come Campagnoli spiega nel saggio *Dall'Oulipo all'Oplepo: teoria e pratica*, non si trattò semplicemente di tradurre, introdurre e commentare, ma di rifare con materiale linguistico italiano gran parte degli esercizi, distaccandosi dal testo francese nel momento stesso in cui si tentava di rispettare le *contraintes* proposte.

Il problema della traducibilità delle opere oulipiane è un tema spinoso e molto dibattuto. Le ben più note traduzioni di Italo Calvino con *I fiori blu* e di Umberto Eco con *Esercizi di stile*, rivelano la stessa complessità e, insieme, la necessità di compiere una traduzione che lavora sul senso della *contrainte* prima che sul senso del testo *tout court*; come rileva Cristina Vallini,

se non si traduce la *contrainte* in un testo *à contrainte*, si perde il senso del testo (e quindi si passa da *sens* a *sans sense*)⁸.

Se è vero che ogni traduzione comporta il rischio della perdita di senso del testo, nei testi oulipiani questo rischio è accentuato dall'egemonia della forma e del significante. In questo senso, la traduzione di un'opera oulipiana

⁸ CRISTINA VALLINI, *Traduzione e contrainte*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 107.

assomiglia molto alle traduzioni poetiche, in cui «le *contraintes* che ogni traduzione implica sono moltiplicate dalla struttura metrica e dalla rima»⁹.

Accanto ai problemi di traduzione, che in mano ad un opletiano diventano ulteriori avvincenti sfide à *contrainte*, Campagnoli rileva che la pubblicazione del volume incontra vicende editoriali controverse. Inizialmente, Einaudi¹⁰ appoggia la pubblicazione, grazie soprattutto alla mediazione di Calvino, che per l'occasione mette a disposizione il suo *Piccolo Sillabario Illustrato*¹¹, versione italiana del *Petit abécédaire illustré* composto da Perec nel 1969. Nonostante l'appoggio di Calvino, però, le garanzie di Einaudi saltano e le vicende editoriali precipitano. A impedire che lo sforzo si riveli vano è la casa editrice bolognese Clueb, che pubblica il volume nel 1985, uscendo dal suo ambito editoriale (la Clueb pubblica, infatti, principalmente manuali universitari, saggistica e monografie di ricerca e divulgazione specialistica). Nonostante una distribuzione piuttosto ridotta del volume¹², la pubblicazione del primo frutto dell'*Oulipo* rimane un momento decisivo per lo sviluppo della letteratura potenziale in Italia e per l'affermazione di una filiazione diretta dell'*Oplepo* dal gruppo francese.

⁹ MARIA SEBREBONDI, *Versi quercini e rime canine*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 111.

¹⁰ Proprio a Einaudi, e con la mediazione di Calvino all'interno del comitato editoriale interno, si deve, peraltro, la prima traduzione di Queneau in Italia, quella di *Pierrot mon ami*, (Paris, Gallimard, 1942) edito nel 1947 con il titolo *Pierrot amico mio* e la traduzione di Fabrizio Onofri.

¹¹ ITALO CALVINO, *Piccolo Sillabario Illustrato*, in «Il Caffè», 1, 1977, pp. 7-18, e poi ne *La Bibliothèque Oulipienne*, Vol. I, Paris, Editions Ramsay, 1987, pp. 97-121, ora in RUGGERO CAMPAGNOLI-YVES HERSANT (a cura di), *OULIPO, La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, cit., pp. 224-232.

¹² Ci si può chiedere, col senno di poi, se una pubblicazione con Einaudi avrebbe determinato una diffusione maggiore della letteratura potenziale in Italia, settore che, invece, è rimasto piuttosto di nicchia. Si tornerà sull'argomento con una visione più dettagliata delle pubblicazioni opletiane.

II. 2 Calvino, traghettatore del potenziale.

Il ruolo di Calvino come traghettatore dell'*Oulipo* in Italia è stato fondamentale ed imprescindibile. La sua parabola culturale e letteraria ha esplorato dei percorsi determinanti per lo sviluppo di idee poetiche e filosofiche che sono basilari nel pensiero oplepiano.

Decisivo è, innanzitutto, l'incontro con Raymond Queneau, avvenuto a metà degli anni sessanta, quando Calvino, attento studioso di letteratura francese, si trasferisce a Parigi ed entra in contatto con gli ambienti strutturalisti, in particolare con Roland Barthes. All'epoca, Queneau è già un autore affermato, è direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade*, membro dell'*Académie Goncourt* e co-fondatore dell'*Oulipo*. Calvino, più giovane di vent'anni, lo identifica immediatamente come suo modello e mentore, definendolo

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. A me, per non andar più lontano, Queneau appare già da un pezzo in questo ruolo¹³.

La stima entusiastica di Calvino non ha nulla di retorico o di occasionale: la sua adesione al maestro francese è sorretta da una fortissima, quasi sorprendente, comunanza di visioni filosofiche e poetiche. Li avvicinava, innanzitutto, un certo atteggiamento tra il pudico, il pensoso e l'ironico, che alleggerisce un'erudizione sconfinata e sempre profonda. Entrambi agnostici, fanno dello scetticismo la loro filosofia possibile e trovano

¹³ ITALO CALVINO, *Introduzione*, in RAYMOND QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. VII.

nell'enciclopedismo l'unica forma che permetta di acquisire una sicurezza irrimediabilmente umana ma, se non altro, tangibile. Dall'esempio della *Petite cosmogonie portative* di Queneau, Calvino (che, peraltro, accompagna la pubblicazione in Italia redigendo per l'occasione la sua *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*¹⁴) intuisce che il rapporto tra scienza e arti va rivisto alla luce di un pensiero scevro di pregiudizi che le inglobi in un sistema che non deve essere a tutti i costi armonico, ma che può illuminare alcune zone di buio della conoscenza e della creazione artistica. Come rileva Linda Raggio nel suo saggio *Calvino et Queneau*¹⁵, l'interesse per la scienza si lega indissolubilmente ad una concezione di poetica materialista e immanente che trova nell'*Oulipo* la sua massima incarnazione.

Sarà, dunque, del tutto naturale l'adesione di Calvino al gruppo francese, attestata ufficialmente per la prima volta nella riunione dell'8 novembre 1972, alla quale l'italiano partecipa in veste di "invitato d'onore", su proposta dello stesso Queneau. Si tratta di una riunione storica per l'*Oulipo*: quella in cui Perec dà per la prima volta consistenza alla nozione di *contrainte* semantica, proponendo un progetto che dopo sei anni diventerà il capolavoro *La vie mode d'emploi*. Il verbale della riunione testimonia la rapidità con cui Calvino entra nel vivo delle tematiche oulipiane (il ruolo della matematica e della combinatoria nel processo creativo, i modi di utilizzo delle *contraintes*, il rifiuto del caso e della coincidenza, l'importanza della forma) e il suo apporto anche ai problemi più concreti del gruppo, come quello relativo ai futuri invitati d'onore:

¹⁴ RAYMOND QUENEAU, *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950 (trad. it. di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1982).

¹⁵ LINDA RAGGIO, *Calvino et Queneau*, in «Temps mêlés», juillet 1987, p.29-237.

Calvino menzionò allora immediatamente diversi autori italiani che giudicava degni di interessare l'Oulipo e/o avevano dimostrato attenzione verso le esperienze del gruppo francese, segnatamente: Roberto Vacca, Silvio Ceccato, Leonardo Sinisgalli, Juan Rodolfo Wilcock.¹⁶

Si tratta di un dato interessante, al di là dei nomi proposti da Calvino, perché dimostrazione della lucida consapevolezza dello scrittore italiano del suo ruolo di mediatore culturale, di agente attivo nel campo letterario tra Italia e Francia, un ruolo che le vicende dell'Oulipo pongono particolarmente in rilievo. I suoi diversi interventi nel corso di quel primo incontro gli conferiscono l'immediata stima e simpatia dei membri del gruppo, che lo nominano ufficialmente "membro straniero" dell'*Oulipo* durante la riunione successiva, il 14 febbraio 1973.

Dello stesso anno è, non a caso, una delle opere più oulipiane di Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in cui, come si è già visto, la macchina narrativa si alimenta con il procedimento combinatorio; oulipiane sono, ovviamente, anche la struttura a cornice e il valore metaletterario di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui il procedimento seguito, come rivela il suo autore in *Comment j'ai écrit un de mes livres*¹⁷, ha una forte matrice semiologica: Calvino si era ispirato, infatti, ai quadrati di semiotica strutturale del linguista e semiologo lituano Algirdas Julien Greimas. Anche la studiata disposizione dell'indice delle *Città invisibili* (nove capitoli, in cui sono descritte cinquantacinque città, ognuna delle quali delinea uno degli

¹⁶ MARCEL BÉNABOU, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia: l'esempio di Calvino*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 19.

¹⁷ ITALO CALVINO, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in OULIPO, *La bibliothèque oulipienne*, N. 20.

undici temi disposti nel libro secondo un ordine rigoroso e geometrico) può ritenersi oulipiana. Altre produzioni calviniane di letteratura potenziale sono contenute, con il titolo *Poesie e invenzioni oulpiennes*, nella raccolta postuma di romanzi e racconti dell'edizione 'Meridiani Mondadori'¹⁸. Si tratta di testi brevi composti dal 1962 al 1983, che contengono poesie lipogrammatiche, racconti *à contrainte*, omaggi ad altri oulipiani (come *Georges Perec oulipien*, un componimento di 17 versi in cui ogni endecasillabo utilizza in combinazioni diverse e con senso compiuto le lettere del titolo), oltre al già citato *Piccolo Sillabario Illustrato*, uno dei più noti giochi verbali di Calvino.

La sua figura è stata fondamentale non solo per le opere oulipiane d'invenzione, ma anche perché a lui si deve la traduzione di *Les fleurs bleues* di Raymond Queneau, il romanzo più letto ed apprezzato dell'autore francese in Italia. Parte del merito va, ovviamente, al vero e proprio capolavoro traduttivo di Calvino che, nella *Nota del traduttore* che accompagna il romanzo, confessa:

Appena presi a leggere il romanzo, pensai subito: «È intraducibile!» e il piacere continuo della lettura non poteva separarsi dalla preoccupazione editoriale, di prevedere cosa avrebbe reso questo testo in una traduzione dove non solo i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti e il tessuto di intenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito, ma anche il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito.¹⁹

¹⁸ ITALO CALVINO, *Poesie e invenzioni oulpiennes*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, Milano, Mondadori, 2001.

¹⁹ ID., *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, Torino, Einaudi, 2005, p. 266.

La difficoltà, quindi, non stava solo nel rendere gli infiniti giochi di parole e i *calembours* che popolano il romanzo, ma nel convertire le citazioni di poesia francese nascoste nel testo, i riferimenti, le allusioni e i continui cambiamenti di registro su cui la storia è fondata. L'unica strada per restituire fedeltà a questo tipo di testo è quella di una traduzione "inventiva", o "reinventiva", come Calvino stesso la definisce. Appare evidente, quindi, che il traduttore di un'opera *à contrainte* non può non essere lui stesso un oulipista, chiamato ad una sfida inventiva sottoposta, oltre che alla regola madre delle traduzioni, ovvero la fedeltà e la restituzione del senso, a tutta un'altra serie di regole e restrizioni presenti nel testo da tradurre (così come si è visto anche nel caso della traduzione di Campagnoli).

Alla traduzione de *I fiori blu*, come determinante tramite della corrente dell'*Oulipo* in Italia, si aggiunge l'importante *Introduzione* di Calvino al volume *Segni, cifre e lettere* di Queneau, pubblicato da Einaudi nel 1981. Si tratta di un vero e proprio saggio in cui la figura di Queneau, il suo pensiero, la sua poetica e il suo lavoro vengono spiegati e analizzati con attenzione e lucidità critica in modo da tracciarne il profilo complesso e poliedrico; lo stesso percorso è, infatti, rispecchiato dai testi contenuti nella raccolta: da quelli di riflessione estetica a quelli patafisici, a quelli oulipiani fino agli articoli su scienza e matematica.²⁰

A Calvino si deve anche la consacrazione del nome "Oplepo", proposto da Campagnoli e Hersant mentre lavoravano alla traduzione di *Oulipo La littérature potentielle*; Calvino lo utilizzò nell'elogio funebre di Perec

²⁰ Riferimenti all'*Oulipo*, a Queneau, Perec e compagni e tracce del pensiero oulipiano si rintracciano con facilità in molti articoli e interventi di Calvino: *Ricordo di Georges Perec, Queneau e I fiori blu, Cibernetica e fantasmi*, per citare gli esempi più noti. Per una visione completa si rimanda ai due volumi: ITALO CALVINO, *Saggi*, Milano, Mondadori, 2007.

apparso su «La Repubblica» del 6 marzo 1982²¹ e da allora l'*Oulipo* in Italia diventò OpLePo, Opificio di Letteratura Potenziale. Qualche anno più tardi, con l'effettiva fondazione del gruppo, il nome fu accolto spontaneamente, proprio perché nella sua genesi si ritrovano tutti gli ingredienti che hanno traghettato l'esperienza oulipiana in Italia.

II. 3 *Oulipo e Oplepo*: due opifici per un potenziale comune.

La volontà di connettersi direttamente ai vicini francesi è forte, spontanea ed esplicita. Lo dimostrano i numerosi convegni ed incontri che vedono gli oplepiani a fianco degli oulipiani in un clima di sincera collaborazione.

Nel 1991 è organizzato a Firenze il primo grande incontro tra i due opifici, in occasione del convegno *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, curato dall'oplepiana Brunella Eruli, docente ordinario di Letteratura francese all'Università di Siena e studiosa di arte contemporanea e avanguardie. Il sodalizio inizia, così, ad essere concreto e fattivo.

Altri decisivi incontri saranno organizzati a Parigi, presso l'Istituto Italiano di Cultura diretto da Paolo Fabbri, a Bologna, Bolzano, Milano, Capri, Napoli, Cosenza²². Nel 2000, a dieci anni dalla fondazione dell'Oplepo e

²¹ ITALO CALVINO, *Perec, gnomo e cabalista*, «La Repubblica», 6 marzo 1982, ora con il titolo *Ricordo di Georges Perec*, in ID., *Saggi*, vol. I, Milano, Mondadori, 2007, pp.1389-1392.

²² L'incontro di Parigi del 1993, presso l'Istituto Italiano di Cultura, vede protagonisti Francis Debysère, gli oulipiani Harry Mathews, Paul Breffort e i tre membri fondatori dell'Oplepo: Campagnoli, D'Oria e Aragona. L'anno seguente, a Bologna, si svolge il convegno *Oulipo-Oplepo o le letteratura potenziale*, presso l'Associazione italo-francese diretta da Danielle Di Gaetano Londey. Sempre nel 1994, a Bolzano Oulipo e Oplepo sono ospiti del Festival di poesia dell'"*Akademie fur Sprache*". Nel 2002, al Piccolo Teatro Studio di Milano, l'Istituto francese, con la direzione artistica di Emilie Scheffer, organizza

quaranta da quello dell'Oulipo, si svolge a Capri il secondo grande convegno che riunisce i due opifici: *La regola è questa. Quarant'anni di letteratura potenziale*. All'incontro, della durata di tre giorni (dal 12 al 15 ottobre), Bénabou, Jouet e Roubaud, tre degli Oulipiani "storici", partecipano con interventi propri, insieme agli Oplepiani, che si presentano quasi al completo: Aragona, D'Oria, Brunella Eruli, Ermanno Cavazzoni, docente di Estetica all'Università di Bologna e apprezzato autore di romanzi, Sal Kierkia, poeta ed esperto di enigmistica, Edoardo Sanguineti (oplepiano dal 1998), il matematico Piergiorgio Odifreddi, il narratore catalano Màrius Serra (primo membro straniero), Maria Sebregondi, poetessa e traduttrice di Queneau e Perec, Paolo Albani, scrittore, poeta visivo e direttore della rivista «Tèchne», Elena Addomine, informatica e membro di Teano (*Telematica, Elettronica e Analisi nell'Opificio*), il poeta Luca Chiti e l'enigmista Giuseppe Varaldo.²³ Accanto a loro, partecipano al convegno Thieri Foulc e Jack Vanarsky, due artisti dell'Oupeinpo (di cui si tratterà a breve), alcuni rappresentanti del Collegio di Patafisica, tra cui Enrico Baj, Anna Vicàri, curatrice di una mostra su «Il Caffè» e studiosi

l'incontro *Explorations dans la maison des langues*, al quale partecipano Marcel Bénabou, Jacques Roubaud e Jacques Jouet (oulipiani) e gli oplepiani Raffaele Aragona e Màrius Serra, autore catalano di racconti, giornalista e primo membro straniero dell'Oplepo. All'incontro partecipano anche Umberto Eco, Stefano Bartezzaghi e Douglas Hofstadter. Nel 2003 sono numerosi gli incontri organizzati in Italia con singoli esponenti dell'Oulipo: Marcel Bénabou, Paulette Perec, Jacques Roubaud.

²³ Gli altri membri dell'Oplepo sono Alessandra Berardi, poetessa sarda; Giulio Bizzarri, *copywriter* e collaboratore del «Caffè» negli anni '70; Totò Radicchio, docente alla Facoltà di Architettura di Venezia e pittore; Piero Falchetta, storico della cartografia e traduttore di Perec; Anna Busetto Vicari, fondatrice dell'Archivio e Centro Studi "il Caffè"; Lorenzo Enriques, membro onorario dell'Oplepo, era direttore del laboratorio di *Fisica dei plasmi confinati magneticamente* a Frascati, dal 1978 è amministratore delegato della casa editrice Zanichelli; Daniela Fabrizi, psicologa, *copywriter* e autrice di racconti; Furio Honsell, docente di Informatica all'Università di Torino, è ora responsabile dell'unità di Udine del progetto della UE "*Computer-Assisted Reasoning based on Type Theory (TYPES)*"; Giorgio Weiss, giornalista, pittore, poeta e anagrammista.

come Silvio Perrella, Bernardo Schiavetta, Domenico Silvestri, Annamaria Testa e Cristina Vallini.

Altri incontri vengono organizzati nel 2004 a Napoli, presso l'*Institut Français*, dove Paul Fournel, Presidente dell'*Oulipo* dal 2003 dopo la morte di Noël Arnaud (il quale a sua volta aveva sostituito il primo presidente, Le Lionnais), introduce l'*Ouvroir* e la sua storia, seguito da una rappresentazione di *L'Hôtel de Sens*, costruzione oulipiana di Fournel e Roubaud, in cui da una successione di quattordici lettere (AMELIEFOUTLEBORDEL) scaturiscono singolari e sorprendenti letture diverse; a Graz, in Austria, dove nel 2006 si svolge una lettura-spettacolo *Oulipo&Oplepo*; nel 2007 a Napoli, con il convegno Napoli potenziale; nel 2009 a Rio de Janeiro, dove Oulipo e Oplepo incontrano l'OBliipo: *Oficina brasileira de literatura potencial*, che nasce in quell'occasione sotto gli auspici della Accademia Brasiliana delle Lettere.

I convegni, momenti decisivi per rinsaldare i legami tra i due opifici, non sono gli unici eventi rilevanti nella storia della letteratura potenziale. Ugualmente importanti, infatti, sono le pubblicazioni italiane. Si è già detto che la prima opera che in Italia trattasse esplicitamente di letteratura potenziale è stata la versione di Campagnoli e Hersant di *Oulipo la littérature potentielle*, nel 1985.

Il 1995 è un altro anno importante per il potenziale: esce, infatti, in Italia, per le edizioni napoletane Guida, la traduzione del romanzo lipogrammatico di Perec *La scomparsa*. Questo piccolo capolavoro traduttivo vale al suo autore Piero Falchetta, membro *ab aeterno* dell'Oplepo, il *Premio Monselice per la traduzione letteraria e scientifica* e gli apre, così, le porte dell'olimpico delle traduzioni oulipiane, ovvero quelle storiche di Eco,

Calvino e Campagnoli. Quest'ultimo è anche il curatore di una seconda fondamentale raccolta di testi dell'*Ouvroir* francese: *Oulipiana*, pubblicata sempre nel 1995 e per lo stesso editore.

