



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici e della Formazione

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Nei labirinti dell'Oplepo alla ricerca di un “*gatto lupesco*”

Relatore

NICOLA TURI

Candidato

DAVID BARGIACCHI

Anno Accademico 2019/2020

INDICE

Introduzione	3
CAPITOLO PRIMO La letteratura potenziale	6
I.1 L' <i>Oulipo</i> , il primo opificio	7
I.2 La nascita del gruppo italiano	15
I.3 <i>Contrainte</i> , tradizione e struttura	24
CAPITOLO SECONDO Le pubblicazioni dell'<i>Oplepo</i>	35
II.1 Il Dizionario-elenco	36
II.2 La <i>Biblioteca Oplepiana</i>	43
II.2.1 I 'quattro saggi'	44
II.2.2 Le <i>plaqueette</i> della <i>Biblioteca</i>	51
II.3 L'attività dal 2005 a oggi	58
CAPITOLO TERZO Edoardo Sanguineti e la poesia à <i>contrainte</i>	61
III.1 Gli esercizi poetici del 'plagiario per anticipazione'	62
III.1.1 <i>Fuoricatalogo</i> e altri esperimenti precoci	63
III.1.2 La svolta del <i>Gatto Lupesco</i>	75
III.2 Oplepiano patafisico (e presidente)	84
III.3 Le <i>plaqueette</i> n°30 e n°31	90
Conclusioni	97
Appendice	
Intervista a Raffaele Aragona	101
(membro fondatore dell' <i>Oplepo</i> e segretario attuale)	
Bibliografia	105

Introduzione

I primi testi nei quali si trovano, in forme e con soluzioni molto diverse, le tracce di quella che oggi chiamiamo letteratura potenziale, compaiono in Italia nei primi anni Sessanta sulle pagine di riviste come «Il Caffè» e «Il Verri» e i loro autori appartengono per lo più alle neoavanguardie, spesso vicini al *Gruppo '63*. Si tratta di scrittori, poeti, giornalisti che scrivono utilizzando i primi calcolatori elettronici, la matematica combinatoria, strutture predefinite per un'opera ancora da farsi e che, in questa attività di sperimentazione, agiscono per lo più individualmente.

La situazione è diversa in Francia dove, in quegli stessi anni, nasce l'*Oulipo*, un laboratorio di sperimentazione letteraria all'interno del quale si formalizzano il concetto di *contrainte* e quello stesso di letteratura potenziale; e qui, grazie alle tante personalità che vi aderiscono, si creano numerose opere letterarie, con risultati spesso sorprendenti. L'eco del successo degli *oulipien* arriva in Italia, grazie anche alla mediazione di Italo Calvino che è diventato membro del gruppo, cosicché anche nel nostro paese (con uno scarto di trenta anni) si costituisce, a imitazione di quello francese, un opificio italiano di letteratura potenziale, l'*Oplepo*.

L'idea di questo lavoro nasce da un interesse per la letteratura potenziale, in particolare per l'esperienza dell'opificio italiano dell'*Oplepo*, che, come detto, è strettamente legata a quella dell'omologo gruppo francese. Ed è stato durante

questa prima fase di ricerca dei materiali per una storia complessiva dell'*Oplepo* che, consultando i testi e i nomi dei numerosi autori appartenenti al gruppo, è nata l'idea di orientare il lavoro verso un poeta del gruppo che, nel corso della sua lunga attività, si era più volte avvicinato alle teorie e alla pratica della letteratura potenziale, oltre ad essere stato uno dei membri del citato *Gruppo '63*. Stiamo parlando di Edoardo Sanguineti, il 'gatto lopesco' del titolo, che negli ultimi anni della sua vita e della sua attività letteraria è diventato membro dell'*Oplepo* e poi addirittura presidente.

Di 'questo' Sanguineti, uomo e artista dai tanti travestimenti (per riprendere un'espressione di Niva Lorenzini), si è interessato Fausto Curi in un suo saggio del 2005, presentato a Bologna in occasione del convegno internazionale *Sanguineti: la parola, la scena*, nel quale ha analizzato l'uso della *contrainte* nella poesia del poeta genovese. E proprio consultando questo saggio e un altro studio fondamentale sulla cosiddetta "terza fase" di Sanguineti, *Usando gli utensili di utopia* di Luigi Weber, si è consolidata la decisione di collegare l'esperienza dell'*Oplepo* alla figura di Edoardo Sanguineti e alla sua poesia à *contrainte*, per cercare di cogliere i riflessi e le reciproche influenze di questa frequentazione.

Lo schema espositivo del lavoro prevede di trattare nel primo capitolo la storia dei due opifici, seguita da una descrizione della *contrainte* e del suo ruolo nei testi di letteratura potenziale. Nel secondo capitolo si sono prese in considerazione le numerose pubblicazioni dell'*Oplepo*, concentrandosi sui due testi principali realizzati dall'opificio, il *Dizionario* e la *Biblioteca*, analizzando le principali

contrainte utilizzate nei testi in versi. Infine nel terzo capitolo si è ripercorsa la vicenda artistica di Sanguineti, partendo dai primi ‘giochi poetici’ alla fine degli anni Sessanta per approdare, seguendo il suo lungo ‘apprendistato di oplepiano autodidattica’, agli ultimi testi à *contrainte* prodotti negli anni in cui ha fatto parte del gruppo. Chiude il lavoro una breve intervista, collocata in appendice, fatta in agosto a Raffaele Aragona, membro fondatore dell’*Oplepo* e attuale segretario.

CAPITOLO PRIMO

La Letteratura potenziale

Il Primo manifesto dell'*Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle)*, inizia con l'osservazione piuttosto rammaricata di François Le Lionnais, presidente del gruppo, secondo la quale se apriamo un qualunque dizionario alla ricerca della definizione di letteratura potenziale «*Nous n'y trouvons rien. Fâcheuse lacune¹*». Il 'laboratorio' francese, quando Le Lionnais scrive questo manifesto, è nato da poco più di un anno² e tra le sue urgenze c'è anche questa: fornire una definizione per la 'letteratura potenziale' della quale, col nome che si è scelto, dichiara di occuparsi. La definizione venne fornita e col tempo, alla luce dell'esperienza oulipiana e dei risultati delle ricerche e delle sperimentazioni condotte, l'espressione ha sempre più fatto riferimento a quella letteratura che si basa sull'uso di regole e restrizioni (*contraintes*), scoperte o riscoperte dagli *oulipien*.

Sono sempre i francesi a catalogare le tipologie e le proprietà delle varie costrizioni, a chiarire i concetti e il campo di azione della loro attività, a coniare

¹ François Le Lionnais, *LA LIPO (Le premier manifeste)*, in Oulipo, *La littérature potentielle, Créations Re-créations Récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p.20.

² Il Manifesto (poi Primo Manifesto) è stato scritto nel 1962, ma pubblicato solo nel 1973 nella prima pubblicazione del gruppo *La littérature potentielle, Créations...* cit.

tutte quelle espressioni che verranno, una volta tradotte, riprese e utilizzate dagli oplepiani.

Per questo un discorso sulla letteratura potenziale ci pare debba cominciare con due ‘*petites histoires*’, quella del primo opificio francese e quella del successivo e omologo gruppo italiano dell’*Oplepo* affrontando poi prima di concentrarsi sui testi, il concetto di *contrainte*, vera *pompe a imagination*³ del potenziale letterario.

1.1 L’*Oulipo*: il primo opificio

La nascita dell’*Oulipo* è stata descritta e commentata da molti autori, tutti concordi nel collocarla nella cantina del ristorante parigino “*Vrai Guascon*” la sera del 24 novembre 1960 dove si è riunito un gruppo curioso composto da sette artisti⁴, appassionati di letteratura e di matematica. Gli ideatori dell’incontro sono lo scrittore Raymond Queneau e il suo complice intellettuale François Le Lionnais, un ingegnere appassionato di scacchi. I due, amici da tempo ed entrambi membri del *Collège de Pataphysique*⁵, avevano avuto l’idea di costituire questo gruppo due mesi prima durante un incontro del Collegio dedicato a Queneau.

³ La definizione è dovuta dello scrittore Georges Perec, uno degli *oulipien* più attivi.

⁴ I sette presenti alla serata del 24 novembre 1960 sono: Raymond Queneau, François Le Lionnais, Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure e Jean Queval. A loro si aggiungono quasi subito Noël Arnaud, André Blavier, Paul Braffort, Latis, Albert-Marie Schmidt e, successivamente, Stanley Chapman, Ross Chambers (1961) e Marcel Duchamp (1962).

⁵ Associazione nata nel 1948 in Francia che studia e promuove la Patafisica, corrente artistica fondata dallo scrittore Alfred Jarry e definita come “la scienza delle soluzioni immaginarie”.

La ‘compagnia’ nata quel giovedì⁶ si è scelta come nome provvisorio *Selitex*, abbreviazione di *Séminaire de Littérature Expérimentale*, ma già nella seconda riunione viene deciso di cambiarlo, prima in Olipo poi in quello definito *OuLiPo*, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, dove è mantenuta la «li» di *Littérature*, ma a *Seminaire* viene preferito *Ouvroir*⁷, privilegiando il concetto più concreto e artigianale di un laboratorio⁸, e *Potentielle* sostituisce a *Expérimentale*. Il valore ‘*potentielle*’ della letteratura praticata dall’*Oulipo*, risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l’uso di nuove procedure linguistiche; una letteratura mossa insomma dall’idea che la creatività e la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli e di costrizioni.

La *contrainte* infatti è lo strumento creativo principale dell’*oulipien*, un dispositivo che permette di amplificare le possibilità e di raggiungere soluzioni originali, bizzarre giacché l’essere ‘costretti’ a seguire certe regole induce uno sforzo di fantasia. In questo modo la costrizione non riduce l’orizzonte dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», essendo paradossalmente «un inno alla libertà d’invenzione».

⁶ Il giovedì sarà il giorno della settimana stabilito per gli incontri mensili.

⁷ *ouvroir* in francese designa il laboratorio di cucito in un convento di monache o in un istituto di beneficenza

⁸ Jean Lescure, a proposito della scelta di *Ouvroir*, dichiara: “*Seminaire* ci infastidiva per una sorta di richiamo alle stazioni di monta e all’inseminazione artificiale: *ouvroir*, al contrario, titillava il nostro gusto moderato per la fase eroica della rivoluzione industriale: rispettata la dignità del lavoro, consentimmo a legare la li [di “*littérature*”] all’ou [di “*ouvroir*”] da Jean Lescure, *Petite histoire de l’Oulipo* in Oulipo, *La littérature potentielle...*, cit. p. 32 (in traduzione italiana R. Campagnoli, Y. Hersant, (a cura di), *Oulipo. La letteratura potenziale. Creazioni, ri-creazioni, ricreazioni*, p.25).

Tornando alla nascita del gruppo questa avviene, per dirla con le stesse parole di Bénabou, *oulipien* della seconda fase, in un contesto storico segnato in letteratura dalla rimessa in discussione dei concetti di surrealismo e di impegno di tipo sartriano: una «doppia serie di illusioni» con le quali il progetto dell'*Oulipo* decide di rompere. Le coordinate artistiche del gruppo, che inizialmente è una specie di società segreta in seno al *Collège de Pataphysique*, sono dichiarate da Raymond Queneau, che, in una conferenza del 1964, a proposito dell'*Oulipo* dirà che non si tratta di «un movimento o una scuola letteraria» e «neppure di un seminario scientifico, un gruppo di lavoro "serio" tra virgolette». Prende inoltre le distanze sia dalle cosiddette avanguardie che da tutto ciò che fino a quel momento era stato proposto sotto il nome di letteratura aleatoria. La *contrainte* è la risposta alla crisi dell'ispirazione e gli oulipiani nel rapporto con la tradizione sono certamente più classicisti che romantici. Rifiutano l'idea che l'ispirazione sia il frutto involontario e incontrollabile di una possessione che abita il poeta e considerano l'arte un fatto antropologico del tutto materiale e accessibile e lo scrittore una sorta di *homo faber*, che, come un artigiano, manipola il linguaggio poetico grazie alle sue personali capacità intellettive, togliendo al 'fuoco creativo' ogni mistero e sacralità imperscrutabile. Gli *oulipien* sono inoltre molto consapevoli del loro rapporto con gli autori del passato e con i loro successori, in una visione molto lucida del loro contesto di provenienza e del loro ruolo storico.

Le Lionnais, nel primo manifesto programmatico dell'*Oulipo*, dichiara che «*La vérité est que la querelle des Anciens et des Modernes est permanente*⁹».

Tutti gli studi sull'*Oulipo* fanno inoltre cenno, per i suoi primi anni all'influenza esercitata da un altro gruppo, quello dei matematici *Bourbaki*, impegnato dalla fondazione a dare una «solida base» alla matematica a partire dalla «teoria degli insiemi». E in effetti, tra le due esperienze compaiono come elementi comuni la natura collettiva del lavoro, il progetto di abbracciare completamente un determinato campo (matematico per *Bourbaki*, letterario per *Oulipo*) e l'uso di uno strumento strategico privilegiato (in un caso il metodo assiomatico, nell'altro la *contrainte*)¹⁰.

Dopo la scelta del nome più adeguato e la definizione del proprio ruolo all'interno del *Collegio di Patafisique* (l'*Oulipo* ne è una tra le tante sottocommissioni ma da subito lavora con grande autonomia), il gruppo si struttura, sviluppando al suo interno un dibattito costante, conducendo e condividendo i primi esperimenti letterari e continuando a mettere a fuoco il proprio manifesto artistico. Nel frattempo il gruppo si è allargato con nuove adesioni, l'ultima della prima fase è quella di Marcel Duchamp.

Il progetto del laboratorio (opificio) è a questo punto abbastanza definito e consiste in un tentativo di esplorare sistematicamente il 'potenziale' della letteratura, e più in generale della lingua, e, per eseguire questa esplorazione, l'*Oulipo* si assegna due tipi di compiti: il primo (*anoulipism*) è quello di lavorare su opere

⁹ F. Le Lionnais, *LA LIPO*(*Le premier manifeste*), in *Oulipo, La littérature potentielle...*, cit., p.21.

¹⁰ Marcel Bénabou, *Quarante siècles d'Oulipo* in «*Raison Présente*», Année 2000, p.73.

letterarie passate per trovare tracce dell'uso di strutture, forme o vincoli, il secondo (*sintoulipism*) è inventare nuove strutture, forme o vincoli, per consentire la produzione di opere originali¹¹.

