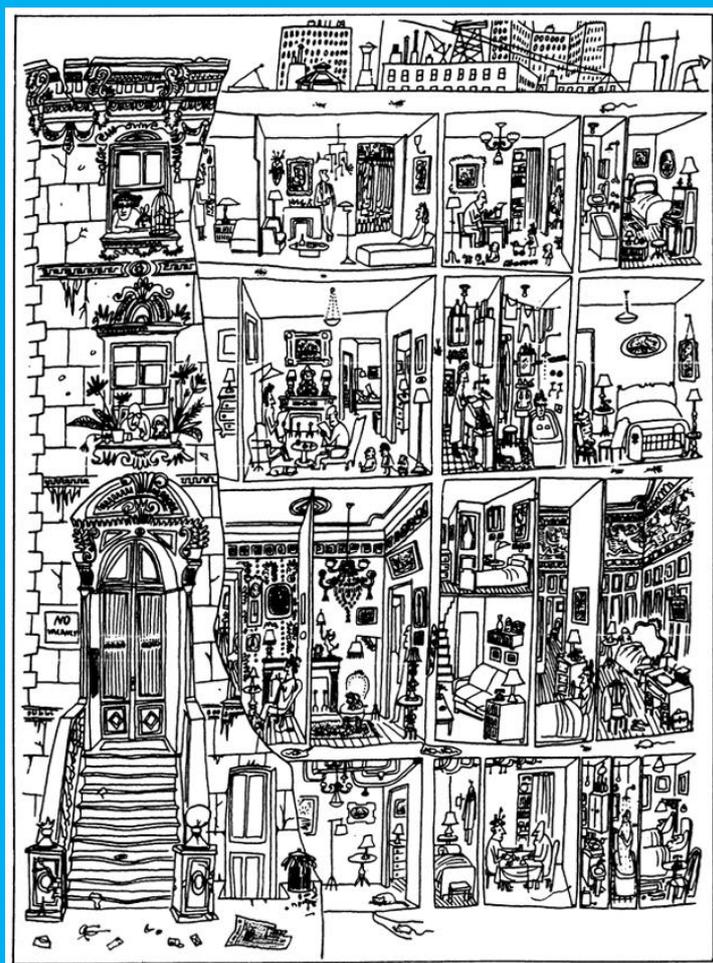


Paolo Albani
LE REGOLE SEGRETE:
LA CONTRAINTE NELLA LETTERATURA POTENZIALE



SVELARE IL SEGRETO
LE STRATEGIE DELLA DISSIMULAZIONE

Giornata di studio internazionale
a cura di Alessandra Pozzo
Scuola Superiore di Studi Umanistici
Bologna, 26 ottobre 2016

Si tratta di un romanzo, un poliziesco, tradotto per altro anche in italiano. L'incipit in italiano è questo:

Dapprincipio ha l'aria di un noto romanzo, in cui si parla di un uomo sprofondato in un gran sonno

Il sonno non arrivava. Anton Vokal riattaccò la lampada. Il suo Jaz indicava quasi l'una. Sospirò, si rialzò, appoggiandosi al cuscino. Aprì un romanzo, lo sfogliò, sforzandosi di applicarsi; ma si smarriva in un confuso imbroglio, inciampando di continuo in vocaboli di cui ignorava il significato.

Posò il libro. Andò al lavandino; bagnò un guanto di spugna, lo strofinò sulla faccia, sul collo.

Il polso gli palpitava in tumulto. Soffocava. Aprì l'imposta, scrutando l'oscurità. Un po' d'aria. Dalla strada saliva un caotico frastuono. Una campana poco lontana, più cupa d'un rintocco a morto, più sorda d'uno scampanio, più bassa di una corda di ghironda, suonò una volta. Dal Canal Saint-Martin arrivava il borbottio monotono di una chiatta.

Un animaluccio color indaco, con un trapano color ocra, si stava arrampicando sull'imposta, trascinando un minuzzolo di alfa-alfa; somigliava a una blatta, o a un tonchio, o piuttosto a un tarlo. Si avvicinò, pronto a schiacciarlo con un colpo, ma il tarlo si alzò in volo, subito inghiottito dal buio.

Nella sua recensione, Albérès definisce il romanzo, in cui si parla della scomparsa di due uomini, Anton Voyle e l'avvocato marocchino Hassan Ibn Abbou, «violento, piccante e facile», scritto nello «stile privo di sfumature e sottile del reportage psicologico misto a notazioni psicologiche frammentarie», deplora che Perec non abbia forzato troppo la sua ispirazione, il suo talento e soprattutto la sua spontaneità e la sua sincerità per ritrovare il successo delle *Choses*² e individua nella *Disparition* una trasposizione appena velata dell'«affaire Ben Barka»³.

Ciò di cui non parla Albérès è il fatto che il libro in questione, *La disparition* (1969) di Georges Perec⁴, è stato scritto senza mai usare la lettera “e”, la più frequente in francese. Non ne parla di questa regola, o *contrainte* come la chiamano i francesi, perché Albérès non si è accorto che si tratta di un romanzo lipogrammatico, cioè privo di una lettera (la “e” che è omofona di “eux”, “essi”), la più cara a Perec, che ha perso i genitori (*père, mère*) entrambi ebrei, la madre in un campo di sterminio nazista e il padre in guerra.

All'uscita del libro nel 1969 Perec non dichiara la regola che ha seguito, che perciò resta nascosta, invisibile, e dunque segreta.

² È il romanzo di esordio di Perec, uscito nel 1965, con cui vinse il Premio Renaudot, vende più di centomila copie e viene tradotto in venti lingue (Georges Perec, *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, traduzione di Leonella Prato Caruso, prefazione di Andrea Canobbio, Einaudi, Torino, 2011).

³ L'«affaire Ben Barka» riguarda uno degli episodi più emblematici della storia del Marocco: il sequestro e l'assassinio per mano, presumibilmente, dei servizi segreti marocchini di Mehdi Ben Barka (1920-1965), attivista nel movimento indipendentista e, in seguito, dissidente del regime di Re Hasan II.

⁴ Georges Perec, *La disparition*, Éditions Denoël, Paris, 1969. Il libro è stato tradotto in varie lingue, 15 ne indica Camille Bloomfield (cfr. Camille Bloomfield, *I traduttori di Perec in Italia*, in AA.VV., *Georges Perec trent'anni dopo*, I Quaderni dell'Oplepo, N° 2, Edizioni Oplepo, Napoli, 2014, pp. 35-49). Quella italiana, *La scomparsa* (Guida editori, Napoli, 1995), è di Piero Falchetta, membro dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), il cui anagramma è: «ha fatto il Perec». Com'è noto Perec, quasi per farsi perdonare di questa scomparsa, ha scritto *Les revenentes* (Éditions Julliard, Paris, 1972), usando solo la lettera “e”, un romanzo che parla dell'«enlèvement de gemmes et de sexe en l'évêché d'Exeter». Nell'edizione Julliard del 1994 de *Les revenentes*, a pagina 81, compare un «moment».

2. La libertà nella costrizione

La *contrainte*, basata per lo più su modelli matematici o scientifici, è uno snodo concettuale importante per comprendere l'attività dell'Oulipo (e dell'omologo gruppo italiano Oplepo). L'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, tradotto in italiano con Opificio di Letteratura Potenziale; propriamente *ouvroir* in francese designa il laboratorio di cucito in un convento di monache o in un istituto di beneficenza) è «una singolare consorterìa di letterati, dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante»⁵. Storicamente il gruppo – «una specie di società segreta»⁶ – composto di letterati con la passione della matematica e di matematici con la passione della letteratura, è fondato nel 1960 a Parigi da François Le Lionnais e Raymond Queneau, e nasce nell'ambito di una delle numerose Sottocommissioni di Lavoro del Collegio di 'Patafisica, accademia dello sberleffo e della fumesteria istituita l'11 maggio 1948 sempre a Parigi da un cenacolo di letterati, artisti e poeti depositari della 'patafisica, scienza delle soluzioni immaginarie, del particolare e delle leggi che governano le eccezioni, teorizzata da Alfred Jarry in *Gestes et opinions du docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique* pubblicato postumo nel 1911.

Fra i membri del gruppo vi sono, fra gli altri, Marcel Duchamp, il surrealista Noël Arnaud, grande specialista di Jarry e di Boris Vian, André Blavier, che ha scritto un bellissimo libro sui «fous littéraires», Italo Calvino, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Roubaud.

Il campo della produzione artistica, e non solo letteraria, viene genericamente (romanticamente) dipinto molto spesso come il “regno della massima libertà” dove l'artista può sbizzarrirsi come meglio crede coltivando gli spunti e le intuizioni della propria fantasia, dove, svincolato da ogni impaccio e legaccio convenzionale o di scuola, ha modo di esercitare e sperimentare, come si dice, la propria creatività.

Posta così questa considerazione si presenta come una visione quanto meno semplicistica del processo di formazione di un oggetto artistico di cui non restituisce l'effettiva complessità. Il campo artistico come “regno della massima libertà” è un'illusione. «Le mot *contrainte* – come dice Perec – est un mot qui fait peur, car on croit généralement que l'on va se servir du langage en toute liberté; on a cette illusion de liberté, comme si écrire était une chose naturelle»⁷.

In realtà, come sottolinea Eco, per potere inventare liberamente occorre crearsi delle costrizioni che sono fondamentali per ogni operazione artistica⁸. «Sceglie una costrizione il pittore che decide di usare l'olio piuttosto che la tempera, la tela piuttosto che la parete; il musicista che opta per una tonalità di partenza (poi modulerà, modulerà, ma è a quella che dovrà pur tornare); il poeta che si costruisce la gabbia della rima baciata o dell'endecasillabo». Hai bisogno di crearti delle costrizioni, ribadisce Eco, sebbene devi sentirti libero di cambiarle⁹.

Il carattere “potenziale” della letteratura praticata dall'OuLiPo risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera (lipogramma). La costrizione è strumento creativo, che amplifica le possibilità (potenzialità) di raggiungere soluzioni originali, bizzarre: l'essere «costretti» a seguire certe regole induce uno sforzo di fantasia; la

⁵ Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, II, Mondadori, Milano, 1994, pp. 1239-1245.

⁶ Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982, p. 18.

⁷ Georges Perec, *Entretiens et conférences. Volume I 1965-1978 - volume II 1979-1981*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Éditions Joseph K., Nantes, 2003, II, p. 303.

⁸ Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa» 1983*, in *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 2004, pp. 505-533; la citazione è a p. 514.

⁹ Umberto Eco, «Come scrivo», in *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 324-359, cito da pp. 346-347.

costrizione non restringe l'orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», paradossalmente è «un inno alla libertà d'invenzione», capace, come «il meccanismo più artificiale», «di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti»¹⁰.

Non bisogna dimenticare poi che esiste sempre la possibilità di «une légère dérive» in grado di distruggere il sistema stesso delle costrizioni, uno scarto giocoso e liberatorio che Perec ha chiamato *clinamen* (nella fisica epicurea, una deviazione spontanea degli atomi). Già in Alfred Jarry (1873-1907) troviamo un riconoscimento dell'importanza della «bête imprévue Clinamen» di Epicuro, filosofo che per primo ha osato mettere «un'indeterminazione» al centro di ogni possibile spiegazione del mondo. Se la letteratura è un gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, va detto anche, con Calvino, che tale gioco a un certo punto si carica di significati inattesi, di effetti imprevisi (il *clinamen* perechiano), come nel procedimento del gioco di parole¹¹.