Nell'ottobre del 2002 esce in Italia *Oplepiana. Dizionario di letteratura potenziale*, edito da Zanichelli e curato da Raffaele Aragona. Il volume, presentato a Capri da Piergiorgio Odifreddi, è una raccolta di testi oplepiani organizzati secondo una disposizione rigorosamente alfabetica che illustra i lavori dell'opificio dividendoli per tipo di *contrainte*, quindi dall'acrobistico alla variazione. È la prima raccolta rivolta al grande pubblico che presenta un'ampia scelta dei frutti dell'*Oplepo*, fino ad allora relegati in *plaquettes* numerate, in edizione limitata (cento esemplari) e rigorosamente fuori commercio. Per una lettura completa e sistematica, però, si deve attendere fino al 2005 con la pubblicazione de *La Biblioteca Oplepiana*, che riunisce tutte le ventiquattro *plaquettes* fino ad allora realizzate dal gruppo.²⁴

Come rileva Mario Turello in un articolo apparso sul Messaggero Veneto, *La Biblioteca Oplepiana* «fin dalla grafica s'impronta alla Bibliothèque Oulipienne», a sua volta raccolta dei fascicoli prodotti dall'*Ouvroir*, regolarmente pubblicata prima dall'editore *Seghers*, poi da *Castor Astral*. L'*iter* è identico: anche gli oulipiani fanno uscire i loro lavori prima in edizioni numerate e limitate (duecento copie), poi in queste raccolte

²⁴ Altre importanti pubblicazioni, accanto alle raccolte e alle traduzioni, sono: il volume *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, (a cura di Brunella Eruli, Firenze, Marco Nardi editore, 1994), che riunisce gli atti dell'omonimo convegno del 1991; *L'Artusi S+n* (Roma, edizioni Millelire, 1995), che contiene settantaquattro ricette trasformate con il metodo siostitutivo S+n da Marco Maiocchi; il volume *Enigmatica. Per una poetica ludica*, a cura di Raffaele Aragona (Napoli, ESI, 1996) che presenta interventi sull'Oulipo e sull'Oplepo; ancora a cura di Aragona, il libro *Le vertigini del labirinto* (Napoli, ESI, 2000), che traccia un parallelo tra scrittura à *contrainte* e scrittura ad enigmi; dello stesso anno è anche *Capri à contrainte* (Capri, La Conchiglia, 2000), che raccoglie testi oplepiani sulla città di Capri.

collettive. Ecco perché, per quanto riguarda la pubblicazione di *Oplepiana*, Bartezzaghi afferma che

l'inesausta ammirazione dell'Oplepo per i suoi precedenti francesi si esprime nel continuo riferimento a moduli anche editoriali inventati dall'*Oulipo*. L'Oplepo reinventa l'*Oulipo* come l'*Oulipo* reinventava la letteratura²⁵.

L'*Oulipo*, infatti, è per l'*Oplepo* molto più di un semplice modello : è chiara la volontà del gruppo italiano di porsi direttamente nella scia di quello francese, di fare un tutt'uno, di lavorare al medesimo scopo, sullo stesso versante, quello del potenziale, semplicemente con materiale linguistico differente. Come dichiara l'oplepiano Ruggero Campagnoli,

l'esistenza dell'OpLePo dà sostanza allo sguardo sull'*Oulipo*. Sguardo epigonico, votato pazientemente nel tempo a un'autonomia riconoscente, che rende inevitabile l'espressione di un giudizio sull'importanza del trapianto oulipiano nella letteratura italiana oggi ; trapianto che nessuno di noi pretende di aver compiuto²⁶.

L'incontro caprese del 2000, anch'esso pensato come ponte tra i due opifici, a quarant'anni dalla fondazione del primo e a dieci da quella del secondo, si svolge nell'ambito dell'VIII edizione del *Premio Capri dell'Enigma*, manifestazione che, con cadenza biennale, premia rappresentanti del mondo

²⁵ STEFANO BARTEZZAGHI, *La scienza applicata alla fantasia*, «La Repubblica-Almanacco dei libri», 12 novembre 2005, p. 46.

²⁶ RUGGERO CAMPAGNOLI, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p.160.

dell'arte e della letteratura per opere che riguardano il mondo dell'enigma. Tra i premiati delle varie edizioni (il premio esiste dal 1998), troviamo Enrico Baj, Edoardo Sanguineti, Patrizia Valduga, Petra Magoni, Alessandro Bergonzoni. Nel 2000, ad aggiudicarsi il premio sono Jacques Roubaud, oulipiano, e Luciano Berio, che in quell'occasione interviene a proposito della *contrainte* musicale. La presenza di Berio, definito da Enrico Baj «precursore dell'elaborazione elettronica del suono, sperimentatore di nuove tecniche, musicologo, evocatore di strumenti e voci»²⁷, evidenzia la volontà dell'*Oplepo* di porsi in una prospettiva fortemente interdisciplinare e omnicomprensiva di quello che è lo spettro totale delle arti umane. È caratteristico di entrambi gli opifici, infatti, l'impegno in una variegata moltitudine di ambiti specifici, dalla musica alla pittura, in cui il potenziale e la *contrainte* sono indagati nelle loro peculiarità settoriali.

Oulipo e *Oplepo* organizzano, dunque, il loro lavoro in diverse sottocommissioni e istituzioni parallele.

Restando in campo letterario, troviamo l'*Oulipopo* (*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*), fondato nel 1973 da François Le Lionnais e dedicato allo studio e all'invenzione di *contraintes* e strutture della letteratura poliziesca. Il testo-manifesto dell'*Oulipopo* è *Qui est le coupable?*, dove, come si è già visto, Le Lionnais analizza tutte le variabili strutturali che riguardano l'identità del colpevole in un romanzo giallo. Gli ingredienti del genere poliziesco, di fatto, corrispondono a molti del "genere oulipiano" (che non è certo un genere, piuttosto un modo): il lettore è chiamato a risolvere un enigma attraverso la scoperta e l'elaborazione delle *contraintes*,

²⁷ ENRICO BAJ, *Per Luciano Berio*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 165.

in un testo che trova il suo senso ultimo proprio nel complesso sistema indiziario che il lettore deve interpretare (il caso più eclatante è *La disparition* di Perec). Anche sul versante italiano, con l'*Opificio di letteratura poliziesco potenziale (Lepopo)*, si indagano le matrici del romanzo e del racconto giallo e nel 1999 esce nella *Biblioteca Oplepiana* la *plaque* numero 16 intitolata *Giallo d'Anghiari. Misteri obbligati*, in cui compaiono testi di Raffaele Aragona, Sal Kierkia, Giuseppe Varaldo, Brunella Eruli, Elena Addomine e Piero Falchetta che contengono un racconto giallo improntato a *contraintes* determinate e comuni a tutti gli scritti (l'esperimento sarà analizzato nel capitolo successivo).

Per ciò che riguarda la scrittura teatrale, esiste la sottocommissione dell'*Outrapo*, acronimo di *Ouvroir de tragicomédie potentielle*, che dal 1991 esplora le potenzialità delle *contraintes* della drammaturgia scritta e rappresentata. La sua creazione travalica i confini francesi e ha luogo a Londra, grazie ad un'iniziativa del patafisico Stanley Chapman, architetto, scrittore e traduttore della versione inglese dei *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau. In Italia non esiste un equivalente diretto dell'*Outrapo*, anche se il 13 gennaio 2000 al *Centro di Cultura Contemporanea* di Barcellona Paolo Albani fonda l'*Operpo, Opificio di Performance Potenziali*, un «laboratorio di esercizi performativi finalizzati a scoprire e valorizzare, attraverso la performance, le potenzialità espressive nascoste nelle pieghe del linguaggio»²⁸. Imparentata con le pratiche teatrali, i *collages* di musica, letteratura e *body art*, la *performance* è un ibrido particolarmente sviluppato e frequentato dal panorama artistico portmoderno (anche se la sua invenzione risale alle avanguardie del primo

²⁸RAFFAELE ARAGONA, *L'Oulipo, e quindi l'Oplepo*, in ID. (a cura di), *Oplepiana. Dizionario di Letteratura Potenziale*, Bologna, Zanichelli, 2002, p. 15.

Novecento, basti pensare al manifesto futurista *Il Tattilismo*, del 1921), proprio per la sua natura mista e il suo privilegiare l'azione scenica rispetto all'idea di opera d'arte come oggetto statico²⁹.

Restando nella sfera artistica, nel 1981 è stato fondato l'*Oupeimpo*, acronimo di *Ouvroir de Peinture Potentielle*, con l'obiettivo di sondare le potenzialità del mondo pittorico, e visuale in genere, nelle sue strutture elementari (colori, linee, volumi) attraverso *contraintes* artistiche. Gli esponenti maggiori della pittura potenziale (che sul versante italiano prende il nome di *Pipo*) sono Thieri Foulc, Jack Vanarsky e Aldo Spinelli.

Per la musica è, invece, stato creato l'*Oumupo*, *Ouvroir de musique potentielle*. Il fondatore, François Le Lionnais, lo inaugura nel 1983 al *Centre Pompidou*, con un sonetto da lui composto senza usare sostantivi, verbi e aggettivi e musicato da Michel Paul Philippot.³⁰ L'arte musicale esprime molto bene l'idea di grande libertà d'azione a partire da una combinatoria di elementi finiti in numero ridotto (le note): così come in letteratura, l'opificio musicale (che in Italia prende, appunto il nome *Mupo*) applica alla composizione una serie di *contraintes*, da quelle sostitutive, come il metodo N + 7, a quelle lipogrammatiche, eliminando dal pentagramma una certa nota o una combinazione di note. Si tratta di espedienti creativi che la tradizione musicale ha sempre utilizzato. L'oplepiano Paolo Albani ha, infatti, compiuto un'interessante ricerca per

²⁹ Ancora in ambito teatrale, abbiamo il francese *Oumapo*, opificio di marionette potenziali e in Italia il curioso *Oucloupo*, opificio del pagliaccio potenziale, ispirato alla pedagogia teatrale di Pierre Byland.

³⁰ La prima quartina, tradotta in italiano e riportata da Paolo Albani in un articolo pubblicato su «*KONSEQUENZ*» rivista di musica contemporanea, (3 aprile 2000, pp. 158-163) recita così: Voi voi voi, perché ma di cui sebben nessuna / Quando di ciò (per dalle) con ciò perché non mai; / Soltanto gli e le già se quando per noi / Allo e contro quei chi di cui voi anche di.

scovare nel repertorio musicale internazionale i “plagiari per anticipazione”, cioè quegli autori che hanno usato *contraintes* musicali in tempi precedenti la nascita dell’*Oumupo*: Alphonse Allais (1855-1905), autore nel 1897 di una *Marcia Funebre composta per i funerali di un grand’uomo sordo*; alcuni autori franco-fiamminghi dei secoli XV e XVI, come Johannes Ockeghem, compositore di complicati sistemi di ritmi e contrappunti sonori, Jacob Obrecht e Josquin Desprès che compongono seguendo una tecnica della *qabbalah* (la gematria), che interpreta in modo aritmetico i versi biblici; in epoca più recente, troviamo Arnold Schönberg (con il metodo di composizione con 12 note non imparentate tra loro), fino ad arrivare a John White, ispiratore del *Workshop for Potential Music*, laboratorio inglese fondato nel 1985 sull’impianto di quello francese. Da parte italiana, anche l’*Opificio di Musica Potenziale*, si è cimentato in esperimenti compositivi à *contrainte*. Un esempio è la musica antonimica, costituita da «trasformazioni algebriche di composizioni musicali, ottenute attraverso una trasposizione del concetto di antònimo (un elemento che ha significato opposto a quello di un altro) dalla letteratura alla musica, effettuate algebricamente su brani musicali preesistenti»³¹. Un risultato di questo esperimento potenziale è *Il Concerto di Vejo*, che comprende otto brani in doppia versione, normale e antonimica, proposto da Marco Maiocchi ed Enrico Fagnoni e prodotto dalla Fonit Cetra nel 1993.

Marco Maiocchi, membro dell’*Oplepo*, è animatore di diversi opifici potenziali. È presidente di *Teano*, acronimo di *Telematica, Elettronica e Analisi nell’Opificio*, nato nel 1991 in occasione del convegno di Firenze

³¹ PAOLO ALBANI, *L’opificio di musica potenziale*, «KONSEQUENZ», 3 aprile 2000, pp. 158-163.

Attenzione al potenziale! sul modello del francese *Alamo (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs)*, fondato nel 1982 da Paul Braffort e Jacques Roubaud. I due opifici hanno come obiettivo quello di mettere a disposizione della scrittura letteraria e artistica in genere gli strumenti informatici e tecnologici più innovativi. L'idea di sperimentare un uso creativo dei mezzi informatici in letteratura, testimonianza dell'apertura dell'Oplepo verso forme e strumenti nuovi, insieme alla volontà di considerare l'arte anche nel suo rapporto con la realtà storica che la produce, è un tratto che si inserisce perfettamente nella visione di un "poetico materiale" propria dell'Oplepo. Il *computer*, inoltre, permette il viaggio e l'indagine di una dimensione fortemente potenziale, quella della virtualità:

il computer può confermare la struttura di un mondo moto, ma può anche essere usato per inventare una realtà virtuale che inganna i nostri sensi e ci pone il dilemma: dove finisce la realtà dove comincia il potenziale? È vero quello che vediamo o quello che crediamo tale?³²

L'utilizzo dei mezzi informatici che, come il programma di Hal³³, modificano testi già esistenti pongono, altresì, il problema dell'identità dell'autore dell'opera, figura indefinita risultante da quella dell'autore del primo testo, quella dell'ideatore del programma e quella di colui che sceglie di applicare un dato programma ad un determinato testo. Quella della

³² BRUNELLA ERULI, *Introduzione*, in ID., (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p.7.

³³ Sistema utilizzato, ad esempio, in una recente applicazione di scrittura creativa in cui la matrice del best seller *La valle delle bambole* è stata rielaborata tramite computer dando vita ad un nuovo romanzo che alcuni critici americani hanno definito sorprendentemente soddisfacente.

dubbia identità dell'autore (o quella della perdita totale di tale figura della tradizione) è una tematica che l'Oplepo mette in rilievo, come si è visto, anche nel suo considerare il testo come costruzione a due tra autore e lettore dell'opera.

L'informatica è, dunque, pensata e utilizzata come strumento e macchina creativa, nello stesso identico modo in cui è considerato il meccanismo combinatorio dei *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau o quello de *Il castello dei destini incrociati* di Calvino. Anche Perec si è cimentato con le risorse informatiche: partendo dall'assunto che la parola "ulcérations" contiene le undici lettere più frequenti nella lingua francese, il parigino si serve di un ordinatore elettronico che gli fornisce tutte le permutazioni possibili delle undici lettere; tra gli anagrammi ottenuti, Perec sceglie «quelli che letti uno di seguito all'altro (e introducendo stacchi e punteggiatura) possano formare dei versi liberi dotati d'un senso e d'un ritmo»³⁴. Il risultato è *Ulcérations*³⁵, un volume di poesie composto da trecentonovantanove permutazioni delle undici lettere del titolo. Perec, non a caso, era stato fondatore, insieme a Marcel Bè nabou, del P.A.L.F. (*Production Automatique de Littérature Française*), un progetto nato nel 1966 che si configura come un antenato dell'uso creativo dell'informatica: al posto del computer, i due francesi utilizzavano il dizionario, ma ciò che conta è proprio l'idea di un automatismo che, a differenza di quello surrealista, «implica, non tanto l'assenza di ogni controllo razionale, quanto

³⁴ ITALO CALVINO, *Ricordo di Georges Perec*, in ID., *Saggi*, cit., p. 1391.

³⁵ GEORGES PEREC, *Ulcérations*, Bibliothèque oulipienne N. 1, 1974.

una costruzione rigorosa che porta in sé il principio del proprio movimento»³⁶.

Oltre a *Teano*, Maiocchi è fondatore, con Campagnoli e Spinelli (artista oupeimpiano), dell'*Opelpe*, l'*Opificio di Elaborazione Potenziale*, ideato nel 1998 allo scopo di creare strutture e restrizioni in campo artistico, in cui la complessità delle *contraintes* conduca l'esecuzione a rasentare il limite dell'impossibilità³⁷. Si tratta, evidentemente, di impostazioni soprattutto teoriche, che si accostano molto alla Patafisica, con i suoi risvolti sul mondo dell'immaginario, dell'assurdo e del non senso.

Le sottocommissioni dell'*Oulipo* prendono in considerazione la quasi totalità del panorama artistico nei suoi indirizzi più disparati e attuali: nell'ottobre del 1974 vede la luce l'*Oucinépo*, anche noto come *Oucipo*, ovvero *Ouvroir de cinématographie potentielle*; nel 1992 l'*Oubapo*, *Ouvroir de bande dessinée* (ovvero dei fumetti); nel 1995 è la volta dell'*Ouphopo*, *Ouvroir de photographie* e nel 2001 l'opificio francese di architettura: l'*Ouarchpo*. Tutto italiano è, invece, l'*Opdipo*, opificio di disegno industriale potenziale, fondato a Milano nel 2004, per promuovere metodologie di *disegn* industriale basate sulla potenzialità creativa di vincoli, restrizioni e meccanismi combinatori, esattamente come gli opifici letterari.

³⁶ Paolo Albani, *Accademici informi, patafisici e oulipisti italiani, L'esperienza dell'Istituto di Protesi Letteraria*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p. 130.

³⁷ Per una più completa descrizione dell'*Opelpe* si rimanda a MARCO MAIOCCHI, *OPELPO 1.0. Opificio di elaborazione potenziale. Strutture e restrizioni nella creazione artistica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2002. Sempre nell'ambito di studi improntati alla patafisica, troviamo l'*Ouca(ta)po*, ovvero opificio di catastrofi potenziali, fondato in Francia nel 1998.

Meno teorico e più concreto è, invece, l'*Oucupo*, l'*Ouvroir de cuisine potentielle*, fondato nel 1990 da Harry Mathews e Noël Arnaud e attivo anche in Italia con il nome *Cupo*, grazie soprattutto all'artista Athos Collura.

Accanto alle arti, in quello che potremmo definire l'ambito delle scienze, l'Oulipo è ugualmente presente (coerentemente con la sua impostazione che supera il confine tra scienza e arte): l'*Oumatpo*, ad esempio, è l'*Ouvroir de mathématique potentielle*, nato all'inizio degli anni '70 per volontà di Le Lionnais; più recenti sono l'*Ou'Inpo*, l'opificio di informatica fondato nel 1997 da Fabrice Bailly e l'*Ougèopo* e *Oucarpo*, opifici di geografia e cartografia potenziali.

Ma le sfere del sapere umano non sono finite: esiste, infatti, l'*Oupolpot*, che dal 2001 si occupa di politica potenziale, l'*Ourelipo*, opificio di religione e l'*Ouhistpo*, opificio di studi storici. È probabile che esistano altri opifici ed è ancor più probabile che molti non siano animati da un'attività febbrile.

Si tratta di invenzioni che hanno più che altro una funzione teorica e dimostrativa e che si legano all'evidente volontà oplepiana di esprimere una poetica che nei suoi presupposti teorici possa funzionare in ambiti molto diversi del sapere umano, potenzialmente in tutti.

II. 4 L'*Oplepo*: costruzione di una poetica.

Si è visto come l'impostazione oplepiana tenda a travalicare l'ambito artistico per applicarsi ad ogni dominio delle scienze e delle attività umane.

Si tratta di un aspetto che la avvicina inevitabilmente ai tentativi di elaborazione totali sperimentate dalle avanguardie storiche, in particolare dal Futurismo.

Non è l'unico tratto che l'Oulipo e l'Oplepo hanno in comune con il mondo delle avanguardie.

Innanzitutto, le basi teoriche del progetto letterario sono espresse attraverso manifesti programmatici. *La Lipo* (che sta per “*Littérature potentielle*”) è il titolo del primo manifesto oulipiano, quello che accompagna la fondazione del gruppo e porta la firma di François Le Lionnais. Si tratta di un manifesto piuttosto breve che in termini discorsivi e con il classico tono oplepiano, tra il pacato e l'ironico (ironia, peraltro, il più delle volte riservata alle note a piè pagina, un'ironia sempre leggera e impalpabile) espone le premesse principali: il rifiuto dell'ispirazione, l'uso delle restrizioni e le due direzioni dei lavori (sintetica e analitica).

Il *Secondo Manifesto*, ancora firmato da Le Lionnais a nome di tutto il gruppo, prosegue i chiarimenti sulla natura della letteratura potenziale, sulle restrizioni formali e semantiche, presentando, infine, l'*Istituto di Protesi Letteraria*.

Sebbene siano i primi scritti programmatici del gruppo, pubblicati per la prima volta nel volume *Oulipo La Littérature potentielle (Créations Récréations Récréations)*, non c'è traccia né dell'accento rivoluzionario del manifesto futurista, né dell'energia e della *vis* polemica e irriverente di quelli dadaista e surrealista. Anche l'impaginazione grafica è del tutto neutra. Ovviamente, siamo alle soglie del postmoderno e certi accenti sono ormai improbabili in campo artistico. Il progetto oulipiano, inoltre, non si pone come assoluto o perentorio, non intende rivoluzionare lo *status quo* del

campo letterario, ma si presenta come una proposta, una direzione di lavoro possibile, una visione prospettica che è e deve essere soprattutto potenziale. Questo, d'altra parte, non significa che non ci sia la volontà di proporre una poetica quanto più possibile organica e fondata attraverso istituzioni valide e coerenti.