Al cuore di questo approccio, come già accennato, c'è la nozione di *contrainte* e il paradosso che essa è in grado di far emergere. I requisiti arbitrari della 'regola da rispettare', anziché bloccare l'immaginazione, la stimolano, permettendole di ignorare tutti gli altri vincoli. Secondo il pensiero oulipiano, infatti, la produzione di un'opera letteraria deve comunque adattarsi a una serie di procedure e costrizioni grammaticali, lessicali e di altro tipo, e l'obiettivo della ricerca oulipiana è quello di modificare o ampliare il numero di tali limitazioni ormai codificate e consolidate.

Una delle prime *contrainte* proposte fu la *méthode S + 7* che consiste nel sostituire ogni sostantivo (S) di un testo dato e preesistente con il settimo sostantivo trovato dopo di esso in un determinato dizionario (S + 7). Fu Jean Lescure a proporla in uno dei primi incontri del gruppo¹². L' S + 7 ebbe molto successo, come dimostrano i numerosi testi prodotti secondo il metodo ma anche le tante proposte di variazioni proposte attorno al vincolo.

Nel 1966 con la scomparsa di Schmidt¹³ si chiude per l'*Oulipo* la prima fase più teorica e concettuale, contraddistinta dalla ricerca, dai primi esperimenti

¹¹ Ivi, p.84.

¹² La riunione è quella del 13 febbraio 1961.

¹³ Quella di Schmidt è la prima perdita nel gruppo dei sette fondatori. Era stato lui con una felice intuizione a proporre nella seconda riunione di cambiare il nome *SeLitEx* prima in *OliPo*, poi definitivamente in *Oulipo*.

letterari e dalla scelta di una scarsa visibilità pubblica. Si apre allora una nuova stagione che si può far coincidere con l'ingresso nel gruppo del poeta-matematico Jacques Roubaud, chiamato a farne parte da Queneau. Seguiranno altre importanti adesioni: Georges Perec (1967), Marcel Bénabou e Luc Etienne (1970), Paul Fournel (1971), Harry Mathews e Italo Calvino (1973). Grazie all'apporto di questi nuovi membri, il gruppo, che nel frattempo ha 'abbandonato il suo nascondiglio' in favore una maggiore visibilità, si arricchisce di proposte e idee ed è ormai pronto per il salto di qualità. Si intensificano le pubblicazioni e la produzione di testi à *contrainte*, uno dei membri più attivi è Georges Perec, in assoluto l'*oulipien* più ispirato. Dopo la pubblicazione dei *Cent mille milliard de poéms*¹⁴ di Queneau, primo celebre esempio del programma oulipiano, è il suo romanzo *La disparition* a segnare una svolta decisiva nella storia del gruppo e a dare il via a una corposa produzione di opere à *contrainte*. La costrizione operata da Perec in quest'opera è quella del lipogramma: l'intero romanzo è scritto senza mai usare la lettera 'e', scelta che, sul piano pratico, impedisce di utilizzare tutte le parole che la contengono. Tale rinuncia (che per la lingua francese corrisponde all'incirca al 30% delle parole del dizionario) ha costretto l'autore a una vera e propria "opera di traduzione" per rispettare la regola del testo lipogrammatico ricorrendo a lemmi rari e desueti, a neologismi, invenzioni linguistiche e giri di parole per poter scrivere e raccontare 'questa storia', simbolica trasfigurazione del proprio dramma di orfano:

¹⁴ Il "poema" pubblicato nel 1961 è composto da 140 versi (10 varianti per ciascuno dei 14 versi di un sonetto). La pagina è divisa da strisce orizzontali che consentono di comporre il sonetto in modo casuale scegliendo i quattordici versi. Le combinazioni possibili, ovvero i diversi sonetti che si possono ottenere sono 10¹⁴, cioè centomila miliardi come avverte il titolo.

cresciuto nell'assenza di *eux*¹⁵ (i genitori) e perciò privato di una parte della propria identità. Da ricordare che i critici sulle prime lo avevano letto come un normale romanzo, infatti gli era sfuggita la regola utilizzata dallo scrittore, pur esibita sotto i loro occhi su tutto il testo. Perec successivamente compirà l'operazione inversa, ancora più acrobatica, cioè quella di scrivere un testo 'monovocalico' recuperando e utilizzando la sola vocale 'e'; il romanzo si intitola *Les revenentes*. Su Georges Perec si tornerà per accennare tra l'altro al suo capolavoro oulipiano, l'iper-romanzo *La vie mode d'emploi*, che Italo Calvino definì come «ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo¹⁶».

Tra gli altri nuovi membri del gruppo, Paul Fournel e Jacques Roubaud propongono *L'Hôtel de Sens*, una storia fantastica nella quale una successione di lettere disposte in modo circolare genera, sottoposta a differenti letture e nel rispetto della stessa sequenza fonetica, i racconti dei personaggi ospitati nelle varie camere dell'albergo¹⁷.

Intanto grazie a Marcel Bénabou e di Jacques Roubard, due tra i nuovi membri, è formulata attraverso una sorta di gioco di parole una precisa definizione dell'opificio e della letteratura potenziale:

¹⁵ La pronuncia di *eux* corrisponde foneticamente a quella del grafema 'e'. Da notare inoltre che l'eliminazione della lettera 'e' sul suo nome (Georges Perec) realizza un "danneggiamento" molto pesante eliminando tutte .

¹⁶ Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2002, p.132.

¹⁷ La sequenza fonetica generatrice delle storie è: A-M-E-L-I-F-OU-L-B-O-R-D-L e il racconto è pubblicato nel 1978 nel numero 10 della *Bibliothèque Oulipienne*. Per una descrizione più dettagliata cfr. nota 5 dell'Introduzione a *Oplepiana Dizionario di Letteratura potenziale*, p.9.

OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ? OU c'est OUVROIR, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la LI. LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques¹⁸.

Nel 1973 esce per Gallimard il volume *Oulipo La littérature potentielle (Créations Re-crédation Récréations)*, un testo-manifesto che rappresenta la prima sintesi della strada fin qui percorsa e che fa conoscere al grande pubblico l'attività e l'originalità del gruppo. A partire dall'anno successivo, poi, inizierà le sistematiche e più o meno periodiche pubblicazioni di libretti (in tiratura limitata di 150 copie, più 50 riservate ai membri del gruppo) contenenti i testi à *contrainte* proposti. Sono in maggioranza lavori individuali e, talvolta, pubblicazioni collettive su uno stesso tema o sulla stessa idea di 'vincolo'. Il primo numero, dal titolo *Ulceration*, è un testo ideato da Georges Perec a partire dal dato statistico che le undici lettere più frequenti nel francese scritto sono quelle che compongono la parola 'ulceration' e che fa uso per generare le sequenze di lettere un calcolatore. Un anno prima è stato chiamato a far parte del gruppo, come invitato d'onore, Italo Calvino¹⁹ che da subito nello spirito creativo degli *oulipien* contribuisce alla proposta di nuove

¹⁸ Traduzione italiana in R. Campagnoli, Y. Hersant, (a cura di), *Oulipo. La letteratura potenziale...*, cit. «OULIPO ? Cos'è questo? Cos'è quello? Cos'è OU? Cos'è LI? Cos'è PO? OU è ouvroir, un laboratorio. Per fabbricare cosa? Della LI. LI, è la letteratura, è quello che si legge/leggiamo e quello che cancelliamo. Quale genere di LI? La LIPO. PO significa potenziale. Della letteratura in quantità illimitata, potenzialmente producibile fino alla fine dei tempi, in quantità enormi, infinite per tutti i fini pratici».

¹⁹ La 'prima volta' oulipiana di Calvino è datata 8 novembre 1972 in una riunione si tenne a casa del presidente e fondatore Le Lionnais. Nella riunione del 14 febbraio 1973 viene eletto membro straniero assieme a Harry Matthew.

contrainte ed espone agli altri la “macchina narrativa” alla base del *Castello dei destini incrociati*²⁰ che aveva pubblicato nel 1969. Calvino, che in questi anni vive a Parigi, sarà uno dei traghettatori dell’esperienza oulipiana in Italia, stimolando l’interesse per la letteratura potenziale e favorendo così la nascita del gruppo italiano dell’*Oplepo*. Ed è sempre Calvino a suggerire la parola ‘opificio’, per tradurre il francese *ouvroir*, ai fondatori del gruppo italiano²¹.

La pubblicazione della *plaque*tte a partire dal 1973 prosegue e già nel 1987 esce per il grande pubblico la prima raccolta degli introvabili fascicoli. È il primo volume della *Bibliothèque Oulipienne* pubblicato per i tipi di Seghers che curerà anche i due successivi volumi per poi passare la mano a Le Castor Astral. Ad oggi il gruppo, che ha superato la prova del tempo e le inevitabili perdite dei suoi membri più prestigiosi dimostra una longevità inaspettata e continua a riunirsi mensilmente (rigorosamente di giovedì) e a pubblicare le sue *plaque*tte arrivate alla numero 238²².

1.2 La nascita del gruppo italiano

I trenta anni che dividono la nascita dei due opifici rappresentano una stagione in cui, nel panorama culturale italiano, si mostrano diverse e significative

²⁰ L’idea di Calvino colpisce Perec che, della macchina narrativa che fa uso del mazzo di tarocchi a 78 carte misura le potenzialità in poco meno di cinque miliardi di miliardi di possibili diverse storie. Il calcolo è esposto in Perec G, *Cinque miliardi di miliardi di romanzi*, trad. di Andrea Borsari, in «Les Nouvelles littéraires», 6 mai 1976, pp.156-157

²¹ Calvino utilizzò la parola opificio nell’elogio funebre di Perec scritto su «La Repubblica» del 6 marzo 1982.

²² L’elenco aggiornato delle *plaque*tte pubblicate è disponibile nel sito web del gruppo all’indirizzo <https://www.oulipo.net/fr/bo> (consultato il 25/09/2020).

esperienze preparatorie alla fondazione dell'*Oplepo*. Si è già detto dell'importanza della figura di Italo Calvino e per questo non è difficile ritenerlo, durante la sua permanenza a Parigi²³, una figura chiave: membro straniero dell'*Oulipo*, scrittore e proficuo sperimentatore *à contrainte*, critico e intellettuale al centro del dibattito culturale nazionale è in questi anni uno dei principali *trait d'union* tra le letterature francese e italiana.

Ma guardando indietro, già dalla metà degli anni Cinquanta circola in Italia sotto varie forme e teorie una sperimentazione che coinvolge i giovani scrittori, contro le Liale e le tracce di queste novità si ritrovano in numerose riviste fondate in quegli anni. La più interessante è «*Il Caffè*»²⁴, un periodico di letteratura satirica, fondata nel 1953 a Roma da Gianbattista Vicari e che, oltre a ospitare le più grandi firme del panorama culturale e letterario italiano del tempo²⁵, guarda con attenzione alla letteratura straniera, in particolare appunto quella francese. E proprio accanto a maestri della letteratura satirica, grottesca e surreale (come Rabelais, Carrol, Swift) sulla pagine del «*Caffè*» cominciano ad apparire in traduzione frammenti di opere di autori francesi contemporanei: Jean Tardieu, Henri Michaux, Louis-Ferdinand Céline, Raymond Roussel, Charles Cros, Raymond Queneau, Georges Perec. Questo interesse della rivista per la letteratura francese, corrisponde al tentativo di sprovvincializzare la cultura italiana, seguendo una linea di pensiero indirizzata allo

²³ Italo Calvino si trasferisce a Parigi nell'estate del 1967 dove risiede, pur tornando continuamente e frequentemente in Italia per lavoro, fino al 1980.

²⁴ Le notizie sull'attività della rivista sono prese da Anna Busetto Vicari, «*Il Caffè e l'Oulipo*» in Raffaele Aragona (a cura di), *La regola è questa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.

²⁵ Vi scrivono Pasolini, Gadda, Buzzati, Palazzeschi, Pavese, Parise, Sciascia, Soldati, Calvino, Celati, Arbasino, Malerba, Manganelli, Volponi, Sanguineti, Zanzotto, solo per fare i nomi più noti.

sperimentalismo artistico e all'aggiornamento del linguaggio letterario come è chiaro da questo editoriale del 1957:

[...] la strada da seguire è quella di un continuo rinnovamento, di uno sperimentalismo conscio della sua continua provvisorietà della sua funzione relativa. «*Il Caffè*» individua le nuove possibilità della letteratura nella deformazione, che permette il continuo rinnovamento dei significati. Perciò diffidiamo soprattutto del moralismo diretto, del patetico esplicito, del lirismo, che automatizzano l'ispirazione; e preferiamo genericamente indicare l'ironia, la comicità la parodia, il grottesco²⁶.

Con questi propositi la direzione della rivista romana è già orientata alla sperimentazione oulipiana: un avvicinamento che avviene per gradi e con altri passaggi e attori intermedi, come l'*Accademia degli Informi*, un gruppo a partecipazione libera e gratuita, legato alla rivista di Vicari, che si pone come obiettivo quello di «restituire al caos il peccato originario della poesia», ed è appunto «*il Caffè*», che dal 1959 si assicura l'esclusiva di pubblicare i testi e le delibere dell'*Accademia*, a dare nelle sue pagine la notizia della nascita di questo singolare corpo accademico. Il direttore del «*Caffè*» è poi uno dei due reggenti dell'*Istituto romano di Alti Studi Patafisici*²⁷ e sulla sua rivista vengono pubblicati i testi patafisici francesi tradotti che diventa così l'organo di stampa per la diffusione del pensiero patafisico²⁸ in Italia. Infine per chiudere questa serie di esperienze legate al «*Caffè*» ricordiamo che sulla rivista si sviluppano intensi dibattiti sull'uso della 'combinatoria' in letteratura insieme ai primi giochi oulipiani sul linguaggio,

²⁶ Da *Il Caffè*, n.6, 1957, p.48.

²⁷ L'altro reggente è Leonardo Sinisgalli, poeta, ingegnere e pubblicitario lucano.