La *contrainte*, oltre che dura (per riprendere un termine usato da Perec) o morbida a seconda del suo grado di laboriosità, può essere dichiarata o nascosta. In quest'ultimo caso, quando cioè la *contrainte* non viene esplicitata e rimane celata, segreta, non è detto che il lettore si accorga che un testo ha una struttura che si regge su una o più regole. In altre parole può accadere quello che è successo a René Marill Albèrès, evenienza che nulla toglie alla godibilità della lettura.

3. Alla maniera di Mendeleev

ТАБЛИЦА II.
Вторая попытка Менделѣева найти естественную систему химических элементов. Пересчитана без изменений в "Журнал Русского Химического Общества", т. III, стр. 31 (1871 г.).

	Группа I.	Группа II.	Группа III.	Группа IV.	Группа V.	Группа VI.	Группа VII.	Группа VIII, пересчитана к группѣ I.
Типичные элементы.	Li=7	Be=9 ₃	B=11	C=12	N=14	O=16	F=19	
1-й периодъ	Рядъ I-II. Na=23	Mg=24	Al=27 ₁₃	Si=28	P=31	S=32	Cl=35 ₅	
2-й периодъ	— 2-й. K=39	Ca=40	Ti=44	Ti=50?	V=51	Cr=52	Mn=55	Fe=56, Co=59 Ni=59, Cu=63
3-й периодъ	— 3-й. (Ca=83)	Zn=65	?=68	?=72	As=75	Se=78	Br=80	
4-й периодъ	— 4-й. Rb=85	Sr=87	Yt=88?	Zn=90	Nb=94	Mo=96	— 100	Ru=104, Rh=104 Pd=104, Ag=106
5-й периодъ	— 5-й. (Ag=106)	Cd=112	In=113	Sn=118	Sb=122	Te=128?	J=127	
6-й периодъ	— 6-й. Cs=133	Ba=137	— 137	Ce=138?	—	—	—	
7-й периодъ	— 7-й. —	—	—	—	—	—	—	
8-й периодъ	— 8-й. —	—	—	—	Ta=182	W=184	—	Os=193?, Ir=193? Pt=197, Au=197
9-й периодъ	— 9-й. (Au=197)	Hg=200	Tl=204	Pb=207	Bi=208	—	—	
10-й периодъ	— 10-й. —	—	—	Th=232	—	U=240	—	
Высшая соевая окисл.	R ₂ O	R ₂ O ₂ или RO	R ₂ O ₃	R ₂ O ₄ или RO ₂	R ₂ O ₅	R ₂ O ₆	R ₂ O ₇	R ₂ O ₈ или RO ₄
Высшее водородное соединеніе			(RH ₃)	RH ₄	RH ₅	RH ₆	RH	

Gli oulipiani hanno fornito delle tavole in cui sono classificate le varie *contrainte*. Il primo a farlo è stato Raymond Queneau con quella che, parodiando la tavola periodica degli elementi in chimica detta «tavola di Mendeleev», è indicata come «table de Queneleïev»¹²:

¹⁰ Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, cit.

¹¹ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 164-181, cito da p. 177.

¹² Raymond Queneau, *Classification des travaux de l'Oulipo*, in *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, pp. 73-77.

Opérations Objets linguistiques	Déplacement et forme	Substitution	Addition	Soustraction	Multiplication (répétition)	Division	Prélèvement	Contraction
Lettre	Anagramme Palindrome Loucherbem Métathèse	Paragramme (coquille) Cryptographie	Prothèse Épenthèse Paragoge Boule de neige	Aphérèse Aération Syncope Élision Lipogramme Belle absente Beau présent Abréviation	Tautogramme		Acrostiche Acronyme Sigle Récits abécédaires	Crase
Phonème	Palindrome phonétique Contrepet Rose Sélavy de Desnos Glossaire leirissien	À peu près Drame alphabétique homophonie	Bégalement	Lipophonème	Allitération Rime Homéotéleute			
Syllabe	Palindrome syllabique Contrepet		Bégalement Javanais Gémiation Echolalie Boule de neige syllabique	Haplographic Liposyllabe «Précieuses» abrègement	Bégalement Allitération Rime	Diérèse	Acronyme	

Mot	Algorithme de Mathews Permutations Palindrome de mots Poèmes carrés	Métonymie S + 7 Homosyntaxisme L.S.D. Traduction Traduction autonymique Transduction	Redondance Pléonasmie Logorallye	Liponymie «La rien que la»	Épanalepse Pléonasmie Anaphore Rime défectueuse	Mot dévalisé Étymologie	Haïkisation	Mot-valise
Syntagme	Réversion Inversion Anastrophe	Perverbes Locutions introuvables Homophonies	Interpolation Enchâssement	Ellipse Brachylogie Zeugme	Réduplication	Procédé rousselien Hendiadyin	Proverbes sur rimes Bords de poèmes	Amalgame syntagmatique (<i>doukipudonktan</i>)
Phrase	Algorithme de Mathews	Homophonies Holorime Rimes millionnaires	Tireur à la ligne Lardage	Coupeur à la ligne	Leitmotiv	dislocation	Citation Tireur à la ligne Collage	
Paragraphe	Algorithme de Mathews		Tireur à la ligne	Censure	Refrain		Plagiat Anthologie	Résumé
Texte	Forme poétique : Pantoum Haïku - Ranka - Sonnet Contrainte de rime : quenine, sextine, monkiné Contrainte géométrique : carré, isocèle, circulaire Morales élémentaires							

4. Lo svelamento della «contrainte»

Ciò su cui desidero concentrarmi in questa sede, dove si parla di scritture segrete e di strategie della dissimulazione, è tuttavia il tema dello statuto della *contrainte* in relazione al lettore. Accese discussioni si sono sviluppate all'interno dell'Oulipo sul dilemma: la *contrainte* dev'essere dichiarata o tenuta nascosta? Non trattandosi di un movimento letterario né di un seminario scientifico, non avendo perciò dogmi da imporre ai propri membri, l'Oulipo ha prodotto su questo problema opinioni diverse¹⁴.

Le posizioni sulla visibilità o invisibilità della *contrainte* sono differenziate all'interno dell'Oulipo. Si va, come precisa Bénabou, da alcuni casi limite a prese di posizione più articolate.

5. La perfidia della «contrainte»

I casi estremi sono rappresentati da questi tre punti di vista:

1) l'idea esposta in una riunione oulipiana del 28 agosto 1961 da François Le Lionnais (1901-1984), uno dei padri fondatori dell'Oulipo, secondo il quale la *contrainte* non produce altro testo che il suo proprio enunciato; agli occhi di Le Lionnais una *contrainte* non ha bisogno di essere realizzata in un testo, è sufficiente che sia scoperta e definita; la sua eventuale applicazione è un piacere, una concessione che si regala al lettore;

2) il caso della cosiddetta «contrainte canada-dry»: un testo sembra rispettare una *contrainte*, ma in realtà non lo fa; François Caradec (1924-2008) ha offerto un esempio di questo tipo di *contrainte* in una serie intitolata *Un coup de fil peut sauver une vie* (1990)¹⁵: ogni enunciato, composto da parole usate in genere nelle *contrepèterie* (gioco di parole che consiste nello scambio di suoni all'interno di una frase: caccia curiosa → caccia furiosa), induce a pensare che si tratti effettivamente di una *contrepèterie*, ma senza esserlo; il testo funziona al pari di un'illusione, una sorte di trompe-l'œil; allo stesso modo della «contrainte canada-dry» funzionano le «parapèteries» di Perec, enunciati che, allo stesso modo di quelli di Caradec, hanno l'aria di essere *contrepèteries*, ma non lo sono¹⁶;

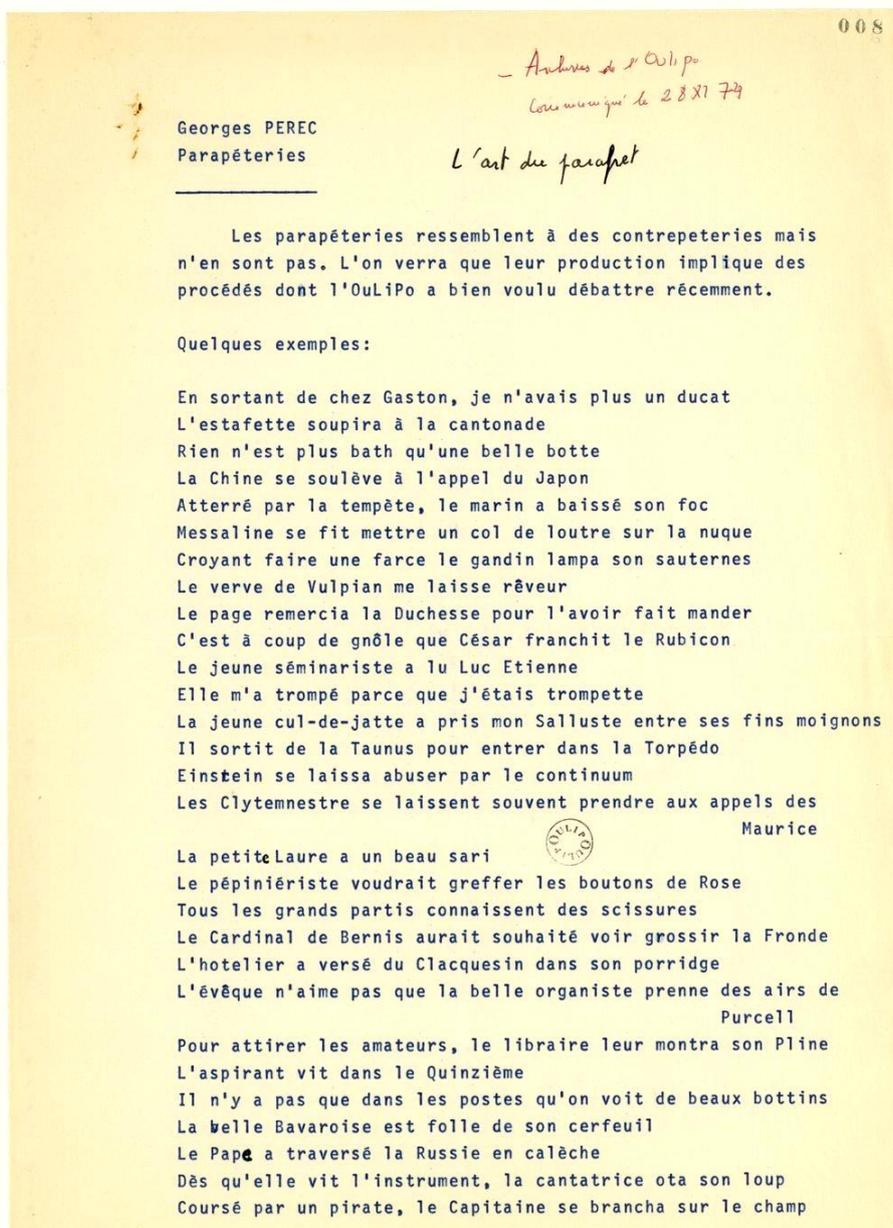
3) l'ultimo caso, il più perfido a giudizio di Bénabou, è quello dei testi «quevaliens» dal nome di Jean Queval (1913-1990), poeta, critico letterario, romanziere, sceneggiatore, traduttore, anche lui uno dei fondatori dell'Oulipo: annunciati come testi scritti secondo una *contrainte* originale A, sembrano invece rispettare una *contrainte* B, non svelata e non rispettata del tutto, mentre passano

¹⁴ Per quanto segue mi sono basato sulle osservazioni contenute nel testo di Marcel Bénabou, *Exhiber/cacher. Les Oulipiens et leurs contraintes*, <http://oulipo.net/fr/exhibercacher>.