Il gruppo, la sua storia e i nomi dei suoi membri sono una di queste istituzioni. L'Oulipo, come l'Oplepo, è un insieme di persone in numero definito, ridotto a decisamente strutturato al suo interno. Sin dalla loro fondazione è stato nominato un presidente, un segretario e un tesoriere, cariche permanenti che hanno subito variazione solo con la morte dell'incaricato. Anche la personalità dei membri, la loro storia e la loro fama contribuiscono a consacrare un gruppo o un movimento. In questo, l'Oulipo aveva un *appeal* diverso rispetto all'Oplepo: la presenza di personalità del calibro di Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino, vere e proprie "tre corone" oulipiane, scrittori affermati ed amati da una sostanziosa fetta di pubblico, conferiva al gruppo una maggiore visibilità e attenzione della critica. L'Oplepo ha, invece, sin dalla nascita, una composizione che privilegia accademici e enigmistici ai letterati "puri" (anche se dal 1998 si pregerà di ospitare Edoardo Sanguineti, da allora presidente del gruppo, e Ermanno Cavazzoni, altro, meno noto del primo, scrittore di professione). È una differenza sostanziale, che, tuttavia, non pregiudica il lavoro del gruppo italiano, ma che pone in questione una peculiarità dell'Oplepo. È altresì vero che anche l'Oulipo è sopravvissuto alla morte dei suoi tre membri più amati e ad alcune delle sue personalità storiche (come Le Lionnais, Claude Berge

e Jean Lescure)³⁸. I suoi cinquant'anni di vita e attività sono, inoltre, piuttosto sorprendenti; come nota Jacques Roubaud, l'esperienza oulipiana

è sfuggita alle rotture violente che caratterizzano, in Francia, la sorte abituale delle imprese collettive, in particolare di quelle letterarie. Ci sono state alcune tensioni, altre ce ne saranno, ma esse non hanno, per il momento, mai messo in causa la sopravvivenza di questo strano gruppo³⁹.

Forse grazie al suo rifiuto di porsi come portatore di una filosofia assoluta e di una poetica troppo rigida o ideologicamente impostata, l'opificio potenziale conserva, pur nelle sue strutture gerarchiche, un clima di ricerca appassionante, ma libero e personale e non vincolante.

Una certa ritualità, il diverso calendario, la celebrazione di ricorrenze, le riunioni poste a verbale, le nomine, le commissioni e sottocommissioni vanno lette con un accento serio ma insieme ironico e beffardo. Gli oplepiani sono scrittori che praticano una letteratura a lettere minuscole, che non si prendono mai sul serio: i loro modi sembrano solenni ma celano un sostrato autoparodico, affermano una cosa molto spesso per esprimere il contrario, per puntare l'accento sulle pieghe nascoste e sorprendenti del linguaggio. Come si è detto, essi si definiscono "topi che debbono costruire il labirinto dal quale intendono uscire": il loro atteggiamento è spesso caricaturale, sempre al limite del non-senso, ma anche assolutamente

³⁸ In realtà la carica di membro dell'Oulipo e dell'Oplepo è eterna, quindi anche i deceduti sono per regolamento ancora membri del gruppo. Sui due siti internet dei gruppi (www.oulipe.net e www.oplepo.it, principali e più aggiornati organi di informazione sulle attività dei gruppi), infatti, la composizione dei membri riporta sia quelli viventi che quelli estinti, la cui assenza è "giustificata a causa di decesso", come recita la dicitura oplepiana.

³⁹ JACQUES ROUBAUD, *L'Oulipo in poche linee*, in RAFFAELE ARAGONA, (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 21.

consapevole: è terribilmente serio solo quando si tratta di entrare nella dimensione totalizzante e labirintica del gioco.

La creazione di una cerchia di membri coesa e riconoscibile, i manifesti, i rituali, il culto delle personalità e la costituzione di un archivio rientrano in un processo di autorappresentazione che serve al gruppo per mantenere e perpetuare la propria esistenza all'interno del campo letterario e culturale. Nella stessa direzione vanno le ricerche di antenati e antecedenti storici (Roussel, Jarry per l'Oulipo, Queneau, Calvino per l'Oplepo): dotarsi di una storia e di una tradizione rende più forti e più ancorati ideologicamente e poeticamente.

L'autorappresentazione continua, ovviamente, e si rafforza anche fuori dall'opificio, nel complesso delle attività promosse dagli oplepiani. Le direzioni di lavoro dei due gruppi sono numerose: la prima direzione è, ovviamente, la pubblicazione di opere letterarie collettive e personali, che è il veicolo diretto per presentare una poetica e una concezione estetica della letteratura.

Accanto alle pubblicazioni, un altro strumento di contatto con l'esterno sono le letture pubbliche: l'Oulipo organizza i cosiddetti "*Jeudis de l'Oulipo*", nove incontri annuali di letture pubbliche, tenute a Parigi presso l'*Auditorium de la Bibliothèque nationale de France*. Anche grazie ai sodalizi e alle cooperazioni con l'*Association Perec* (creata nel 1982 e presieduta da Marcel Bénabou con lo scopo di promuovere la lettura e lo studio dell'opera dell'oulipiano), l'*Outrapo* e l'*Oupeinpo*, queste letture accentuano il carattere orale, sensoriale e teatrale di molti scritti oulipiani, richiamando un pubblico appassionato e via via più numeroso; Roubaud constata, inoltre, che

L'esperienza di sedute collettive di letture mensili [...] rappresenta uno stimolo molto efficace per la nostra immaginazione formale, perché ci obbliga a rinnovarci senza sosta davanti a un pubblico numeroso, fedele ed esigente. In queste occasioni si sviluppa tutto un campo nuovo di costrizioni, che tengono conto dell'orecchio così come dell'occhio⁴⁰.

L'Oplepo è meno attiva da questo punto di vista, anche a causa della difficoltà di riunire regolarmente i suoi membri, provenienti da ogni parte d'Italia.

D'altro canto, gli interventi pedagogici, complice la provenienza accademica di molti oplepiani, sono stati finora frequenti: nel 2000 Aragona tiene all'Università Federico II di Napoli una lezione sulla letteratura potenziale; lo stesso argomento è affrontato nel 2004, all'Università degli Studi di Bologna, da Piergiorgio Odifreddi, che propone una conferenza dal titolo *Della penna: matematica e letteratura*, in occasione del convegno *Lezioni italiane* sul rapporto tra matematica, musica, pittura e letteratura, organizzato dalla fondazione Sigma-Ta e dall'editore Laterza.

L'anno successivo, presso l'Università degli Studi "L'Orientale" di Napoli, si svolge il convegno *Calvino e il potenziale*, a cui partecipano molti tra Olepiani e Oulipiani. Nel 2006 è, invece, l'Università degli Studi di Bergamo ad ospitare un seminario dal titolo: *Il vincolo come motore di creatività: letteratura potenziale e testi à contrainte*. L'ultimo convegno universitario in ordine temporale si è svolto, invece, alla Facoltà di Lettere e

⁴⁰ *Ivi*, p. 23. Altra occasione di incontro con il pubblico francese è offerta dai diversi *ateliers* di scrittura creativa organizzati dall'Oulipo, tra cui "*Vendanges d'été*", seminario organizzato in collaborazione con l'autrice francese Régine Detambel.

Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma il 25 febbraio 2011 nell'ambito dell'iniziativa *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*: con il titolo *Ricreazioni*, ha visto interventi di Paolo Albani e Raffaele Aragona, due tra gli Oplepiani più attivi nella diffusione della letteratura potenziale e dei lavori del gruppo⁴¹.

Gli Oplepiani sembrano presagire l'importanza di una promozione anche nel ramo accademico affinché l'esperienza dei due opifici non rimanga un ambito di nicchia frequentato da pochi cultori e appassionati del genere. L'impresa ha degli antecedenti celebri: dal 1975 Calvino e Harry Mathews, membri stranieri dell'*Oulipo*, avevano iniziato un lavoro di diffusione dei concetti e degli esperimenti della letteratura potenziale trasportando le loro esperienze oulipiane nelle aule delle università statunitensi.

II. 5 La fortuna potenziale, ovvero il *feedback* di critica e pubblico.

Quello della diffusione dei lavori di letteratura potenziale è un tema cardine della storia dei due opifici. Entrambi, infatti, stampano i loro lavori collettivi in *plaquettes* numerate (dai cento ai duecento esemplari) e fuori commercio. Le *plaquettes* sono, poi, riunite e pubblicate periodicamente all'interno dei volumi singoli che compongono *La Bibliothèque oulipienne* (i primi tre volumi sono usciti per l'editore Seghers mentre dal quarto

⁴¹ Si segnalano, a questo proposito, i due esiti personali www.paoloalbani.it e www.raffaelearagona.it, che, con aggiornamenti regolari, schede bibliografiche e collegamenti ad altri siti e pagine rappresentano due motori di ricerca validi ed efficaci nell'approfondimento nello studio del potenziale letterario.

l'editore è Castor Astral) e *La Biblioteca Oplepiana* (che per ora conta un solo volume di 24 *plaquettes*, edito da Zanichelli nel 2005).

La scelta di pubblicare in questo modo non risponde tanto al desiderio di presentarsi come un tipo di letteratura d'*élite*, quanto piuttosto di rispondere allo scopo ultimo dell'*Oulipo* e dell'*Oplepo*, che è quello di presentare brevi saggi dimostrativi della creazione *à contrainte*, piccole proposte di lavoro che non hanno il senso di opere finite, ma quello di suggerimenti che sollecitino altre possibili esecuzioni potenziali. Le raccolte collettive si configurano, così, come veri e propri serbatoi di idee per scritture possibili. In questo senso, come si è già visto, gli Oplepiani si pongono al di qua del valore eminentemente letterario ed artistico. Come sottolinea Stefano BarTEZZAGHI in un articolo apparso su «La Repubblica» all'uscita del primo volume della *Biblioteca Oplepiana*,

ciò che può rendere questi giochi interessanti anche per chi non fa parte dell'*Oplepo* è la possibilità di ispirarsi a essi per trovarne di propri, come esercizio di stile e scuola di scrittura⁴².

La fondazione del gruppo italiano ha, in effetti, soprattutto in origine e in particolare con l'*Istituto di protesi letteraria*, intenti spiccatamente ludici e non troppo ambiziosi dal punto di vista letterario, anche per la presenza massiccia tra le sue fila di enigmisti e ludolinguisti. La tradizione di giochi verbali in Italia ha, oltretutto, uno statuto diverso rispetto a quello di cui gode oltralpe, dove l'*Oulipo* non ha fatto che estremizzare una tradizione già viva e considerata anche negli ambienti letterari colti:

⁴² STEFANO BARTEZZAGHI, *La scienza applicata alla fantasia*, cit., p. 46.

ciò che si può imputare alla cultura italiana, e alla letteratura in particolare, è un impoverimento e uno scadimento di questa tradizione, relegata nell'ambito dell'enigmismo di routine, nel quale, pur svalutati, si sono conservati molti suoi tesori⁴³.

La critica è, infatti, da sempre scettica nei confronti dell'enigmistica, forma di scrittura che vive ai margini o trasversalmente ai generi letterari tradizionali e che è abitualmente ignorata da storici e critici militanti, come sostiene Aragona in *Poesia per enigmi*.

D'altra parte, si è dimostrato che di fronte all'accusa di praticare inutili giochi votati al disimpegno, gli Oplepiani «oppongono le capacità sovvertitrici e rigeneratrici del gioco, e del linguaggio in gioco, a confronto di modelli letterari alti ormai sfibrati»⁴⁴. E, oltretutto, dimostrano che le due sfere, quella dell'impegno e quella ludica, non sono sempre in opposizione: *La Disparition* di Perec, ad esempio, è anche letta come un'accurata e intima ricerca di una "e" che diventa "eux" (in francese la pronuncia è la medesima), essi, ovvero i genitori dell'autore, scomparsi prematuramente nell'orrore dei campi di concentramento nazisti. Anche in *Riflessi di uno zaffiro orientale*, in cui Odifreddi descrive il suo viaggio in Indocina in istantanee verbali che non superano mai la lunghezza di una pagina di *Moleskine*, l'«indignazione contro colonialismi vecchi e nuovi mostra come

⁴³ RUGGERO CAMPAGNOLI, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, cit., p.161.

⁴⁴ SALVO VITRANO, *Oplepo, la scrittura diventa gioco*, «Il Mattino», 18 gennaio 2006. p. 42.

niente in fondo impedisca alla giocosità oplepiana di trasfondere all'occasione in discorso politico diretto»⁴⁵.

Non solo, quindi, il gioco non è sempre sinonimo di disimpegno, ma le ricerche sul linguaggio e sulla scrittura à *contrainte* possono aiutare il lettore ad accostarsi alla scrittura restrittiva e regolata per antonomasia, cioè la poesia. Mario Turello, in un articolo che commenta l'uscita della prima raccolta oplepiana, cita a questo proposito l'opinione di Aragona, il quale afferma:

Credo che se oggi vi sono più premi letterari di poesia che lettori, ciò può anche dipendere dal fatto che il pubblico non ha più consapevolezza dei meccanismi della poesia. Il lavoro sulle regole della creatività è un lavoro che cerca di fare violenza, in modo paradossale, ai luoghi comuni e alle banalità correnti sul filo di una creatività completamente diversa⁴⁶.

La fortuna delle opere potenziali, quindi, non può che essere anch'essa potenziale, nella convinzione, però, che «la letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là d'ogni possibilità di realizzazione»⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ MARIO TURELLO, *La letteratura potenziale della lingua inventata*, «Messaggero Veneto», 22 novembre 2005, p. 16.

⁴⁷ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 722-723.

CAPITOLO TERZO

LE *CONTRAINTE*S DELLA BIBLIOTECA *OPLEPIANA*.

III.1 Un'analisi possibile delle *contraintes* oplepiane.

La *Biblioteca Oplepiana* vede la luce nel 2005, a quindici anni di distanza dalla nascita dell'*Oplepo*, e ne ripercorre la storia attraverso la pubblicazione, in un volume unico, delle ventiquattro *plaquettes* prodotte dal gruppo fino ad allora.¹

La raccolta, edita dalla casa editrice bolognese Zanichelli è, dunque, la prima testimonianza del gruppo rivolta al mercato editoriale e al grande pubblico. L'invito indirizzato ai lettori, esplicitato dai testi introduttivi di Edoardo Sanguineti, Raffaele Aragona, Brunella Eruli e Paolo Albani, è quello di fruire della raccolta non nel modo classico in cui si legge un'opera letteraria, bensì quello di considerare gli esperimenti delle singole *plaquettes* come dimostrazioni di possibilità artistiche, come inviti al gioco del linguaggio, come trampolini di lancio per generare altre scritture à *contrainte* e come sfida ad una lettura potenziale e creativa. Vale, quindi, il

¹ A tutt'oggi, le *plaquettes* sono diventate trentanove. Dopo il 2005, come di consueto, sono state stampate in esemplari limitati e fuori commercio.

discorso che si è fatto per gli esiti estetici delle produzioni oplepiane: nell'ottica della letteratura potenziale, è preminente la qualità delle regole sulla base della quale si costruisce il testo e non il testo in sé. L'opera non è che un «esempio delle potenzialità raggiungibili attraverso la strettoia di quelle regole»². Per questa ragione, la definizione spregiativa di “esercizi letterari fine a se stessi” non si può ritenere corretta: la natura ultima dei lavori dei due opifici risiede proprio nel fatto di non essere mai fine a se stessi, ma perennemente e necessariamente proiettati verso un fine altro, forse irraggiungibile, perché sostanzialmente potenziale.

In questo senso, *La Biblioteca Oplepiana* non è esattamente, o non solo, una raccolta letteraria, ma piuttosto un serbatoio di idee, strutture, proposte di lavoro (e qui s'intende sia un lavoro di scrittura che un lavoro di lettura) ad uso e consumo di lettori, scrittori e, in generale, esploratori delle potenzialità del linguaggio letterario.

Proprio per rispondere a questa vocazione strumentale, ogni testo è preceduto dalle sue “istruzioni per l'uso”, che ne indicano la genesi e forniscono le chiavi di lettura dell'esperimento esplicitandone le *contraintes*. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di delucidazioni parziali: la *contrainte* è, sì, esplicitata, ma la decifrazione del testo nei suoi enigmatici risvolti formali e semantici è, poi, lasciata al lettore.

Le *plaquettes*, prodotte a distanza di alcuni mesi l'una dall'altra, sono ad opera di singoli membri dell'*Oplepo*, ad eccezione di alcune prove collettive: in particolare, la *plaquette* N. 16, *Giallo ad Anghiari*, di cui si tratterà in seguito, e le N. 17 e 22, rispettivamente intitolate *Esercizi di stime* e *Il doppio*.

² RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, cit., p 9.

La prima, proposta in occasione del decennale del gruppo (1990-2000), comprende nove acronimi elogiativi, ovvero componimenti elogiativi autoreferenziali vincolati all'osservanza dell'acronimo OPLEPO. La ventiduesima *plaque* è, invece, composta da quindici variazioni sul tema del doppio, motivo di forte impatto nella letteratura di tutto il Novecento e declinato in modi surreali e metalinguistici dai membri dell'Oplepo, autodefiniti

doppiogiochisti per vocazione (in senso buono, ricreativo), sempre disposti a barcamenarsi sul filo doppio delle ambiguità del linguaggio, ricco di equivoci, slittamenti semantici e doppi sensi, assiduamente desiderosi di scoprire i doppi fondi dentro cui si nascondono potenziali Identità e Differenze.³

Per affrontare l'analisi in modo più agevole si è scelto di raggruppare le *plaque*s per tipologia di *contraintes*, individuando alcune direzioni principali del lavoro oplepiano, sulle basi delle riflessioni teoriche proposte nel primo capitolo.

È, innanzitutto, importante chiarire che manca una vera e propria tassonomia delle *contraintes* oplepiane. Il volume *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*⁴, ne individua e cataloga settantacinque, ma non compie distinzioni tipologiche significative, limitandosi a riportarle in ordine alfabetico come in una sorta di dizionario delle *contraintes*. Allo stesso modo, e con lo stesso criterio catalogatorio, le *contraintes* sono

³ OPLEPO, *Il doppio. Due per uno*, Biblioteca Oplepiana N. 22, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p 9.

⁴ RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, Bologna, Zanichelli, 2002.

suddivise dall'*Oulipo* sul sito del gruppo francese, dall'*abécédaire* al metodo *X prend Y pour Z*.

Una preliminare e basilare distinzione delle restrizioni oplepiane, come si è già visto, è quella che le distingue in regole formali, che agiscono, cioè, sul piano del significante del testo o sulla sua struttura e regole semantiche, più rare, che riguardano i contenuti e i significati veicolati. Dal punto di vista della fruizione e dell'interpretazione del testo, invece, le *contraintes* si possono dividere in *contraintes* esplicite e *contraintes* nascoste. Le *plaquettes* della *Biblioteca Oplepiana* - si ricorda - contengono *contraintes* sempre esplicitate e chiarite dall'autore del testo; non solo, ogni titolo è seguito da un sottotitolo che specifica la natura della restrizione utilizzata (ad esempio: *La viola del bardo. Piccolo Omonimario Illustrato*, oppure *Deliri edipici. Sonetti palindromici*). Queste categorizzazioni sono, evidentemente, molto generiche, e poco ci dicono sulla natura e sui meccanismi innescati dalle restrizioni oplepiane.

Anche Bernardo Schiavetta, poeta e narratore argentino, ha tentato di proporre qualche generica definizione per meglio capire il concetto di *contrainte*. Innanzitutto, egli coglie un aspetto decisivo, affermando che

La nozione di *contrainte* "testuale" non può essere pertinente, se non quando essa designa qualche cosa che esercita una coercizione sul divenire del testo, laddove il testo è un'azione: al momento, cioè, della sua scrittura o della sua lettura⁵.

⁵ BERNARDO SCHIAVETTA, *Le contraintes oulipiennes peuvent-elles être définies?*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 92.

La *contrainte*, quindi, esiste essenzialmente quando il testo entra in contatto con qualcosa e qualcuno che lo manipola che ne forza gli elementi: il testo è potenziale non di per sé, ma quando viene letto o composto. Per questa ragione, la letteratura oplepiana è sempre un gioco a due, è un processo, una pratica più che un consumo di materiale letterario inerte.