²⁸ Si ricorderà che l'*Oulipo* è nato all'interno del *Collegio di Patafisica* francese, del quale erano membri Queneau e Le Lionnais, fondatori dell'opificio.

soprattutto cruciverba letterari. E proprio da questi esperimenti nasce nel 1973, presso la sede dell'*Accademia degli Informi* di Urbino, l'*Istituto di Protesi Letteraria*²⁹. Vi prendono parte, oltre al solito Vicari, Guido Almansi, Alberto Arbasino, Guido Ceronetti, Luigi Malerba e altri autori italiani, mossi dalla volontà di esplorare «l'enciclopedia del possibile» attraverso un uso non canonico della letteratura tradizionale, riprendendo molte delle *contrainte* strutturanti e proponendone di nuove che ritorneranno nella produzione oulipiana.

Con una propensione fortemente ludica, a tratti comica, l'*Istituto di Protesi Letteraria* cerca di arricchire e migliorare i testi della tradizione fornendo loro dei ritocchi (delle protesi), basati sull'idea che l'arte sia un mestiere innanzitutto artigianale e facendo propri l'atteggiamento e le parole di Le Lionnais del Secondo Manifesto quando scrive:

spero mi si consenta di porre l'accento su una fondazione che sembra, ma sembra soltanto, modesta. Si tratta dell'Istituto di Protesi letteraria. Chi non ha avvertito leggendo un testo (qualunque ne sia la qualità) l'interesse che ci sarebbe a migliorarlo con qualche ritocco pertinente? Tutta la letteratura mondiale dovrebbe essere oggetto di protesi numerose e giudiziosamente concepite³⁰.

Si può perciò concludere che «*Il Caffè*» sia stato un catalizzatore fondamentale nello sviluppo della letteratura potenziale in Italia, proprio perché

²⁹ Le notizie riportate sono ricavate da Paolo Albani, *Accademici informi, patafisici e oulipisti italiani. L'esperienza dell'Istituto di Protesi Letteraria* in Brunella Eruli (a cura di) *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Marco Nardi Editore, Firenze, 1994.

³⁰ François Le Lionnais, *Le second manifeste*, in Oulipo, *Litterature potentielle...*, cit. pp. 23-27 (in traduzione italiana R. Campagnoli, Y. Hersant, (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale...*, cit. p.28).

«organo ufficiale di tre “giocose” istituzioni poeticamente e programmaticamente intrecciate fra loro: l'*Accademia degli Informi*, l'*Istituto romano di Alti Studi Patafisici* e l'*Istituto di Protesi Letteraria*³¹».

L'altra rivista, fondata negli stessi anni del «*Caffè*» e alla quale collaborano scrittori le cui esperienze ci interessano per questo discorso sulla letteratura potenziale, è «*Il Verri*». Il periodico, fondato da Anceschi nel 1956, oltre a svolgere un «ruolo di promozione nei confronti dello sperimentalismo letterario», pubblica testi, saggi e interventi nei quali si intravede la volontà di tenere aggiornato il pubblico sui più recenti dibattiti e sulle nuove direzioni della ricerca, non solo italiane, nei campi più diversi. A fianco delle firme più autorevoli del tempo, vi scrive una nuova generazione di scrittori e intellettuali tanto che, poco a poco, «*Il Verri*» diventa «la rivista della pressante neoavanguardia». Nei primi quattro anni di pubblicazioni sul periodico, con un'attenzione alla cultura mondiale simile a quella della rivista di Vicari, appaiono antologizzati poeti russi, tedeschi, francesi e spagnoli ma «soprattutto, in queste pagine i giovani recensivano i loro coetanei, e i più anziani recensivano i più giovani, o viceversa, alla sola insegna della curiosità³²». E sempre in queste pagine esordisce Alberto Arbasino (firmandosi anonimamente A.A.), appare la prima poesia composta da un computer, il *Tape Mark I* di Nanni Balestrini, e Alfredo Giuliani dà la notizia critica che è uscito a Varese, per i tipi di Magenta, il libro di un altro giovane, *Laborintus*.

³¹ P. Albani, *Accademici informi, patafisici e oulipisti italiani...*, cit., p.129.

³² Umberto Eco, *Prolusione* in Renato Barilli, Fausto Curi, Niva Lorenzini (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo: atti del Convegno di Bologna (8-11 maggio 2003)*, Bologna, Pendragon, 2005, p.23.

Anceschi concede sempre più spazio nella sua rivista alle posizioni di questi «giovani turchi», alimentando un dibattito tra «voci discordi» che, da confronto pungente, sfocia nei primi anni Sessanta nello noto scontro tra i Novissimi e le 'Liale'³³. In questo clima di rinnovamento e di «fermenti³⁴ » nasce a Palermo il celebre *Gruppo '63* che ci interessa perché ne fanno parte alcuni autori che si cimenteranno negli anni successivi con la scrittura *à contrainte*. Scorrendo il lungo elenco di nomi troviamo infatti, oltre a Edoardo Sanguineti, autore al centro di questo lavoro, quelli di Umberto Eco, del già citato Nanni Balestrini, di Giorgio Manganelli.

C'è infine da ricordare, per completare questa storia imperfetta della gestazione del gruppo dell'*Oplepo*, la pubblicazione della traduzione italiana del testo *OULIPO, La littérature potentielle (Créations Re-crédation Récreations)* del 1985. Questo testo fondamentale dell'*ouvroir* francese era stato pubblicato nel 1973 (a dodici anni dalla sua nascita), e aveva fatto conoscere l'attività del gruppo al grande pubblico³⁵. La sua traduzione italiana, per mano di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, rappresenta, in qualche modo, il passaggio definitivo per lo sviluppo di una corrente italiana di letteratura potenziale. Con questo lavoro Ruggero Campagnoli, che sarà uno dei tre fondatori dell'*Oplepo*, oltre a veicolare le idee e i risultati degli studi oulipiani, predispone e offre nella nostra lingua i nomi, i

³³ I membri del Gruppo '63 definirono ironicamente Liale, con sprezzante richiamo ai romanzi rosa firmati Liala, gli scrittori Buzzati, Cassola e Pratolini e, con loro, una intera generazione di scrittori.

³⁴ Il termine è usato da Umberto Eco che ritiene questi fermenti «l'espressione di un "illuminismo padano"» nel senso che «l'ambiente culturale in cui nasceva il Gruppo 63 si caratterizzava per un rifiuto della cultura crociana, e dunque meridionale [...]» da U. Eco, *Prolusione...* cit., p.27.

³⁵ Nel 1973 l'*Oulipo* avvia inoltre la pubblicazione in tiratura limitata delle *plaquette* che periodicamente vengono raccolte e pubblicate nei vari volumi della *Bibliothèque Oulipienne*.

concetti e le definizioni che saranno ripresi e fatti propri dall'opificio italiano.

Il lavoro di Campagnoli, come egli spiega³⁶, non si è limitato a tradurre, introdurre e commentare, ma ha riproposto e 'rifatto' con materiale linguistico italiano gran parte degli esercizi letterari proposti, distaccandosi dal testo francese nel momento stesso in cui si tentava di rispettare le *contrainte* proposte, dimostrando, contro un certo scetticismo che vedeva confinato alle specificità della lingua francese la pratica oulipiana, che il travaso linguistico era possibile³⁷. Con la traduzione di Campagnoli e Hersant sono inoltre nate ufficialmente la dizione 'opificio di letteratura potenziale'³⁸ e la sigla Op.Le.Po., facendo così del 1985 una data storica, stando anche a quanto si può leggere nella 'Piccola cronologia Oulepiana' proposta sul sito web del gruppo.

Arriviamo così al 1990³⁹ quando si costituisce a Capri, «con gli stessi intenti dell'omologo e più anziano gruppo francese» l'opificio italiano. I tre fondatori sono un ingegnere, Raffaele Aragona, e due francesisti, Ruggero Campagnoli e Domenico D'Oria. Il gruppo si presenta così:

OPLEPO è l'acronimo di *Opificio di Letteratura Potenziale*.

Opificio è un luogo nel quale si opera, si produce; nel caso di specie si producono "strutture" letterarie; è traduzione libera, ma significativa del

³⁶ Ruggero Campagnoli, *Dall'OuLiPo all'OpLePo: teoria e pratica*, in Brunella Eruli (a cura di), *Attenzione al potenziale...*, cit., pp. 159-163.

³⁷ È stato fatto notare comunque che la lingua di riferimento non è una 'variabile di sistema' trascurabile per la pratica oulipiana dal momento che questa è stata trasferita alla sola lingua italiana e che quello italiano è, fuori dalla Francia, l'unico gruppo omologo esistente, così come quella italiana è ad oggi l'unica traduzione del principale testo dell'*Oulipo*.

³⁸ Questa traduzione come detto riprende quella proposta da Calvino nel 1982, nel suo elogio funebre di Georges Perec.

³⁹ La data ufficiale è il 3 novembre 1990, con uno scarto di trenta anni "pressoché esatto" rispetto a quel 26 novembre 1960.

francese *ouvroir* del quale ripete il tono ironico.

Letteratura, perché si tratta di letteratura, “arte combinatoria” per eccellenza; il termine è da intendersi in senso lato e dimostrativo [...]

Potenziale è detto, naturalmente, perché i suoi prodotti non sono reali, sono ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l’uso di nuovi procedimenti⁴⁰.

Il richiamo all’*Oulipo* è totale, sia nel riproporre lo stessa formula esplicativa di Bénabou e Roubard, sia nell’individuazione degli stessi compiti assegnati alla propria ricerca e alla sperimentazione: l’*anoulipism* e il *sintoulipism*, ora traducibili e riformulabili in anoplepismo (o ‘Le.po. analitica’) e sintoplepismo (o ‘Le.po. sintetica’).

Gli altri membri del gruppo che si è formato provengono da professioni e interessi tra i più svariati⁴¹, in questo senso con una varietà superiore a quella che animava il gruppo degli *oulipien* fondatori e un’altra peculiarità del gruppo italiano, come frequentemente viene sottolineato, è di tipo geografico: mentre gli oulipiani vivono quasi tutti a Parigi, in Italia «le dislocazioni sono diverse e questo crea una maggiore difficoltà negli incontri⁴²».

In occasione dell’incontro in cui fu costituito l’*Oplepo* fu presentato un lavoro di Campagnoli poi pubblicato in fascicolo nel primo numero della *Biblioteca*

⁴⁰ Raffaele Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario di Letteratura Potenziale*, Bologna, Zanichelli, 2002, pp.14-15.

⁴¹ In una nota, a riguardo, nell’introduzione alla *Biblioteca* si legge: «[...] aderiscono scrittori (Paolo Albani, Ermanno Cavazzoni, Edoardo Sanguineti e il catalano Màrius Serra), francesisti e letterati (Brunella Eruli, Piero Falchetta e Maria Sebergondi), creativi e manipolatori della parola (Giulio Bizzarri, Luca Chiti, Sal Kierkia, Giuseppe Varaldo, Anna Busetto Vicàri e Giorgio Weiss), artisti (Alessandra Berardi, Totò Radicchio e Aldo Spinelli) matematici e informatici (Elena Addòmine, Marco Maiocchi e Piergiorgio Odifreddi)». Un elenco preciso e aggiornato dei membri del gruppo è pubblicato all’indirizzo web <https://www.oplepo.com/gli-oplepiani>.

⁴² Raffaele Aragona (a cura di), *L’invenzione e la regola. Il potenziale della letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, p.24.

Oplepiana, la collana di *plaquette* che è arrivata, a oggi, alla numero 44. Le *plaquette* dell'*Oplepo* sono a tiratura limitata come quelle dell'*Oulipo* e ne imitano sia il formato che le scelte tipografiche. Inoltre consultando la collana si nota che, non di rado, i testi proposti dagli oplepiani si rifanno a opere pubblicate dagli autori del gruppo francese. Già nel primo numero troviamo il testo di Campagnoli, intitolato *Edulcoranti*, che scrive un testo poetico imitando l'operazione di Perec con *Ulcerations*⁴³: la parola scelta (*edulcoranti*) ha undici lettere come quella scelta da Perec (*ulcerations*), della quale tra l'altro è quasi l'anagramma, ma soprattutto è la stessa la *contrainte* utilizzata per comporre il poema: un testo eterogrammatico⁴⁴. Gli oplepiani con questi 'omaggi' ai colleghi *oulipien* intendono mettere alla prova della lingua italiana l'efficacia e la tenuta di *contrainte* oulipiane, ideate e sperimentate perciò nel sistema della lingua francese. Quello che fanno, per dirla con un'espressione del futuro *Dizionario di Letteratura Potenziale* del quale si parlerà più avanti, corrisponde a un 'plagio per posticipazione'⁴⁵.

Nei primi quindici anni di attività vengono pubblicate in totale 24 *plaquette*, contenenti testi che propongono 'nuove costrizioni' o ne sperimentano di già 'usate'. Tutti questi lavori confluiranno nel 2005 nella raccolta *Biblioteca Oplepiana*, anticipata nel 2002 da un altro volume, *Oplepiana Dizionario di Letteratura*

⁴³ Il testo di Perec era stato pubblicato nel 1974 nella *plaquette* n°1 della *Bibliothèque Oulipienne*.

⁴⁴ Nel testo eterogrammatico, ideato da Perec, partendo da tutti i possibili anagrammi di una parola scelta, forniti da un calcolatore, si scelgono quelli che letti uno di seguito all'altro (introducendo stacchi e punteggiatura) possano formare delle frasi (o dei versi) dotati di un senso e di un ritmo. Perec partendo dalla parola 'ulceration', riesce a utilizzarne 399 diversi anagrammi.

⁴⁵ Nel *Dizionario* al lemma 'plagio per posticipazione' corrisponde la seguente definizione: «si tratta di un plagio di strutture oulipiane (in futuro potrà esserlo anche di strutture oplepiane) in lingua diversa. Esso è, almeno per ora, un prodotto e un atteggiamento proprio dell'OUPLEPO nei confronti dell'OULIPO».

Potenziale. Il gruppo nel frattempo si è allargato con l'ingresso di nuovi e spesso prestigiosi membri: Ermanno Cavazzoni ed Edoardo Sanguineti (1998), Giorgio Weiss e Piergiorgio Odifreddi (2000) ai quali ne seguiranno altri negli anni successivi.

1.3 *Contrainte*: tradizione e invenzione.

Dopo aver ricostruito in breve le 'storie' dei due opifici ci concentriamo adesso sulla *contrainte*: così è chiamata la regola che lo scrittore si impone di rispettare nel dar vita alla sua opera letteraria. In italiano la traduciamo con le parole 'costrizione' e 'vincolo'. A proposito della parola adottata dagli *oulipien*, Perec fece notare a una conferenza⁴⁶ che in inglese si oppongono le due parole *constraint* e *restraint*. Nella prima (dal francese antico *constraindre*) prevale il concetto di obbligo mentre nella seconda (dal francese antico *restraindre*) prevale quello di limite. Così, rispettando la tesi oulipiana per la quale la regola impone ma non limita, si è preferito in queste pagine utilizzare le parole 'costrizione' e 'vincolo', evitando accuratamente l'espressione 'restrizione'.