¹⁵ François Caradec, *Un coup de fil peut sauver une vie*, in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 3, Seghers, Paris, 1990, pp. 276-279. Il termine «canada-dry» deriva dalla bevanda gassata Canada Dry che, per il colore e le bollicine, sembra champagne ma non lo è. La serie di frasi riportate da Caradec si apre con: «Les Italiens ne chantent pas dans les Pouilles» che potrebbe dar luogo, manipolando le parole *chantent* e *Pouilles*, a una frase del tipo «Les Italiens ne pantent pas dans les chouilles», senza alcun senso. Nella plaquette n. 21 della Biblioteca Oulipiana, uscita nel 2001, intitolata *Morti fortunati. Lo slittamento proverbiale*, Ermanno Cavazzoni ha costruito la sua *contrainte* sulla base di enunciati che sembrano dei proverbi, ma non lo sono.

¹⁶ Le «parapèteries» di Perec, comunicate all'Oulipo in una riunione del 28 novembre 1974, sono rimaste a lungo inedite e pubblicate soltanto nel marzo 2004, all'interno di uno scritto di Marcel Bénabou apparso in Oulipo, *Moments Oulipiens*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2004, pp. 44-46.

senza preavviso a una *contrainte* C, molto conosciuta e non del tutto nuova¹⁷. È ciò che Roubaud ha chiamato «*contrainte de l'exposé mathématicien*» o «*contrainte de Polya*¹⁸».



6. Lo svelamento obbligato

Archiviati questi casi estremi, Bénabou affronta le diverse modalità di esibizione della *contrainte* nei testi oulipiani, partendo da quello che chiama *lo svelamento (dévoilement) obbligato*,

¹⁷ In Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, II, Seghers, Paris, 1990, sono contenuti tre scritti di Queval: , ; : ! ? !?! () []. (pp. 123-134); *Insecte contemplant la préhistoire* (pp. 235-254); *Écrits sur mesure ou l'autobiographie de presque tuot le mond* (pp. 255-273).

¹⁸ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage*, Stock, Paris, 1995, pp. 215-216. George Polya (1887-1985) è un matematico d'origine ungherese che dal 1940 ha insegnato negli Stati Uniti. Famoso il suo libro *Come risolvere i problemi di matematica. Logica ed euristica nel metodo matematico* (Feltrinelli, Milano, 1976).

ovvero il caso in cui l'identificazione della *contrainte* è indispensabile per la comprensione del testo. L'esempio più evidente, per Bénabou, è il libro-oggetto di Queneau *Cent mille milliards de poèmes*¹⁹. Il libro è composto da dieci sonetti che hanno una doppia particolarità: da un lato sono scritti seguendo lo stesso sistema di rime e dall'altro la loro struttura sintattica è tale che ogni verso di un dato sonetto può essere sostituito da un altro qualsiasi; abbiamo così, per ogni verso, dieci possibilità di combinazione; per i 14 versi di un sonetto esistono dunque 10^{14} poesie possibili (ovvero centomila miliardi di poesie). Data questa struttura combinatoria, Queneau non poteva pensare di dissimulare, di tenere occultata la regola seguita, ha perciò ideato un libro dalla forma particolare in cui i versi uno a uno sono collocati su striscioline di carta che il lettore può muovere e combinare come meglio crede.

7. Lo svelamento esterno

Altri autori oulipiani, come Queneau (ma non sempre), Perec e Calvino, si sono preoccupati di rivelare il modo in cui hanno composto alcuni dei loro libri; lo hanno fatto in saggi specifici, usciti in epoche successive a quella della pubblicazione del testo originario a *contrainte*, seguendo in questo l'esempio di Raymond Roussel che in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935)²⁰ spiegò il «procedimento» da lui elaborato per la creazione di certe opere (in estrema sintesi si tratta di questo: Roussel parte da due frasi con parole simili ma con doppio significato per scrivere un racconto che cominci con la prima e finisca con la seconda). Questi testi esplicativi rientrano nella categoria che Bénabou chiama dello *svelamento esterno*.

Partiamo da Queneau. In *Tecnica del romanzo*²¹, uscito sulla rivista «Volontés» nel dicembre 1937, Queneau, dopo aver riconosciuto il suo debito verso i romanzieri inglesi e americani, e in particolare verso Joyce, rivela la struttura di tre suoi romanzi: *Le Chiendent* (1933), *Gueule de Pierre* (1934) e *Les derniers jours* (1937), tutti incentrati su uno stesso tema, o piuttosto su varianti di uno stesso tema, e aventi la stessa struttura circolare. Per altri suoi romanzi Queneau ha lasciato al lettore l'impresa (e il gusto della sorpresa) di scoprire i suoi procedimenti di lavoro.

La circolarità di *Le Chiendent*²² è sancita dal fatto che la stessa frase – «Si profilò la figurina di un uomo; contemporaneamente, migliaia di altre. Ce n'erano migliaia.» – si trova all'inizio e alla fine del romanzo. Il testo si compone di 91 sezioni, 7 capitoli che contengono ciascuno 13 parti. Da buon matematico, Queneau precisa che 91 è la somma dei primi tredici numeri e la sua (di 91) somma è 1, «cioè è al tempo stesso il numero della morte degli esseri e quello del loro ritorno all'esistenza», ritorno che allora Queneau concepisce «soltanto come l'irrisolvibile perpetuità della sventura senza speranza». «In quel tempo,» spiega ancora Queneau a proposito della propria numerologia, «vedevo nel 13 un numero benefico perché negava la fortuna; quanto al 7, lo

¹⁹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, postface de François Le Lionnais, Gallimard, Paris, 1961. Nelle «Istruzioni per l'uso» poste a introduzione di *Cent mille milliards de poèmes*, Queneau confessa di essersi ispirato non ai giochi surrealisti tipo «cadavere squisito», ma a un libro per bambini intitolato *Têtes Folles*, libro le cui pagine sono divise in tre strisce separabili: sulla striscia in alto è disegnata la testa di un personaggio, al centro il busto e in basso le gambe; agendo sulle strisce si ottengono combinazioni di figurine con teste e abiti differenti.

²⁰ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Gallimard, Paris, 2000. Esiste una traduzione parziale in italiano di questo scritto di Roussel: *Come ho scritto alcuni miei libri*, in *Locus Solus*, traduzione di Paola Dècina Lombardi, Einaudi, Torino, 1975, pp. 263-285. Sulla scia di questo scritto di Roussel sono nati, fra gli altri, i testi di Michel Butor, *Comment se sont écrits certains de mes livres*, in *Nouveau Roman, hier aujourd'hui*, 2, ed. Jean Ricardou, Union Général d'Éditions, Paris, 1972, pp. 243-254, e di Renaud Camus, *Comment m'ont écrit certains de mes livres*, in *L'Amour l'Automne*, P.O.L., Paris, 2007. Anche Perec e Calvino, come vedremo più avanti, hanno ripreso questa formula del *Comment j'ai écrit*.

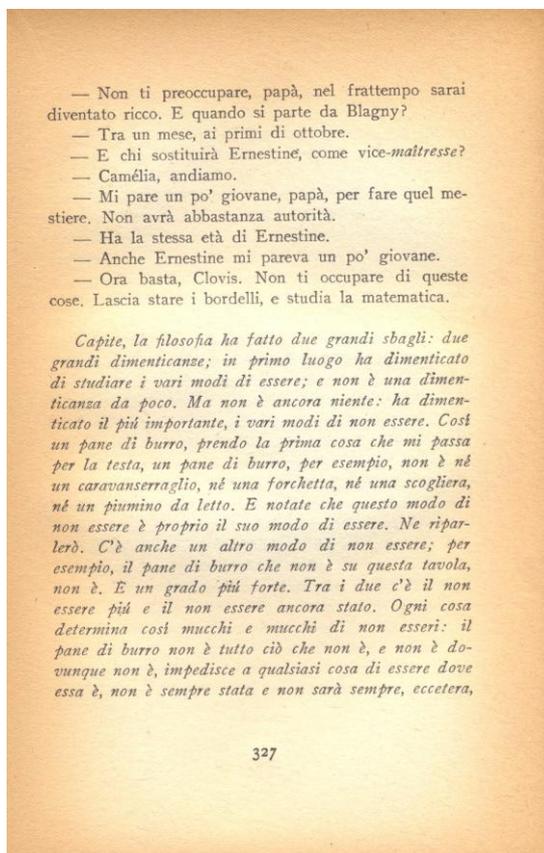
²¹ Raymond Queneau, *Tecnica del romanzo*, in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, introduzione di Italo Calvino, traduzione di Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino, 1981, pp. 45-49.

²² Raymond Queneau, *Il pantano*, traduzione di Fernanda Pivano, Einaudi, Torino, 1948. Per quanto mi risulta è l'unica traduzione dal francese della Pivano. Poi tradotto con *La gramigna* in Raymond Queneau *Romanzi*, a cura di Giacomo Magrini, Einaudi, Torino – Gallimard, Parigi, 1992.

prendevo e lo prendo ancora come immagine numerica di me stesso, perché il mio cognome e i miei due nomi sono composti di sette lettere ciascuno e sono nato il giorno 21 (3 x 7). Benché apparentemente non autobiografica, la forma di questo romanzo era dunque determinata da questi motivi affatto egocentrici: essa affermava in tal modo ciò che il contenuto credeva di celare». Detto questo, Queneau aggiunge:

Ciascuna delle sezioni dello *Chiendent* è unitaria, a parte due o tre eccezioni che non saprei giustificare. È unitaria anzitutto come una tragedia, in quanto osserva la regola delle tre unità. È unitaria, non soltanto quanto al tempo, al luogo e all'azione, ma anche quanto al genere: racconto puramente narrativo, racconto interrotto da parole riferite, conversazione pura (che tende all'espressione teatrale), monologo interiore alla prima persona, monologo riferito (come se l'autore penetrasse nei minimi pensieri dei suoi personaggi) o monologo proferito (altra maniera ugualmente teatrale), lettere (con cui furono composti interamente dei romanzi famosi), diari (non intimi, ma libri di conti o ritagli di quotidiani) o racconti di sogni (che vanno usati con riserva perché è un genere che si degrada).