Un altro carattere tipico della *contrainte*, riscontrato anche da Schiavetta, è la sistematicità, ovvero la regolarità con cui la regola è applicata al testo. Essa, infatti, vale in genere per l'intero testo, non si limita ad un suo punto specifico. In questo senso, dunque, *A Silvia* di Giacomo Leopardi, con il suo anagramma Silvia-salivi che racchiude la prima strofa della canzone, non è un testo *à contrainte*, mentre *Don Evané Marquy* di Raymond Queneau, poema in cui ciascun verso è l'anagramma del titolo (che contemporaneamente è l'anagramma del nome dell'autore), data la sistematicità della costrizione, rientra nella sfera dei testi *à contrainte*.

La natura dinamica della *contrainte*, la sua sistematicità, insieme alla rarità della regola e al grado di difficoltà della sua applicazione, sono criteri che aiutano a definire le costrizioni oplepiane, ma che ancora non compiono classificazioni più precise e rigorose. Pertanto, nel procedere ad un'analisi delle *plaquettes*, si è deciso di individuare alcuni filoni testuali che percorrono la produzione del gruppo in modo trasversale e che rientrano nelle cifre stilistiche del clima postmoderno e contemporaneo, in cui l'esperienza dell'*Oplepo* si colloca.

Decisamente postmoderna è la categoria del ri-uso testuale, ovvero quella che fa della transtestualità il suo centro propulsore: partendo da un testo esistente, e generalmente piuttosto noto, l'autore oplepiano compie riscritture e trasposizioni che generano un secondo testo che, nonostante sia

perfettamente autonomo, dialoga in modo segreto o manifesto con il testo primo. Proprio grazie all'idea di un riuso artigianale dei materiali della tradizione, con cui confrontarsi in modo aperto e non conflittuale, la transtestualità è una categoria in cui rientrano moltissimi testi oplepiani: parodie, traslazioni lessicali, permutazioni combinatorie, riduzioni, amplificazioni, centoni. Legati alla sfera postmoderna del rapporto potenziale fra testi e della riflessione sulla letterarietà in sé, esiste anche un gruppo di opere oplepiane che fanno della finzione letteraria e della metanarrazione la loro cifra stilistica e tematica costante.

Un'altra categoria decisiva nella produzione dell'*Opificio* è quella che possiamo definire, con un termine molto generico, "poesia visiva": si vedrà, infatti, come l'aspetto grafico e visivo dei testi possa essere determinante nella fruizione e nell'interpretazione di alcuni componimenti *à contrainte*.

Imprescindibile è, inoltre, la dimensione dell'enigma, che percorre trasversalmente i testi più e meno criptici del gruppo e che si lega indissolubilmente ad una visione della esperienza letteraria che sia insieme processo di scoperta e pratica ludica.

Si vedrà, infine, come l'attività oplepiana si muova senza soluzione di continuità tra forme fisse della poesia occidentale, con le sue costanti (sonetti, centine, metrica e schemi rimici), giochi linguistici più classici, come l'anagramma, l'acrostico e il lipogramma e invenzioni di strutture e regole nuove, come la frantumazione onomastica, il mnemosonetto, la *philologia* potenziale, lo slittamento proverbiale.

III. 2 La transtestualità.

In *Palinsesti*, Gérard Genette definisce la transtestualità «tutto ciò che mette il testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»⁶. Si tratta di un assunto valido, in linea teorica, per i testi di tutta la letteratura e per ogni opera d'arte in genere, che da sempre sono costruiti a ridosso di altre opere e di altri testi, a cui si ispirano, da cui dipendono, di cui rappresentano la traduzione, la continuazione o la negazione. Il filologo Piero Boitani afferma, infatti, che «la letteratura è un albero gigantesco, ma le radici sono sempre le medesime, e la ri-scrittura è il principio che ne governa la crescita»⁷. Se ogni testo di ogni epoca può, dunque, essere considerato una ri-scrittura, e quindi una trasformazione di uno o più testi precedenti, questo fenomeno è altresì evidente e caratteristico del periodo postmoderno.

Il termine “postmoderno”, come si è accennato, ci indica non solo che siamo di fronte ad un clima culturale che non propone un’istanza ideologica o poetica nuova e inedita (e, quindi, un nuovo e inedito nome), ma suggerisce l’idea di un fenomeno che si colloca semplicemente “dopo” in senso cronologico: dopo il moderno e non contro il moderno. Il moderno e tutta la sua tradizione artistica e letteraria non sono da rifiutare, ma da accogliere in un sistema che rifiuti le gerarchie estetiche e si ponga come lo specchio di una realtà sempre più complessa e spesso indecifrabile. Il postmoderno restituisce, in qualche modo, il caos di cui si nutre; lo studioso egiziano Ihab Hassan ha, infatti, recentemente affermato che il moderno è il periodo del leggibile, quando ancora la realtà può essere codificata e rappresentata razionalmente in una visione definita, mentre il postmoderno è

⁶ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, cit., p. 3.

⁷ PIERO BOITANI, *Ri-scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. XII.

la dimensione dello scrivibile, in cui al ritratto del reale non corrisponde in modo diretto una sua possibilità di decifrazione e interpretazione.⁸

In questa imitazione illeggibile del reale, ogni fonte è accettata e ogni cosa o fenomeno può essere oggetto d'arte. La tradizione, dopo una prima fase, negli anni cinquanta, in cui prevale «un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità»⁹ viene svuotata, disintegrata, rivoltata per entrare, così, agevolmente, nel calderone fagocitante del postmoderno ed essere riutilizzata nella costruzione di nuove tendenze che fanno della intertestualità la loro cifra riconoscibile.

Il rapporto non conflittuale con la modernità è basilare per capire in che modo lo scrittore postmoderno guarda alla tradizione. Per questa ragione, Calvino in Italia è lo scrittore postmoderno per eccellenza: come sostiene Ceserani,

c'è sempre una distanza ironica fra lui e i testi su cui lavora; ma c'è sempre anche un rispetto per quei testi, da grande artigiano della letteratura, buon conoscitore di tutti i suoi strumenti e prodotti di alta e meno alta qualità.¹⁰

Non è un caso che Calvino sia anche oulipiano: la sua idea di scrittura artigianale, di esplorazione costante della storia della letteratura e la sua convinzione che l'idea di invenzione pura sia un concetto moderno¹¹, lo

⁸ IHAB HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1982.

⁹ REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 30.

¹⁰ Ivi, p. 172.

¹¹ In un articolo apparso sul «Il Corriere della Sera», il genovese dichiara, infatti: «L'idea di invenzione è un'idea moderna. L'autore classico pretendeva di riferire una storia tramandata, e l'autorità di questa storia proveniva dalla sua stessa antichità, che poteva identificarsi – nel mito- con le origini del tempo» (ITALO CALVINO, *Il romanziere e il suo*

avvicinano molto alle riscritture e alle manipolazioni testuali dell'*Ouvroir*. Queste ultime rientrano di diritto nelle categorie genettiane di intertestualità e ipertestualità. Con il primo termine si indica «la presenza effettiva di un testo in un altro»¹²: si tratta, quindi, di citazioni, plaghi e allusioni. L'ipertestualità è, invece, la relazione che si stabilisce tra un testo B, detto ipertesto, e un testo anteriore A, l'ipotesto, sul quale il testo secondo si innesta come un testo di secondo grado, che deriva e trasforma il testo di partenza.

Tra i progetti conservati negli archivi dell'*Oulipo* (progetti che hanno naturalmente lo stesso valore delle opere portate a termine, dal momento che è la qualità della regola il punto preminente della letteratura potenziale), vi sono alcune proposte di ri-scritture decisamente sorprendenti. Ad esempio, quello di «riscrivere l'Odissea immaginando Ulisse completamente incapace di spostarsi»¹³, o quello di rifare un Amleto in cui l'ordine degli avvenimenti sia completamente capovolto. Si tratta di idee che, pur non avendo trovato esecuzione, presentano in modo molto chiaro gli elementi della trasformazione: un primo testo, generalmente molto noto, a cui si applica una *contrainte* specifica che, come un reagente chimico, provoca una serie di alterazioni alla materia prima che risulta, poi, totalmente o parzialmente trasformata in base alle reazioni indotte.

La *Biblioteca Oplepiana* contiene alcuni di questi esperimenti. La *plaquette* n. 11, dal titolo *L'isola teletrasportata*, nasce, ad esempio, da una gara indetta dall'oplepiano Sal Kierkia, il quale propone la sfida di scrivere

suggeritore, in «Il Corriere della Sera», 19 ottobre, 1985. Si tratta, evidentemente, di un altro tratto che avvicina gli *Oulipiani* agli *Anciens* nella tradizionale *querelle* contro i *Modernes*.

¹² GÉRARD GENETTE, *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, cit., p. 4.

¹³ MARCEL BÉNABOU, *Per una storia dell'OuLiPo tra Francia e Italia: l'esempio Calvino*, cit., p. 19.

un componimento di senso compiuto utilizzando le stesse parole dell'incipit del romanzo di Umberto Eco *L'isola del giorno prima*. La *plaque* raccoglie le prove più riuscite di questa riscrittura che prende il nome di anagrafia. Il procedimento è esattamente lo stesso dell'anagramma, cioè quello di mantenere intatti gli elementi a disposizione e lavorare sull'ordine degli stessi¹⁴. Si tratta di un tipo di trasformazione che sfrutta le capacità permutative dei testi e del linguaggio e che gioca sul piano del significato agendo in macchinalmente sull'asse sintagmatico dimostrando che anche l'ordine degli elementi è un aspetto determinante del senso. Si riportano, a titolo esemplificativo, l'ipertesto e l'ipotesto:

Eppure m'inorgogolisco della mia umiliazione, e poiché a tal privilegio son condannato, quasi godo d'un'abborrita salvezza: sono, credo, a memoria d'uomo, l'unico essere della nostra specie ad aver fatto naufragio su una nave deserta.¹⁵

Ecco la versione di Sal Kierkia, che, distribuendo parole e segni di interpunzione in modo diverso, ottiene:

Un'abborrita memoria della nostra, della mia deserta umiliazione, e una specie di credo sono quasi nave di salvezza: poiché godo ad aver l'unico

¹⁴ Nell'introduzione alla *plaque*, Sal Kierkia confessa che la sua idea trova spunto dalla supposizione che «la riscrittura del Quijote da parte del Pierre Menard di J.L.Borges fosse la paradossale trasposizione di tutte le parole e annessi del romanzo cervantesino in una casuale coincidenza con l'originale» (SAL KIERKIA, *L'isola teletrasportata. Anagrafie*, Biblioteca Oplepiana, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p 159.)

¹⁵ UMBERTO ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2004.

privilegio d'esser uomo, su, m'inorgoglisco a tal fatto, eppure sono condannato a naufragio.¹⁶

Se l'anagramma gioca sull'ordine delle lettere di una parola e l'anagrafia su quello delle parole di una frase, la rigrafia è «la scrittura di un testo a partire da un altro testo dato mediante il riordinamento di alcune sue righe tipografiche»¹⁷. È il metodo utilizzato da Aldo Spinelli nella *plaquette* N. 2, intitolata *L'uso delle istruzioni*, il cui ipertesto modificato è *La vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec. Il testo derivato è composto da novantanove righe (come il numero dei capitoli del romanzo) selezionate nell'arco dell'intero scritto di Perec e si configura come una narrazione autonoma in cui l'arbitrarietà delle scelte è vincolata dalla coerenza sintattica che deve essere assicurata. Per quanto riguarda la restituzione di un certo senso logico e comprensibile, il risultato appare piuttosto oscuro e impenetrabile¹⁸. La rigrafia, se considerata come un *collage* di parti testuali prelevate dall'opera di un altro autore, mostra un certo legame con una pratica letteraria più diffusa nella tradizione letteraria occidentale, quella del centone, ovvero un testo risultante dalla giustapposizione di frasi o versi prelevati da altri autori e testi.

Rientrano nella categoria del centone anche i *Frammenti di vita* di Piero Falchetta (*plaquette* N. 5), brevi componimenti monorimici costituiti

¹⁶ SAL KIERKIA, *L'isola teletrasportata. Anagrafie*, cit., p. 160. La versione di Kierkia mantiene l'andamento prosastico dell'incipit del romanzo, mentre molte delle trasposizioni sono in versi, come quella di Tullia Salvaterra: «Sono uomo di credo, / son l'unico ad essere condannato / a naufragio / ad aver un'umiliazione aborrita, / su d'una nave quasi deserta, / eppure godo di tal fatto, / poiché m'inorgoglisco della / mia memoria: / salvezza e privilegio / della nostra specie».

¹⁷ RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p. 144.

¹⁸ Il testo è, infatti, accompagnato da una tabella che riporta, in ordine progressivo, i luoghi del testo base in cui le righe tipografiche sono state prelevate.

attraverso la combinazione di versi estratti dalla *Divina Commedia* di Dante e dal *Canzoniere* di Petrarca. Per controbilanciare la solennità delle composizioni ottenute, l'autore le accompagna con un commento che le parafrasa in modo ironico, conferendo loro un significato triviale ma spiritoso, visto il contrasto:

XIII.

Qui mi sto solo; e come amor m'invita
A batter l'altra, dolce amor m'invita
Ne l'età sua più bella e più fiorita,
Lume e riposo di mia stanca vita.

Annuncio in una rubrica per 'cuori solitari'

Scapolo, dolce e appassionato, cerca appassionatamente compagna per la vita, di bell'aspetto e di giovine età.

XVI.

Chi fu colui da cui mala partita?
Che 'nanzi al dì de l'ultima partita
È per quel ch'io ne spero al ciel salita.
E dentro alla presente margarita
Vid'io le 'nsegne di quell'altra vita.
Ma la stagione e l'ora men gradita,
Raggio di luce permanendo unita,
hanno del mondo ogni virtù sbandita.

L'allenatore della squadra sconfitta nella finalissima per lo scudetto.

Di chi è la colpa di questa sconfitta? Si domanda il mister. Considerata la rosa di squadre arrivate al play-off, avevo buone speranze di vincere lo scudetto. Il giorno prima della finale, sognavo già di portare la mia formazione al vertice della classifica per la prima volta nella sua storia. Ma il caldo terribile, il fatto che abbiamo giocato alle due del pomeriggio, in una luce e in un calore insopportabili hanno influito moltissimo sul rendimento dei miei ragazzi. Posso dire che non li riconoscevo più.¹⁹

Un altro esperimento di trasformazione di un testo noto è quello contenuto nella *plaque* N. 21, ad opera di Ermanno Cavazzoni e intitolata *I morti fortunati. Slittamento proverbiale*. Come dichiara ironicamente l'autore,

lo slittamento proverbiale è il modo più rettilineo, economico e meccanizzabile di produrre, da un romanzo noto e in via d'usura o da un romanzo ignoto e ormai senza speranza, un secondo romanzo modernissimo, mai prima udito e passibile di fama inaspettata.²⁰

Per ottenere l'effetto desiderato è necessario, innanzitutto, munirsi di un repertorio a stampa di proverbi²¹, dopodiché si deve andare in cerca per ogni sostantivo, aggettivo, verbo e avverbio del testo primo, di un proverbio che inizi con quella stessa parola. I termini del primo testo andranno, infine, sostituiti con l'ultima parola del proverbio corrispondente, adeguatamente adattata per rendere sintatticamente corretta la frase risultante. Il celebre

¹⁹ PIERO FALCHETTA, *Frammenti in vita. Combinazioni monorime con commento*, Biblioteca Oplepiana N. 5, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., pp. 83-86.

²⁰ ERMANNO CAVAZZONI, *I morti fortunati. Slittamento proverbiale*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 523.

²¹ Cavazzoni fa riferimento ad alcuni tra i più noti dizionari di proverbi e motti popolari, tra cui la *Raccolta completa di detti e proverbi d'ogni nazione, tempo e dialetto* (Vallardi, 1929), l'*Abbecedario del proverbio d'ogni clima* (Lodi, 1974), il *Dizionario del motto popolare* (Valchiusa, 1884) e *Neoproverbialismo d'accento toscano* (Luni, 1992).

incipit manzoniano dei *Promessi Sposi*, sottoposto al trattamento, diventerà l'inizio di una storia bizzarra e surreale che narra di una colonia marina dove i residenti alternano le attività balneari all'esercizio della scrittura creativa, salvo accorgersi con il procedere della trama di essere morti e di vivere in una dimensione prossima al paradiso terrestre.

Anche in questo caso, il procedimento è fortemente meccanico e la sua difficoltà risiede più che altro nella selezione di un proverbio che riesca ad adattarsi alle esigenze del testo. In ogni caso, è interessante notare come la letteratura potenziale si serva senza riserve di altri strumenti che possano avviare la stesura del testo. Lo slittamento proverbiale, che utilizza i dizionari di proverbi e motti popolari, non è il solo caso: le *Sestine per modo di dire* di Ruggero Campagnoli, ad esempio, sono testi "locuzionali semiautomatici", ovvero componimenti poetici i cui versi sono una combinazione automatica (che segue, cioè, un ordine prestabilito) di modi di dire popolari, opportunamente coniugati per consentire risultati di senso compiuto:

Allungai le zampe,
mi presi delle confidenze:
fanalino di coda,
mi feci valere
facendo morir dal ridere.
Avrò l'età della ragione?²²

²² RUGGERO CAMPAGNOLI, *Sestine per modo di dire. Testi locuzionali semiautomatici*, Biblioteca Oplepiana N. 10, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 150.

A questa sestina (la ventesima della *plaque* N. 10), l'autore dà il titolo *Inquietudini d'adolescente*.

Un altro uso del dizionario è quello del già citato “metodo S + N” (in cui ogni sostantivo del testo primo è sostituito con quello che lo segue di *n* posizioni in un prefissato dizionario), mentre nella *plaque* N. 9, *Le ripartite*, Aldo Spinelli si serve di studi statistici sulla frequenza delle lettere alfabetiche nella lingua italiana per comporre un testo in cui rispetta rigidamente la frequenza della “e” (in evidente omaggio a Perec) e il suo posizionamento costante (la statistica ha, infatti, rivelato che la ricorrenza della “e” nella lingua italiana è pari all'11,1%, il che vale a dire che una lettera ogni nove è una “e”). Si è già visto, inoltre, che strumenti e programmi informatici sono considerati utili e validi ai fini della scrittura creativa. Testi altrui, dizionari, enciclopedie, teorie scientifiche e semiologiche, sistemi matematici e elettronici, sono, quindi, utilizzati in modo aperto e dichiarato.

Oltre alle trasformazioni di testi noti, nella *Biblioteca Oplepiana* compaiono testi che, anche se non si rifanno direttamente ad un antecedente testuale determinato, possono rientrare nella categoria dei testi di secondo grado.

Rose osé, ad esempio, è la *plaque* N. 13, ad opera di Paolo Albani, che compone una serie di coppie di testi dal «significato completamente diverso tali per cui il secondo sia composto dalle stesse parole del primo con la sola esclusione di una lettera. La detrazione della lettera da eliminare [...] deve investire *tutte* le parole del testo di partenza ad eccezione degli articoli, delle

coniunzioni e delle preposizioni»²³. Si tratta, pertanto, di un caso speciale di lipogramma che, di fatto, consiste nella produzione di un testo per mezzo di un altro testo e il cui procedimento funziona anche all'inverso (dato un testo A si può ottenere un testo B tramite l'aggiunta della stessa lettera ad ogni parola del testo A). Tra le otto coppie di *haiku* giocati sulla presenza o assenza della "r", si seleziona la quinta²⁴:

Elisir

Respira un ardito scirocco

Gli elisir raccolti

Nei mirti frugati

Miti

Espià un adito sciocco

gli elisi accolti

nei miti fugati

Le trascrizioni oplepiane, però, non avvengono solo nell'ambito letterario, ma riguardano anche la musica e le arti figurative.

Le *plaquettes* 14 e 24, ad esempio, rispettivamente intitolate *Turandot Espuri*, ad opera di Marius Serra e *Preludi*, di Sal Kierkia, sono trasformazioni di brani musicali in versioni verbali e letterarie.

Il primo esperimento prende il nome di *Solfeix*, neologismo in lingua catalana coniato dallo stesso Serra: rimanda alla pratica del solfeggio ed è basato sulla traslitterazione sillabica di una melodia prestabilita. La

²³ PAOLO ALBANI, *Rose osé. Lettere rubate*, Biblioteca Oplepiana N. 13, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 197.