L'attività principale dell'opificio, come detto, è la scoperta di quelle 'regole', vecchie e nuove, che lo scrittore utilizza nel processo creativo; un lavoro orientato in due direzioni precise: quella 'analitica' della ricerca, con l'anoplepismo, e quella 'sintetica' dell'invenzione, con il sintoplepismo⁴⁷. Sul piano analitico all'*oulipien*

⁴⁶ La conferenza fu tenuta da Georges Perec il 29 ottobre 1981 all'Istituto di lingue romanze dell'Università Copenaghen.

⁴⁷ cfr. Oulipo, *La littérature potentielle...*, cit. (in traduzione italiana R. Campagnoli, Y. Hersant, (a cura di), *Oulipo. La letteratura potenziale...*, cit.)

interessa analizzare testi già pubblicati alla ricerca di quelle strutture e regole che si possano inquadrare come *contrainte* e in questo suo lavoro, pur mantenendo una propria autonomia di pensiero, si rifà ad alcune importanti impostazioni dello strutturalismo. Gli oulipiani, infatti, si concentrano sugli aspetti tecnici dell'opera e, come i Formalisti, «si adoperano a portare alla luce i 'segreti di fabbricazione', cercando di vedere con quali procedimenti l'opera organizza i propri materiali⁴⁸». Per loro il senso dell'opera è nella sua *contrainte* che ne pone in secondo piano il valore poiché l'obiettivo non è il giudizio estetico, ma la comprensione del funzionamento di un meccanismo nel testo letterario.

La direzione sintetica dell'*Oulipo* è, tornando al Primo Manifesto, «più ambiziosa, e costituisce la vocazione essenziale dell'Oplepo⁴⁹», e qui l'*oulipien* può dar sfogo alle sue creazioni e invenzioni, da utilizzarsi a seconda dei casi, con testi esistenti o *ex novo* per produrre nuove opere. Questi esercizi, queste creazioni, seguono e allo stesso tempo guidano il dibattito permanente sulla funzione e sul valore della 'costrizione'. Nel 1967, da poco entrato nell'*ouvroir*, Georges Perec scrive il saggio *La Chose*⁵⁰ all'interno del quale, in un paragrafo intitolato *Contrainte et liberté*, leggiamo:

Costrizione e libertà definiscono i due assi di ogni sistema estetico. Questa figura spaziale (ascisse, ordinata) dimostra sufficientemente che costrizione e

⁴⁸ Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005, p. 91.

⁴⁹ R. Campagnoli, Y. Hersant, (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale...*, cit., p.19 [l'originale Oulipo è stato qui tradotto Oplepo]

⁵⁰ La 'cosa' (the new thing) è il free-jazz che lo interessa per il gioco che si instaura in questo genere musicale tra costrizione e libertà, e che gli permette una riflessione sulla letteratura à *contrainte*.

libertà sono funzioni indissociabili dall'opera: la costrizione non impedisce la libertà [...] Alcuni sistemi sembra propendano più dalla parte della costrizione (per esempio il sonetto, il romanzo epistolare, la fuga, la statua equestre), altri più dalla parte della libertà (per esempio «l'opera», che sia racconto, poesia, tela, numero d'opera, numero di catalogo, ecc.) ma questa distinzione è artificiale [...] Non esiste un sistema più o meno libero o più o meno costretto, 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. «Il genio, diceva Klee, è l'errore nel sistema»: più dura è la legge, più l'eccezione è eclatante, più stabile è il modello e più s'impone la deviazione. Il pericolo che corre il sistema proviene principalmente dall'indebolimento di questo rapporto: o costrizione e libertà sono neutralizzate a beneficio di ciò che l'«artista» chiama la sua «natura», la sua spontaneità, la sua ispirazione, o la costrizione cessa di essere percepita come una convenzione, una regola, un fatto di cultura e si dichiara naturale, fondata sul buon senso o sul genio nazionale[...]»⁵¹.

Questa descrizione suggerisce un partita a tre nella quale l'artista deve 'progettare', in un giusto rapporto tra costrizione e libertà, lo spazio 'ideale' per permettere alla sua 'natura' di muoversi, e quindi esprimersi, in modo efficace. È questa in sintesi la ricetta oulipiana in risposta alla crisi d'ispirazione, alla complessità del mondo contemporaneo, al caos surrealista della 'scrittura automatica'.

Sul fronte sintetico si sviluppa inoltre all'interno dell'opificio una discussione sul valore, sul ruolo e sulle caratteristiche estetiche e funzionali della *contrainte* in relazione al lettore, o più in generale al destinatario dell'opera d'arte che ne è nata. Se infatti tutti gli *oulipien* sono concordi sulla necessità della

⁵¹ Georges Perec, *La cosa*, EDB, Bologna, 2018, p.19.

costrizione, le loro opinioni divergono sulla sua ‘visibilità’ all’interno del testo⁵².

Quando lo scrittore oulipiano si accinge a dar vita al suo testo aggiunge alle regole più comunemente accettate (quelle della lingua, quelle del genere letterario che adotta), regole proprie, chiamate vincoli, utilizzate per esplorare le possibilità ancora non sfruttate nel linguaggio. Sono vincoli generalmente formali, spesso presi in prestito da modelli matematici (o più in generale scientifici). Ma qual è la relazione tra questi vincoli o queste strutture che l’*oulipien* invoca come punto di partenza necessario per il suo lavoro, e il suo lettore? Dovranno necessariamente essere portati alla sua attenzione e, se sì, in che modo?

Alcuni tra i membri dell’opificio ritengono che le *contrainte* una volta compiuta la loro missione (cioè aiutare la produzione di un testo), dovrebbero rimanere percepibili all’interno del testo di cui hanno favorito la nascita; altri sono del parere che, come le impalcature dopo la costruzione di un edificio, dovrebbero invece scomparire. In prima battuta si potrebbe attribuire questa diversità di atteggiamento a preferenze individuali. Queneau, Duchateau e Mathews adottano quella che Roubaud ha graziosamente chiamato *la pudeur de la contrainte* e non lo rivelano. Altri come Perec, Calvino e lo stesso Roubaud, sono meno ‘*pudiques*’ e non esitano a rivelare in tutto o in parte i vincoli o le strutture impiegate. Ma l’atteggiamento di ogni *oulipien* è forse determinato soprattutto da fattori meno soggettivi, e la loro scelta è legata alla natura del vincolo scelto e del tipo di testo

⁵² Riportiamo in sintesi i contenuti del confronto che si sviluppò tra i membri dell’*Oulipo*, rifacendosi al saggio *Les Oulipiens e leur contraintes* di Marcel Bénabou pubblicato sul sito web del gruppo, all’indirizzo <https://www.ouliipo.net/fr/exhibercacher>.

prodotto. Chi sperimenta molti generi, si veda il caso di Perec, adotta da un'opera all'altra soluzioni diverse, diversamente chi si concentra su certe *contrainte* tende più facilmente a rimanere fedele a una stessa modalità di 'visibilità' o di occultamento del proprio vincolo. Una posizione estrema è quella di Le Lionnais, che sosteneva che la *contrainte* produce come unico testo quello della sua dichiarazione, perciò da darsi, tra l'altro senza preoccuparsi di sperimentarla con la creazione di un testo-esempio, visto che «*l'exemple est un plaisir que l'on se donne en plus, et que l'on donne au lecteur*». A questa tesi estrema, pronunciata durante una riunione del 1961, nessuno dei presenti si sentì di aderire. Se diverse sono le ragioni che portano l'*oulipien* a decidere di esibire la sua *contrainte*, riguardo alle modalità, Bénabou individua tre categorie di 'svelamento': quello obbligatorio, quello esterno e quello interno.

L'esibizione della regola è obbligatoria quando l'individuazione del vincolo da parte del lettore è fondamentale per la comprensione del testo; si tratta di quei casi in cui testo e vincolo non possono essere separati in alcun modo. Viene citato come esempio i *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau. Il libro, strettamente associato alla nascita dell'*Oulipo*, fornì da subito al gruppo uno dei suoi maggiori orientamenti; quello verso la combinatoria. I 10^{14} sonetti sono generabili solo conoscendo la struttura combinatoria dell'opera e, ovviamente, Queneau non poteva sognarsi di nasconderla, infatti la dichiara e la propone nel modo più distinto e originale: stampando i versi uno per uno su strisce sottili che il lettore, istruito sul da farsi, può combinare a piacimento per comporre sonetti «fino alla fine dei

tempi». Lo stesso requisito di esibizione del vincolo si impone per quegli ‘esercizi di riscrittura’ basati sulla manipolazione di testi scelti in precedenza: si pensi al citato metodo S + 7 e le sue varianti, i vari tipi di traduzione: omofonica, omosintattica, antonimica, ecc..., alle poesie eterogrammatiche proposte da Perec e ad altri ‘giochi letterari’ di sostituzione, giacché, se la lettura di certi testi oulipiani assomiglia a un gioco per il quale l'autore richiede la partecipazione del suo lettore, è essenziale che questo ne percepisca immediatamente le regole.

Il caso dello svelamento esterno riguarda invece quei testi nei quali il vincolo rimane invisibile agli occhi del lettore non informato e la sua rivelazione è affidata e rimandata a un'iniziativa dell'autore stesso che fornisce, con quello che Genette chiama ‘epitesto autoriale’, informazioni e dettagli sulle regole compositive. Il caso che Bènabou cita è quello di Queneau e della sua opera *Chiendent*: l'autore rivelò ‘esternamente’ i vincoli inseriti basati sulla matematica e sulla numerologia. In seguito cambiò atteggiamento e pur continuando a suggerire che anche tutti gli altri suoi romanzi obbedissero a vincoli tanto rigorosi quanto non rilevabili, non ritenne necessario farli conoscere ai suoi lettori, forse per lasciare loro il compito e il piacere di individuarli. Un altro caso di rivelazione esterna è quello di Perec e della sua opera *La disparition*, mossa probabilmente resa necessaria dal fatto che nessuno dei critici che l'aveva letto si era accorto della *contrainte* che il testo svelava internamente.

Lo svelamento interno infatti si dà all'interno del testo, non in modo aperto e dichiarato, ma con indicazioni e suggerimenti sottoforma di metafore, di giochi di

parole e con una scrittura che ‘imita’ il vincolo del testo. Nel suo celebre romanzo lipogrammatico (dove è vietato l’uso della vocale ‘e’) Perec è riuscito a fare del lipogramma non solo il suo principio di scrittura, ma anche il soggetto della storia. Tutti i personaggi, tutti gli episodi si muovono ostinatamente attorno a un unico tema, che è proprio la scomparsa di una lettera, che ovviamente non è possibile nominare, ma solo suggerire⁵³. La fortuna di questa operazione ha segnato fortemente il pensiero di molti oulipiani che nei loro lavori successivi hanno preso a fare della divulgazione interna del vincolo un’abitudine, anche, in certi casi, una sorta di vincolo aggiuntivo.

Tra gli *oulipien* si è poi sollevata la questione della ‘fedeltà’ alla regola che lo scrittore si è dato. Nei loro esercizi à *contrainte* gli autori infatti si sono accorti che in certi momenti la regola, anche se ‘ben ideata’, può rivelarsi troppo rigida e la sua efficacia di *pompe à imagination* venire meno rispetto al ‘prodotto’. Ci sono poi quei casi nei quali alla difficoltà nel rispetto costante della regola si aggiunge il rammarico di non poter usare una parola, un’immagine o una certa costruzione sintattica, che sembrerebbe indispensabile ma che è ‘proibita’. Ecco che nasce l’idea di *clinamen*. Il termine, di origine greca, indica nella fisica epicurea una deviazione spontanea (e casuale) degli atomi in caduta nel vuoto e viene proposto all’opificio da Perec per indicare la possibilità concessa allo scrittore di violare la regola, una *légère dérive*. Roubaud definisce il *clinamen*

⁵³ Tra i tanti ‘artifici rivelatori’ si pensi ad esempio al personaggio Anton Vokal che sogna la scomparsa, dal fondo di una biblioteca, del quinto volume di un’opera in ventisei volumi [la quinta lettera dell’alfabeto francese, che conta ventisei lettere, è la ‘e’]

une violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques (un bon clinamen suppose donc qu'il existe, aussi, une solution suivant la contrainte, mais qu'on ignorera de manière délibérée, et pas parce qu'on n'est pas capable de la trouver.⁵⁴

Di questa definizione ci interessano sia il fine estetico della violazione che la sua intenzionalità. Come eccezione e non rimedio fruibile, come atto consapevole e non casuale, come pregiata imperfezione, come errore (programmato) del sistema per ritornare al Klee caro a Perec. Il cerchio si chiude: la *contrainte* comprende l'*anti-contrainte*. L'utilizzo del *clinamen* diventa allora l'ennesima acrobazia, un'ulteriore invenzione che concorre alla realizzazione dell'opera. Uno dei più elegante utilizzi del *clinamen* si trova ne *La viè, mode d'emploi* nel passaggio tra il capitolo LXV e il LXVI, unico caso in tutto il libro dove non viene rispettata la 'mossa del cavallo', *contrainte* che adotta Perec per 'visitare' le cento stanze-caselle del palazzo-biquadrato. Questa scelta ha come effetto che alla fine del 'percorso' le stanze visitate, e quindi i capitoli del libro siano soltanto novantanove. Una casella (stanza) è rimasta vuota: l'ultima cantina di sinistra' e l'esplorazione del palazzo incompleta. Eppure Perec dovrebbe e potrebbe (come è facile controllare) visitare quella cantina d'angolo e proseguire nel rispetto della *contrainte* della 'mossa del cavallo'⁵⁵, realizzando un percorso completo, ma sceglie di non farlo. Le ragioni di questa insolita scelta le troviamo pensando alla

⁵⁴ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Edition Stock, Paris, 1995, p.217.

