

Paolo Albani

Perc: costrizione e libertà

In più occasioni Georges Perc si è occupato del rapporto costrizione-libertà, uno snodo concettuale importante per comprendere l'attività dell'Oulipo e dell'Oplepo. In questo intervento cercherò brevemente di rendere conto del pensiero perecchiano sull'argomento attingendo in particolare a due fonti della sua opera non letteraria.¹

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 che non ne restituisce l'effettiva complessità. È un'illusione, per dirla con Perc: «Le mot contrainte 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» (EC, II, p. 303).

In realtà, come sottolinea Eco, per potere inventare liberamente occorre crearsi delle costrizioni che sono fondamentali per ogni operazione artistica.² «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

¹ Testo uscito in *Georges Perc trent'anni dopo*, I Quaderni dell'Oplepo N° 2, Edizioni Oplepo, Napoli, 2014, pp. 5-13. I testi di riferimento di questo scritto sono: Georges Perc, «La cosa», un testo inedito ritrovato tra le carte di Perc, che s'interrompe sulla parola «invenzione», probabilmente redatto nel 1967, anno dell'ingresso di Perc nell'Oulipo; è stato pubblicato in origine sul «Magazine littéraire», 316, décembre 1993, pp. 55-64 e nella traduzione italiana di Sabrina Sacchi su due numeri della rivista «Musica Jazz», 6, giugno 2004, pp. 56-60, e 7, luglio 2004, pp. 32-33 (d'ora in poi citato come MJ, indicando con I e II rispettivamente la prima e la seconda parte); e Georges Perc, *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, raccolta di conferenze e colloqui tenuti da Perc nel periodo 1965-1981 presso alcune università e istituzioni culturali in varie parti del mondo, che ci mostrano un Perc nell'inedita veste di commentatore della propria estetica (d'ora in poi citato come EC, indicando con I e II rispettivamente il primo e il secondo volume).

² 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.

libero di cambiarle.³ Non stupisce perciò che a Perec l'intensa difficoltà di allineare undici «versi» di undici lettere (l'allusione è al poema eterogrammatico *Ulcérations* e alle poesie di *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*) sembri niente se comparata «à la terreur que serait pour moi d'écrire "de la poésie" librement» (EC, II, p. 99).

Nel saggio inedito *La chose* Perec riflette sul free jazz al solo scopo di chiarire questioni che appartengono soprattutto ai problemi di scrittura. Ciò che Perec ama nel jazz è la libertà nella *contrainte*, nell'imposizione di una struttura (EC, II, p. 39). La metafora musicale torna spesso nelle riflessioni perecchiane: fare degli esercizi à *contrainte* è un impegno paragonabile a quello del musicista che, prima di suonare Schumann o Debussy, fa delle scale al pianoforte (EC, II, p. 96, p. 281, p. 309): «Ces exercices me permettent de me dérouiller [sgranchire] l'esprit, comme un pianiste se déroule les doigts» (EC, I, p. 228); l'oulipiano lavora un po' come i musicisti, esegue delle permutazioni (EC, II, p. 253).

Ne *La chose* c'è un paragrafo intitolato "Contrainte et liberté" dove Perec afferma che costrizione e libertà definiscono i due assi di ogni sistema estetico (MJ, I, pp. 57-59). È un rilievo importante perché pone l'accento sul fatto che bisogna tenere uniti i due poli presi in esame, solo in apparenza incompatibili. Ponendo in un asse cartesiano costrizione e libertà, osserva Perec, si dimostra sufficientemente che esse sono funzioni indissociabili nel compimento dell'opera: la costrizione non impedisce la libertà, anzi la favorisce, mentre la libertà dal canto suo è ciò che nasce dalla costrizione. Sembra che alcuni sistemi propendano più dalla parte della costrizione, dice Perec, portando a esempio, fra gli altri, il sonetto, il romanzo epistolare, la fuga e che altri invece propendano più dalla parte della libertà come il racconto, la poesia, un quadro, ma questa distinzione è artificiale: qualsiasi forma di letteratura passa attraverso una serie di costrizioni lessicali, sintattiche, retoriche e criptoretoriche. Non esiste un sistema più o meno libero o più o meno costretto, puntualizza Perec, perché costrizione e libertà rappresentano precisamente il sistema; si può, tuttavia, misurare il grado di compiutezza (o di perfezione se si preferisce) di un sistema sulla base del rapporto costrizione-libertà, o, in altri termini, a livello della sovversione che tale sistema consente.