²⁴ L'*haiku*, componimento di origine giapponese composto da un numero limitato di versi (da tre a cinque), è alla base di un altro tipo di trasformazione testuale oplepiana, definita da Genette "haikaizzazione": si tratta della riduzione di un testo alla sua misura minima, operazione in cui si cerca di condensare il contenuto dell'ipertesto in poche righe. Il procedimento inverso, l'amplificazione, si può ottenere, ad esempio, attraverso una trasformazione definizionale, in cui ad ogni sostantivo si sostituisce la sua definizione prelevata dal dizionario. Si tratta, evidentemente, di riscritture che nascono dall'idea provocatoria che «gli elementi conservati siano autosufficienti e producano un senso accettabile spesso non lontano dal senso globale originario, e che quindi tutto il resto sia un inutile riempitivo [...]. La funzione ludica si tinge quindi di una connotazione satirica, volontaria o meno» (GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 51).

traslitterazione avviene non semplicemente attribuendo ad ogni nota una sillaba corrispondente, bensì aggiungendo «un fascio di nuove sillabe tra i nomi delle note della melodia, avendo ben presente la durata di ogni nota»²⁵. La proposta di Serra, che applica il procedimento alla riscrittura del “Quadro secondo” del terzo atto della *Turandot* di Puccini, non è nuovo. Una proposta di traduzione delle partiture musicali in forma verbale è stata formulata dal compositore francese Jean François Sudre, che nel 1817 inventa la *Langue musicale universelle*, meglio nota come *Soresol*, progetto di lingua ausiliaria composta da sette elementi di base (corrispondenti ai nomi delle sette note) e dalle loro combinazioni, con regole semplici e originali (ad esempio, il contrario di un termine è composto dalle stesse sillabe che lo compongono, ma in ordine inverso). Si tratta di un codice pianificato che nella sua impostazione arbitraria e regolata ha molti legami con i lavori oplepiani.

I *Preludi* di Sal Kierkia, invece, riscrivono i ventiquattro *Preludi* che Chopin compose negli anni 1838-1839, non traducendo direttamente gli elementi musicali in elementi verbali, bensì cercando di ricreare la stessa atmosfera sentimentale che i brani suscitano sull’ascoltatore. L’unica regola fissa di queste trasformazioni è la costrizione temporale: l’ipotetica declamazione o lettura dei componimenti poetici deve, infatti, avere la stessa durata di esecuzione del *Preludio* corrispondente.

²⁵ RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p.149. Esiste, poi, una serie di altre norme da rispettare nel produrre la translitterazione: «il testo procede seguendo la sequenza delle note componenti la melodia scelta; la prima sillaba del testo deve contenere il nome della prima nota della melodia (do, re, mi, fa, sol, la, si); la durata musicale di questa prima nota indica le sillabe non predeterminate che la separeranno da quella che conterrà il nome della seconda nota della melodia; il processo si ripeterà fino al raggiungimento dell’ultima nota della melodia interponendo 1 sillaba di separazione nel caso di semibreve, un fascio di 2 sillabe di separazione nel caso di minima, di 4 sillabe nel caso di una semiminima e così via, 8, 18, 32, 64, nei casi rispettivamente di croma, semicroma, biscroma e semibiscroma» (Ivi, p. 150).

Se le *plaquette* 14 e 24 giocano coniugando la sfera letteraria a quella musicale, *Art Caveau* di Giulio Bizzarri (*plaquette* N. 20) esplora le potenzialità del mondo della pittura tradizionale. In questa sorta di falso storico revisionista, Bizzarri finge di rinvenire e pubblicare il lavoro di un radiologo con l'interesse per l'arte, Luigi Orbirazzi (che, tra l'altro è l'anagramma del nome dell'autore), il quale, una volta dimessosi dalla sua professione all'USL di Sansepolcro, inizia ad applicare i suoi studi radiografici e le sue sofisticate apparecchiature spettrometriche e microstratigrafiche ai più celebri quadri dell'eredità artistica occidentale; le sue scoperte sono talmente sconvolgenti che, per timore, Orbirazzi non procede alla divulgazione e il suo archivio di prove e di scritti revisionisti viene recuperato casualmente nel 1999 e ora pubblicato da Bizzarri, che riporta le foto dei quadri e le commenta alla luce delle rivelazioni del radiologo toscano. In questo modo, ad esempio, *Il quarto stato* di Pelizza da Volpedo, attraverso le radiografie pittoriche che rivelano come inizialmente la figura della donna fosse la sola in primo piano a guidare la sommossa del popolo, si trasforma in un manifesto di emancipazione femminista: per disciplina di partito, come rivela Orbirazzi, il quadro è stato modificato secondo i canoni ideologici dei dirigenti socialisti, ancora troppo retrogradi per un messaggio di tale portata rivoluzionaria. Le coppie di quadri (Accanto a *Il quarto stato* di Pelizza da Volpedo, Orbirazzi analizza la *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, il *San Sebastiano* del Mantegna, *Il grido* di Edvard Munch e *Natura morta* di Giorgio Morandi) sulle quali avviene la comparazione, cioè tra il dipinto come noi lo conosciamo e la sua versione anteriore alla presunta censura, sono accompagnate da un commento che ne ricostruisce le vicende ipotizzando

per ogni caso una spiegazione teorica e ideologica specifica. La proposta analitica di Orbirazzi-Bizzarri è preceduta da un interessante viatico:

Interrogare l'abituale. Ma per l'appunto ci siamo abituati. Non lo interroghiamo, non ci interroga, non ci sembra costituire un problema, lo viviamo senza pensarci, come se non contenesse né domande né risposte²⁶.

La citazione proviene da *Infra-ordinario*, ultimo romanzo di Georges Perec, e suggerisce come l'analisi, sebbene frutto di invenzione, lanci un appello significativo: guardare ciò che ci circonda, soprattutto ciò a cui i nostri occhi sono abituati (come un dipinto celebre, che abbiamo visto riprodotto uguale a se stesso molte volte nell'arco della nostra vita), mantenendo costante e vivo un certo spirito critico. Il “non prendere mai troppo sul serio” se stessi, le proprie percezioni atrofizzate, gli aspetti più banali e codificati della nostra realtà è una sfida di cui il potenziale, nelle sue riletture virtuali e scompaginate, si fa carico in direzioni diverse.

La *plaque* N. 20, come si è visto, lo fa attraverso la finzione, strada percorsa da altri lavori oplepiani.

²⁶ GIULIO BIZZARRI, *Art Caveau. L'invisibile pittura*, Biblioteca Oplepiana N. 20, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 503.

III. 3 La finzione.

La finzione letteraria è un'altra cifra del postmoderno sperimentata anche dall'Oplepo.

Si tratta di un espediente stilistico che ha fortemente a che fare con la mancanza di distinzione tra ciò che è reale e ciò che non lo è, sentimento cardine del pensiero postmoderno e contemporaneo. Non solo il confine tra vero e falso diventa labile, ma, aspetto forse ancora più degno di riflessione, tutto quello che rientra nella categoria del fasullo, dell'illusorio, della finzione, non ha meno validità di quello che è reale e confermato. La finzione, apparente, nascosta, immaginaria o virtuale, non è la negazione del reale, ma un suo aspetto specifico e necessario che merita, quindi, l'attenzione che si riserva ad ogni altro fenomeno.

La Patafisica si occupa, ad esempio, di soluzioni immaginarie, costruendo teorie che non devono necessariamente trovare una rispondenza reale. La categoria stessa della verità è messa a dura prova, dopo il crollo delle ideologie e delle certezze moderne. Ma non si tratta di una semplice circostanza storica: come afferma Umberto Eco,

l'esperienza ci insegna che spesso la verità ha tardato a imporsi, e la sua accettazione è costata lacrime e sangue. Non accadrà forse che una forza pari manifesti assai spesso l'equivoco, per cui sia legittimo parlare di una forza del falso?²⁷

²⁷ UMBERTO ECO, *La forza del falso*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008, p. 293.

La finzione, quindi, è una dimensione del pensiero sempre esistita e che nella cultura postmoderna trova originali rappresentazioni (basti pensare al filone inaugurato dalla produzione letteraria di Borges²⁸). L'*Oplepo* accoglie l'istanza attraverso una serie di esperimenti di finzioni letterarie che uniscono al dialogo costante con la tradizione un certo gusto parodico in cui vero e falso si fondono e si confondono.

Esperimenti di questo tipo avevano trovato spazio negli anni settanta sulle pagine del «Caffè», dove, ad esempio, in occasione del centenario della morte di Manzoni, si pubblica un falso inedito in cui l'autore dei *Promessi Sposi*, in preda ad una crisi di nevrosi intellettuali (la *contrainte* prende, infatti, il nome di "slittamento ansioso"), avrebbe sostituito le parole del celebre *incipit* del capitolo VIII del suo romanzo con altri termini successivi o precedenti in un determinato dizionario rispetto a specifiche parole suggeritegli dal suo inconscio malato²⁹. Si tratta, evidentemente, di una variante del metodo oulipista S+N, che abbiamo incontrato più volte nel corso di questa esplorazione della letteratura potenziale.

Operazioni simili sono quelle ad opera di Luca Chiti in *L'infinito futuro* (*plaque* N. 11) e *Il centunesimo canto* (*plaque* N. 18). In entrambi i casi, l'autore si serve del classico espediente del manoscritto ritrovato per costruire attorno alle sue finzioni poetiche una cornice metanarrativa credibile, accattivante e filologicamente fondata.

L'infinito futuro, ad esempio, prende le mosse da un

²⁸ Borges è, di fatto, uno dei maestri (o plagiari per anticipazione) di molte istanze oplepiane: accanto alla categoria della finzione letteraria, si evidenzia la sua propensione per il riuso dei testi, le sue creazioni labirintiche di rimandi e citazioni in cui il lettore è coinvolto in una coinvolgente e a tratti criptica sfida interpretativa.

²⁹ Il falso esperimento manzoniano prende il titolo *Addio monti* ed è, in realtà, opera di Cesare Landrini (CESARE LANDRINI, *Addio monti*, in «Caffè», n. 4-5-6, 1973, p. 128).

avventuroso ritrovamento, in uno sgabuzzino murato di Recanati, di questi quindici tentativi di *Infinito* strutturati in tutte le salse metriche, con progressiva espansione dal balbettio monosillabico alla scandita ariosità del settenario doppio³⁰.

La *contrainte* sulla base della quale i componimenti sono costruiti, ovvero una serie di espansioni sillabiche da un minimo di una a parola ad un massimo di quindici, è mascherata e giustificata dallo spunto narrativo che precede le poesie stesse: si finge, infatti, che si tratti di prove poetiche in cui Leopardi stesso si è cimentato prima di giungere alla perfezione degli endecasillabi sciolti dell'*Infinito* che noi conosciamo. In questo caso, trasformazione testuale, riuso della tradizione, espediente metanarrativo e finzione letteraria si fondono in una prova oplepiana di suggestivo impatto. Si riportano, di seguito, l'*incipit* del componimento in monosillabi e il congedo di quello in trisillabi:

BISILLABI

Mi fu nel cuor

Ad or ad or

Quel mio bel col

Che sta da sol,

e che, con quel

che qui vien su

dal suol, al ciel

³⁰ LUCA CHITI, *L'infinito futuro. Silabe in crescita*, Biblioteca Oplepiana N. 15, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 235.

la giù la giù
mi fa da vel.

TRISILLABI

Eppure, qualora,
calando, folata sonora
rumore,
frusciando, vapura
allora, lunghezzo
vagando,
ricordo costanti
durate,
defunto fulgore,
stagioni presenti
sonore;
laddove correnti
salate
(dimore languenti)
Leniscon,
distanti,
dolore.³¹

La diciottesima *plaque* contiene, invece, una singolare finzione dantesca. Come nel caso precedente, Chiti si preoccupa di fornire, in una cornice narrativa coerente, le circostanze della scoperta di un centunesimo canto della *Divina Commedia*, tipograficamente nascosto tra il ventinovesimo e il trentesimo dell'*Inferno*. In questo caso, lo spunto narrativo che fa da sfondo

³¹ *Ivi*, pp. 237-240.

alla stesura e all'analisi del canto vero e proprio, si dilata fino a giungere ad un vero e proprio racconto, in un meccanismo di piani letterari molteplici e complessi: non solo è finto il canto, ma anche il commento che da esso scaturisce, la vicenda che ne ingloba il ritrovamento e la pubblicazione, i riferimenti a testi e persone che il testo propone.

Come si è già visto nel primo capitolo a proposito dei rimaneggiamenti potenziali, anche Ermanno Cavazzoni si è cimentato con le finzioni letterarie. Le sue *Piogge nel pineto*, infatti, coniugano scrittura à *contrainte*, riuso dei classici e finzione letteraria. L'autore emiliano finge di riportare alla luce sei varianti del celebre *incipit* dannunziano, immaginando che l'autore, mai perfettamente soddisfatto della redazione che noi conosciamo, abbia tentato altre versioni lipogrammatiche vocaliche progressive (in cui, cioè, le vocali scompaiono una dopo l'altra in modo progressivo e sistematico). Nel tracciare la storia filologica di questo *iter* compositivo, Cavazzoni ricostruisce anche le vicende che hanno determinato le scelte stilistiche del *vate* e l'eliminazione prima della "a", poi della "e" e, infine della "i". Ad esempio:

I voli compiuti in tempo di guerra lo costrinsero a modificare nuovamente i versi [...]. Studiando sia in terra che in aeroplano gli scritti di Nietzsche, d'Annunzio in questo periodo inizia a elaborare una sua personale idea del superuomo, per lui gli altri erano solo uomini, compresa Eleonora Duse. Il testardo abbandono della lettera *e* testimonia il rifiuto di tutto ciò che gli ricorda Eleonora.

Tonfi sui pini

Zitti. Sul ciglio

Boscoso non odo

dirti sproloqui

di uomo.

Nel 1916 d'Annunzio perse l'occhio sinistro in seguito ad un grave incidente aereo; ma i suoi rivali politici da quel momento non persero più l'occasione per sbeffeggiarlo apostrofandolo col nome di Icaro. Mal sopportando l'affronto, il poeta decise di variare ancora una volta l'incipit, eliminando drasticamente tutte le i dal proprio vocabolario [...].

Lo spruzzo sul sottobosco

Muto. Sull'orlo

Boscoso non odo

L'urlo d'un tuo

Rutto sonoro,

porco d'un uomo.³²

Anche qui l'esperimento linguistico e la valenza metanarrativa convivono in un prodotto parodico e giocoso il cui il dialogo fra i testi è il punto focale. La parodia è accentuata, ovviamente, dalla ripresa di autori assolutamente classici e fortemente identitari per cultura italiana (Dante, Petrarca, Manzoni, Leopardi, D'Annunzio, negli esempi menzionati sin qui), attraverso i quali la strizzata d'occhio al lettore avviene immediatamente. Accanto a questa valenza parodica, è, però, possibile leggere anche il nuovo modo aperto, sereno e giocoso che certa letteratura contemporanea assume nel guardare al canone condiviso e consolidato dalla tradizione³³. La parodia, infatti, può essere considerata non solo come un omaggio di segno

³² ERMANNANO CAVAZZONI, *Le piogge nel pineto*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., pp. 88-89.

³³ Per una visione d'insieme sui problemi relativi al dibattito contemporaneo sul canone si rimanda al saggio *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di Ugo Maria Olivieri (Milano, Mondadori, 2001).

rovesciato, ma anche come un atto di rilettura critica possibile; a tal proposito, Calvino sostiene che

Ogni opera che contiene in sé l'imitazione, la citazione, o la parodia presuppone una scelta, una lettura, una critica, il privilegiare determinati aspetti, determinate linee nei confronti delle altre, quindi è un'attività critica³⁴.

Come afferma Carla Marengo, quindi, «un'opera oplepiana è per eccellenza l'incarnazione del concetto di intertestualità. L'autore è cosciente che creare è sempre ricreare»³⁵.

In questo senso, metanarrazione, transtestualità, finzione e rapporto dinamico e creativo tra il lettore e il testo sono aspetti centrali nella poetica dell'Oplepo. Queste categorie sono incarnate in modo esemplare dai dizionari potenziali pubblicati dalla collana di consultazione di Zanichelli: *Aga Magera Difura. Dizionario delle lingue immaginarie*, *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale* e *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*.

Il primo, edito nel 1994 a cura dell'oplepiano Paolo Albani e di Berlinghiero Buonarroti, è un vero e proprio catalogo con oltre 2900 voci accompagnate da schemi analitici, prospetti storici e biografie sui più importanti autori di lingue immaginarie. Sulla natura del volume, che è stato recentemente tradotto anche in Francia per le edizioni *Les Belles Lettres*, Umberto Eco fornisce una suggestiva delucidazione:

³⁴ ITALO CALVINO, *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, in ID., *Saggi*, cit., p. 1814.

³⁵ CARLA MARENGO, *Da Oulipo a Oplepo tra Alamo e Teano*, «ttL», tutto Libritempolibero, supplemento a «La Stampa» del 21 gennaio 2006, p. 4.

Se si comperano dizionari è per imparare a parlare o a scrivere in una lingua esistente; chi dovrebbe acquistarne uno per capire alcune migliaia di lingue immaginarie? Eppure, anche a chi non voglia corrispondere (coi propri sodali della stessa società segreta) nella Lingua degli uccelli o in Pellucidariano, leggere questo godibilissimo dizionario sarà come navigare con la fantasia sull'atlante, o immaginare di conversare con marziani o siriani³⁶.

Si tratta, quindi, di un viaggio nel mondo dei possibili linguistici, siano essi storicamente fondati (come la lingua ausiliaria nazionale dell'Esperanto) o totali invenzioni letterarie, come il *Grammelot* di Dario Fo o la lingua di Balnibarbi ne *I Viaggi di Gulliver* di Swift.

*Forse Queneau*³⁷ risale, invece, al 1999 e si ispira, come suggerisce il titolo, all'*Enciclopedia delle scienze inesatte* di Raymond Queneau, di cui si è trattato nel Primo Capitolo. Come l'antecedente francese, questa singolare enciclopedia esplora il mondo del meraviglioso scientifico raccogliendo le discipline pseudoscientifiche emarginate, non riconosciute, occulte, alternative, fantasiose, bizzarre, deliranti o semplicemente comiche che vanno a formare la moderna *Wunderkammer* di quel che resta fuori dall'alveo della scienza ortodossa. Come spesso accade nelle opere di stampo oplepiano, anche in questo caso l'intento ludico del catalogo di stranezze adombra un significato più profondo e lievemente allarmante, come suggerisce il giornalista Franco Pratico:

³⁶ UMBERTO ECO, *KUABRIS DEFRABAX REXULON UKZAAB (Aga Magéra Difùra. O no?)*, in «L'espresso», 4 novembre 1994, p. 242.

³⁷ PAOLO ALBANI-PAOLO DELLA BELLA, *Forse Queneau. Enciclopedia delle Scienze anomale*, Bologna, Zanichelli, 1999.

Se la scienza è una esplorazione del mondo, una mappa delle possibili (o impossibili) ricostruzioni del reale, questa enciclopedia getta una luce inquietante sui processi che accompagnano in ogni epoca (compresa la nostra) la ricerca, sul significato delle "devianze" intellettuali, aprendo interrogativi anche sul significato di "ortodossia" scientifica e sulla difficoltà a sceverare in anticipo il delirio paranoide, la fantasticheria rivestita di linguaggio dotto, l'errore metodologico o la falsificazione dei dati, dal lavoro di ricerca, spesso oscuro e che solo raramente consente la proclamazione di risultati innovativi e sicuri³⁸.

Mirabilia, la più recente di queste pubblicazioni che combinano finzione e intertestualità, è probabilmente anche la più metaletteraria. Uscita nel 2003 e sempre frutto della collaborazione di Albani e Paolo della Bella, contiene descrizioni librarie, schede, illustrazioni e curiosità dei libri più rari e introvabili della nostra tradizione e soprattutto di quei libri che esistono soltanto perché menzionati a loro volta in altre opere di finzione. Proprio qui sta la vertiginosa valenza metaletteraria di questo singolare catalogo menzognero. D'altra parte, come suggerisce Marco Belpoliti in una recensione al volume apparsa sull'inserto culturale de «La Stampa» all'uscita del volume:

Nel descrivere la sua Biblioteca di Babele, Borges è stato perentorio: "Ripeto: perché un libro esista, basta che sia possibile. Solo l'impossibile è escluso". Da cui discende che la letteratura è l'unica realtà virtuale esistente,

³⁸ FRANCO PRATTICO, *L'enciclopedia più pazza del mondo*, «La Repubblica», domenica 13 ottobre 1999, p. 31.

l'unica possibile. Perché un libro esista, basta pensarlo: pensare di scriverlo, e scrivere che lo si è pensato. Ed ecco che il libro è.³⁹

III. 4 La poesia visiva.

Le varie sottocommissioni di *Oulipo* ed *Oplepo*, come si è detto, sono la manifestazione di un orizzonte di pensiero che non si limita alla letteratura, ma guarda all'universo del pensiero e delle attività umane nella sua totalità. Così come accadde per le avanguardie di inizio secolo, anche l'*Oplepo* esplora le potenzialità dell'unione tra parole e arte visiva, da una prospettiva che resta, però, sempre legata alla *contrainte* e ai suoi parametri.