⁵⁵ Nel gioco degli scacchi il cavallo muove a 'L'. Così decide di muoversi l'autore tra le stanze dell'edificio che, contando anche le scale, le cantine e i sottotetti corrisponde a un quadrato 10x10. Le caselle, e dunque i luoghi da visitare sono cento ma come detto una cantina resta inesplorata.

natura enciclopedica dell'opera: un iper-romanzo che raccoglie le storie e racconta le vite dei tanti personaggi che abitano o hanno abitato nel palazzo parigino al n°11 di Rue Simon Crubellier. Ma se la realtà comprende l'errore, e la vita è anche e soprattutto imprevisto e rottura delle regole, una rappresentazione del reale deve contenere questa imperfezione, un buco nella rete che Perec ha programmato. E così quella casella vuota, quel capitolo mancante è la porta di accesso al reale che perfeziona la finzione narrativa. Il puzzle della vita rimane incompleto e incompiuto, proprio come il progetto di Bartleboot, uno dei personaggi principali.

Un discorso più mirato va fatto per la scelta e l'utilizzo della costrizione in poesia. La scrittura in versi è per sua natura *à contrainte*, in quanto sottoposta ai vincoli della metrica tradizionale. Si pensi, tra le tante forme e strutture della tradizione, alla fortuna e alla longevità del sonetto, che si può considerare 'la *contrainte* della poesia italiana'. Gli *oulipien* hanno chiara questa peculiarità della poesia, sanno bene che le loro tesi e i loro esercizi letterari non rappresentano delle novità in assoluto e perciò, confrontandosi con la tradizione, definiscono scherzosamente '*plagiat par anticipation*' tutte quelle strutture e regole rintracciabili in testi del passato (anche nel lontano passato, precisa Le Lionnais, ideatore della definizione). Nei confronti della poesia, e della sua vasta e lunga tradizione *à contrainte*, il lavoro dell'*ouvroir* si basa anche sulla sperimentazione di nuove regole e strutture. Ecco che la scrittura in versi si apre (e non era difficile immaginarlo) ai numeri e alla combinatoria, si pensi per esempio all'esercizio di

Queneau con i suoi *Cent mille milliard de poéms* o al sonetto irrazionale⁵⁶ proposto da Jaques Bens. Oppure oltre che col ‘suono’ gioca con il ‘segno’ dando vita, attraverso una particolare distribuzione del testo nella pagina, a esperimenti di ‘poesia visiva’ di cui vedremo alcuni esempi più avanti tra i testi dell’*Oplepo*. O, ancora, ripropone antichi artifici retorici come i versi ropalici⁵⁷, il lipogramma⁵⁸, il tautogramma⁵⁹.

La tradizione lirica italiana, potrebbe essere considerata tutta letteratura à *contrainte*, almeno fino al Novecento, e il recupero della forma chiusa, negli stessi anni dell’esperienza oulipiana, in autori come Raboni, Zanzotto e altri, pur lontani da questa, è probabilmente da interpretarsi come risposta alla stessa preoccupazione di controllo del caos, come analoga reazione al «terrore della libertà», per dirla con Edoardo Sanguineti. Ovviamente, prosegue quest’ultimo

se un poeta d’oggi [2005 ndr] scrive un sonetto, sa benissimo che è assolutamente innaturale e artificiale, e [...] deve sentire come non naturale questa forma, deve prendere le distanze, in qualche modo deve essere parodista⁶⁰.

⁵⁶ Il sonetto irrazionale ha i soliti quattordici versi, ma suddivisi secondo uno schema 3,1,4,1,5 corrispondente alle prime cinque cifre del numero (irrazionale) pi greco [3,1415...]. La struttura delle rime proposta dagli oulipiani è AAB C BAAB C CDCCD con i versi 4 e 9 identici che «se comportent comme una façon de refrain».

⁵⁷ Ropalico, dal greco *ρόπαλον* ‘clava’, è un verso crescente come la forma della clava, appunto, che cresce di dimensione da un’estremità all’altra.

⁵⁸ Georges Perec per l’opera *La littérature potentielle. Creation Re-creation Recreation* scrive una storia del lipogramma attribuendo a Laso di Ermione, che visse durante la seconda metà del VI secolo a.c., la palma di primo autore lipogrammatico.

⁵⁹ La tradizione fa risalire Ubaldo di Saint-Armand nel IX secolo il mio tautogramma esteso nell’*Ecloga de calvis* dedicata a all’arcivescovo Magonza. Si tratta di ben 164 versi tutti in ‘c’.

⁶⁰ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana*, Milano, Zanichelli, 2005, p.6

E il poeta genovese, di sonetti ne ha scritti tanti, rivisitandone la struttura, come si vedrà più avanti, o complicandola ‘oplepianamente’ con l’aggiunta di ulteriori *contrainte* che lo costringono, e perciò l’autorizzano, a prodursi in acrobazie linguistiche, per portare a termine la sua sfida, il suo *jeu d’esprit* e riuscire, così, nell’impresa di «far passare il mare in un imbuto⁶¹».

⁶¹ Questa immagine è proposta da Italo Calvino in un saggio introduttivo a un volume di Natalia Ginzburg.

CAPITOLO SECONDO

Le pubblicazioni dell'*Oplepo*

Dopo la storia della nascita dell'*Oplepo* ci occupiamo adesso delle sue pubblicazioni in questi trenta anni di attività, concentrandosi sui testi *à contrainte* ovvero sulla serie di 'esercizi letterari' che rappresentano il prodotto più tangibile dell'opificio⁶². Si tratta di una produzione molto varia che comprende racconti, poesie, diari, riscritture, ecc... la cui divulgazione, come per l'*Oulipo*, è affidata ai pochi esemplari di pubblicazioni periodiche. Di queste *plaquette* arrivate ad oggi alla numero 44 le prime 24 sono state raccolte e pubblicate nel 2005 formando il primo volume della *Biblioteca Oplepiana*, mentre le successive, in attesa di un secondo volume, sono ancora disperse nelle rare copie in fascicolo. Oltre a questi fascicoli occorre ricordare una seconda collana, quella dei *Quaderni*, inaugurata nel 2013, che, pur ideata per ospitare testi di tipo saggistico, accoglie talvolta testi *à contrainte*.

Nel trattare questi testi si procederà cronologicamente partendo dal *Dizionario* del 2002, un libro assai particolare che rappresenta la prima opera proposta per il grande pubblico. Poi passeremo alla *Biblioteca Oplepiana* che raccoglie le *plaquette* tra gli anni 1990 e 2005, per chiudere con le pubblicazioni

⁶² Molti tra gli oplepiani, accanto al lavoro di invenzione e sperimentazione, hanno svolto e svolgono studi e ricerche sulla letteratura potenziale spesso pubblicati in volume, o disponibili in rete, dei quali ci siamo largamente serviti in questo lavoro.

del periodo successivo. Ovviamente non è stato possibile condurre un'analisi completa, da rimandarsi per ragioni di spazio e di complessità ad altra occasione, e pertanto, in funzione dell'impostazione data a questo lavoro, si sono analizzate nelle varie *plaquette* le sole opere in versi (salvo qualche eccezione) e concentrandosi su quelle relative agli anni tra il 1998 e il 2010, cioè il periodo appartenenza al gruppo di Edoardo Sanguineti.

2.1 Il Dizionario-elenco

Durante gli anni seguenti alla sua fondazione, il laboratorio italiano dell'Oplepo ha prodotto una serie di *plaquette*, tutte in edizione numerata e fuori commercio, difficilmente però verificandosi l'occasione di suscitare l'attenzione di un pubblico numericamente consistente [...] La pubblicazione di questo dizionario, dunque, ambisce a riempire un vuoto, seppure parzialmente, come è inevitabile che sia; essa, inoltre, avviene leggermente in anticipo rispetto a quella di un'altra opera di divulgazione, La Biblioteca Oplepiana, la quale riporterà per intero il contenuto dei ventuno fascicoli ad oggi pubblicati.⁶³

Con queste parole, presentando il volume, Raffaele Aragona spiega le 'ragioni' della pubblicazione, accennando a una successiva opera già in preparazione, della quale questo *Dizionario* vuol fornire una specie di anteprima antologizzata.

A dodici anni dalla sua fondazione il gruppo esce dall'anonimato delle *plaquette* e presenta come prova del proprio lavoro un catalogo di *contrainte*,

⁶³ R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.5.

esposte in un libro curioso, a metà tra un'antologia e un inventario. È un 'strumento' che fa subito pensare a lavori precedenti come la *Classification des travaux de l'Oulipo*⁶⁴ di Raymond Queneau, fornita di una tavola che, riprendendo nel nome quella periodica degli elementi, fu definita «*table de Queneleïev*», o la successiva TOLLE (*Table des Opérations Linguistiques Littéraires Élémentaires*) approntata da Marcel Bénabou nel 1983.

L'opera dal titolo *Oulipiana* e sottotitolata *Dizionario di Letteratura Potenziale* (qui per brevità chiamato semplicemente *Dizionario*) si presenta come un vero e proprio dizionario, pubblicato per di più da Zanichelli, e contiene, in 74 lemmi, l'elenco delle principali *contrainte* oplepiane. Per ciascuna voce è fornita una definizione, spesso seguita da una breve nota storica, alla quale sono abbinati, uno o più esempi di testi (in frammento) che mostrano come la 'regola' agisce nel testo.

Nel complesso questo catalogo di costrizioni assomiglia a una 'cassetta degli attrezzi', a un campionario di possibilità che, nel dar vita alla propria opera letteraria, per dirla con Queneau, «gli autori potranno utilizzare a piacere»⁶⁵. È utile precisare che il *Dizionario*, pur presentandosi come una specie di 'anteprima' della *Biblioteca*, non contiene solo testi e frammenti prelevati dalle *plaquette* che la comporranno. I vari membri del gruppo infatti propongono come testi esplicativi delle *contrainte*, anche numerosi scritti e frammenti provenienti da altre pubblicazioni legate ad altri progetti editoriali oplepiani e non.

⁶⁴ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, pp. 73-77

⁶⁵ R. Campagnoli, Y. Hersant (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale...*, cit., p.38

Anche qui tra le tante *contrainte* presenti nel dizionario ci siamo concentrati sulle più interessanti tra quelle utilizzate nella produzione di testi poetici e che abbiamo diviso in quattro categorie.

Il primo gruppo è quello che contiene ‘costrizioni acronime’ che agiscono cioè controllando la lettera iniziale di un verso o delle singole parole all’interno del verso. Appartengono a questo gruppo l’‘acrostico’ con tutte le numerose varianti proposte nel dizionario. Sulla tradizione di questo artificio che «riesce quasi il rovescio di una rima» si ricordano nel Dizionario esempi illustri: l’*Amorosa Visione* di Boccaccio, i sonetti dell’*Amorum libri* di Boiardo o *Hypnerotomachia* di Francesco Colonna.

C’è poi il ‘tautogramma’, una forma estrema di allitterazione che obbliga ogni parola del verso ad avere la stessa lettera iniziale. Il tautogramma può essere ‘rigido’, o esatto, se applicato in maniera rigorosa al testo («Donna da Dio discesa, don divino⁶⁶»), oppure ‘morbido’ se l’autore si concede di violarlo in corrispondenza di elementi connettivi della frase come articoli, preposizioni e simili («zuppo di zeta è il zozzo zibaldone⁶⁷»). Il tautogramma si può combinare nello stesso componimento con l’acrostico e dar vita a quello che nel dizionario è chiamato ‘poliacrostico’ sul quale torneremo analizzando la produzione oplepiana di Sanguineti.

Ultima *contrainte* di questa categoria è il ‘notarico’, a volte detto acrostico orizzontale, che prevede che le lettere iniziali del verso compongano un nome di

⁶⁶ Dal sonetto *Deidamia* di Luigi Groto (1541-1585).

⁶⁷ Dall’ultima ottava, quella in ‘z’, del poema *Alfabeto apocalittico* di Edoardo Sanguineti di cui parleremo.

persona o più in generale una parola stabilita. Il notarico può esaurirsi esattamente nel verso e riproporsi nel verso successivo o, con varianti, risolversi in più versi o nell'interno componimento. In questo esempio la successione delle prime lettere compone le parole 'Capri Oplepo'

Codesto allegretto
perpendicolarmente
ritorna iniziale
o pizzicato lontano,
estivamente passa oltre⁶⁸.

Il secondo gruppo comprende *contrainte* ancora di natura sintattica (per dirla con Le Lionnais del Secondo Manifesto) che però si basano sull'uso di alfabeti ridotti o 'mutilati', e che 'proibiscono' di utilizzare una o più lettere, e, di conseguenza, tutte le parole che le contengono. Si è già accennato alla regola del 'lipogramma', vincolo che impone di rinunciare a una determinata lettera ed esemplificato da vari testi. Oltre a quelli in poesia è doveroso citare, tra gli 'esempi' in prosa del *Dizionario*, un passo dal libro *La scomparsa*, traduzione dovuta a Piero Falchetta del libro di Georges Perec *La disparition*, operazione portata a termine rispettando nel testo italiano il vincolo del lipogramma in 'e'.

Un'altra *contrainte* di questo tipo è il 'monovocalismo', che, in opposizione al lipogramma, obbliga all'uso di una sola vocale. Il testo generato che ne nasce è necessariamente contraddistinto da una esasperata allitterazione.

⁶⁸ Da *Capri Oplepo Capri Oulipo* di Raffaele Aragona in *Id.* (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.114.

La gran bagnata allaga la vallata
ma fra la malta, a galla, avanza l'arca
la vasta cassa fatta dal navarca,
la salamandra, l'anatra palmata⁶⁹

C'è poi il cosiddetto *beau present*, un testo poetico di solito in omaggio a una persona che obbliga a comporre usando come sole lettere a disposizione quelle che compongono il nome del dedicatario. Nel *Dizionario* sono presenti anche due casi particolari di *beau present*, uno detto 'oligogramma' proposto da Giuseppe Varaldo dove il nome della persona omaggiata è sostituito con un sostantivo che può riferirsi a un argomento o ad altro di cui il poema tratta. In questo sonetto dal titolo *Pressapochismo* la prima quartina recita

È prassi assai prosaica, se per esso
è raro che si sia precisi o seri
che si riesca a esser chiari, ci si schieri,
si pecchi, se si pecca per eccesso⁷⁰

L'altro caso è la '*contrainte du prisonnier*', ideata da Raffaele Aragona, nella quale si pensa alla condizione del prigioniero che, a corto di carta per scrivere, ha deciso di ottimizzare lo spazio a disposizione sul foglio riducendo al massimo l'interlinea evitando tutte le lettere che 'sporgono' in alto o in basso. L'effetto è identico a

⁶⁹ Da *All'alba Shahrarad andrà ammazzata* di Giuseppe Varaldo in R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.98.