Di queste sezioni, ogni tredicesima (quindi l'ultima di ogni capitolo) si pone *al di fuori* di quel capitolo, in un'altra direzione o dimensione; si tratta di pause e il loro genere non può essere altro che il monologo, il racconto di un sogno o il ritaglio di un giornale. Naturalmente, la novantunesima esce dalla norma e ridiventa narrativa per concludere il tutto [nell'edizione italiana del 1948, ogni tredicesima sezione dei primi sei capitoli è scritta in *corsivo*, come si vede dall'immagine che segue, ndr].



Anche Perec e Calvino, autori di due dei principali romanzi legati all'esperienza della letteratura potenziale, usciti quasi in contemporanea, ovvero rispettivamente *La Vie mode d'emploi* (1978)²³ e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)²⁴, hanno in più occasioni parlato della struttura dei loro romanzi e delle regole seguite (forse non tutte), vincoli che altrimenti sarebbe risultato arduo individuare.

Cominciamo con il libro più ambizioso di Perec. La spiegazione della natura oulipiana della *Vie mode d'emploi* offerta dallo stesso Perec prende corpo, ricorda Bénabou, già prima della pubblicazione del romanzo, in un capitolo di *Espèces d'espaces* (1974)²⁵, poi in un articolo uscito sulla rivista «L'Arc» (76, 1976), ripreso nell'*Atlas de littérature potentielle* (1981)²⁶ e anche oralmente in una conferenza al Cercle Polivanov (École des Langues Orientales vivantes, Université de Paris) il 17 mars 1978²⁷ e durante diverse riunioni oulipiane.

Dall'insieme delle anticipazioni e dei documenti preparatori del romanzo, chiamati da Perec il suo «cahier des charges²⁸» (letteralmente «capitolato d'oneri»), si delinea e viene svelata la complessa e affascinante struttura de *La Vie mode d'emploi*, iper-romanzo (non a caso sottotitolato *Romans*²⁹) diviso in 6 parti e 99 capitoli, la cui messa in opera è costata al suo autore nove anni di lavoro.

Il romanzo, ambientato a Parigi in un palazzo di rue Simon-Crubbellier al numero 11, racconta la storia di Perceval Bartlebooth (il cognome è una parola-valigia formata dalla testa di Bartleby, lo scrivano di Herman Melville, e dalla coda Barnabooth, il miliardario di Valery Larbaud) che passa le sue giornate facendo e disfacendo puzzle. Nel romanzo, discontinuo nel suo svolgimento, frammezzato da elenchi interminabili, descrizioni minuziose, ossessive e esasperate, Perec inserisce velate citazioni, nasconde allusioni, giochi linguistici, uno dentro l'altro come matrisoske.

Per descrivere ciò che accade in quel palazzo, Perec ha immaginato di togliere da uno stabile di 10 piani la facciata in modo che, dal pianterreno alle mansarde, tutte le stanze, in numero di 10 per piano, fossero immediatamente e simultaneamente visibili, formando così una scacchiera 10 per 10. Il romanzo descrive le stanze e le attività che in esse si svolgono, in una sorta di puzzle narrativo, soffermandosi per ogni stanza su dettagli legati agli inquilini di oggi e di ieri, alle loro storie, alle loro passioni, alle loro vite. Le regole che Perec si è dato sono sofisticate e ardimentose: da un lato ogni stanza deve contenere un personaggio che compie un'azione, dall'altro le tipologie dei personaggi sono 10 come pure quelle delle azioni. Se indichiamo le tipologie dei personaggi con le lettere A, B, ... I, L e quelle delle azioni con i numeri 1, 2, ... 9, 0, possiamo disporre le varie coppie lettera-numero nel modo seguente³⁰:

²³ Georges Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, traduzione di Dianella Selvatico Estense, Rizzoli, Milano, 1984. Il libro è dedicato alla memoria di Raymond Queneau.

²⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979.

²⁵ Georges Perec, *Specie di spazi*, traduzione di Roberta Delbono, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, si veda in particolare il capitolo intitolato *il palazzo* alle pp. 51-56. Qui si dice che una delle fonti del progetto di romanzo è un disegno di Saul Steinberg pubblicato in *The Art of Living* (Londra, Hamish Hamilton 1952) che rappresenta un hotel ammobiliato la cui facciata, parzialmente rimossa, permette di vedere l'interno di circa ventitré stanze.

²⁶ Georges Perec, *Quatre figure pour La vie mode d'emploi*, in *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, op. cit., pp. 387-395.

²⁷ Georges Perec, *Comment j'ai écrit un chapitre de La vie mode d'emploi*, in *Entretiens et conférences*, I, op. cit., pp. 296-299.

²⁸ Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, CNRS Éditions/Zulma, collection «Manuscrits», Paris/Cadeilhan, 1993.

²⁹ Indicazione stranamente assente dall'edizione italiana Rizzoli del 1984.

³⁰ Riprendo alcuni spunti dall'esposizione fatta su questo argomento da Piergiorgio Odifreddi in *Penna, pennello e bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 16-20.

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A0
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B0
C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C8	C9	C0
D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	D8	D9	D0
E1	E2	E3	E4	E5	E6	E7	E8	E9	E0
F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F0
G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9	G0
H1	H2	H3	H4	H5	H6	H7	H8	H9	H0
I1	I2	I3	I4	I5	I6	I7	I8	I9	I0
L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7	L8	L9	L0

Perec introduce un'ulteriore *contrainte*, suggeritagli dal matematico Claude Berge (1926-2002), anche lui membro dell'Oulipo, e cioè che sia le lettere sia i numeri debbano comparire una sola volta in ciascuna riga e in ciascuna colonna. Nel Settecento il matematico Eulero aveva escluso che ciò fosse possibile, mentre nel 1959 il problema viene risolto dai matematici Ernst Tilden Parker, Raj Chandra Bose e Sharadchandra Shankar Shrikhande, e così Perec arriva a questa soluzione che lui stesso definisce «un bi-quadrato ortogonale di ordine 10³¹»:

A1	G8	F9	E0	L2	I4	H6	B3	C5	D7
H7	B2	A8	G9	F0	L3	I5	C4	D6	E1
I6	H1	C3	B8	A9	G0	L4	D5	E7	F2
L5	I7	H2	D4	C8	B9	A0	E6	F1	G3
B0	L6	I1	H3	E5	D8	C9	F7	G2	A4
D9	C0	L7	I2	H4	F6	E8	G1	A3	B5
F8	E9	D0	L1	I3	H5	G7	A2	B4	C6
C2	D3	E4	F5	G6	A7	B1	H8	I9	L0
E3	F4	G5	A6	B7	C1	D2	I0	L8	H9
G4	A5	B6	C7	D1	E2	F3	L9	H0	I8

Per affrontare la stesura del romanzo, Perec predispone su una tavola 42 elenchi di *contrainte* o «vincoli narrativi» riguardanti: l'attività, la posizione, le citazioni ammesse da scrittori (Flaubert,

³¹ Un quadrato latino è una scacchiera quadrata di lato n con un simbolo su ogni casella, in modo che ognuno di essi compaia una e una sola volta in ogni riga e in ogni colonna. Una variante del quadrato latino è il quadrato greco-latino: una scacchiera quadrata di lato n con coppie di simboli su ogni casella, disposti in modo che ogni simbolo compaia una e una sola volta in ogni riga e in ogni colonna, e che ogni coppia compaia una e una sola volta. Perec chiama questo quadrato «ortogonale» perché, se consideriamo le coppie di lettere-numeri nella stessa casella, ogni coppia compare in un dato ordine solo una volta.

Sterne, Proust, ecc.), il numero di persone, il ruolo svolto dai personaggi, gli animali, l'epoca, lo stile, i mobili, i colori, i sentimenti, ecc.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	position	agencelle	des cordons	à plat multi	arriv	debut	maison	entree	sofite	couloir de la	en bas de la	
	activité	peindre	intratten	toilette	erotique	classer	à table	usure	les a écrit	hanger	manger	
1	citation	1	Flaubert	Stendhal	Proust	Maupassant	Verne	Roussel	Queneau	Verne	Bergson	Maupassant
		2	Flaubert	Nabokov	Proust	Boris	Robinson	Fant	Stendhal	Joyce	Lowry	Carver
2	nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	0	
	rôle	occupant	occupant	occupant	démarché	ouvrier	autre	client	partenaire	départ	ami	
3	secteur	Fait divers	Bible	autres de la	Fait divers	recueil	pour	regarder	profession	autres de la	autres de la	
	ressort ?	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
3	MURS	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	SOLS	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
3	époque	Moyen Âge	Moyen Âge	Renascence	17 ^e							
	lieu	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
4	style	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	meubles	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
4	longueur	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	DIVERS	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
5	age & sexe	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	animaux	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
5	éléments	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Tonus (nd)	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
6	Types (nd)	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Coutures	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
6	Accessoirs	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	bijoux	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
7	Leçons	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Propos	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
7	Tableaux	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Lignes	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
8	Boissons	Eau	Vin	Alcool	bière, cidre	Té	Café	Infusion	Jus de fruit	Lait	Coque de...	
	nourriture	Pain	Arrosement	Boite, viande	Viande, steak	Fromage, crêpe	Legume, fruit	Fromage	Fruit	Salade	Salade, viande	
8	Petit mobilier	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Jus de fruits	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
9	Sentiments	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	Peintures	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
9	SURFACES	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	VOLUMES	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
0	fleurs	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
	bibLOTS	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	
0	manque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	
	FAUX	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	
COUPLES		autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	autres de la	

Ogni vincolo prevede 10 scelte possibili. Ad esempio il vincolo contrassegnato «attività» prevede queste azioni: dipingere, intrattenere, toilette, erotico, classificare spiegare, servirsi di un piano, riparare, leggere scrivere, tenere un pezzo di legno, mangiare.

Da questa tavola, Perec estrae 21 paia di elenchi di 10 elementi ciascuno, da utilizzare in ogni capitolo-spazio. Lo fa con una tecnica di permutazione nota come «pseudo-queenina di ordine 10» (dove il termine «queenina» si riferisce al suo inventore e cioè Queneau). In cosa consiste questa tecnica?

Procediamo con ordine. Nella metrica romanza, la sestina, ideata dal trovatore provenzale Arnaut Daniel³², è una forma speciale di canzone, composta di sei stanze di sei endecasillabi ciascuna legate dalla ripetizione delle sei parole con le quali terminano i sei versi della prima stanza, e chiusa da un commiato di tre endecasillabi. La prima strofa ha sei versi che non rimano fra loro; le strofe successive riprendono sempre le stesse sei rime secondo questo schema:

ABCDEF – FAEBDC – CFDABE – ECBFAD – DEACFB – BDFECA - ECA

Vediamo un esempio di sestina di Arnaut Daniel:

Lo ferm voler q'el cor m'intra
no'm pot ies becs escoissendre ni on gla
de lausengier, qui pert per mal dir s'arma;
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
sivals a frau, lai o non aurai oncle,
jauzirai ioi, en vergier o dinz cambra.

Qan mi soven de la cambra
on a mon dan sai que nuills hom non intra
anz me son tuich plus que fraire ni oncle,
non ai membre no'm fremisca, neis l'on gla,
aissi cum fai l'enfas denant la verga:
tal paor ai no'l sia trop de l'arma.