Se l'*Oulipo* gioca in modo insistente sulla sonorità, grazie soprattutto alle capacità omofoniche della lingua francese, molti lavori dell'*Oplepo* hanno una spiccata natura visuale. Si è visto a proposito della natura della *contrainte*, come un testo oplepiano sia singolarmente assimilabile ad un testo poetico a forma fissa, in quanto entrambi sono retti da specifiche regole che ne vincolano la composizione⁴⁰. Inoltre, la poesia è una forma “musicale” in occasione della declamazione, ma diventa una costruzione spaziale al momento della scrittura e della lettura: a differenza del testo in prosa, infatti, quello in versi è bidimensionale e bidirezionato, i suoi

³⁹ MARCO BELPOLITI, *Trova il libro che non c'è*, «tuttoLibritempoLibero», 14 giugno 2003, p. 1.

fenomeni sono individuati e analizzati sia in senso orizzontale (quantità sillabica, sineresi, dieresi, ad esempio) sia in senso verticale (anafora, rima per citare gli elementi più importanti). Allo stesso modo, la *Biblioteca Oplepiana* contiene lavori che necessitano di una lettura delle componenti grafiche e visive di testi.

La *plaquette* N. 1, di cui si è già parzialmente trattato, propone una versione italiana dell'eterogramma anagrammato di Perec, *Ulcérations*. Si tratta di una struttura che coniuga la forma dell'eterogramma, cioè quella di una parola le cui le lettere compaiono una sola volta al suo interno e l'anagramma, gioco verbale molto antico (la sua invenzione dovrebbe risalire al III secolo a. C., ad opera di Licofrone, poeta della corte di Tolomeo Filadelfo), che consiste nell'ottenere una parola da un'altra con la sola permutazione delle sue lettere. Ruggero Campagnoli, autore della prima *plaquette* oplepiana, sceglie l'eterogramma "edulcoranti" e ottiene cento stringhe in cui l'ordine anagrammato delle lettere dà vita ad un componimento di senso compiuto. In questo caso, quindi, si gioca semplicemente sull'ordine spaziale degli elementi a disposizione, come già succedeva con l'anagrafia e la rigrafia: la fruizione del testo non può prescindere dalla natura visuale dello stesso (sebbene esso possa "funzionare" anche dal punto di vista sonoro).

L'oplepiano Paolo Albani, *performer* e poeta visivo, è uno dei più attivi sul versante della *contrainte* visiva. Le *plaquettes* 12 e 19 accolgono due dei suoi esperimenti più noti: *Geometriche visioni* e *Fantasmagorie*. Il primo è un'attuazione della tecnica dell'"alfabeto raffigurato", la quale si ispira direttamente all'antico modello del *technopaegnion*. Quest'ultimo è «un artificio letterario che consiste nel comporre un testo, generalmente una

poesia, la cui forma grafica rappresenta una determinata figura: una nave, una piramide, un pesce, un'anfora, ecc»⁴¹. L'alfabeto può essere considerato una forma delle più semplici di *technopaegnon*, in quanto la rappresentazione visuale riguarda le lettere dell'alfabeto e non immagini più complesse. Per ottenerlo, ogni componimento (uno per ogni lettera dell'alfabeto) deve costruire una sorta di griglia letteraria al centro della quale possa comparire il disegno della lettera voluta, cioè la sua rappresentazione grafica, ottenuta attraverso linee composte dalla stessa lettera che compare geometrizzata al centro (e che non deve apparire in altre parti del testo). Per una maggiore chiarezza, si riporta la raffigurazione alfabetica della "a":

sospendo gli **a**tomi dispersi
in pochi regal**a**bili minuti,
contorto fra placidi veleni
medito cosa **a**maramente sono
in quest'**a**rdito mare che si
muove gravido di paure e di
un vent**a**glio di gelate pene.⁴²

Come afferma il suo autore,

⁴¹ PAOLO ALBANI, *Geometriche visioni. L'alfabeto raffigurato*, Biblioteca Oplepiana N. 12, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 167.

⁴² *Ivi*, p. 171. Si è scelto di mantenere il carattere tipografico dell'originale (*Courier New*), per una maggiore resa visiva dell'effetto figurato.

il gioco è nato dall'esigenza di trovare una restrizione («*contrainte*») capace di abbracciare al tempo stesso il piano del linguaggio scritto e quello dell'immagine.⁴³

L'opificio di letteratura potenziale ci ricorda, così, come già aveva fatto il paroliberoismo futurista, che la scrittura stessa può essere di per sé considerata un fatto iconico: essa è, appunto, il tramite che mette in relazione la lingua e il disegno.

In *Fantasmagorie*, il procedimento è molto simile, ma contrario: qui è ciò che non vediamo a celare il significato della composizione. Si tratta, infatti, di dieci componimenti di dieci versi ciascuno; ogni verso contiene un carattere fantasma, ovvero uno spazio bianco e vuoto in mezzo ad una parola: in ogni componimento breve, quindi, la serie di spazi vuoti forma una lettera alfabetica, che letta in successione con le altre lettere fantasma compone un vocabolo legato all'opificio. Si propone di seguito il terzo componimento della serie, in cui il vocabolo nascosto è "potenziale":

Variazioni aperte

Un nodo di variazioni aperte
Alle scale iù imprevedibili
In flusso tecnico di sofferte
Rime arie s iramenti e stili
Furibondi s lve combinatorie
Di lettere ascoste in versi
Che creano izzania e storie
Inverosimil autori dispersi

⁴³ *Ivi*, p. 167.

E morsi di atori bisticci
Che al cuore rompono i lacci.⁴⁴

Entrambi gli esperimenti di Albani giocano sulla dimensione visiva ma contengono una sostanziale differenza per ciò che riguarda il rapporto che si istituisce tra messaggio verbale e raffigurazione. Il secondo può essere inglobato nella categoria dei “carmi figurati”, mentre il primo no. Il carne figurato, infatti, «è un’entità composta da un messaggio linguistico e da una formazione iconica, non giustapposti (come sono l’impresa e il fumetto) ma conviventi in una specie di ipostasi, nella quale la formazione iconica investe la sostanza linguistica»⁴⁵. È necessario, dunque, che vi sia un rapporto di senso tra la parte letteraria e quella visiva, fenomeno che si realizza in *Variazioni aperte*, dove il potenziale nascosto dalla figura è anche il tema del componimento (nell’alfabeto raffigurato, invece, non c’è un’incarnazione del significato del testo in quello della figura).

Seppure in modo completamente diverso, anche la *plaque* N. 23, *Riflessi in uno zaffiro orientale*, si serve dell’ordine spaziale come *contrainte*. In questo caso, a conferire una restrizione visuale non è né la trascrizione, né il tratteggio (elementi base su cui è giocata la poesia visiva), ma il supporto scrittoriale. Come spiega Odifreddi nell’introduzione alla *plaque*, la restrizione riguarda la lunghezza dei brani:

il gioco consisteva infatti nel comprimere l’informazione in uno spazio prestabilito a priori, dettato dalla contingenza del supporto: in questo caso,

⁴⁴ PAOLO ALBANI, *Fantasmagorie. Parole in bianco*, Biblioteca Oplepiana N. 19, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 493.

⁴⁵ GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1996, p. 25.

una paginetta di una “Moleskine” doveva bastare a condensare un’intera giornata.⁴⁶

Anche qui, dunque, la *contrainte* è indissolubilmente legata ad un fattore spaziale e visivo, che diventa la cifra indispensabile per la fruizione del testo e che instaura un rapporto simbiotico con l’aspetto linguistico comunemente inteso. Quest’attenzione per le diverse e potenziali dimensioni dell’atto letterario può essere letta come una parziale risposta all’invito che Calvino nelle sue *Lezioni Americane* esprimeva nei termini seguenti:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall’allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*.⁴⁷

III. 5 Le forme dell’enigma.

La scoperta del senso in un testo *à contrainte* è molto simile alla decifrazione di un enigma. In entrambi, l’oggetto da scovare è nascosto da una serie di espedienti strutturali e stilistici che trasformano la lettura in una sfida labirintica alla ricerca della via d’uscita, che spesso corrisponde alla

⁴⁶ PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Riflessi in uno zaffiro orientale. Diari minimi di viaggi effimeri*, Biblioteca Oplepiana N. 23, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.582.

⁴⁷ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in ID., *Saggi*, cit., vol. I, p. 707.

chiave di interpretazione di tutto il testo. All'indagine sul senso, si accompagna, quindi, una certa valenza ludica nell'atto della fruizione.

Come si è visto, all'interno dell'opificio italiano la componente di enigmisti è piuttosto alta e una certa caratterizzazione verso quel ramo della ludolinguistica è confermata dai legami delle attività oplepiane con quelle del *Premio Capri dell'Enigma*, di cui si è trattato precedentemente.

I rapporti tra scrittura e lettura *à contrainte* e enigma sono, inoltre, evidenziati dai frequenti esperimenti che l'*Oplepo* ha compiuto nell'universo del giallo e del romanzo poliziesco, confluiti nella sottocommissione *Lepopo*.

Si è già accennato alla *plaquette* N. 16, dal titolo *Giallo ad Anghiari*, che contiene sei racconti polizieschi ad opera di sei membri dell'opificio. Le regole a cui i testi devono fare riferimento, decise durante la riunione del 13 ottobre 1996, sono esplicitate all'inizio della *plaquette*:

- la lunghezza di ogni testo è fissata in 25.586 caratteri (spazi inclusi), cifra risultante dalla somma delle date di nascita dei membri di *OpLePo*; il numero delle battute è calcolato sulla base di un Word processor di riferimento; per quanto riguarda le norme tipografiche si fa riferimento a quelle in uso nei volumi pubblicati dalla Casa Editrice Einaudi;

- in ogni testo compaiono e agiscono quattro personaggi fissi e unici che hanno i nomi e le professioni corrispondenti alle quattro diverse lettere della parola OPLEPO - ovvero O, P, L, E - come segue: Ottone orafo, Penelope psicoanalista, Lallo logopedista, Erica erborista. Ognuno dei personaggi deve essere caratterizzato in modo esplicito da almeno un attributo che inizi con la lettera del proprio nome; possono essere citati altri personaggi celebri o comparse prive di nome;

- l'ambientazione scelta è Anghiari nell'anno 1996;
- ogni testo deve contenere, in un punto qualsiasi della narrazione, la seguente frase: "Ogni piccola luce evoca profonde oscurità", il cui acronimo è *OpLePo*;
- il tema del racconto deve essere: "mystery story" o "suspense";
- il titolo del racconto, escluso dal computo dei caratteri del testo, deve essere di 13 lettere, corrispondenti al numero dei membri dell'*OpLePo*;
- ogni altra costrizione volontaria e manifesta è assolutamente vietata.⁴⁸

Si tratta, dunque, di *contraintes* piuttosto restrittive e condizionanti, ma il fatto decisivo e significativo è che i racconti elaborati dai sei Oplepiani approdano a risultati del tutto diversi e originali. Ad esempio, *Analisi finale* di Elena Addomine, il primo dei sei gialli, è un racconto poliziesco dalla costruzione classica e la soluzione dell'omicidio è lasciata al lettore, che in base agli indizi e al titolo può presupporre l'identità dell'assassino dalle ultime due righe del testo. Raffaele Aragona nel suo *La desaparición* opta, invece, per un racconto metaletterario in cui i personaggi del giallo sono gli Oplepiani stessi e il mistero della scomparsa di uno dei membri del gruppo si risolve attraverso la risoluzione di un gioco enigmistico. Ancora diversa è la soluzione scelta da Piero Falchetta in *Una parola d'oro*, racconto giallo che procede in tono surreale per paradossi linguistici e eventi illogici.

⁴⁸OPLEPO, *Giallo ad Anghiari. Misteri obbligati*, Biblioteca Oplepiana n. 16, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.582.

In tutti i casi, comunque, la macrostruttura del racconto giallo e quella ottenuta attraverso gli enigmi di ogni *contrainte* si incastrano in un coinvolgente meccanismo di *mise en abîme* letterario.

In molte altre occasioni, la dimensione dell'enigma è meno esplicita e semplicemente sfiorata nella sfida costante che coinvolge il lettore nell'individuazione e nell'interpretazione della *contrainte*.

È il caso della *plaque* N. 8, dal titolo *La viola del bardo*, in cui Raffaele Aragona presenta quindici testi in cui un breve spunto narrativo viene sintetizzato da tre o quattro parole omonime che sfruttano le potenzialità dilogiche del linguaggio, ovvero «le diverse possibilità di significato che può assumere un vocabolo o un'intera frase»⁴⁹. Come si è visto, anche l'enigma sfrutta l'ambiguità del testo e tutte quelle articolazioni della lingua che consentono di attribuire più significati ad uno stesso significante. Lo stesso avviene nei componimenti della *plaque* N. 8, di cui si propone un esempio:

Il Consiglio Nazionale del Notariato quell'anno aveva organizzato un convegno a Capri. I partecipanti furono molti grazie, naturalmente, anche alle bellezze ed alla ben nota ospitalità dell'isola azzurra. Per il giorno conclusivo dell'incontro il programma prevedeva una colazione alla "Canzone del Mare". Perciò, dopo aver raggiunto Marina Piccola, ormeggiai la mia barchetta ad una boa al largo dello stabilimento e mi gettai in acqua per raggiungere riva e salutare molti di quei congressisti, miei amici. Già prima di toccare terra, ne riconobbi qualcuno:

⁴⁹ RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p. 47.

*notai, notai notai.*⁵⁰

La sfida lanciata al lettore è, ovviamente, quella di capire a quali significati si riferiscono le tre voci omonime (in questo caso, il primo significante si riferisce alla prima persona singolare del passato remoto del verbo nuotare, il secondo al verbo notare nel significato di scorgere e il terzo al plurale di notaio).

Un altro esempio di come la lettura di un'opera *à contrainte* si trasformi nella decifrazione di un enigma è la *plaquette* N. 3, ad opera di Giuseppe Varaldo e intitolata *Canto Tenero*. Il componimento, costituito da 14 strofe di endecasillabi divisi in quartine a rima alterna, è costruito attraverso «una semplice sequenza ininterrotta di nomi di personaggi mitologici - in virtù di opportune cesure e di un'appropriata punteggiatura, nonché di eventuali apostrofi o accenti»⁵¹. L'attenzione del lettore e il suo bagaglio di conoscenze, così, chiamate a decifrare tra le righe della composizione poetica i mitografemi che la formano, ovvero le unità grafiche che celano i nomi mitologici.

⁵⁰ RAFFAELE ARAGONA, *La viola del bardo. Piccolo Omonimario Illustrato*, Biblioteca Oplepiana N. 8, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.582.

⁵¹ GIUSEPPE VARALDO, *Canto tenero. Mitografemi*, Biblioteca Oplepiana N. 3, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 49.

III. 6 La *contrainte* tra tradizione, ri-uso e invenzione.

Nello sperimentare forme, strutture e restrizioni, l'*Oplepo* attinge a piene mani al patrimonio poetico tradizionale, ricchissimo in schemi compositivi da riutilizzare e aggiornare. Si tratta, infatti, di riprese che sono sempre accompagnate da un *surplus* di regole rispetto alle strutture originali.

A Ruggero Campagnoli, ad esempio,

è parso interessante innestare il palindromo, una restrizione semplice e vertiginosa, su una struttura da una parte acquisita fino al banale, per la sua forte permanenza plurisecolare nell'occidente poetico, d'altra parte oplepianamente archetipale: il sonetto.⁵²

Così nascono i suoi *Deliri edipici* (*plaqueette* N. 4), la cui lettura diventa una vera e propria vertigine sonora, al limite del delirio verbale. Ecco la prima quartina del primo sonetto, dedicato alla figura materna:

A mamma torca su salita d'ossa
I' (tira!) monosoma l'uso d'Eva.
I timori con ale egre solleva,
amaro napello mi dà la mossa.⁵³

Ancora ad opera di Campagnoli è un'altra forma che coniuga sonetto e restrizione oplepiana: è il "sonetto monovocalico latente", sperimentato nella sesta *plaqueette* della raccolta, dal titolo *Vocalizzi Zulu*. Si tratta di

⁵² RUGGERO CAMPAGNOLI, *Deliri edipici. Sonetti palindromici*, Biblioteca Oplepiana N. 4, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 66.

⁵³ *Ibidem*.

cinque coppie di sonetti, ognuno dei quali gioca su una delle cinque vocali: il primo sonetto della coppia è lipogrammatico, quindi composto senza usare una delle vocali, mentre il secondo è la sua trasformazione in un sonetto monovocalico, che quindi utilizza la sola vocale esclusa dal primo. Di seguito si riportano gli incipit della prima coppia:

Ulto core, di cocci fori ore

Mesto ridi su loti di cortili

[...]

Alta, cara, da cacca farà ara,

Ma sta rada salata, dà cart'ala⁵⁴

Per dare una vaga coerenza di senso, l'autore deve operare sulle segmentazioni delle parole (mesto diventa ma sta, ad esempio) e su un linguaggio che sia più che altro evocativo, come potrebbe apparire ad un uditore occidentale la declamazione di vocalizzi Zulu. Campagnoli li propone «come ulteriore esempio provocatorio della prevalenza della struttura sull'esecuzione e della rinuncia al bello *a priori*». L'intento mistificatorio è evidente ed è accentuato dalla scelta metrica del sonetto. Sanguineti sostiene, a questo proposito, che

se un poeta d'oggi scrive un sonetto [...], deve sentire come non naturale questa forma, deve prendere le distanze, in qualche modo deve essere

⁵⁴ ID., *Vocalizzi Zulu. Sonetti monovocalici latenti*, Biblioteca Oplepiana N. 6, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 98.

parodista. E la parodia è lo stato più avanzato del discorso sulla *contrainte* che oggi, mi pare, si possa individuare.⁵⁵

Ecco che la ripresa delle forme classiche e l'applicazione a queste di ulteriori *contraintes* diviene un modo per instaurare un interessante discorso parodico sul linguaggio e sulla letteratura, basato proprio su una visione distaccata, consapevole (in questo senso, non naturale) dell'atto letterario: tutti requisiti fondamentali dell'opificio di letteratura potenziale.

Se Campagnoli gioca sulle forme fisse tradizionali, Varaldo con i suoi *Mitografemi* coniuga alla regolarità metrica del suo poema (14 strofe, composte da 4 endecasillabi a rima alterna, con schema metrico CDCD AEAE CFCF... CRCR, in cui versi dispari rimano tutti in -io/-ia e i versi pari con rima a due a due differenti) l'inganno linguistico di nascondere tra i versi nomi mitologici servendosi dell'*Enciclopedia dei miti* di Pierre Grimal⁵⁶. Il poema è, quindi, svelatamente frutto di sperimentazione letteraria e intertestualità, tratti che rendono la forma potenzialmente tradizionale del testo come assolutamente innaturale e anti-lirica. Questo effetto è, inoltre, accentuato dalla scelta dell'autore di alternare il carattere neretto a quello normale, per rendere più visibile il succedersi dei mitografemi e da quella di riportarli ordinatamente in una legenda alla fine del poema, espedienti che rompono decisamente la finzione narrativa del testo.

Qui entra in gioco quel carattere della *contrainte* che Schiavetta ha chiamato sistematicità. Nascondere tra le righe di un testo un riferimento, una citazione, un nome di persona, è una pratica consueta tra i poeti, così

⁵⁵ EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.6.

⁵⁶ PIERRE GRIMAL, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990.

come quella di impostare una narrazione su strutture definite e determinate lo è per i prosatori. Citazioni nascoste, strutture e regole formali in ambito oplepiano si trasformano, però, da cifre stilistiche isolate a fenomeni generalizzati, che riguardano la totalità del testo nei suoi elementi e nel suo significato ultimo.

Per questo, sono molte le restrizioni olepiane che hanno origine nel patrimonio classico e tradizionale, pur distanziandosene per il senso con cui vengono utilizzate.

Il lipogramma è, ad esempio, una forma molto antica (come si è già detto, praticata da fin dal III secolo nella cultura occidentale) ed è ripreso dagli olepiani in modo frequente e dichiarato, anche perché lipogrammatico è uno dei romanzi oulipiani che ha ottenuto più fortuna e che ha diffuso con semplicità fulminea il concetto di *contrainte* nel mondo editoriale e del grande pubblico: *La disparition* di Perec. Ha forma lipogrammatica anche la breve poesia che Calvino dedica al suo maestro Raymond Queneau, intitolata *Aiuole per Queneau*, in cui verso dopo verso le vocali scompaiono e ricompaiono ad una ad una per poi terminare con tre versi in cui si utilizza solo la “e”⁵⁷.