⁷⁰ Da *Temi letterari* di Giuseppe Varaldo in R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.118.

quello di un *beau present* per un nome formato dalle lettere a, c, e, i, m, n, o, r, s, u, v, z.

Il terzo gruppo comprende tutte quelle *contrainte* che si confrontano, spesso rivisitandola, con la struttura del sonetto. Troviamo così il lemma ‘blasonetto’, che unisce la forma del *blason* ⁷¹ alla struttura del sonetto oppure lemma ‘mnemosonetto’, sempre dovuto a Varaldo, dove all’interno del testo si nascondono sequenze di nomi appartenenti a specifiche categorie (colori, numeri, pianeti) in una successione ordinata. La ‘serie dei pianeti’ per esempio inizia correttamente dal ‘sole’, collocato nel titolo (*Consigli per donne sole*), e procede allontanandosene in ordine per terminare con ‘plutone’, al dodicesimo verso.

L’ultimo gruppo è quello delle *contrainte* che, giocando con la disposizione del testo sulla pagina, con la lunghezza del verso o basandosi su altri accorgimenti tipografici come spazi bianchi o grassetto realizzano un tipo di testo che si può genericamente chiamare ‘poesia visiva’. Troviamo, proposta da Paolo Albani la *contrainte* ‘alfabeto raffigurato’ che prevede in determinate posizioni del testo (e soltanto in quelle) la stessa lettera evidenziata in grassetto realizzando all’interno della poesia la forma della lettera stessa. Simile, e sempre dovuta ad Albani, è la *contrainte* ‘parole in bianco’ che, omettendo un carattere in certe posizioni, introduce una specie di taglio nel testo, una ‘lesione’ tipografica che solitamente verticale, in alcuni casi è obliqua e in altri ancora a ‘forma di L’. La successione

⁷¹ Il *blason* (o blasone) è un componimento in versi che consiste nel descrivere le caratteristiche e le qualità di un oggetto (o più frequentemente una parte del corpo) per omaggiare le qualità della persona a cui è dedicato. L’iniziatore di questa pratica è Clément Marot che nel 1535 dedicò alla duchessa Renata di Francia, presso la corte di Ferrara, il primo *blason*.

delle lettere mancanti, una volta recuperate, forma un nome o una parola, quella ‘in bianco’.

C’è poi la *contrainte* chiamata *boule de neige*⁷², che riprende la tradizione dei versi ropalici già utilizzati dai latini in epoca tarda e che, giocando con il numero delle lettere o delle sillabe, genera un testo con parole di lunghezza crescente. In altre versioni l’andamento è decrescente, in altre ancora per metà di un tipo e metà dell’altro. Il testo-esempio che segue è dovuto ad Aragona e fu composto in omaggio a Sanguineti in occasione del primo anno di presidenza dell’*Oplepo*.

A
TE
MIO
CARO
AMICO
AUGURO
FECONDE
GIORNATE
OPLEPIANE
FORTEMENTE
APPLAUDENDO
GRADITISSIMA
NEOPRESIDENZA
INVIOMESSAGGIO
ARCIFELICISSIMO
MILLENOVECENTO99⁷³

Esaurita la rassegna di *contrainte*, il *Dizionario* si chiude con un altro elenco, quello degli *Autori*: il gruppo dalla sua formazione è cresciuto e al momento della

⁷² Il termine tradotto ‘palla di neve’, evocando una sorta di effetto valanga, allude al verso che, secondo la regola, cresce via via di dimensione.

⁷³ Per Edoardo Sanguineti di Raffaele Aragona in *Id. (a cura di), Oplepiana Dizionario...*, cit., p.58.

pubblicazione conta oltre venti membri, che figurano con i loro testi più o meno tutti nell'antologia.

2.2 La *Biblioteca*

La *Biblioteca Olepiana*, seconda pubblicazione del gruppo nuovamente per Zanichelli, è un'«opera di divulgazione» che esce nel 2005 e raccoglie, come detto, i testi già pubblicati nei fascicoli a tiratura limitata. C'è da osservare che al momento della sua uscita la *Biblioteca*, rispetto alle previsioni del *Dizionario*, si è ampliata da ventuno a ventiquattro *plaquette*, tuttavia la raccolta pubblicata 'non è completa'. Mancano infatti i testi dei numeri 1, 4, 6 e 10 (dei quali sono pubblicate solo la copertina e una breve descrizione della *contrainte* usata) perché il suo autore, Ruggero Campagnoli, «non ne desidera la pubblicazione⁷⁴».

In questa operazione nuovamente si ritrovano forti coincidenze con quanto fatto dall'*ouvroir* francese che aveva iniziato le sue pubblicazioni 'clandestine' in *plaquette* nel 1974 per poi pubblicare a distanza di tredici anni il primo volume della *Bibliothèque Oulipienne*⁷⁵ nel 1987. L'*Oplepo*, infatti, oltre a scegliere lo stesso titolo e una copertina che in tutto rimanda alla raccolta francese, sembra rispettare anche gli stessi tempi dal momento che tra l'inizio delle sue pubblicazioni in *plaquette*⁷⁶ e la loro prima (e a oggi unica) raccolta a trascorrono quindici anni.

⁷⁴ R. Aragona (a cura di), *Olepiana Dizionario...*, cit., p.12 (nota 26).

⁷⁵ La periodica raccolta e pubblicazione delle *plaquette* è proseguita con i volumi successivi della *Bibliothèque Oulipienne* arrivati nel 2014 al numero 9, contenente i fascicoli da 115 a 125. Tutte le *plaquette* successive attendono una ripubblicazione in volume.

⁷⁶ La *plaquette* n°1 della Biblioteca Olepiana, *Edulcoranti* di Ruggero Campagnoli, è del 1990, stesso anno della nascita dell'*Oplepo*.

2.2.1 I ‘quattro saggi’

Si è scelta questa espressione per riferirsi ai quattro testi che precedono nella *Biblioteca Oplepiana* la raccolta dei ventiquattro fascicoli. Il primo di questi è firmato dal Presidente in carica Edoardo Sanguineti, seguito dai testi di Raffaele Aragona, Brunella Eruli e Paolo Albani sulla letteratura potenziale e sui quali ci soffermeremo prima di passare alle *plaquette*.

Introduzione

Sanguineti, come si vedrà meglio, è entrato a far parte del gruppo in occasione di un premio ricevuto, una circostanza pare di capire quasi fortuita come del resto sembra essere la sua nomina alla presidenza che è stata (si citano le parole di Aragona dall’intervista in Appendice) «in fondo “onoraria”, in quanto ha lasciato a noi altri la conduzione ordinaria delle attività». E così in questa sua introduzione, al posto di un saluto del Presidente, troviamo un’interessante riflessione del poeta sul ruolo della *contrainte* in poesia, parole quanto mai interessanti che ci aiutano a capire quale sia diventata a quest’altezza (la *Biblioteca* viene pubblicata nel 2005) la sua posizione e quali le sue coordinate artistiche.

Alla domanda “cosa è la poesia?”, la mia tesi può riassumersi molto brevemente in questa formula: la poesia è una mnemotecnica, una tecnica del ricordo, un’arte della memoria.

Alla domanda: “allora, perché la *contrainte*?”, “perché la *contrainte* poetica in particolare?”, può risponderci che questa ha una finalità precisa: si usano delle *contraintes* per meglio memorizzare⁷⁷.

Rispondendo a queste due domande che si è posto in apertura del breve saggio, lo scrittore ci suggerisce le ragioni ‘storiche’ della *contrainte* in poesia, e prosegue avvertendo che oggi la ‘regola’ è chiamata a svolgere in letteratura un altro compito (insieme artistico e politico). Oggi che «la tradizione non offre delle *contraintes* moralizzanti⁷⁸», la regola, contro «il terrore della libertà», diventa il rifugio di chi ha la «responsabilità dell’invenzione dei comportamenti⁷⁹». E da questo punto di vista l’esperienza dell’*Oplepo* (e dell’*Oulipo*) si può leggere come capovolgimento nel rapporto tra regola e testo, poiché «ciò che è importante è la regola, il testo è relativamente indifferente». È un’affermazione estrema da oulipiano ‘ortodosso’, sufficiente per un ‘presidente di opificio’ ma non per un poeta come Sanguineti, al quale la regola da sola ‘non basta’ e per questo, proseguendo il suo ragionamento, come nota Curi nel suo saggio,

egli si addossa una «perversione soggettiva» e evoca, né, per antica coerenza, poteva non farlo, il contrario della *contrainte*, cioè precisamente l’“anarchia”[...] né basta l’anarchia giacché al termine del breve saggio, compare un’altra grande figura della cultura e della poetica sanguinetiana, la “parodia”.⁸⁰

⁷⁷ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana*, Milano, Zanichelli, 2005, p.5.

⁷⁸ Ivi, p.6.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Fausto Curi, *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l’avanguardia, l’Oulipo*, in «Poetiche», anno 2006, n°3, p. 411.

Parodia e anarchia sono dunque i due ingredienti indispensabile per fare poesia à *contrainte* oggi. E in queste «poche righe», sempre stando a Curi, è dichiarata la «nuova poetica di Sanguineti», riferendosi alla cosiddetta ‘terza fase’ del poeta genovese che la critica, unanimemente, colloca a partire dai primi anni Ottanta, quando lo scrittore «sceglie come proprie forme la *contrainte* e insieme la parodia⁸¹», tutto dentro a un «orizzonte anarchico», come è quello che sottende a ogni operazione culturale. E se molti oulepi e oulipiani rifiutano la lezione dei surrealisti e di un certo surrealismo, Sanguineti invece ne ha fatto buon uso «giacché respingere i surrealisti vorrebbe dire, in primo luogo, negare o ignorare l’inconscio. E l’inconscio può essere, deve essere, il sangue e il sale della *contrainte* poetica⁸²».

Prolegomeni a una logomachia (Raffaele Aragona)

Il titolo annuncia una battaglia di parole la cui rappresentazione si darà nelle pagine delle *plaquette* attraverso le numerose prove e sfida degli autori e, in preparazione a questo combattimento, il suo saggio, riproponendo un testo già pubblicato nel *Dizionario*) ripercorre in breve le storie dei due opifici, francese e italiano. Seguono poi altri due paragrafi, nel primo dei quali si spiegano così le ragioni della pubblicazione:

⁸¹ Fausto Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 412..

⁸² *Ibidem*.

Durante gli anni seguenti la sua fondazione il laboratorio italiano dell'Oplepo ha prodotto una serie di *plaquettes*, tutte in edizione numerata fuori commercio, lontane, quindi, dal suscitare l'attenzione di un pubblico numericamente consistente; la diffusione dell'attività oplepiana è risultata fino ad oggi piuttosto limitata, rimanendo legata esclusivamente a incontri specifici e di settore, quali lezioni universitarie, comunicazioni nell'ambito di convegni o conferenze in circoli letterari e in Istituti culturali o, infine, alla frequentazione di un sito Internet⁸³.

Nel secondo paragrafo Aragona affronta invece la questione, centrale nella letteratura potenziale, del rapporto tra libertà e *contrainte* e lo fa sostenendo l'importanza, ai fini del risultato, di una adeguata regola tale che «la costrizione sia produttiva». Queste parole pare vogliano riequilibrare, in una pluralità di posizioni all'interno del gruppo, quelle di Sanguineti, che nella sua introduzione sostiene, come avevano fatto del resto i più illustri oulipiani, la supremazia della regola sul testo prodotto. Ad Aragona non bastano l'invenzione di una regola (quanto più difficile) e la capacità di rispettarla lungo tutto il testo, dal momento che questo farebbe assomigliare la scrittura a un puro esercizio acrobatico. Emerge insomma la preoccupazione, o meglio l'attenzione, verso la qualità del 'prodotto'. La scelta della costrizione, pensando al 'risultato' è perciò decisiva e costituisce «un momento estremamente delicato nel quale il meccanico e il caso, fondendosi possono riuscire veramente creativi⁸⁴».

⁸³ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit, p.12.

⁸⁴ Ivi, p.14.

Stand-by (Brunella Eruli)

Nel suo contributo Brunella Eruli riparte da uno dei punti al centro del dibattito sulla letteratura potenziale, ovvero quello del momento dell'ispirazione nell'artista e più precisamente nel poeta. Se davvero l'ispirazione non è controllabile e se il suo risultato non è valutabile rispetto a uno standard, allora non c'è che rassegnarsi all'idea che:

[...] l'artista diventa tale dopo una sorta di pentecoste imprevedibile che gli permette di parlare la lingua dell'arte e della poesia. L'ispirazione, insomma, non dipende dalla volontà del poeta, anzi questa gli cade sulla testa come una tegola⁸⁵.

E proprio qui sta, per Queneau e per tutti gli oplepiani, il nodo della questione: se sia cioè più 'produttivo', e quindi auspicabile, rimanere inconsapevolmente (e ingenuamente) liberi aspettando che le traiettorie imprevedibili dell'artista e della tegola coincidano⁸⁶, o pensare piuttosto che servano delle 'regole', delle strutture che, guidando la traiettoria dell'artista portino, come 'causa', all'incontro/scontro con l'ispirazione, come 'effetto'. In questo secondo caso se non possiamo sperare nelle certezze di un determinismo meccanico alla Laplace, può senz'altro essere invocato un modello probabilistico alla Boltzmann e, ci pare, proprio da questa convinzione (o speranza), nasce negli oplepiani la fiducia nelle regole come 'potenziale'. Queneau sostiene che:

⁸⁵ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit, p.15.

⁸⁶ Come quelle del leone e della freccia scoccata dal cacciatore di *Ti con zero*.

il poeta non è mai ispirato perché lo è sempre; le potenze della poesia sono a sua disposizione, soggette alla sua volontà, sottomesse alla sua attività; quanto agli altri appare frutto dell'ispirazione è solo frutto del suo lavoro continuo, modesto, artigianale e della sua decisione⁸⁷.

Se l'espressione 'potenziale' infatti porta in sé l'idea di qualcosa che «non si è ancora concretata e non sappiamo se lo sarà mai», siamo nella situazione dello *stand-by*, indicata da una piccola luce rossa a led che Eruli sceglie come spia del fatto che «può succedere qualcosa, ma a condizione di compiere un'altra operazione che metta in attività i circuiti e renda operative e produttive le connessioni».