Del core li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat deniz sa cambra!
Que plus mi nafra'l cor que colps de verga
car lo sieus sers lai on ill es non intra;
totz temps serai ab lieis cum carns et on gla,
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
non amei plus ni tant, per aqest'arma!
C'aitant vezis cum es lo detz de l'on gla,
s'a liei plagues, volgr'esser de sa cambra;
de mi pot far l'amors q'inz el cor m'intra
mieills a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pois flori la seca verga
ni d'en Adam mogron nebot ni oncle,
tant fin'amors cum cella q'el cor m'intra
non cuig fos anc en cors, ni eis en arma;
on q'ill estei, fors on plaz', o dins cambra,
mos cors no is part de lieis tant cum ten l'on gla

C'aissi s'enpren e s'enongla
mos cors en lei cum l'escorss' en la verga;
q'ill m'es de ioi tors e palaitz e cambra,
e non am tant fraire, paren ni oncle:

³² Arnaut Daniel, italianizzato in Arnaldo Daniello, o Daniele (1150 circa – 1210 circa), poeta e trovatore francese di lingua occitana, è citato nel *Purgatorio* (XXVI, 139-147) dove Dante gli dedica tre terzine in lingua provenzale.

Dato che non esistono *quenine* di ordine 10, Perec utilizza una «pseudo-quenina di ordine 10» definita così:

$$\sigma = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 2 & 468013579 \end{pmatrix}$$

le cui iterazioni sono:

$$\begin{array}{lll} \sigma^2 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 4 & 815926037 \end{pmatrix} & \sigma^3 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 8 & 520741963 \end{pmatrix} & \sigma^4 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 5 & 049382716 \end{pmatrix} \\ \sigma^5 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 0 & 987654321 \end{pmatrix} & \sigma^6 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 9 & 753108642 \end{pmatrix} & \sigma^7 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 7 & 306295184 \end{pmatrix} \\ \sigma^8 = \begin{pmatrix} 1 & 234 & 567890 \\ 3 & 691 & 470258 \end{pmatrix} & \sigma^9 = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 6 & 172839405 \end{pmatrix} & \sigma^{10} = \begin{pmatrix} 1 & 234567890 \\ 1 & 234567890 \end{pmatrix} \end{array}$$

Questo sistema consente a Perec di generare in maniera non casuale biquadrati latini differenti, evitando che per ciascuna casella vengano scelti sempre i termini dello stesso elenco delle 21 coppie elaborate.

A questo punto, effettuata la permutazione dei vincoli, Perec si serve del bi-quadrato per assegnare a ogni stanza (e quindi a ogni capitolo) una coppia di valori tra quelli ammessi dagli elenchi di *contrainte*. Ad esempio, consideriamo la casella associata al capitolo LVIII del romanzo, intitolato *Gratiolet, I*; il bi-quadrato indica questa coppia di vincoli: «inginocchiato» (*agenouillé*) come posizione e «leggere, scrivere» (*lire, écrire*) come attività. Dunque il capitolo LVIII del libro deve contenere, fra gli altri, riferimenti all'essere inginocchiato e alle attività del leggere e dello scrivere, e in effetti in quel capitolo si legge: «Olivier Gratiolet è seduto davanti a un tavolino pieghevole coperto da un drappo verde, sta leggendo. La figlia Isabelle, che ha tredici anni, è inginocchiata sul pavimento di legno».

«Inizialmente» – scrive Perec nel suo «cahier de charges» – «avevo 420 elementi, distribuiti in gruppi di dieci: nomi di colori, personaggi, situazioni come l'America prima di Cristoforo Colombo, l'Asia nell'Antichità o il Medioevo in Inghilterra, dettagli di mobili, di citazioni letterarie, ecc. Tutto questo mi ha fornito una sorta di cornice [...]. Mi sono ritrovato, per così dire, con un registro: in ciascun capitolo dovevano rientrare alcuni di questi elementi. Questa è stata la mia fucina, una struttura che ho impiegato quasi due anni a costruire³³».

Descrivere il palazzo piano per piano e appartamento per appartamento sarebbe stato noioso, afferma Perec. D'altronde la successione dei capitoli non poteva essere lasciata al caso. Allora lo scrittore francese decide di applicare un principio tratto da un vecchio problema ben conosciuto dagli amanti degli scacchi: la «poligrafia del cavaliere». Si tratta di far percorrere a un cavallo le 64 caselle della scacchiera senza mai arrestarsi più di una volta sulla medesima casella. Nel caso de *La Vie mode d'emploi* la scacchiera è 10 x 10 e la soluzione «miracolosa» raggiunta da Perec dopo vari errori e tentativi è la seguente:

³³ La citazione proviene dallo scritto di Marta Macho Stadler, *La vita istruzioni per l'uso di Georges Perec*, traduzione italiana di Anna Betti, 13 ottobre 2010, versione PDF.

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

Come si vede i capitoli sono 99 (e non 100); il libro è stato diviso in 6 parti; ogni volta che il cavallo passa per i quattro bordi del quadrato inizia una nuova partita. Nell'uso del bi-quadrato Perec si è concesso una piccola deroga, un *clinamen* come si direbbe nel linguaggio oulipiano: c'è infatti una stanza che non viene descritta, la cantina in basso a sinistra (la casella è vuota); questa corrisponde a una casella che risulterebbe dopo la mossa 65, ma che viene saltata per andare direttamente alla successiva mossa 66, corrispondente al capitolo LXVI intitolato *Marcia, 4* dove si parla del negozio di antiquariato di Madame Marcia. In sostanza quello che ci preme sottolineare è che il percorso della narrazione tracciato da Perec è tale che si va dal capitolo 1 al capitolo 99 muovendosi come fa il cavallo nel gioco degli scacchi senza mai fermarsi più di una volta sulla stessa casella.

Riassumendo, le principali *contrainte* usate da Perec per scrivere *La Vie mode d'emploi* sono:

- 1) una scacchiera 10 x 10 che rappresenta la struttura del palazzo dove il romanzo è ambientato;
- 2) un bi-quadrato ortogonale di ordine 10;
- 3) la «poligrafia del cavaliere»;
- 4) la «pseudo-queenina di ordine 10».

È chiaro a questo punto che il lettore (sia quello ingenuo come pure quello modello, cioè l'accorto conoscitore delle sperimentazioni oulipiane), senza le spiegazioni fornite da Perec, non avrebbe mai potuto scoprire da solo le *contrainte* usate dallo scrittore francese, che si presentano, dentro il testo, nascoste, segrete, e lo sono fino al loro svelamento sancito dall'autore stesso con la pubblicazione di documenti esterni.

Passiamo ora a Calvino. Esistono due scritti in cui Calvino si è preso la briga di spiegare la struttura del suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*³⁴, romanzo, o più precisamente «iper-romanzo»³⁵, che ha per protagonisti una Lettrice e un Lettore che tentano di leggere un romanzo (intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) e che per varie ragioni (difetti, furti, sequestri, censure delle varie copie) sono sempre costretti a interrompere la lettura del libro che stanno leggendo. Parallelamente alla lettura dei diversi incipit dei romanzi di autori immaginari, c'è la storia d'amore del Lettore (chiamato esplicitamente Lettore) e Ludmilla (la Lettrice) che segue uno schema narrativo tradizionale in cui non manca il lieto fine (i due protagonisti si sposano).

La struttura del libro, che Calvino definiva «un romanzo sul piacere di leggere romanzi», include dieci incipit di romanzi (intitolati *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Fuori dell'abitato di Malbork*, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, *Senza temere il vento e la vertigine*, *Guarda in basso dove l'ombra si addensa*, *In una rete di linee che s'allacciano*, *In una rete di linee che s'intersecano*, *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna*, *Intorno a una fossa vuota*, *Quale storia laggiù attende la fine?*) e dodici capitoli esplicativi che fanno da cornice al libro stesso (i primi dieci introducono gli incipit, mentre gli ultimi due, XI e XII, sono di commiato). È interessante notare che i titoli dei dieci incipit sono tali che, se letti in sequenza, costituiscono l'inizio di un nuovo romanzo.

Nel primo dei due scritti esegetici, uscito nel 1983 in una plaquette della Bibliothèque Oulipienne, rousselianamente intitolato *Comment j'ai écrit un de mes livres*³⁶, Calvino riassume la struttura del romanzo avvalendosi di una rappresentazione grafica, ovvero di 42 quadrati semiotici (42 come i quadrati greco-latini di Perec, davvero una bella coincidenza), ciascuno dei quali indica le relazioni che intercorrono fra gli elementi narrativi presi in considerazione in un dato capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Il quadrato semiotico o «carré sémiotique» è uno strumento analitico tipico della semiotica strutturale di Algirdas Julien Greimas, strumento definibile, in estrema sintesi, come un metodo di classificazione dei concetti pertinenti a una data opposizione di concetti quali maschile-femminile, bello-brutto, ecc. e di classificazione dell'ontologia pertinente³⁷. A corredo di ogni quadrato, dopo l'indicazione dei rapporti che intercorrono fra i vari elementi narrativi (il Lettore, la Lettrice, il libro, l'interruzione della lettura, la continuazione della lettura, il libro cominciato, ecc.), Calvino pone dei commenti, una sorte di morale che può ricavarsi da tali relazioni, tipo: «Il vero mondo non sarà mai un libro», «Il vero libro non si può né scrivere né leggere», «I libri letti o scritti sono sempre altri», «Il libro letto e il libro scritto non sono lo stesso libro», «Si scrive e si legge sempre un falso libro», affermazioni che trovano una suggestiva sponda in quanto Calvino annota nell'incipit del romanzo *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*: «le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto».

Su questo testo di Calvino scrive Bruno Falcetto³⁸:

³⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit. In un foglietto a quadretti, conservato in una cartelletta che porta la dicitura «materiali scartati da Se una notte», Calvino ha annotato un elenco di titoli possibili di questo romanzo: «Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta per cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi» (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 1386).

³⁵ Così lo chiama Calvino nella lezione americana sulla «molteplicità» (Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, p. 117). Ricordo, come ho già fatto notare, che *La Vie mode d'emploi* di Perec è sottotitolato: *Romans*.