Accanto al lipogramma, un'altra restrizione che vanta una storia millenaria è l'acrostico, un componimento poetico in cui le sillabe o le lettere iniziali dei versi formano un nome o una frase di senso compiuto⁵⁸. Gli esperimenti

⁵⁷ Si riporta di seguito il testo del componimento: Aiuole obliate gialle d'erba, sa / un cupo brusio smuovervi, allusione / ed altre estati, cetoni blu-violetta, / enunciando noumeni oscuri: tutto fu, / sarà ed è in circolo: dunque è sempre / presente nelle eterne senescenze / e effervescente d'ere, nel serpente / d'etere, seme, cenere, erbe secche. (ITALO CALVINO, *Aiuole per Queneau*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *La regola è questa. La letteratura potenziale*, cit., p. 24.

⁵⁸ I primi esempi di acrostico rinvenuti compaiono in seno alla civiltà babilonese e in quella ebraica dei Salmi. Durante la classicità greca e latina emergono, poi, alcune sue varianti, come quella del mesostico (acrostico in cui le parole e le sillabe che concorrono a formare

oplepiani sull'acrostico sono numerosi, così come quelli sul suo parente più prossimo, l'acronimo, ovvero una parola formata dalle lettere o sillabe iniziali di un nome più lungo o di una definizione.

È un acrostico, ad esempio, il sonetto che Edoardo Sanguineti dedica all'oulipiano Jacques Roubaud in occasione dell'assegnazione del *Premio Capri dell'Enigma* del 2000 e a cui egli dà il nome di "acrobistico": le lettere iniziali dei quattordici versi compongono, infatti, il nome del dedicatario⁵⁹. Oltre all'acrobistico, gli oplepiani sperimentano acrostici alfabetici, che compongono una sequenza ordinata di 26 lettere, acrostici alfanumerici, in cui l'acrostico ha luogo ordinando in un modo specifico gli elementi del testo, acrostici notarici, nati dalla combinazione di un acrostico e un notarico (forma chiamata *notarikon* dai greci e che è composta dalle lettere iniziali di ogni parola che compone un verso: una specie di acronimo orizzontale) e acrostici scalari, ottenuti dalla mescolanza di acrostici notarici e *temurah* (figura ebraica che consiste nella permutazione delle lettere di un verso o di una parola). Il sonetto di Giorgio Weiss *Sull'isola* rientra, ad esempio, nella categoria dell'acrostico notarico:

Sull'isola

Sull'isola lontana verde intricata aprica

Altre nubi germogliano entro logica antica

Rugiadano erbe nuove al tramonto assetate

Ai miei aridi nodi duramente annodate

Timidi eventi roridi e silenziose attese

l'insieme dotato di senso sono posizionate all'interno del verso) e del telestico (in cui rilevanti sono le lettere della parte finale).

⁵⁹ EDOARDO SANGUINETI, *A Jacques Roubaud*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p. 19-20.

Insidie miti ebbrezze laggiù dormono arrese
Nelle ore vecchie estenuano le lancette azzerate
Alterità gementi nell'estro senza estate
Ecco l'isola ambita nascostamente amata
Meta inebriante riva imboccata a molliche
Improbabile spiaggia in direzione errata
Lente assembrate uguali recalcitranti amiche
Inondan vagheggiando amor nell'assoluto
Ahimè restare isola a niun negando aiuto.⁶⁰

Come si può notare, i doppi settenari celano 17 nomi di donna, in forma di acrostico e in quella di *notarikon*.

Ecco, quindi, che l'*Oplepo* opera una vera e propria fusione tra forme fisse (in questi ultimi casi, sonetti) e *contraintes* classiche come il lipogramma o l'acrostico, ottenendo testi potenziati e vertiginosi dalla combinazione di regole e schemi di provenienza diversa.

Una delle prove collettive della *Biblioteca Oplepiana*, come si è visto, sono gli *Esercizi di stime*, nati per celebrare il decimo anniversario della nascita del gruppo (non a caso, il titolo riprende in tono parodico quello degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, uno dei testi che più hanno ispirato gli esperimenti oplepiani). Essi combinano due elementi tradizionali, l'acronimo e l'elogio (anch'esso genere di origine classica) e ne producono una forma ibrida che risulta perfetta «per compiacere il carattere “divertente” della sua [dell'*Oplepo*] attività di sperimentazione con un gesto impunemente singolare (l'elogio di se stessi, autoreferenziale, procedimento

⁶⁰ GIORGIO WEISS, *Sull'isola*, in RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p. 35.

atipico fino ad oggi) e poi per indagare sulle potenzialità poetiche e narrative celate al suo interno, in senso stretto, visto che l'argomento [...] è vincolato al rispetto dell'acronimo Oplepo»⁶¹. Anche in questo caso, è l'accostamento di strutture ed elementi eterogenei ad assicurare la produzione di un testo che possa risultare potenziale.

Molte *contraintes* oplepiane sono, dunque, frutto di combinazioni e innesti; molto più rare sono, invece, le restrizioni che si possono definire come assolutamente nuove.

Elena Addomine inventa forse il caso più eclatante di *contrainte* originale. Partendo dalla traduzione omofonica (*divertissement* oulipiano classico, che consiste nel comporre due testi che, diversi per scrittura, sono foneticamente uguali) giunge ad una proposta completamente inedita. La *plaque* N. 7 contiene, infatti, una nuova *contrainte* che prende il nome di "traduzione omografica", in cui, cioè,

un'unica sequenza di lettere viene sottoposta a due diverse segmentazioni.

Ne derivano, pur con aggiustamenti di punteggiatura, due testi differenti, in due lingue differenti, con significati differenti⁶².

Si tratta di un gioco verbale complesso che richiede al lettore la capacità di scindere l'aspetto grafico di due testi composti dallo stesso materiale significativo da quello della declamazione, che dà risultati completamente

⁶¹ OPLEPO, *Esercizi di stime. Acronimi elogiativi*, Biblioteca Oplepiana N. 17, in ID., *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p. 368.

⁶² RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, cit., p. 164.

diversi in sistemi linguistici distinti. Le prime due traduzioni omografiche dell'Addomine sono le seguenti:

1.

Lo vedi,
paga in amore,
tremo rapita.
Ma fine porterò fatale...

Love dip,
again a more tremor:
a pit, a...
'm a fine porter of a tale...

2.

Come t'odo,
pensi vero le notti meste,
amor:
ma dole, ai dole...
come t'odo,
pensi vero le notti:
e buttale!

Come to do,
pensive role:
not time steam or mad ole aid, ole...
come to do,
pensive role:

not tie but tale!⁶³

Di fatto, non è essenziale che la *contrainte* proposta sia del tutto inedita e inconsueta. Non solo perché agli occhi dei membri dell'opificio il ri-uso della tradizione non cela alcun difetto di impostazione e, anzi, rappresenta un modo molto efficace per instaurare un dialogo virtuale e costante tra i testi, ma soprattutto perché, lo si ricorda, è la qualità della restrizione che conta su tutto il resto, la sua capacità di innescare il movimento virtuoso che trasporta il testo dallo stato di *stand by* in cui giace alla dimensione del potenziale a cui aspira.

⁶³ ELENA ADDOMINE, *Forme for me. Traduzioni omografiche*, Biblioteca Oplepiana N. 7, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., pp. 103-104.

APPENDICI

APPENDICE 1: Antologia dei testi menzionati.

TESTO 1. FRANÇOIS LE LIONNAIS, *Le strutture del romanzo poliziesco «Chi è il colpevole?»*, in OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ricreazioni Ricreazioni)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, edizioni Clueb, 1985, pp.70-74.

LE STRUTTURE DEL ROMANZO POLIZIESCO «CHI È IL COLPEVOLE?»

A

x È NOTO FIN DALL'INIZIO AL LETTORE

A.1. *e alla polizia.* (si tratta di catturarlo)

A.2. *ma non alla polizia.* (si tratta di smascherarlo)

B

x SARÀ NOTO SOLTANTO VERSO LA FINE

B. 1. *x è nominato sulla copertina del romanzo*

B.1.a *x = l'autore* (che non è il narratore)

B.1.b. L'editore (un racconto umoristico di Wodehouse)

B.2. *x è nominato nel testo del romanzo*

B.2.a. è un essere umano

B.2.a.1. *x* non incuriosisce né sorprende (un vagabondo, una vendetta, un interesse, ecc.)

B.2.a.2. *x* è simpatico e commette un atto legittimo

B.2.a.2.a. Un esecutore

B.2.a.2.b Un giustiziere

B.2.a.2.c. Un omicidio involontario

I – *x* lo sa e lo dissimula

II – *x* non sa di essere colpevole

B.2.a.3. *x* sembra insospettabile

B.2.a.3.a. Perché non conosce personalmente la vittima

I – Un contribuente uccide un ministro delle finanze per ottenere un cambiamento delle tasse

II – Un pedone uccide un automobilista qualsiasi

B.2.a.3.b. Conosce la vittima

1. *x* = 1

I – Malato. Paralitico

II – Bambino

III – Prete

IV – Avvocato

V – Giudice

- VI – Medico legale
- VII – Poliziotto
- VIII – La vittima (di cui x ha preso il posto)
- IX – Una delle vittime (creduta morta)
- X – Morto prima della vittima (macchina infernale, ecc.)
- XI – Un ipnotizzatore
- XII – Un istigatore al delitto
- XIII – Un istigatore al suicidio
- XIV – Un re. Un capo di stato
- XV – Il narratore
- XVI – Uno sdoppiamento di personalità
- XVII –
 - a) Si è assicurato l'impunità facendosi assolvere
 - b) La sua confessione non è creduta ed egli non riesce a provarla (si collega a B.2.a.2.b.)
- XVIII – Finisce la vittima di una aggressione di y, che si crede il colpevole
 - 2. $x > 1$
- I – Una collettività (i passeggeri d'un treno, ecc.)
- II – Il governo, la società (ragion di stato)
- III – Ambiguità (lo specchio scuro, la camera ardente, ecc.)
 - B.2.b. Non è un essere umano
 - B.2.b.1. Soluzione naturale
 - B.2.b.1.a. Un animale (il gorilla di via Morgue, la Cyanea Capillata di un racconto di Conan Doyle, ecc.)
 - B.2.b.1.b. Un fenomeno naturale (meteorite, ecc.). malattia
 - B.2.b.2. Fantascienza
 - B.2.b.2.a. Mutanti terrestri (virus intelligenti, ecc.)
 - B.2.b.2.b. Visitatori extraterrestri
 - B.2.b.2.c Visitatori dal futuro
 - B.2.b.3. Soluzione soprannaturale
 - B.2.b.3.a. Zombi. Lupi mannari, ecc.
 - B.2.b.3.a. Patto di un uomo col diavolo (esempio: Jack lo squartatore nel 1966)
 - B.2.b.3.c. Satana (incarnato nell'assassino)
 - B.2.b.3.d. Dio

C

x RESTERÀ SEMPRE IGNOTO

- C.1. Richiamo di B.2.a.3.b.2.III (Ambiguità. Si ha la scelta fra una soluzione razionale e una soluzione soprannaturale)
- C.2. Si esita fra parecchie persone
- C.3. Non si sospetta nessuno

D

x NON ESISTE

Era un suicidio

E

x È IL LETTORE

Di questa ipotesi, mai realizzata a sua conoscenza, il sottoscritto ha scoperto una soluzione razionale (né soprannaturale, né sognata) che è stata o sarà l'oggetto di una comunicazione nel corso di una seduta solenne dell'Oplepo, nell'attesa che uno scrittore la voglia mettere in atto.

A parte questo caso E, che non è mai stato realizzato, ognuno degli altri è servito da argomento in almeno un racconto o un romanzo.

TESTO 2. RAYMOND QUENEAU, *Esercizi di stile*, trad. it. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008, p. 245.

Matematico.

In un parallelepipedo rettangolo in movimento lungo una linea integrale che risolve l'equazione differenziale di secondo grado

$$y'' + TCRP(x)y' + S = 84$$

due omoidi (di cui uno solo, l'omoide A, presenta una parte cilindrica di lunghezza $L > N$ e la cui calotte sferica è circondata da due sinusoidi i cui periodi sono in rapporto $= \pi / 2$) non possono presentare punti di contatto alla base senza avere nel contempo punti di cuspidi. L'oscillazione dei due omoidi tangenzialmente alla traiettoria di cui sopra determinano lo spostamento infinitesimale della sfera di raggio infinitesimale tangente al segmento di lunghezza $l < L$ perpendicolare alla parte superiore della mediana dello sparato dell'omoide A.

TESTO 3. RAYMOND QUENEAU, *Un racconto a modo vostro*, in ID., *Segni, cifre e lettere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 52-55.

Un racconto a modo vostro.

Questo racconto presentato all'83^a riunione di lavoro dell'Opificio di letteratura potenziale (Oulipo) si ispira alle istruzioni destinate agli ordinatori oppure all'insegnamento programma.

1. Volete conoscere la storia dei tre arzilli piselli?

Se sì, passate al n.4.

Se no, passate al n. 2

2. Preferite quella delle tre pertiche smilze?

Se sì, passate al n. 16.

Se no, passate al n. 3.

3. Preferite quella dei tre mediocri arbusti?

Se sì, passate al n. 17.

Se no, passate al n. 21.

4. C'erano una volta tre piselli vestiti di verde che dormivano educatamente nel loro baccello. Il loro viso rotondo respirava dai buchi delle narici e si sentiva il loro russare dolce e armonioso.

Se preferite un'altra descrizione, passate al n.9.

Se vi va bene questa, passate al n.5.

5. Non sognavano. In realtà queste creature non sognano mai.

Se preferite che sognino, passate al n.6.

Se no, passate al n. 7

6. Sognavano. In realtà queste creature sognano sempre e le loro notti secernono sogni affascinanti.

Se desiderate conoscere questi sogni, passate al n. 11.

Se non ci tenete, passate al n. 7.

7. I loro piedini affondavano in caldi calzerotti e portavano a letto guanti di velluto nero.

Se preferite guanti di colore diverso, passate al n.8.

Se vi va bene questo colore, passate al n.10.

8. Portavano a letto guanti di velluto azzurro.

Se preferite guanti di colore diverso, passate al n.7.

Se vi va bene questo colore, passate al n. 10.

9. C'erano una volta tre pisellini che giravano il mondo rotolando sulle strade maestre. Venuta la sera, stanchi morti, si addormentarono molto rapidamente.

Se volete conoscere la continuazione, passate al n.5.

Se no, passate al n.21.

10. Facevano tutti e tre lo stesso sogno; infatti si amavano teneramente e, da buoni e baldi trimelli, sognavano sempre allo stesso modo.

Se volete conoscere il loro sogno, passate al n.11.

Se no, passate al n.12.

11. Sognavano di andare a prendere la zuppa alla mensa popolare e di scoprire, aprendo la gavetta, che si trattava di zuppa di vecchia. Inorriditi si svegliavano.

Se volete sapere perché si svegliavano inorriditi, consultate il Larousse alla parola «ers» (=vecchia) e non parliamone più.

Se giudicate inutile approfondire la questione, passate al n.12.

12. Poffarbacco! Esclamano aprendo gli occhi. Poffarbacco! Che sogno abbiamo partorito! Brutto presagio, dice il primo. Certo, dice il secondo, è proprio vero, eccomi triste. Non turbatevi così, dice il terzo che era il più furbo, non bisogna preoccuparsi, ma capire, insomma, ve lo analizzerò.

Se volete conoscere subito l'interpretazione di questo sogno, passate al n.15.

Se invece desiderate conoscere le reazioni degli altri due, passate al n.13.

13. Ce le spari grosse, dice il primo. Da quando in qua analizzi i sogni? Già, da quando? Incalza il secondo.

Se volete sapere anche da quando, passate al n.14.

Se no, passate ugualmente al n.14, perché non lo saprete comunque.

14. Da quando? Esclamò il terzo. E che ne so! Sta di fatto che ho esperienza in materia. State a vedere.

Se volete vedere anche voi, passate al n.15.

Se no, passate ugualmente al n.15, tanto non vedrete niente lo stesso.

15. Ebbene, vediamo! Dissero i suoi fratelli. La vostra ironia non mi piace, replicò l'altro, e non saprete niente. D'altronde, durante questa conversazione piuttosto animata, il vostro senso d'orrore non si è attenuato? O non è addirittura svanito? A che pro allora smuovere il pantano del vostro inconscio da papilionacee? Andiamo piuttosto a lavarci alla fontana e a salutare questo gaio mattino nell'igiene e nella santa euforia! Detto fatto: eccoli che scivolano fuori dal baccello, si lasciano dolcemente rotolare per terra e raggiungono allegramente al piccolo trotto il teatro delle loro abluzioni.

Se volete sapere che cosa succede nel teatro delle loro abluzioni, passate al n.16.

Se non lo volete sapere, passate al n.21.

16. Tre pertiche li stavano a guardare.

Se le tre pertiche non vi piacciono, passate al n.21.

Se vi vanno bene, passate al n.18.

17. Tre mediocri arbusti li stavano a guardare.

Se i tre mediocri arbusti non vi piacciono, passate al n.21.

Se vi vanno bene, passate al n.18.

18. Vedendosi così adocchiati, i tre arzilli piselli che erano molto pudichi se la svignarono.

Se volete sapere che cosa fecero dopo, passate al n.19.

Se non lo volete sapere, passate al n.21.

19. Corsero molto forte per raggiungere il loro baccello e, chiudendoselo alle spalle, vi si addormentarono di nuovo.

Se volete sapere il seguito, passate al n.20.

Se non lo volete sapere, passate al n.21.

20. Non c'è seguito, il racconto è finito.

21. Anche in questo caso, il racconto è finito.

TESTO 4. Georges Perec, *Imparare a balbettare*, in BRUNELLA ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1994, pp. 59-69.

Imparare a balbettare.

Programma-balbettio

Il supporto: fogli di carta, fogli di taccuino, fogli strappati da un taccuino, biglietto del metrò, tovaglia di carta, ecc.

Lo strumento: stilografica, pennarello, penna a sfera, matita ecc macchina da scrivere

Il luogo: un luogo qualsiasi: tutti i luoghi: nelle strade deserte nelle strade intasate, nei cimiteri, nei caffè, a casa propria a casa d'altri, a letto, in metrò, autobus, treno, navi, aerei.

Il tempo: in qualunque momento, sempre, ogni tanto, qualche volta...

Guardare per aria. Guardare accanto
All'inizio e anzi a lungo, molto a lungo, cercare di essere modesto,
più che modesto: per niente evidente
scrivere il + lentamente possibile.

Esitare.

Cambiare ritmo. Qualche volta.

Sorprendere. Sorprendersi. Sorprendersi a fantasticare.

Ricominciare.

Ricominciare l'indomani

Alzare la testa: il cielo, i camini, un giardinetto pensile

Mettere se si vuole il luogo, la data, l'ora. Precisare.

Ricominciare

Guardare per terra

Guardare accanto

Le Fontenoy, rue du Bac, 15 XI 72. ore 15.30

Precisare

Trovare un'immagine. Una sola. Piatta, preferibilmente

Annotare q.c. di particolarmente insignificante.

.....

Pro. Balbettio, 2

Ore 19

La Chope parisienne

(quasi di fronte al Bazar)

Aver comprato questo taccuino per la circostanza in fondo al blvd St-Michel.

Aver incontrato difficili problemi di cassa

Essersi seduto

Aver acceso una sigaretta

Aver annotato il luogo, la data l'ora

Essersi accorto di aver dimenticato la data

Aver corretto l'errore che segnalava precisamente questa omissione

23 Novembre 1972

Averlo rettificato

Aver annotato tutto ciò che precede

Fare una pausa

Tintinnio dei tilt. Ritmo particolare indicante la fine di una pallina e la visualizzazione dei buoni-punto accumulati

- vorrei una birra per favore

- ... non l'avevo vista...

Essere stato invisibile dunque. Rallegrarsene. Deplorarlo.

Rallegrarsi di deplorarlo ecc.

Aver accuratamente rifinito l'ecc.

- grazie!

- Ecco Signore!

Rumori di conversazione

Spettacolo sempre raccomandabile della strada

Scrivere lentamente

Non scrivere niente

Contare fino a 10.

Danno Jerry il ciarlatano all'Actualité

I produttori allo Champollion

C'era una volta la rivoluzione ai Noctambules.

Sono partite tutte e due a Concarneau

Lei quanti anni ha

40 anni

C'è gente che orina delle crêpes,

gente che cammina

un cane (del tipo épagneul?)

moto

automobili

più nessun rumore di tilt

essere stato a telefonare

essersi riseduto

aver bevuto una sorsata di birra.

Notare qualche cosa di insignificante:
un ciclomorista si è messo sui pedali per far partire il mezzo
è passato un camion delle PP e TT
non c'è nessuno che conosco sull'86 che si è fermato ed è appena
ripartito

trovare normale (vista l'ora, visto il luogo) che le persone abbiano spesso in
mano Pariscope

la venditrice di crêpes ha chiuso la bancarella
ripiega dei grembiuli poi spenge la luce

cosa aspettare?