E in questo atteggiamento serve tanta pazienza giacché, avverte la scrittrice:

la scuola del potenziale [...] non mira a fornire ricette mirabolanti ma addestra a non temere di tornarsene a casa con le pive nel sacco, senza prede sublimi da esibire in salotto, ma con la tranquilla certezza di aver occupato il proprio tempo in un'attività utile per sé stessi e dunque – forse - anche per gli altri⁸⁸.

L'OpLePo e i plagiar per anticipazione (Paolo Albani)

Si è già detto che uno dei due compiti precipui dell'Opificio è quello di analizzare le opere letterarie del passato alla ricerca di tracce dell'uso di strutture, forme o vincoli. A partire da questa indagine, definita dai francesi *anoulipism*, talvolta tradotta dagli italiani *Lepo analitica*, nasce il concetto di 'plagio per anticipazione' che, riprendendo la relativa voce nel *Dizionario di Letteratura Potenziale*:

⁸⁷ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit, p.17.

⁸⁸ Ivi, pp.19-20.

È un'opera prodotta in epoca anteriore alla nascita dell'OULIPO e dell'OPLEPO. La riscoperta di opere del genere, che utilizzano cioè strutture "moderne" costituisce pure un elemento rassicurante per gli esercizi deliranti degli attuali membri dell'Opificio.⁸⁹

Da questa definizione segue quella di 'plagiario per anticipazione', cioè l'autore del plagio. Albani, relativamente al panorama italiano novecentesco, ne fa una rassegna partendo da Bruno Munari, autore nel 1944 di *ABC Dadà*, «un abbecedario artistico in cui a ogni lettera dell'alfabeto, corrisponde un testo tautogrammatico illustrato con vari oggetti⁹⁰», Adriano Spatola, e Renato Pedio per poi passare a Nanni Balestrini con le sue «poesie combinatorie», scritte utilizzando un calcolatore elettronico al quale sono assegnate delle istruzioni (*contraintes*), Umberto Eco con la traduzione/riscrittura degli *Exercices de style* di Queneau e altri esercizi linguistici come i suoi famosi irco-cervi⁹¹, Manganelli e i suoi *Centuria* ideati col 'vincolo fisico' dello spazio disponibile su «fogli da macchina leggermente più grandi del normale», l'Almansi delle riscritture leopardiane⁹². E l'ultimo dei plagiari di cui si occupa Paolo Albani è Edoardo Sanguineti, ricordato per il suo romanzo sperimentale *Il giuoco dell'oca*, oplepiano almeno per quanto

⁸⁹ R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.134.

⁹⁰ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit, p.21.

⁹¹ Per ottenere un ircocervo (le istruzioni sono di Eco) occorre «fondere insieme il nome di due personaggi noti in modo che al nuovo personaggio si assegni un'opera che ricordi alcune caratteristiche dei due personaggi originari. Il termine "ircocervo" designa un mostro mitologico, metà caprone (irco) e metà cervo». Esempi d'autore sono: Edgar Allan Fo, Racconti del mistero buffo, Marcel Prost, Alla ricerca del tempo migliore e uno più licenzioso Ilona Stalin, Il culo della personalità.

⁹² In un saggio successivo Albani allargherà l'elenco dei plagiari italiani aggiungendo i nomi di Italo Calvino, Primo Levi, Ennio Flaiano, Dino Buzzati; si veda Paolo Albani, *Calvino e i plaghi anticipati* in Raffaele Aragona, *Italo Calvino Percorsi potenziali*, Lecce, Manni, 2008, pp.33-44.

proposto in quarta di copertina, e per *L'Alfabeto Apocalittico*, sintesi e punto di arrivo della poesia *à contrainte*, a base di acrostici e tautogrammi, con la quale il poeta si esercita da quasi due decenni, ma sul lungo processo di 'formazione oplepiana' di Sanguineti si tornerà nel terzo capitolo.

2.2.2 Le *plaqueette* della Biblioteca

Nell'affrontare questa ricchissima raccolta di testi *à contrainte*, della quale tra l'altro si sono già occupati altri lavori di tesi⁹³, si userà come metodo esplorativo, quello cronologico, ricordando che ci limiteremo alla descrizione dei testi poetici, e quindi delle relative costrizioni inserite.

La *plaqueette* che viene pubblicato periodicamente⁹⁴, contiene di norma un testo, o una raccolta di testi, di un singolo autore e più raramente lavori collettivi (nella *Biblioteca* si contano solo tre *plaqueette* di questo tipo). La prassi adottata prevede poi che il fascicolo abbia, oltre al titolo, un sottotitolo che svolge la funzione di dichiarazione della *contrainte*. La scelta oplepiana in questo senso è decisamente chiara: la costrizione va dichiarata, anzi va spiegata cosa che solitamente l'autore fa nell'introduzione. Nelle *plaqueette* collettive inoltre, che dopo il 2005 diventeranno più frequenti, come vedremo, viene inserita, in coda ai testi, una sezione chiamata *Glosse* nella quale gli autori che lo desiderano (e sono la

⁹³ Giulia Massignan, *Oplepo: scrittura à contrainte e letteratura potenziale*, Tesi di Laurea, 2011.

⁹⁴ Sul sito web del gruppo è presente un elenco aggiornato delle *plaqueette* realizzate, dal quale si ricava che la periodicità delle pubblicazioni varia da uno minimo di un numero all'anno (ci sono anche 'pause' più lunghe) a un massimo di cinque numeri annuali del 1994. Si veda all'indirizzo <https://www.oplepo.com/le-plaquettes>

maggioranza) mostrano esplicitamente come agisce la *contrainte* nel testo da loro proposto.

Tra gli autori del gruppo alcuni come Varaldo o Campagnoli propongono pressoché sempre testi poetici, altri come Albani, Kierkia, Aragona, pur scegliendo di comporre in versi spesso, si cimentano anche con altri generi letterari. In un modo o nell'altro, comunque, nella raccolta è cospicua la presenza di 'esperimenti letterari' in poesia.

La *plaquette* n°1 è un esercizio poetico di Campagnoli sulle potenzialità anagrammatiche della parola italiana 'edulcoranti' (che è anche il titolo del fascicolo), sviluppato alla stessa maniera di Perec che nel 1974 aveva realizzato la stessa operazione con la parola francese '*ulceration*'. Nella raccolta, a pagina 30, è riportato questo breve frammento del lavoro di Campagnoli:

000	EDULCORANTI	<i>Edulcoranti</i>
001	DOLUCETINAR	Do luce, ti narro
002	ROLUCENTIDA	lucenti darti
003	RTIDALUCONE	da loco nero dati
004	RODATINELCU	nel cuore:
005	ORE...	 ⁹⁵

Sempre a Ruggero Campagnoli si devono dei 'sonetti palindromici' pubblicati nella *plaquette* 3 intitolata *Deliri Edipici* e dei successivi 'sonetti monovocalici latenti' nella *plaquette* 6, *Vocalizzi Zulu*.

⁹⁵ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit, p.30.

Di Giuseppe Varaldo sono i ‘mitografemi’ della plaquette 3 intitolata *Canto tenero*, dove si realizza un poema in quartine ABAB utilizzando i nomi della mitologia così come riportati in una *Enciclopedia dei miti*, indicata dall’autore. Per separare i nomi che si susseguono nel testo è stata fatta la scelta grafica di alternare il tondo semplice al grassetto in questo modo:

Consola, o fonte **summa** nostro fio:
è **mite** amarsi a **turno**, e poco **mesto**
reciproca l’**amor** o dosa l’**io**
l’imo **spirito** o l’icore **onesto**...

Regalatemi [...]

generando così una successione continua di nomi che per l’esempio riportato corrisponde a Conso, Laofonte, Summano, Strofio, Emitea, Marsia e così via, tutti rigorosamente appartenenti all’archivio mitologico citato.

Si trovano invece nella plaquette 5 di Piero Falchetta, *Frammenti in vita*, delle ‘combinazioni monorime’, ottenute attingendo versi al patrimonio lirico di Dante e di Petrarca che, una volta ‘montati’, creano nuovi brevi componimenti, ai quali l’autore fa seguire un commento a volte umoristico e a volte inserito per aiutare «a mo’ di postilla, la comprensione delle combinazioni poetiche⁹⁶». Il primo dei venticinque componimenti si mostra così:

⁹⁶ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p.69

Nel mezzo del cammin di nostra vita
l'ultimo di ch'è primo a l'altra vita

Monsieur de Lapalisse

C'è un giorno, a metà della nostra vita,
che è l'ultimo della prima metà e il primo della seconda metà
(purché il totale sia un numero dispari)

Vedremo come Edoardo Sanguineti, grazie a una «formidabile memoria ritmica», realizza la stessa operazione riciclando «insieme ai ben noti frammenti della poesia passata, frammenti propri, tanto emistichi interi, quanto singole figure retoriche⁹⁷».

Elena Addomine lavora invece sulle 'traduzioni omografiche' nella plaquette dal doppio titolo *Forme – For me*, riuscendo a creare brevi testi in versi partendo dalla stessa 'sequenza' di lettere', che, 'tagliata' in modo diverso, produce in italiano e in inglese (queste le due lingue sulle quali gioca la sua sfida) due testi distinti. Ecco uno degli esempi più sorprendenti.

Come t'odo
pensi vero le notti meste,
amor:
ma dole, ài dole ...
Come t'odo
pensi vero le notti
e buttale!

Come to do
pensive role:

⁹⁷ Luigi Weber, "Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti", Bologna, Gedit, 2004, p.100.

not time steam or mad ole aid ole...
Come to do
pensive role:
not tie but tale!

Avverte l'autrice «la lettera 'Y', non ricompresa nell'alfabeto italiano, in talune poesie è stata fatta corrispondere alla lettera 'I'⁹⁸».

Proseguendo si trovano di Paolo Albani due esercizi di 'poesia visiva' (le *plaquette* 12 e 19) alla quale si è già accennato parlando del *Dizionario*. Nel primo caso una lettera dell'alfabeto si ottiene dal testo, organizzato geometricamente per produrre l'effetto, unendo i punti in corrispondenza dei quali 'cade' la stessa lettera. L'effetto è reso più evidente dal grassetto. Qui si riporta per esempio l'esercizio con la lettera 'n'.

le affinità di giorni grigi
si ostinano a malignare sui
miei fini ancora confusi ed
a tamponare ansie interiori
paure incubi mine invaghite
di strani abissi non chiari
e di pensierosi significati⁹⁹

Nella *plaquette* 19 è invece il vuoto di un carattere mancante a produrre nel testo un motivo, simile a un taglio, che, 'ricucito', fornirà il nome nascosto, la

⁹⁸ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p.101.

⁹⁹ L'effetto è apprezzabile ricorrendo allo stile '*Courier New*' che assegna a ogni carattere la stessa larghezza e che qui pure si è scelto per riproporre il testo.

‘parola in bianco’ del quale la poesia, in dieci versi¹⁰⁰ di struttura ABAB CDCDEE, tratta. In questo esempio intitolato *Demoni poetici* si ricostruisce la parola ‘Calvino’.

scelte·di·destini·incrociati
si·ac apigliano·in·avventure
dove·v gano·nobili·dimezzati
dentro· abirinti·di·velature
fervide· incolli·che·smuovono
demoni·st molanti·e·inattese
soluzioni· uvole·che·dormono
in·trame·ge metriche·pretese
spiegazioni·del·mondo·rigore

Le ‘sillabe in crescita’ di Luca Chiti nella sua *plaque* intitolata *L’infinito futuro* rappresentano un’estensione del principio della *boule de neige* dalla singola poesia al poema. Si tratta infatti di quindici riscritture del celeberrimo testo leopardiano che si succedono crescendo via via di sillabe. Il primo ‘infinito’ è in monosillabi, seguito da due versioni in bisillabi e così via.

Mi fu nel cuor
ad or ad or
quel mio bel col
che sta da sol,
e che, con quel
che qui vien su
dal suol, al ciel
là giù là giù
mi fa da vel [...]

¹⁰⁰ I versi sono, come nelle poesie della *plaque* precedente, di misura fissata: qui è di 28 caratteri, compresi gli spazi bianchi costretti, per produrre l’effetto, a diventare punti centrali di separazione).

L'intera collezione di 'infiniti', ritrovati «in uno sgabuzzino murato del Palazzo di Recanati¹⁰¹» è attribuita da Chiti allo stesso Leopardi che, prima della versione finale in endecasillabi sciolti, avrebbe scritto questi altri «quindici tentativi [...] strutturati in tutte le salse metriche¹⁰²». E per rendere ancora più convincente la finzione sono riprodotti «l'articololetto del "Corriere di Recanati" di qualche tempo fa¹⁰³» con la notizia del ritrovamento e gli autografi di due versioni!

La *plaque* 22, la terza collettiva, ha per titolo (e per tema) *Il doppio* e vi partecipa con un proprio testo praticamente tutto il gruppo. Questa pubblicazione ci interessa non solo perché molti tra gli autori scelgono di proporre un testo in versi, ma anche perché contiene il primo (e unico) contributo di Edoardo Sanguineti in *plaque* della Biblioteca. Il poeta dopo il 2005 fornirà altri testi per fascicoli successivi. La *plaque* è interessante infine perché, a oltre un decennio dalla costituzione del gruppo, mostra nei singoli contributi, pur nella corallità del risultato, i segni della specificità del lavoro e del 'campo di esplorazione' di ciascun autore. C'è chi replica 'esercizi' già proposti continuando a 'sfidare' la lingua con la stessa *contrainte* come Addomine, ci sono le prime prove di membri del gruppo, ci sono nuovi esercizi letterari, e non solo, di 'vecchi oplepiani' che sperimentano nuove e diverse tipologie di costrizioni.

L'ultima *plaque* che prendiamo in considerazione (e che è anche l'ultima della raccolta) è la 24 di Sal Kierkia dove troviamo un esempio di testo poetico che dialoga con un'altra arte, quella della musica. La costrizione utilizzata è quella di

¹⁰¹ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p. 235.

¹⁰² Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p. 235.

¹⁰³ *Ibidem*.