A questo punto, riferendosi al concetto di *clinamen* o «libero arbitrio» come lo chiama Jacques Roubaud, concetto che indica uno scarto, uno sbandamento dalle regole che aumenta ancor più la potenzialità dell'opera,⁴ Perec cita una frase del suo pittore preferito, cioè Paul Klee, che «n'a jamais fait deux fois de suite le même tableau», e osserva come anche lui, al pari del pittore svizzero, si è preoccupato che i propri libri fossero sempre differenti l'uno dall'altro.

³ Umberto Eco, *Come scrivo*, in *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 324-359, si cita da pp. 346-347.

⁴ Il termine, ripreso dalla fisica di Epicuro dove indica una deviazione spontanea degli atomi, è transitato in Lucrezio e poi nella 'Patafisica' di Jarry.

La frase di Klee, ripetuta da Perec nel corso di varie conferenze (EC, I, p. 241, p. 281; II, p. 202, p. 317), è questa: «Il genio è l'errore nel sistema»: intendendo con ciò che più dura è la legge e più l'eccezione sarà eclatante, mentre più stabile è il modello e più s'impone la deviazione (MJ, I, p. 58).

Del resto c'è da aggiungere che le regole non sono mai un fatto puramente tecnico, del tutto arbitrario: la lettera mancante ne *La disparition*, cioè la *e*, omofona di 'eux' [essi], com'è noto rimanda allusivamente alla scomparsa dei genitori di Perec, *père* e *mère*; il riferimento costante nell'opera perecchiana al numero 11 – il palazzo de *La vie mode d'emploi* si trova al numero 11 di rue Simon-Crubellier, una via immaginaria situata nel XVII arrondissement; *Alphabets* allinea una serie di 11 poemi di 11 versi di 11 lettere; *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* è composto da 11 parole; ecc. – è un omaggio, quel numero 11, alla data di morte della madre di Perec avvenuta l'11 febbraio 1943, una data stabilita per decreto, e dunque convenzionale come le regole oulipiane, poiché della madre di Perec, dopo l'internamento a Drancy il 23 gennaio 1943, non si seppe più nulla.

In una conferenza tenuta all'Università di Copenaghen il 29 ottobre 1981 Perec afferma che la *contrainte* non è percepita come una prova o una restrizione, bensì come uno stimolo alla creatività, al pari di «une pompe, une pompe aspirante où, à travers l'exercice de la contrainte, on va arriver à produire quelque chose». Perec nota che in inglese si distingue fra *constraint* (dall'antico francese 'constraindre') dove è la nozione di obbligo a dominare, e *restraint* (dall'antico francese 'restraindre') dove al contrario è quella di limite a prevalere (EC, II, p. 309), facendo intendere con ciò che è il primo termine a essere quello più aderente allo spirito dell'attività regolata dell'Oulipo poiché l'obbligo insito nella parola *contrainte* non è limitante, bensì al contrario motivo di stimolazione creativa.

Nella stessa conferenza Perec riporta una definizione dello scrittore oulipiano, che giudica «très élégante», attribuendola a Calvino:⁵ «ci sono corridori a piedi che si chiamano *sprinters* (velocisti), che sono molto, molto bravi quando corrono in linea dritta sui cento metri; ne esistono altri che sono migliori quando, sulla pista, mettono degli ostacoli, si chiamano corridori a ostacoli: 110 metri ostacoli, 400 metri ostacoli, ecc. In effetti, l'oulipiano fa un po' la cosa seguente... per arrivare a scegliere quello che vuole, comincia mettendo un certo numero di ostacoli sul cammino che lo conduce a ciò che cerca, e questi ostacoli si chiamano *contraintes*, regole». Un'altra definizione citata da Perec descrive un oulipiano come uno scrittore non jourdainiano. Ma chi è uno scrittore jourdainiano? È un signore che, come Monsieur Jourdain de *Il borghese gentiluomo* di Molière, fa della prosa senza saperlo. Ora, spiega Perec, un oulipiano è qualcuno che