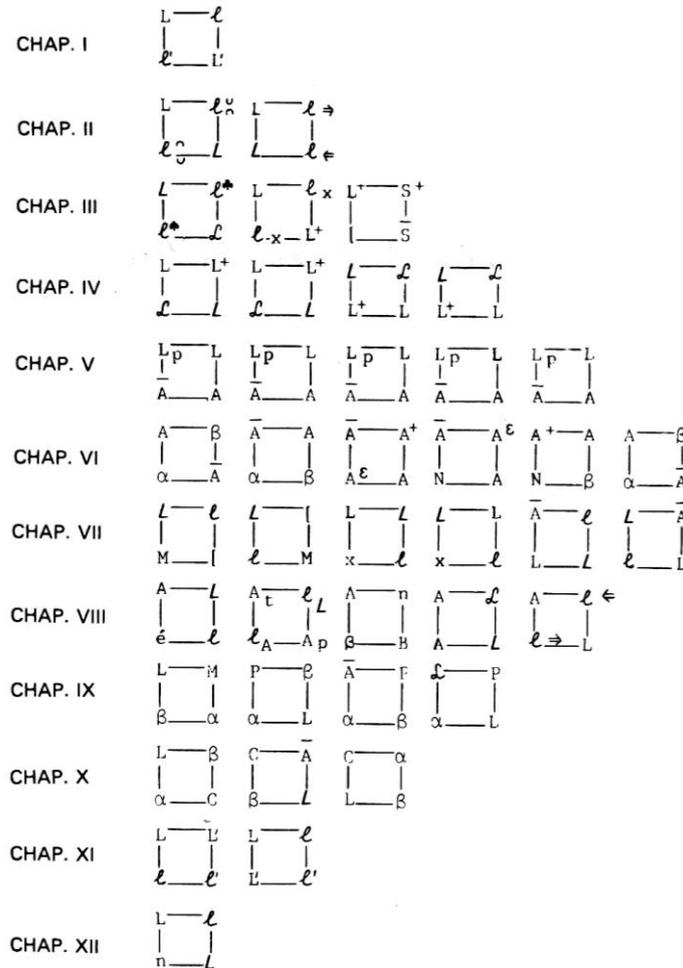
³⁶ Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Bibliothèque Oulipienne N° 20, Paris, 1983; poi in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, Ed. Seghers, cit., II, pp. 25-44. Il *Comment* di Calvino è uscito anche in «Actes sémiotiques – Documents», VI, 51, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, e in «Nuova Corrente», XXXIV, 99, gennaio-giugno 1987, pp. 9-28. Del *Comment* di Calvino esiste una traduzione italiana in Ruggero Campagnoli, a cura di, *Oulipiana*, Guida editori, Napoli, 1995, pp. 153-170.

³⁷ Si veda la voce «Quadrato semiotico» in A. J. Greimas et J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri con la collaborazione di Angelo Fabbri, Renato Giovannoli, Isabella Pezzini, La casa Usher, Firenze, pp. 275-278.

³⁸ Bruno Falcetto, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nelle «Note e notizie dei testi» di Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, op. cit., pp. 1381-1401. Sempre nelle «Note e notizie dei testi», alle pp. 1397-1400, Falcetto ricorda che fra le

Comment descrive i dieci capitoli della cornice con una strumentazione economica e al tempo stesso barocamente virtuosistica. L'azione di ogni capitolo è ridotta allo scheletro di uno o più quadrati semiotici, ai quali si affianca un ugual numero di quartine di versi liberi. Le quartine servono da chiave esplicitiva per il quadrato e quasi sempre sono arricchite da un distico finale «porteur de moralité» [come scrive Greimas in *Avis au lecteur*³⁹ premesso al testo di Calvino su «Nuova Corrente», ndr], che pare suggerire il significato di quel segmento della storia. Ma l'iteratività e la frammentazione, la moltiplicazione degli attanti, le simmetrie e i rovesciamenti, la fitta rete di azioni e desideri incrociati in una rincorsa senza soste che contraddistinguono la condensazione dei movimenti narrativi operata dagli schemi, lasciano trasparire – sotto l'eleganza geometrica – un'agitazione profonda.

Ecco le «Tables de matieres» che figurano nel *Comment* di Calvino:



carte di Calvino, con data «aprile 1979», è stato ritrovato «uno schema concettuale del mio libro (stabilito *dopo* aver scritto il libro)» che offre una diversa lettura della cornice.

³⁹ Greimas nell'*Avis au lecteur* premesso a *Comment j'ai écrit un de mes livres* di Calvino consiglia di leggerlo «au delà des évaluations du sérieux et du frivole, avec sérénité et un soupçon de sourire» («Nuova Corrente», XXXIV [1987], 99, p. 10).

L'insieme dei quadrati è organizzata in modo da costituire quello che gli oulipiani chiamano «una palla di neve che si scioglie» (*boule de neige*), come questa di Perec⁴⁰:

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
ÉVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

Vediamo, a titolo esemplificativo, come Calvino spiega i due quadrati semiotici relativi al CAPITOLO II, ponendo dopo le spiegazioni un «distico con morale»:



Il lettore (L) soffre dell'interruzione della lettura (l ∞)
L'interruzione della lettura conduce a un incontro con la
lettrice (L)
La lettrice desidera la continuazione della lettura (l ∞)
La continuazione della lettura esclude un nuovo incontro
col lettore

Il lettore desidera ritrovare la lettrice
L'interruzione del libro diventa la continuazione del libro.

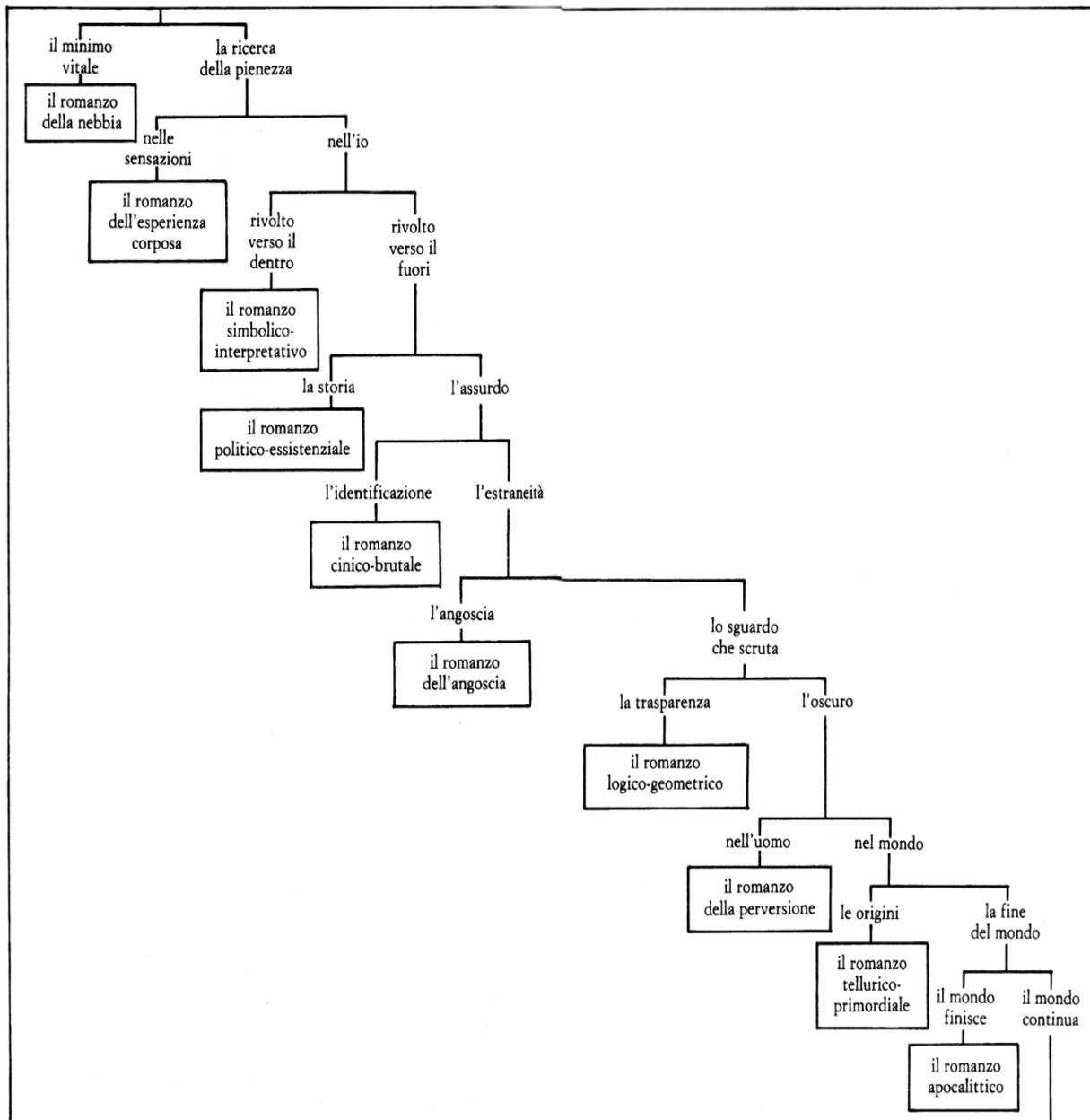


Il lettore (L) desidera continuare il libro cominciato (l ⇒)
Il lettore è soddisfatto di ritrovare la lettrice (L)
L'inizio del libro cominciato (l ⇐) non soddisfa la lettrice
Il libro cominciato non ha alcuna voglia di continuare

La lettrice desidera continuare un altro libro
L'inizio di questo libro cerca un altro lettore.

⁴⁰ G[eorges]. Perec, [*Boule de neige*], in Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1973, p. 106.

Il secondo degli scritti in cui Calvino parla delle regole che ha seguito per scrivere *Se una notte d'inverno un viaggiatore* appare nel 1979 sulla rivista «Alfabeta»⁴¹ in risposta a una recensione di Angelo Guglielmi. L'intervento è accompagnato da questo schema in cui Calvino traccia, secondo un metodo di alternative binarie, l'itinerario delineato nel libro, che procede per successive cancellazioni fino alla cancellazione del mondo nel «romanzo apocalittico»:



Calvino spiega di aver scelto, come situazione romanzesca tipica, uno schema che si può indicare così: «un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo». È questo il nucleo narrativo di base su cui Calvino fa convergere la molteplicità delle storie, in ciò

⁴¹ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5; poi, come *Presentazione*, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milano, 1994, pp. V-XV.

dichiarando il suo debito verso gli *Exercices de style* di Queneau in cui un aneddoto di poche righe è trattato in 99 redazioni differenti.

Calvino fa notare inoltre che in ogni capitolo della cosiddetta «cornice» il tipo di romanzo che seguirà viene enunciato sempre dalla bocca della Lettrice e che i titoli dei romanzi, come ho già detto, se letti di seguito, costituiscono anche loro un incipit.

Il romanzo, scrive Calvino, poggia su «una griglia di percorsi obbligati che è la vera macchina generativa del libro, sul tipo delle allitterazioni che Raymond Roussel si proponeva come punto di partenza e punto d'arrivo delle sue operazioni romanzesche».

Una volta finito, il libro appare a Calvino come una ricerca del “vero romanzo” e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni “romanzo” cominciato e interrotto corrisponde a una via scartata. In questa ottica il libro per lui rappresenta una specie di autobiografia in negativo: i romanzi che avrebbe potuto scrivere e che invece ha scartato, e insieme un catalogo indicativo di atteggiamenti esistenziali che portano a altrettante vie sbarrate.

Se una notte d'inverno un viaggiatore ha una forma in apparenza circolare, si apre infatti con questa frase: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» e si chiude con quest'altra frase: «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino».

8. Ancora uno svelamento esterno

Vorrei soffermarmi ora su un caso interessante di *contrainte* nascosta, occultata, direi, in modo subdolo, e rivelata solo a posteriori, in una nota.