Vagheggiare un approccio sistematico: enumerare le materie e i materiali di
cui sono fatti tutti gli oggetti che lo sguardo abbraccia in una sola volta
Enumerare (semplicemente?) questi oggetti

Bicchiere sottobicchiere di cartone, involucri di sigarette, carta monolucida,
scatola di fiammiferi, scontrino, portacenere, cicche, fiammiferi
carbonizzati, tavolo di formica, giacca di lana, mano immobile, mano che
traccia delle lettere, penna a sfera rossa con cappuccio nero, sedia di legno
verniciato, rivestito di finta pelle rossa, pavimento tipo "opus incertum"
triangoli o trapezi, color carne, carne macchiata e beige molto chiaro,
zona idem ma bruno irregolare, al centro della sala

La venditrice di crêpes si rannicchia al massimo per poter uscire

Non è cambiato niente in questo mondo

C'è una coda che si forma davanti a uno dei cinema di rue Champollion

Ancora un 86. non si è fermato

Cominciare a trovare questo posto sinistro

Pensare di andare altrove

Dirsi che si starebbe meglio di fronte

Ma aspettare

(non saprete mai)

Un 87

Muoversi. Ovvero nell'ordine:

aver voltato pagina

dopo aver richiuso il taccuino,

richiudere la penna a sfera

mettere il taccuino in borsa

(aprire, poi richiudere la borsa, all'occorrenza)

Mettere a posto fiammiferi e sigarette

Fare un ultimo tiro con quella che si consuma nel portacenere

Scuotere la cenere
Aspirare
Esalare
Riposare
Schiacciare

Rue Champollion piena

Aver pagato (2 Fr)
Essersi alzato

Uscire

Balzar. Ore 20

Scrivere ancora + lentamente
Essersi seduto. Aver ordinato un suze

.....
24 11
11 del mattino
Metrò Ségur

Programma Balbettio, 3

Attendere il metrò
Sentirlo arrivare
Far fatica a formare
Le lettere e a scrivere
Diritto
Attendere

APPENDICE 2: Breve intervista all'oplepiano Paolo Albani.

(L'intervista, condotta tramite posta elettronica, risale all'11 aprile 2011)

D: L'opificio esiste realmente come luogo fisico?

R: Esiste una sede operativa, strategica, a Napoli, presso l'abitazione di un nostro membro molto attivo;

D: Esistono in paesi stranieri altri opifici di letteratura potenziale, oltre a quello francese e a quello brasiliano?

R: Oltre la Francia, dove è stato fondato in origine l'Opificio, e l'Italia, non esistono altri Opifici: quello brasiliano è molto ipotetico;

D: Quali sono le differenze, se ce ne sono, tra Oulipo e Oplepo?

R: Oulipo è molto ben strutturato e attivo dato anche che i suoi membri vivono tutti a Parigi, a differenza dell'Oplepo che, per altro, ha una composizione molto variegata all'inizio caratterizzata da una forte componente di enigmisti;

D: In un articolo su «La Repubblica-Almanacco dei libri» del 12 novembre 2005, Stefano BarTEZZAGHI ha scritto che "l'Oplepo reinventa l'Oulipo come l'Oulipo reinventava la letteratura" (STEFANO BARTEZZAGHI, *La scienza applicata alla fantasia*, «La Repubblica-Almanacco dei libri», 12 novembre 2005, p. 46). Lei è d'accordo?

R: Sì, direi che BarTEZZAGHI ha ragione almeno in parte perché l'Oplepo nasce sulla scia dell'Oulipo, anche se si caratterizza per l'invenzione di esercizi originali;

D: Quella di pubblicare *plaquettes* in edizione limitata fuori commercio è una scelta motivata da ragioni particolari?

R: Le *plaquettes* sono funzionali al tipo di sperimentazione oplepiana nel senso che in linea di massima i nostri esercizi sono testi brevi, quello che conta è l'originalità della regola, della struttura e non tanto la sua messa in opera effettiva che è lasciata alla potenzialità dell'operazione, cioè al fatto che la regola sollecita molte altre esecuzioni potenziali, appunto; il fatto poi di raccogliere le *plaquettes* in volume, come fanno anche i

francesi, nasce dall'esigenza di archiviare e allo stesso tempo di rendere più visibile la nostra attività.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ARISTOTELE, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi Libri, 1993.

ASOR ROSA ALBERTO (a cura di), *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, vol. II, Torino, Einaudi, 1991.

BALESTRINI NANNI, *Poesie pratiche. 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976.

BARTEZZAGHI STEFANO, *Lezioni di enigmistica*, Torino, Einaudi, 2001.

ID., *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010.

BATTISTINI ANDREA- RAIMONDI EZIO, *Retoriche e poetiche dominanti, in Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. III, tomo I, Torino, Einaudi, 1984.

BELTRAMI PIETRO G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BENVENITE EMILE, *Problemi di Linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971. (tit. orig. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966).

BOITANI PIERO, *Ri-scritture*, Bologna, Il Mulino, 1997.

BURKE EDMUND, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1987 (tit. originale: *A*

Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757).

CALVINO ITALO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

CAPATI MASSIMILIANO, *Storia letteraria del '900 italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

CASADEI ALBERTO-SANTAGATA MARCO, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007,

CETTI CARLO, *Rifacimento dei Promessi Sposi*, Como, Soc. Arti Grafiche S. Abbondio, 1965.

CESERANI REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

DALLENBACH LUCIEN, *Il racconto speculare. Saggio sulla «mise en abyme»*, trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Milano, Pratiche Edizioni, 1994.

DEBENEDETTI GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1983.

DELEUZE GILLES, *Lo strutturalismo*, a cura di Simona Paolini, Milano, RCS, 2001.

DUCROT-TODOROV-SPERBER-SAFOUAN-WAHL, *Che cos'è lo strutturalismo?*, trad. it. di Mario Antonelli, Milano, ISEDI, 1976.

ECO UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

ID., *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 2004.

ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2008.

ID., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

FENOCCHIO GABRIELLA (a cura di), *Il Novecento. Dal neorealismo alla globalizzazione*, in *La letteratura italiana* diretta da Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 2004.

GENETTE GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.

GIOVANNETTI PAOLO, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.

GRIMAL PIERRE, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990.

HASSAN IHAB, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1982.

JARRY ALFRED, *Ubu. Ubu re-Ubu cornuto-Ubu incatenato-Ubu sulla collina*, trad. it. di Bianca Candian e Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1977.

ID., *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, a cura di Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi, 1984.

LAUSBERG HEINRICH, *Elementi di retorica*, trad. it. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969.

LAVAGETTO MARIO (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

LOTMAN JURIJ M., *La struttura del testo poetico*, trad. ita di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

LUPERINI-CATALDI-MARCHIANI-MARCHESE-DONNARUMMA, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, 3, tomo II, Palumbo & C. Editore, Firenze, 2003.

MENGALDO PIER VINCENZO, *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

MUZZIOLI FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005.

ID., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

OLIVIERI UGO MARIA (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Milano, Mondadori, 2001.

POZZI GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1996.

SEGRE CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

TODOROV TZVETAN (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

**BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DELL'OULIPO E DELL'OPLEPO
PRESE IN ESAME**

ALBANI PAOLO (a cura di), *Le cerniere del colonnello. Antologia degli scritti dell'istituto di Protesi Letteraria*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991.

ID., *Words in progress*, Campanotto Editore, Udine, 1992.

ID.- BUONARROTI BERLINGHIERO, *Aga, magéra, difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994.

ID.-DELLA BELLA PAOLO, *Forse Queneau. Enciclopedia delle Scienze anomale*, Bologna, Zanichelli, 1999.

ID., *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, Zanichelli, Bologna, 2003.

ALMANSI GUIDO-MERRY BRUCE, *Imimitazioni*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1974.

ARAGONA RAFFAELE, *Una voce poco fa. Repertorio di vocaboli omonimi della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1994.

ID. (a cura di), *Enigmatica. Per una poetica ludica*, Napoli, ESI, 1996.

ID., *Le vertigini del labirinto*, Napoli, ESI, 2000.

ID. (a cura di), *Capri à contrainte*, Capri, La Conchiglia, 2000.

ID., (a cura di), *Oplepiana, Dizionario di Letteratura Potenziale*, Bologna, Zanichelli, 2002.

BÉNABOU MARCEL, *Perché non ho scritto nessuno dei miei libri*, trad. it. di Aldo pasquali, Theoria, Milano, 1991.

ID., *Butta questo libro finché puoi*, Roma, Aracne Editrice, 2009.

BENS JACQUES, *Ou Li Po 1960-1963*, Paris, Christian Bourgois, 1980.

BUFALA COSMICA (ARDEMAGNI MARCO-BERARDI ALESSANDRA-MICHELONI GIANNI-PEZZINGA ANTONIO), *Rime tempestose*, Sperling & Kupfer, Milano, 1992.

CALVINO ITALO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973; Milano, Mondadori, 1994.

ID., *Piccolo sillabario illustrato, «Il Caffè»*, 1, 1977, indi in *La Bibliothèque Oulipienne*, Vol. I, Editions Ramsay, Paris, 1987.

ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979; Milano, Mondadori, 1994.

ID., *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965; Milano, Garzanti, 1989; Milano, Mondadori, 1993.

ID., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2001.

ID., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967; Milano, Garzanti, 1988; Milano, Mondadori, 1995.

CAMPAGNOLI RUGGERO (a cura di), *Oulipiana. Scelte, traduzioni, traslazioni, trasformazioni dalla «Bibliothèque Oulipienne»*, Napoli, Guida Editore, 1994.

CAVAZZONI ERMANNO, *Poesie terapeutiche*, Reggio Emilia, Università del Progetto Editore, 1991.

ID., *Gli scrittori inutili*, Feltrinelli, Milano, 2002.

ID., *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata, Quodlibet, 2009.

ID.-DE AMICIS EDMONDO, *I sette cuori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

JOUET JACQUES, *Poèmes du métr*o, P.O.L, Paris, 2000.

MAIOCCHI MARCO, *L'Artusi S+n*, Roma, edizioni Millelire, 1995.

MONTANARI RAOUL, *Sei tu l'assassino*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

ODIFREDDI PIERGIORGIO, *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e verità rovesciate*, Torino, Einaudi, 2001.

ID., *Penna, pennello, bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Bari-Roma, Laterza, 2005.

ID., *C'è spazio per tutti. Il grande racconto della geometria*, Milano, Mondadori, 2010.

OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.

OULIPO, *La littérature potentielle (Créations Re-création Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973. Trad. It: **OULIPO**, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Bologna, edizioni Clueb, 1985.

ID., *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

ID., *La Bibliothèque Oulipienne*, 5 voll., Le Castor Astral, Paris, 2000.

ID., *Abrégé de Littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

ID., *Maudits*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

PEREC GEORGES, *La vita istruzioni per l'uso*, trad. it. di Dianella Selvatico Estense, Rizzoli, Milano, 1984.

ID., *Mi ricordo*, trad. it di Dianella Selvatico Estense, Torino, Bollati-Boringhieri, 1988.

ID., *La scomparsa*, trad. it. di Piero Falchetta, Guida editore, Napoli, 1995.

QUENEAU RAYMOND, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

ID., *Piccola cosmogonia portatile*, trad. it. di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1982.

ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1989.

ID., *I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967.

ID., *Esercizi di stile*, trad. it. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1983.

ROUBAUD JACQUES, *La bella Ortensia*, trad. it. di Eliana Vicari, Milano, Feltrinelli, 1989.

ROUSSEL RAYMOND, *Locus Solus*, trad. it. di Valerio Riva e Paola Decina Lombardi, Torino, Einaudi, 1975.

SANGUINETI EDOARDO, *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Milano, Feltrinelli, 1980.

ID., *Bisbidis*, Milano, Feltrinelli, 1987.

ID., *Corollario*, Milano, Feltrinelli, 1997.

SEBREGONDI MARIA, *Etimologiaro*, Milano, Longanesi, 1988.

ID., *Smentimenti*, Milano, Greco&Greco, 2000.

SERRA MARIUS, *Manual d'enigmistica*, Barcelona, Columna, 1991.

ID., *Verbalia*, Barcelona, Editorial Peninsula, 2001.

SPINELLI ALDO, *Abbecedario*, Genova, Masnata, 2001.

TESTA ANNAMARIA, *La parola immaginata*, Parma, Pratiche, 1989.

VARALDO GIUSEPPE, *All'alba Shahrzad verrà ammazzata*, Milano, Vallardi Editore, 1993.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ADAMI FRANCESCO-LORENZONI ROBERTO, *Anagrammi e giochi di parole*, Milano, Mondadori, 1989.

ALBANI PAOLO, *La letteratura potenziale, Alcune note sparse*, estratto dell'intervento *Immaginazione e creatività regolata nella poetica dell'Oulipo*, tenuto il 26 maggio 2004 al Seminario su *Linguaggio figurato, immaginazione e creatività* presso il Corso di Laurea di Filosofie e Scienze della Comunicazione e della Conoscenza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cosenza (ora pubblicato sul sito personale dell'autore: www.paoloalbani.it).

ID., *L'opificio di letteratura potenziale e il giallo*, intervento a *Letteraria, letture, lettori, letterature*, seconda edizione dedicata al giallo, Antichi Magazzini, Pistoia, 18 ottobre 2004 (ora pubblicato sul sito personale dell'autore: www.paoloalbani.it).

ALMANSI GUIDO, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.

ARAGONA RAFFAELE (a cura di), *La regola è questa: la letteratura potenziale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

AUGARDE TONY, *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

BAJ ENRICO, *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milano, 1982.

ID., *La patafisica*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2009.

BELPOLITI MARCO (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1991.

ID., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

BURGELIN CLAUDE, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, trad. it. di Giaufret Colombani, Genova, Costa & Nolan, 1989.

CALVINO ITALO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

ID., *Piccola guida alla Piccola Cosmogonia portatile*, in **RAYMOND QUENEAU**, *Piccola cosmogonia portatile*, trad. it. di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1982.

CANETTIERI PAOLO, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

ID., *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.

ID., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in **OULIPO**, *La bibliothèque oulipienne*, N. 20.

ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

ID., *Percorsi potenziali*, (a cura di Raffaele Aragona), San Cesario di Lecce, Manni, 2008.

DI LALLO LINO, *Quo Lapis?*, Torino, Einaudi, 1994.

DOSSENA GIAMPAOLO, *Le contrappuntiste nelle aiuole. Giocare con le vocali*, Modena, Panini, 1994.

ID., *Dizionario di giochi con le parole*, Milano, Vallardi, 1994.

ID., *Enciclopedia dei giochi*, Torino, Utet, 1999.

DURANTE FRANCESCO, *Il sogno del segno. Sonetti per bisticci dal Duecento al Seicento*, Napoli, Edizioni Premio Capri dell'Enigma, 1988.

ECO UMBERTO, *Vocali*, Napoli, Guida Editore, 1991.

ID., *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 2002.

ERULI BRUNELLA (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1994.

FAJARDO ISABELLE (a cura di), *Raymond Queneau Biographie*, Paris, Gallimard, 2007.

FOURNEL PAUL, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972.

FRATINI GAIO (a cura di), *Il Caffè politico e letterario: antologia (1953-1977)*, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1992.

GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, *Del senso*, trad. it. di Stefano Agosti, Milano, Bompiani, 1974.

HOCKE GUSTAV RENÉ, *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

MAIOCCHI MARCO, *Opello 1.0 Opificio di elaborazione potenziale. Strutture e restrizioni nella creazione artistica*, Milano, Edizioni Unicopi, 2002.

MANGANELLI GIORGIO, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.

ONOFRI MASSIMO, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

PASQUINO ANDREA, *Raymond Queneau*, Reggio Emilia, Diabasis, 1996.

POE EDGAR ALLAN, *La filosofia della composizione*, a cura di Ettore Bonessio Di Terzet, Milano, Guerini e associati, 1995.

QUENEAU RAYMOND, *Segni, cifre e lettere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino, 1981.

ROSSI GIUSEPPE ALDO, *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica e Ludolinguistica*, Bologna, Zanichelli, 2002.

ROUBINE J.-J., «Oulipo», in J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A. REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1999.

TODOROV TZVETAN, *I giochi di parole*, in *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

ARTICOLI IN PERIODICO

ALBANI PAOLO, Per una bibliografia sui giochi di e con le parole, in «Tèchne», n. 6, 1997.

ID., *L'opificio di musica potenziale*, in «KONSEQUENZ», 3 aprile 2000, pp. 158-163.

ARAGONA RAFFAELE, *Parolepergioco*, in «Il Mattino», settimanalmente dal 1984 al 1994.

BARTEZZAGHI STEFANO, *La posta in gioco*, in «Tuttolibri», nell'edizione del sabato de «La Stampa», dal 1987 al maggio 2000.

ID., *Lessico e nuvole*, in «Venerdì» de «La Repubblica», da maggio 2000.

ID., *La scienza applicata alla fantasia*, in «La Repubblica-Almanacco dei libri», 12 novembre 2005, p. 46.

BELPOLITI MARCO, *Trova il libro che non c'è*, in «tuttoLibritempoLibero», supplemento a «La Stampa», 14 giugno 2003.

CALVINO ITALO, *Il romanziere e il suo suggeritore*, in «Il Corriere della Sera», 19 ottobre, 1985.

ECO UMBERTO, *Kuabris Defrabax Reluxon Ukzaab (Aga Magéra Difùra. O no?)*, in «L'Espresso», 4 novembre 1994, p. 242.

LANDRINI CESARE, *Addio monti*, in «Caffè», n. 4-5-6, 1973, p. 128.

MARELLO CARLA, *Da Oulipo a Oplepo tra Alamo e Teano*, in «tutto Libritempolifero», supplemento a «La Stampa», 21 gennaio 2006.

PRATTICO FRANCO, *L'enciclopedia più pazza del mondo*, in *La Repubblica*, domenica 13 ottobre 1999.

RAGGIO LINDA, *Calvino et Queneau*, in «Temps mêlés», juillet 1987, p.29-237.

SANTOIANNI CHIARA, *La letteratura potenziale*, in «Nord Sud», n.3/4, 1991.

TURELLO MARIO, *La letteratura potenziale della lingua inventata*, in «Messaggero Veneto», 22 novembre 2005.

VITRANO SALVO, *Oplepo, la scrittura diventa gioco*, in «Il Mattino», 18 gennaio 2006.

SITI INTERNET RELATIVI A OULIPO E OPLEPO

www.ouliipo.net

www.oplepo.it

www.paoloalbani.it

www.raffaelearagona.it

www.caprienigma.it



Università Ca' Foscari - Venezia

**ESTRATTO PER RIASSUNTO DELLA TESI DI LAUREA E
DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITA'(*)**

Il sottoscritto/a GIULIA MASSIGNAN
Matricola n. 825833 Facoltà LETTERE E FILOSOFIA
iscritto al corso di laurea laurea magistrale/specialistica in:
FILOGIA E LETTERATURA ITALIANA
Titolo della tesi (**): Oplepo: scrittura à contrainte e letteratura potenziale

DICHIARA CHE LA SUA TESI E':

- Consultabile da subito Consultabile dopo 3 mesi Non consultabile
 Riproducibile totalmente Non riproducibile Riproducibile parzialmente

Venezia, 10/05/2011 Firma dello studente Giulia Massignan

(spazio per la battitura dell'estratto)

L'Oplepo, Opificio di letteratura potenziale, nasce in Italia nel 1990, sul modello dell'Oulipo parigino in cui operavano Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino. Come il suo antecedente, si prefigge l'obiettivo di indagare le strutture che soggiacciono ai testi della tradizione letteraria e di proporre nuove possibilità di scrittura à contrainte, ovvero scrittura creativa soggetta a regole e restrizioni formali e semantiche.

Il presente lavoro intende studiare l'esperienza dell'Opificio italiano a partire dalle sue premesse teoriche: la scrittura à contrainte come proposta di letteratura potenziale, l'importanza attribuita al concetto di struttura, il rapporto con l'ambito delle scienze e del gioco verbale. Si prende, poi, in considerazione la storia dell'Oplepo nei suoi rapporti di filiazione dal laboratorio francese, con uno sguardo particolare all'opera di mediazione di Calvino e della rivista Il Caffè. Infine, alla luce degli aspetti presi in esame, si analizza la raccolta di plaquettes prodotta dal gruppo italiano e pubblicata nel 2005.

(*) Da inserire come ultima pagina della tesi. L'estratto non deve superare le mille battute

(**) il titolo deve essere quello definitivo uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato al Presidente della Commissione di Laurea



Università Ca' Foscari - Venezia

Informativa sul trattamento dei dati personali

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti.

Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.