⁵ In una nota Dominique Bertelli e Mireille Ribière, curatrici di EC, affermano di non aver trovato questa definizione nei testi tradotti in francese di Italo Calvino (EC, II, nota 4, p. 309).

vorrebbe fare della prosa sapendo di farla. Un'ultima definizione dello scrittore oulipiano, fra le più illuminanti, cui accenna Perec nella sua conferenza, indica lo scrittore oulipiano come uno che, nei confronti del linguaggio e della letteratura, della scrittura, delle forme del passato, si comporta allo stesso modo di un bambino cui hanno regalato una sveglia; il bambino smonta la sveglia per sapere come funziona; la stessa cosa prova a farla l'oulipiano con il linguaggio: cerca di smontarlo per vedere come funziona e cosa c'è dentro (EC, II, p. 309).

Nel lavoro dello scrittore oulipiano la *contrainte*, che può essere molle o dura, visibile o invisibile,⁶ è «un bon échafaudage [ponteggio, impalcatura]», dice Perec, che può permettere di costruire molto bene l'opera di Sydney (Perec pronuncia questa frase durante una conferenza tenuta a Melbourne il 6 ottobre 1981) (EC, II, p. 291). La *contrainte* è un po' come la dinamite che lo scrittore mette sotto il sistema per farlo esplodere (EC, II, p. 321). In un altro passaggio di una sua conferenza Perec confessa che trova nei sistemi di *contrainte* «un refuge»: «J'en ai besoin. Pour écrire de la poésie, je fais appel à l'anagramme, à l'acrostiche ou à quelque autre procédé qui la justifie, mais je serais incapable d'écrire de la poésie en la revendiquant comme poésie» (EC, I, p. 229).

Amo moltiplicare i sistemi di *contrainte* quando scrivo, afferma Perec; queste costrizioni sono, come già abbiamo visto in precedenza, «les pompes aspirantes» della mia immaginazione (EC, I, p. 228). E tornando sul tema della libertà, dice senza mezzi termini: «Je me donne des règles pour être totalement libre» (EC, I, p. 208).

Questo concetto della libertà che si esplica e si realizza, anzi di più che si amplifica attraverso il rispetto di regole ha come presupposto almeno due idee:

1) da un lato un'idea di letteratura «comme un faire, comme une activité “poïétique” – je veux dire de fabrication», dice Perec; rimproverano gli oulipiani «de taper à boulets rouges [sparare a zero] sur ce qu'on appelle l'inspiration, sur l'écrivain génial qui a sa muse au-dessus de sa tête» (EC, II, p. 320). In effetti «Les gens qui parlent de message, d'inspiration, de muse, et tout ce qui rappelle la vieille image hugolienne [cioè relativa a Victor Hugo] de l'écrivain démiurge nous ennuyaient un peu» (EC, II, p. 254). «L'écriture», argomenta Perec, «est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage» (EC, I, p. 81). Alla stessa maniera la pensa il suo amico Calvino (con il quale Perec avrebbe dovuto scrivere un romanzo epistolare incrociato, progetto rimasto incompiuto per la prematura e improvvisa scomparsa dello scrittore francese):

⁶ «On a discuté à l'Oulipo, pendant des jour et des jours, sur le problème: “Est-ce qu'il faut ou non montrer la contrainte?” Harry Mathews [...] pense qu'il ne faut pas montrer la contrainte. Calvino pense que si: un livre comme *Le Château des destins croisés* montre la contrainte. [...] Inversement, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il ne donne pas les clés qui sont très importantes. Nabokov non plus n'a jamais dévoilé ses clés: j'ai lu récemment, par exemple, que le chiffre 52 est extrêmement important dans *Lolita*» (EC, II, p. 171).