Leggiamo questo testo:

Questa è la storia di un tale, un certo Aurelio che, per via del suo umore un po' lunatico, soleva muoversi di sito in sito e così facendo scopriva luoghi mai veduti prima, come in un grande giro senza fine. Anzi, più che un giro, era quasi una sorta di gran tour ma senza pedali. Ma prima, da giovane, soleva stare fermo, e quasi mai mobile. Ora vi spiego come capitò che la sua vita cambiò, un bel dì di aprile, anzi forse era di marzo. Ma che importa? Quel che importa è che Aurelio si svegliò di buon'ora, cosa normale per lui. Però c'era qualcos'altro quel dì, qualcos'altro di strano che cambiò la sua vita. Si alzò, si vestì e si mise una fune dietro la schiena. Capitò così, senza alcun segno prèvio, senza preamboli. Lì per lì, legarsi con una fune era divenuta una cosa normale.

In ogni dove, la sua fune lo seguiva come una sorta di traino, quasi a guisa di una lunga coda. E fu così che da quel tempo, questa idea lo costringeva a sbucare in posti ogni volta nuovi – Così evito che si creino nodi in questa strana coda – pensò. Per via di questa fune, Aurelio era divenuto più libero, o almeno lui ne era certo. Buon per lui. Aurelio sentiva la libertà di muoversi, in giro per l'Europa, e anche più in là. La fune era lì dietro, lui la seguiva con la sua vista binoculare, e ne era pago.

A volte poi, per svago, le diceva alcune parole, a questa fune. Cosa sei tu? Diceva. Forse uno spago, una corda? O un cavo, una gomèna? Per caso sei una cima? Se è così, vuol dire che sai molte cose! Chi lo sa, può anche darsi che tu sia una scia? O perfino una chioma? E in questo caso, io cosa sarei? Sarei la tua cometa?

Durante il tempo in cui Aurelio diceva tali cose a una fune, gli altri ridevano di lui. Voilà Aurelio, ore e ore con la sua coda! Ma cosa ci trovi

in questa coda? Cosa c'entra la coda con il resto? Mica sei una bestia! Dicevano. Così sembri Linus con la sua coperta! Ma mica c'era tempo di giocare, e a che pro? Aurelio porgeva i suoi saluti a quei duri e via, verso altri luoghi! Era questa la sua libertà. Poter dire ciao! in un minuto, e via col vento, senza alcun peso, senza dover dire cos'era che lo induceva a muoversi.

Però a volte c'erano dei problemi. Per dire, muoversi per le vie di un paesino con questo cavo dietro la schiena, era un bel problema. A volte era una persona a pestarlo con forza, altre volte erano le ruote di un'auto. Aurelio però mica cambiò idea. La coda gli rimase lì dietro per una vita intera. Si mise di buona lena e ogni volta che c'era un problema con la coda, stringeva i denti, e con l'ago e il filo produceva varie parti nuove per la sua coda. E poi quel cavo lo costringeva a muoversi verso posti nuovi, così evito di pestarlo, diceva, e di fare nodi su nodi. E ancor ora a Aurelio piace muoversi, stare in giro per i vari paesi è lo svago che gli piace di più. Ma mai nei posti già veduti prima.

Giunto in un paesino, poi, Aurelio si informa subito. Dov'è la chiesa, dov'è il comune? E poi va prima verso uno, poi verso l'altro, ma senza mai fare una cosa due volte. A chi gli rivolse il quesito "Ma come mai, Aurelio, fai così? Ti piace fare le cose una volta sola?" lui replicò con tali parole "Certo, una volta sola. Mai e poi mai mi ripeto!"

Suo padre e sua madre erano chi sa dove, da quando c'era la coda li vide una volta sola. E mica c'era mai un amico a cui dire due parole. A un certo punto però, un dì di festa in un paesino sui monti, uno scrivano gli parlò. Aurelio, gli dice lo scrivano, mi piace ciò che fai, la tua vita è curiosa, si può dire singolare. Potrei farne una storia, se me lo lasci fare. Aurelio era incerto sul da farsi. Dài, sù, che scrivo una storia su di te, vedrai che ti piace! gli dice lo scrivano.

A questo punto, Aurelio gli risponde, Ma come fai, che sai poche cose su di me? Anzi, quasi zero, mi sembra. Mica vero, so molte cose su di te, dice lo scrivano. Vedrai quante cose so! Mica ci credo, fa Aurelio. Be', se me lo lasci fare, vedrai che mica te ne penti. Aurelio era stanco di questa storia, e così gli risponde, va be' fa come credi, ti lascio fare.

C'è un problema, però, gli dice lo scrivano. Io scrivo come ai tempi di alcune stampe antiche, roba di molti secoli fa lungo le rive del Reno, mica al computer. Ora ti spiego: per fare le parole, uso una sorta di matrice, e per ogni matrice uso un segno per volta.

Ma dài, mica ci credo! Mi prendi in giro!, dice Aurelio. Come fai ad agire così? Sicuro che sei un po' fuori di cranio! Ma no, fa lo scrivano, mica son scemo! Penso che sia una gran cosa fare le stampe usando questi metodi con un po' di sapore antico! Anche tu, Aurelio, sei un po' strano, no? Vai in giro con questa coda, forse che sei scemo? No, mica sei scemo, sei forse un po' singolare. Così son io. Anzi, per me siamo quasi eguali dal quel punto di vista. Aurelio tacque. Ha forse ragione lo scrivano? Pensò. Perciò da quel dì, lo scrivano si mise a fare le sue stampe, col placet di Aurelio.

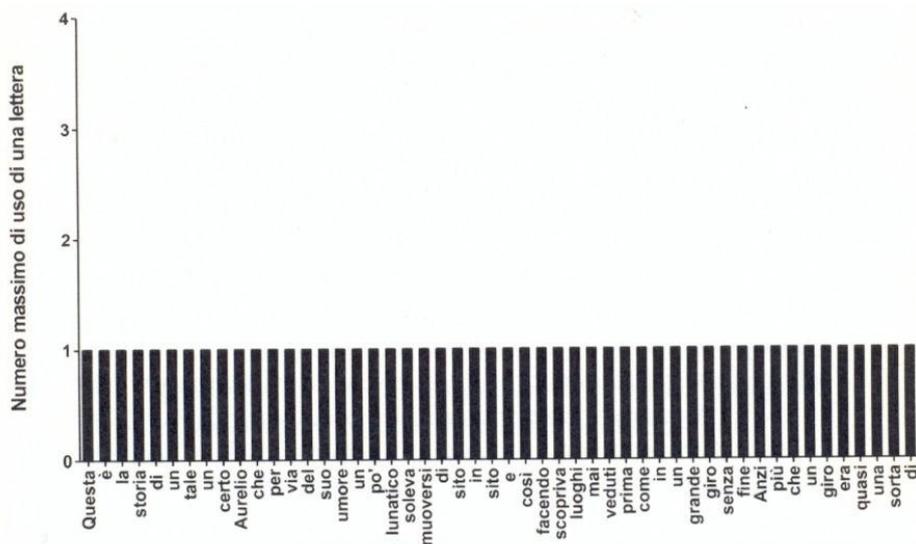
Il testo s'intitola *La storia di Aurelio e lo scrivano*⁴² (2015), il suo autore è Paolo Pergola, scrittore che dal 2012 è membro dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), omologo italiano

⁴² Paolo Pergola, *Aurelio e lo scrivano. Tentativo di esaurimento*, Biblioteca Oplepiana N. 38, Edizioni OPLEPO, Napoli, 2015.

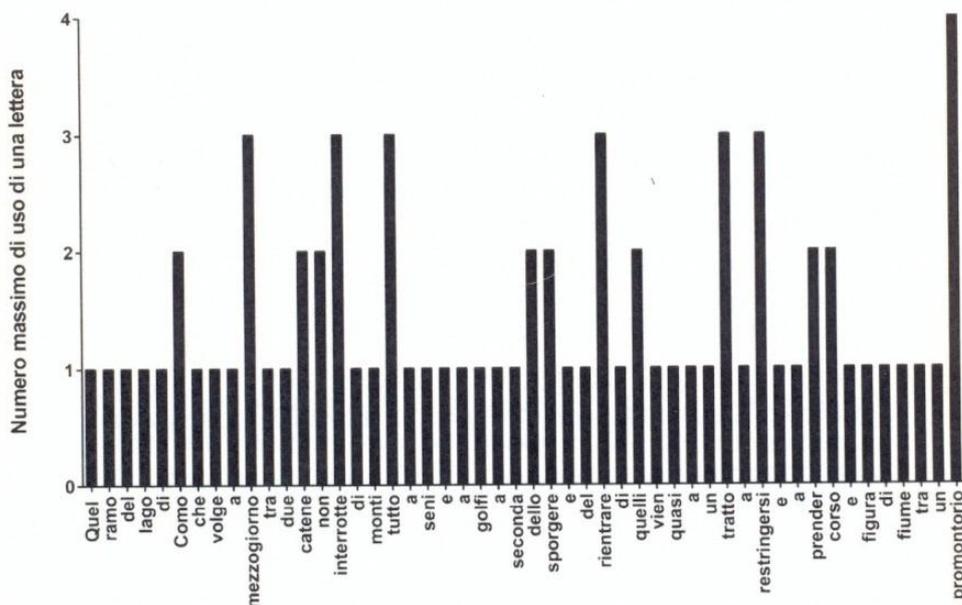
dell'Oulipo. Dopo una e più letture risulta molto arduo scoprire la *contrainte* usata nel testo (che debba esserci una *contrainte* è ovvio, dato che il testo compare nella Biblioteca Oplepiana). La lettura del testo scorre bene, la narrazione è del tutto comprensibile, fila liscia, a prima vista non s'intravedono artifici o particolari spericolatezze linguistiche.

Per fortuna Pergola è magnanimo e fornisce la soluzione in una nota che accompagna il testo: la *contrainte* consiste nell'utilizzare unicamente parole *eteroletterali*, cioè che non presentano lettere ripetute.

Comparando, limitatamente alle prime cinquanta parole, il suo testo con *I Promessi Sposi* di Manzoni, Pergola mostra due grafici relativi all'uso delle lettere nelle parole:



Numero massimo di uso di una lettera nelle prime 50 parole di *La storia di Aurelio e lo scrivano*.
In ogni parola, ciascuna lettera è usata al massimo una volta.



Numero massimo di uso di una lettera nelle prime 50 parole de *I Promessi Sposi*.
In varie parole, ci sono lettere ripetute fino a 2 o 3 volte, e in un caso («promontorio»), una lettera (la «o») è ripetuta ben quattro volte.

Nella stessa plaquette, la n. 38 della Biblioteca Oplepiana, in un altro breve scritto intitolato *Fugacità*, Pergola usa una *contrainte* sempre ben mimetizzata che consiste nell'usare ogni parola del testo non più di una volta (anche in senso grafico, per cui, ad esempio, *d'* e *di* sono considerate due parole diverse), dando vita a una scrittura cosiddetta *eterolessicale*⁴³.

In una plaquette uscita nel 2012⁴⁴, Pergola aveva presentato due testi scritti con *contrainte* di tipo numerico, al solito perfettamente (perfidamente) dissimulate. Nel primo, *Uno alla volta*, la *contrainte* consiste nell'utilizzare parole composte da N lettere, che siano precedute sempre da una parola con un numero di lettere N + 1 o N - 1.

L'incipit, compreso il titolo, ha questo andamento numerico:

Uno (3) alla (4) volta (5).