anche per Calvino la letteratura non si risolve in un problema d'ispirazione discesa da chissà quali altezze o d'intuizione pura o di rispecchiamento delle strutture sociali o di presa diretta della psicologia del profondo, come vogliono le varie estetiche del novecento; la letteratura è piuttosto «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite, o più spesso regole non definite né definibili ma estrapolabili da una serie di esempi o protocolli, o regole che ci siamo inventate per l'occasione cioè che abbiamo derivato da altre regole seguite da altri».⁷ La verità di portata generale che vuole dimostrare Perec, sostiene Calvino, è che «il meccanismo più artificiale è in grado di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti».⁸

2) dall'altro lato, il concetto di libertà amplificata nel rispetto di regole muove da un'idea di letteratura «comme une activité ludique, comme un jeu. Nous [oulipiens] pensons que le ludisme et le jeu sont des choses sérieuses» (EC, II, 254). Qui Perec riprende un concetto che già si trova espresso nel Primo Manifesto dell'Oulipo scritto nel 1973 da François Le Lionnais, dove si dice: «Quando sono i poeti a farli, divertimenti, burle e soperchierie appartengono alla poesia. La letteratura potenziale resta dunque la cosa più seria del mondo».⁹ Il gioco è il terreno dove meglio si decanta l'intreccio fra regole e libertà che sta tanto a cuore a Perec. Oltre che separata, ovvero circoscritta entro precisi limiti di tempo e di spazio fissati in anticipo, incerta, improduttiva e fittizia, l'attività che presiede al gioco è in primo luogo libera e regolata, in quanto sottoposta a convenzioni che sospendono le leggi ordinarie.¹⁰ È una caratteristica messa bene in luce dal semiologo Greimas, amico di Calvino, che in un saggio dedicato al gioco, all'inizio del paragrafo intitolato “Costrizione e libertà”, come quello di Perec da cui sono partito, scrive: «Il gioco appare allo stesso tempo come un sistema di costrizioni, formulabili in regole, e come un esercizio di libertà, come una distrazione. A prima vista tuttavia questa libertà consiste in un atto puntuale limitato all'entrata nel gioco attraverso un'assunzione volontaria delle regole costrittive. L'entrata è libera, ma non l'uscita: il giocatore non può né abbandonare il gioco, poiché si affloscerebbe, né smettere di obbedire alle regole, poiché

⁷ Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 171-172.

⁸ Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982, ora anche con il titolo *Ricordo di Georges Perec* in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1995, pp. 1388-1392, si cita da pag. 1389.

⁹ François Le Lionnais, *La LEPO (Il primo Manifesto)*, in Oulipo, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, edizione italiana a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Editrice CLUEB, Bologna, 1985, pp. 17-21, si cita da p. 20. Il termine LEPO sta per LEtteratura POTenziale.

¹⁰ Roger Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, con una nota di Giampaolo Dossena, Bompiani, Milano, 1981, p. 26.

allora barerebbe. Il codice del fair play è a suo modo rigoroso quanto il codice d'onore». ¹¹

L'elemento giocoso ritorna nelle affermazioni che Calvino rilascia nel 1973 (l'anno del suo ingresso effettivo nell'Oulipo) durante un colloquio con Ferdinando Camon. Calvino dichiara che si sente vicino ai membri dell'Oulipo, «un gruppo che nessuno sa che esiste» dice ironicamente, ¹² per il loro rifiuto della gravità che la cultura francese impone dappertutto, anche dove sarebbe necessaria un po' di autoironia. Gli oulipiani, ad esempio, considerano la scienza, prosegue Calvino, non in modo grave ma come gioco «secondo quello che è sempre stato lo spirito degli scienziati veri, del resto. Certo anche in loro [negli oulipiani], – commenta Calvino un po' amaramente – in questo scherzare per partito preso, in questa meticolosità da collaboratori della “Settimana enigmistica”, c'è una dimensione eroica, un nichilismo disperato». ¹³

¹¹ Julien Algirdas Greimas, *A proposito del gioco*, in *Miti e figure*, trad. it. di Francesco Marsciani, Esculapio, Bologna, 1995, pp. 215-220, si cita da p. 215.

¹² In *Perec, gnomo e cabalista*, cit., Calvino definisce l'Oulipo «una specie di società segreta».

¹³ Italo Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon*, uscito in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, ora anche in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 2774-2796, si cita da pp. 2789-2790.