Vorrei (6) parlare (7) dunque (6) della (5) strana (6), diciamo (7) bizzarra (8), singolare (9) situazione (10), circostanza (11), capitatami (10) purtroppo (9) allorché (8) abitavo (7) chiuso (6), nella (5) casa (4) dei (3) miei (4) zii (3).

Nel secondo testo, *Moltiplicatevi, ma dividete!*, la *contrainte* consiste nel far parlare tre personaggi (Père Jean-Paul, la sua mamma e il suo papà) tramite frasi costituite da parole con un numero di lettere pari (persona «pariloqua») o dispari (persona «dispariloqua»); l'uso di parole con lettere pari o dispari dipende dall'aver un nome con un numero di lettere pari o dispari: per questo, il papà (4 lettere) e Jean-Paul (8 lettere) sono «pariloqui», mentre la mamma (5 lettere) è «dispariloqua».

9. Lo svelamento interno

La ricognizione approntata da Bénabou sui vari modi in cui le *contrainte* si rapportano al lettore si conclude con l'ultima forma di svelamento, quello *interno*.

Se lo *svelamento esterno* proviene necessariamente da affermazioni ampie, destinate talvolta a sorprendere il lettore, lo *svelamento interno* – scrive Bénabou – procede per suggerimenti più morbidi: «mima» la *contrainte* nel testo, o meglio, la espone metaforicamente nel momento stesso in cui essa sta operando.

Il caso su cui si focalizza l'attenzione di Bénabou è l'*Autobiographie, chapitre dix: poèmes avec des moments de repos en prose* (1977) di Jacques Roubaud⁴⁵, una raccolta di poesie che si innestano (*se greffent*) direttamente su 84 libri di poesia apparsi tra il 1914 e il 1932 di Aragon, Breton, Cendrars, Desnos, Duchamp, Eluard, Goll, Morhange, Péret, Reverdy, Spire, Tzara, Vaché, Vitrac e qualche altro. L'innesto (*la greffe*) opera grazie a diverse manipolazioni:

1) prelievo: i frammenti prelevati sono di varia lunghezza e possono provenire sia da uno o più testi;

⁴³ Lo stesso Pergola mi ha segnalato il libro *Never again* (Black Square Editions, New York, 2004) dello scrittore statunitense Doug Nufier che per 202 pagine non ripete mai la stessa parola, compiendo un tour de force linguistico davvero pauroso.

⁴⁴ Paolo Pergola, *Lessico familiare. Operazioni alla lettera*, Biblioteca Oplepiana N. 33, Edizioni OPLEPO, Napoli, 2012.

⁴⁵ Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix: poèmes avec des moments de repos en prose*, Gallimard, Paris. 1977.

2) ricomposizione, in funzione di nuove *contrainte* introdotte da Roubaud: queste *contrainte* possono essere prosodiche (metrica, rima, disposizione sulla pagina), sintattiche (soppressione, aggiunta o spostamento di elementi) o altre.

Roubaud non può che esibire in modo chiaro i suoi prestiti, in quanto sono costitutivi del progetto stesso del libro. Il lettore della raccolta, se lo desidera, per godere pienamente del piacere di leggere, dovrà avere sotto gli occhi, per ogni poesia, il testo (o i testi) di partenza e il testo (o i testi) di arrivo.

10. *Lo svelamento negato*

All'interno dell'Oulipo ci sono poi degli scrittori che si rifiutano categoricamente di rendere note le loro *contrainte*, che hanno un certo pudore (per dirla con Roubaud) verso lo svelamento delle *contrainte* impiegate. Fra questi il più risoluto è Harry Matthews (1930), storico membro straniero dell'Oulipo, cooptato nel gruppo, grazie alla presentazione dell'amico Perec, nel 1973. Sulla costruzione del suo romanzo più famoso, *Cigarettes*⁴⁶ (1987), definito dall'autore «a purely Oulipian novel», Mathews ha mantenuto un mutismo volontario limitandosi a affermare che è basato su una «permutation of situations».

Cigarettes è la storia della enigmatica Elisabeth, e del suo ritratto conteso; attorno a lei s'intrecciano le vicende di altri dodici personaggi, sei uomini e sei donne, variamente legati fra loro da rapporti di amore, di amicizia, di sesso e di denaro. Una regola seguita da Mathews è quella di presentare i personaggi a due a due, in un numero di combinazioni limitate a quindici, quanti sono i capitoli, e secondo un sistema di permutazioni di cui tuttavia, come già detto, lo scrittore americano non offre la chiave.

In un articolo del 1994, a proposito del suo romanzo, accreditando di nuovo la propria reticenza a svelare la (o le) *contrainte*, Mathews ricorda: «Decisi di servirmi di un metodo oulipiano di mia invenzione per comporre il mio romanzo [...]: scrivendo *Cigarettes* provai definitivamente a me stesso la validità dell'idea oulipiana⁴⁷», ma non dice nulla di più su questa sua invenzione.

Questa reticenza sul problema dello svelamento della *contrainte* è confermata anche dal suo amico Perec. Durante un incontro pubblico a Grenoble nel 1981, a cui partecipa lo stesso Mathews, Perec confida: «Harry Mathews [...] pense qu'il ne faut pas montrer la *contrainte*»⁴⁸.

Sul cosiddetto «algoritmo di Mathews» sono state fatte congetture, avanzate delle ipotesi⁴⁹.

11. *Una conclusione (che non conclude nulla): l'«effetto contrainte»*

L'«effetto *contrainte*» nei confronti del lettore che legge un testo di letteratura potenziale apre una molteplicità di implicazioni teoriche che qui posso trattare solo superficialmente.

⁴⁶ Harry Matthews, *Sigarette*, traduzione di Fausto Galuzzi e Anna Nadotti, Bollati, Torino, 1990. In Italia sono stati pubblicati altri libri di Mathews fra cui *Mutazioni*, traduzione di Laura Lovisetti Fuà, Rizzoli, Milano, 1964, e *Piaceri singolari*, traduzione di Nadya Cardis, con uno scritto di Alberto Capatti, ES, Milano, 1993. In collaborazione con Alastair Brotchie, lo scrittore americano ha pubblicato a Londra nel 1988 presso Atlas Press *Oulipo Compendium*, uno studio enciclopedico sull'attività del gruppo.

⁴⁷ Harry Mathew, *Alla ricerca dell'Oulipo*, in Brunella Eruli, a cura di, *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Marco Nardi Editore, Firenze, 1994, p. 14.

⁴⁸ Georges Perec, *Entretiens et conférences*, op. cit. II, p. 171.

⁴⁹ Warren Motte, *Permutational Mathews*, «Review of Contemporary Fiction», vol. 7-3, 1987, pp. 91-99. Professore di Letteratura Francese e Comparata all'Università di Colorado Boulder, Motte ha scritto numerosi testi sull'attività oulipiana.

Tornando all'inizio di questo intervento, ovvero alla recensione che René Marill Albérès fece alla *Disparition* di Perec, si può osservare, in prima istanza, che il fatto di non essersi accorto del lipogramma in «e» non ha impedito a Albérès di avanzare delle considerazioni interessanti sullo stile di Perec associando ad esempio la sua opera al filone del «nouveau roman»⁵⁰. Allo stesso modo è possibile leggere con piacere *La belle Hortense* di Roubaud senza sapere nulla del rapporto che il testo intrattiene con la sestina o *La Vie mode d'emploi* senza conoscere il «cahier de charges» di Perec illustrato sommariamente in precedenza⁵¹.

Certo in alcuni casi, la conoscenza della (o delle) *contrainte* è necessaria alla comprensione e quindi alla godibilità del testo oulipiano.

Se questo è vero dobbiamo anche dire che lo scrittore oulipiano, lungi dal dimenticare il ruolo e la funzione del lettore⁵², desidera che quest'ultimo sia in grado di apprezzare la sua abilità, di applaudire la sua destrezza⁵³. In ogni caso la percezione delle *contrainte* (o solo di alcune di esse) da parte del lettore è certamente un motivo che può contribuire a far aumentare il piacere della lettura, uno stimolo in più che permette al lettore, ingenuo o no, di arricchirsi.

C'è poi un'ulteriore considerazione da fare sulla visibilità o non della *contrainte*, e riguarda il primo principio operante nei lavori oulipiani formulato da Jacques Roubaud, principio che dice: «un testo scritto seguendo una *contrainte* parla di questa *contrainte*». Al riguardo Roubaud porta l'esempio de *La disparition* di Perec che racconta della scomparsa della «e»⁵⁴. Lo stesso accade, come si è visto, anche nei testi di Pergola: a un certo punto ne *La storia di Aurelio e lo scrivano*, Pergola scrive: «A chi gli rivolse il quesito “Ma come mai, Aurelio, fai così? Ti piace fare le cose una volta sola?” lui replicò con tali parole “Certo, una volta sola. Mai e poi mai mi ripeto!”, che è un esplicito (in realtà diventa tale solo dopo aver individuato la *contrainte* usata) riferimento al fatto che lo scrittore sta usando parole *eteroletterali*, cioè che non presentano lettere ripetute.

Dunque, se la *contrainte* funziona sul piano letterario, avrà l'effetto di stimolare voluttuosamente la recezione del lettore⁵⁵, non tralasciando tuttavia il saggio avvertimento di Perec:

L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. [...] On risque, en ce cas, de ne lire que l'exploit, le record⁵⁶.

⁵⁰ David Bellos, *L'effet contrainte*, in Jan Baetens, Bernardo Schiavetta, ed., *Le goût de la forme en littérature. Écritures et lectures à contraintes*, Collection «Formules», février 2004, pp. 19-27.

⁵¹ «Vous me faites un très grand compliment en me disant que vous n'avez pas vu la manière dont le livre est fait» osserva Perec rispondendo a uno spettatore durante una conferenza tenuta dallo scrittore francese a Grenoble nel 1981 (Georges Perec, *Entretiens et conférences*, op. cit. II, p. 170).

⁵² Sono diversi gli esempi in cui lo scrittore oulipiano si rivolge direttamente al lettore: oltre al già citato *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, mi limito a segnalare Marcel Bénabou, *Butta questo libro finché puoi*, traduzione di Laura Brignoli, Aracne, Roma, 2009.

⁵³ Dominique Moncond'huy, *Qu'est-ce que la contrainte?*, in Camille Bloomfield et Claire Lesage, ed., *Oulipo*, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, Paris, 2014, pp. 92-101.

⁵⁴ Jacques Roubaud, *Deux principes par fois respectés par les travaux oulipiens*, in *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 90. Il secondo principio dice: « un testo scritto seguendo una *contrainte* matematizzabile contiene le conseguenze della teoria matematica che illustra».

⁵⁵ Frank Wagner, *Ce qui stimule ma réceptouze (le lecteur face aux romans oulipiens)*, in Carole Bisenius-Penin et André Petitjean, ed., *50 ans d'Oulipo. De la contrainte à l'œuvre*, la licorne, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012, pp. 203-214. Il termine «réceptouze» è un omaggio a quello inventato da Perec, «racontouze», per indicare la sua «machine à narrer» (vedi la nota 56).

⁵⁶ Georges Perec, *Ce qui stimule ma racontouze*, in Georges Perec, *Entretiens et conférences*, II, cit., pp. 162-178; cito da p. 171.