«far durare la declamazione o semplice lettura nei limiti del tempo di esecuzione di ciascuno dei detti Preludi¹⁰⁴». I *Preludi* ai quali allude Kierkia sono i 24 dell'opera n.28 di Chopin, 'preludi poetici', a detta dei critici, composti come esercizi (à *contrainte*) che si propongono di esaurire le possibili tonalità della scala cromatica. La costrizione potrebbe all'apparenza sembrare poco significativa, ma non è così. Far corrispondere al componimento in versi lo stesso tempo di quello musicale, avvisa Kierkia, non è equivalente a «scrivere parole per musica», ma lo sforzo è stato quello «di ricreare una delle possibili atmosfere sentimentali intese da Chopin¹⁰⁵». E, citando Le Lionnais dal Secondo Manifesto, Kierkia attribuisce a questa sua *contrainte* un 'valore semantico', più attenta a concetti idee, sentimenti ed emozioni e meno prigioniera di una «meccanica combinatoria di tecnicismi¹⁰⁶».

Chiudere in musica la rassegna dei testi della *Biblioteca*, ci dà l'occasione per ricordare, nella vasta attività artistica di Edoardo Sanguineti così eclettica, i suoi lavori per il teatro e le sue collaborazioni musicali con Luciano Berio, Luca Lombardi, Andrea Liberovici.

2.3 L'attività dal 2005 a oggi

La pubblicazione nel 2005 della *Biblioteca* ha segnato per l'opificio il passaggio a una nuova fase con la quale, raggiunta la maturità e una consapevolezza rispetto alle finalità del proprio progetto artistico, il gruppo ha abbandonato la scelta della marginalità e ha cominciato a pubblicizzare i propri

¹⁰⁴ Ivi, p. 618.

¹⁰⁵ Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p.618.

¹⁰⁶ Ivi, p. 617.

lavori, oltre a programmare e organizzare incontri e occasioni per far conoscere e “insegnare” la letteratura potenziale. Il gruppo è attivo e presente in tutto il territorio nazionale, partecipa a convegni e giornate di studio organizzati in collaborazione con numerose università, o tenuti in prestigiose accademie e sedi istituzionali, promuove laboratori di scrittura, giochi letterari e spettacoli in occasione di festival e altre manifestazioni culturali.

Nel frattempo prosegue l'uscita delle *plaquette* con cadenza all'incirca annuale, rallentando un 'ritmo' che fino al 2005 era stato più sostenuto. Nelle pubblicazioni successive alla *Biblioteca* si afferma una tendenza del gruppo verso *plaquette* collettive di tipo tematico. La *plaquette* n°25, per esempio, è dedicata a Italo Calvino, in occasione del ventennale della scomparsa, mentre la successiva n°26 contiene *Esercizi finzionari* sul tema mitico della 'chimera' e la n°29 su *Le leggi della tavola*. In questi lavori collettivi, assegnato il tema, ogni autore si sceglie 'liberamente' la propria *contrainte* rivelandone e 'spiegandone' il funzionamento nella nuova sezione intitolata *Glosse*¹⁰⁷, inserita alla fine della raccolta. Va precisato che tra gli autori c'è anche chi decide di non utilizzare questa sezione, preferendo non svelare fino in fondo i segreti del suo 'meccanismo compositivo'.

Dal 2013, accanto alle *plaquette*, l'*Oplepo* ha inaugurato una nuova collana, quella dei *Quaderni*, che segue le stesse regole editoriali, sia per la tiratura limitata sia per il formato grafico, ma che contiene più genericamente “testi vicini all'area

¹⁰⁷ La sezione *Glosse* al termine della raccolta compare per la prima volta nella *plaquette* n°17 (tra l'altro 'utilizzata' per spiegare la propria *contrainte* da soli quattro autori della raccolta). Scompare nelle successive collettive n°22 per riapparire stabilmente dalla n°25 in poi.

della letteratura potenziale¹⁰⁸”. Il numero inaugurale è stato dedicato a Luigi Malerba e ai suoi neologismi, qui diventati ‘neologissimi’. In alcuni dei numeri successivi troviamo raccolti gli interventi e gli scritti presentati in occasione di convegni (è il caso dei quaderni n°2 e n°4). In altri casi ancora (il n°3 di Roberto Morraglia, il n°6 di Maria Sebreghoni, il n°8 di Giuseppe Varaldo) l’autore ha proposto un testo à *contrainte* analogamente a quello di una *plaque*.

Delle diciannove *plaque* pubblicate successivamente all’uscita della *Biblioteca* oltre la metà sono di tipo collettivo, segnando un cambiamento rispetto al periodo precedente; tra le più recenti troviamo numeri dedicati a Perec, Eco e altre raccolte in occasione di ‘anniversari oplepiani’. L’ultima a oggi pubblicata è la *plaque* n°43 di Stefano Tonietto che, con *Poeti scomparsi*, ha proposto venti sonetti, composti utilizzando la *contrainte* del ‘liposillabismo metrico’. Dalle *Glosse* ne capiamo la regola: si tratta di un lipogramma sillabico dove le ‘sillabe proibite’ sono quelle che compongono il nome del poeta dedicatario. Il primo poeta è Cecco Angiolieri e perciò le sei sillabe vietate sono: ‘cec’, ‘co’, ‘an’, ‘gio’, ‘lie’, ‘ri’. Il poema prosegue così in ordine cronologico con altri quattordici poeti fino all’ultimo sonetto della raccolta (il XX) uno scherzo linguistico, un divertito omaggio proprio a Edoardo Sanguineti¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Dal sito web dell’Oplepo all’indirizzo: <https://www.oplepo.com/i-quaderni-1>

¹⁰⁹ In questo sonetto per Sanguineti, Tonietto, costretto alla pesante rinuncia, tra le altre, della sillaba ‘e’, decide di ricorrere a un pastiche linguistico, vicino al *nonsense*.

CAPITOLO TERZO

Edoardo Sanguineti e la poesia *à contrainte*

La critica, consigliata dallo stesso Sanguineti, suddivide la sua opera in tre fasi o periodi, collocando all'inizio degli anni Ottanta la svolta verso una poesia che, con l'uso di *contrainte* esibite, si sta facendo sempre più oplepiana nel 'processo' e nel 'prodotto'. Nella prima parte di questo capitolo si sono ricercate nella produzione artistica precedente del poeta le tracce e gli indizi di quella trasformazione, provando a mostrare che, come sempre si verifica, si è trattato di una svolta maturata nel tempo, attraverso un percorso segnato da continue innovazioni e ripensamenti verso un cambiamento, certamente visibile, ma mai definitivo. E anche se l'entrata nell'*Oplepo* è stata l'ultima tappa del suo percorso artistico, di cui si parla successivamente, concentrandosi sul significato e sulla natura e sul di questa frequentazione, ci pare improprio definire Edoardo Sanguineti uno scrittore oplepiano: per ragioni cronologiche, per molta della sua poesia più apprezzata che non ne ha le caratteristiche, per sua stessa ammissione in alcune interviste. Forse la prospettiva più convincente è considerare, in una vicenda artistica così lunga e complessa, quello oplepiano uno tra tanti capitoli, o, per dirla con Niva Lorenzini, uno dei tanti travestimenti del poeta genovese.

3.1 Gli esercizi poetici del “plagiario per anticipazione”

Stabilire quando, nella lunga storia del poeta, siano cominciati gli esercizi poetici à *contrainte*, è un aspetto che rientra in quello più ampio della periodizzazione della sua opera. In un'intervista del 1982 Sanguineti così riferiva: «da giovane incominciai scrivendo poesie tragiche; poi per un po' di anni scrissi poesie elegiache; ormai scrivo poesie comiche¹¹⁰».

La critica, concorde con questa tripartizione dell'opera di Sanguineti, ne fissa il cosiddetto «terzo tempo», a partire dal 1981-82, con l'emergere di «una varietà di forme fino ad allora tenute poco meno che segrete e la pratica di queste, che almeno per un certo periodo, diventa quantitativamente preponderante». È una fase che:

si configura come un'area molto vasta e composita, ricca di novità irriducibili alle premesse. In effetti è una alterazione di equilibri interni a costituire il segno vistoso che il nuovo decennio segna una cesura nella prassi poetica, apparentemente stabilizzata fin dai tempi di *Laborintus* [...] l'organizzazione interna delle raccolte era sempre rimasta invariata, con il rifiuto dei titoli in favore di una numerazione progressiva, i testi disposti in ordine di stesura, i lunghissimi versi «atonali», la stretta connessione [...] che escludeva ogni tipo di produzione occasionale¹¹¹.

Anche Fausto Curi nel suo saggio del 2005 affronta la questione della periodizzazione e si propone, per seguire le trasformazioni del poeta, di usare un criterio che lui definisce come «passaggio dalla libertà alla coazione¹¹²»,

¹¹⁰ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia...*, cit., p.11.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² F. Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 404.

avvertendo che, pur trattandosi di un mutamento assai significativo, è da considerarsi, tuttavia, «parziale e reversibile».

Con queste coordinate, utilizzeremo, alla ricerca di tracce oplepiane, il 1981 anche per dividere la produzione sanguinetiana in due fasi: una precedente a questa data, contraddistinta a partire dalla fine degli anni Sessanta da esercizi occasionali e preparatori, e una successiva che inizia tutto sommato coi lavori che confluiranno nel *Gatto Lupesco*, dove la poesia à *contrainte* è diventata prassi.

3.1.1 *Fuoricatalogo e altri esperimenti ‘precoci’.*

I primi segni di un mutamento in corso si possono cogliere nella pubblicazione di *Segnalibro* del 1982, «silloge comprensiva del primo trentennio di attività¹¹³», ma prima di trattare il volume occorre chiarire alcuni aspetti editoriali delle raccolte sanguinetiane. È infatti consuetudine dell'autore raccogliere e ripubblicare in volume, spesso più volte, raccolte di poesie già pubblicate e questo accade sia in *Segnalibro* di cui stiamo parlando, sia ne *Il gatto lupo*, il volume successivo, di cui diremo più avanti.

Segnalibro, pubblicato per Feltrinelli in prima edizione nel 1982, contiene le poesie del periodo 1951-1981, come indica il sottotitolo, ed è formato dalle sezioni *Catamerone*¹¹⁴, già raccolta di raccolte del 1974, *Postkarten* del 1978, *Stracciafoglio* del 1980 e *Scartebello* del 1981. A queste poesie, tutte già pubblicate, si aggiungono quelle inedite delle due sezioni finali, *Cataletto* e *Fuoricatalogo*.

¹¹³ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia...*, cit., p.12.

¹¹⁴ *Catamerone* ripubblica *Triperuno* (Feltrinelli 1964) e *Wirrwarr* (Feltrinelli 1972) che sono, a loro volta, raccolte di raccolte e qui ci fermiamo. Come si capisce lo schema compositivo delle raccolte, che si accrescono nel tempo, assomiglia, ricostruito a posteriori, a una sorta di matrioska russa.

Anche *Il gatto lupo*, il volume successivo, con le poesie del periodo 1982-2001, è concepito con questo modello. Nella *Nota redazione* in coda alla raccolta leggiamo: «Questo libro – secondo una consolidata abitudine autoriale, che è poi una strategia – è una raccolta di raccolte, costituita da *Bisbidis* (Feltrinelli 1987), *Senzatitolo* (Feltrinelli 1992), *Corollario* (Feltrinelli 1997) e *Cose* (2001, parzialmente pubblicate per Pironti nel 1999)¹¹⁵». Quel ‘parzialmente pubblicate’ allude alle *Poesie fuggitive*, sottosezione di *Cose* che vengono pubblicate per la prima volta.

Riprendendo il discorso su *Segnalibro* una parte della critica è incuriosita dalla comparsa, in esso, del *Fuori Catalogo*, «un oggetto misterioso, una specie di *no man's land*. Quasi un armadio degli scheletri dove, nel corso degli anni, si sono accumulate composizioni estremamente eterogenee, capaci di una vita indomabile ma anche segnate da un’inevitabile emarginazione¹¹⁶». Si tratta indiscutibilmente di una sezione particolare, staccata da tutti i punti di vista dal resto del *corpus* poetico, per l’appunto un ‘fuoricatalogo’, dove sono raccolte poesie stravaganti composte tra la fine degli anni Cinquanta e il 1981 delle ultime inserite.

Scorrendo l’indice a caccia di ‘oplepismi’, la prima poesia che incontriamo è *Ballata delle controverità*, datata 1961, un poemetto a prima vista normale,

¹¹⁵ Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupo* – *Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 469.

¹¹⁶ Luigi Weber ricostruisce così la vicenda editoriale di *Fuori catalogo*: «La sua prima incarnazione è in un libretto edito nel ‘62 per i tipi di Scheiwiller, a Milano, un libretto significativamente intitolato *K. e altre cose* contenente, oltre alla piccola pièce teatrale *K.* [...] sei composizioni poetiche scritte dal ‘57 al ‘61 [...]. *K. e altre cose* scomparve presto dalla circolazione [...] e bisogna attendere fino al ‘79, cioè ben diciassette anni, perché in appendice a *Stracciafoglio*, e in armonia con il carattere fortemente conclusivo di quella raccolta, compaia il primo *Fuori Catalogo*, frattanto ampliatosi a contenere trentasette testi [...] Nell’82, il *Fuori Catalogo* si ripresenta in coda a *Segnalibro*, aumentato di quasi un terzo, segnalando concretamente l’inaugurarsi di una nuova stagione poetica.

formato da quattro ottave. In realtà l'ultima strofa è diversa: i versi sono sette e anche lo schema ritmico, fin qui ABABBCBC, cambia in BBBBCBC. Colpisce poi il fatto che ogni verso inizi, senza che la grammatica lo richieda, in maiuscolo con uno spazio tra la lettera capoverso e il resto della parola.

P iccolo Bosch noi conosciamo i segreti dei cavadenti
E sappiamo come essi rispettino i buoni sentimenti
R esistono in questo mondi arcivescovi e sottotenenti
S iamo abbastanza felici perché siamo abbastanza dementi
I mpariamo a raccontare storie un po' aggressive
C on un pizzico di magia noi li renderemo un po' più impotenti:
O gni Europa cambia se un grande fantasma vive¹¹⁷

È questo il primo acrostico, parziale (limitato all'ultima "ottava"), ecco il primo esercizio à *contrainte*. Troppo poco per fissare qui un'iniziazione oplepiana? Forse sì. Cercando allora qualcosa di più 'sicuro', occorre procedere fino al 1970, dove troviamo le *Terzine* per Valeriano Trubbiani, ma, soprattutto, il sorprendente *Rompilingua Scioglitesta*.

In *Terzine* i diciotto endecasillabi sono ordinati, come il titolo indica, a comporre l'acrostico 'VALERIANO TRUBBIANI', riproponendo la scelta grafica della poesia del 1961 di isolare in maiuscolo la lettera capoverso per esibire l'acrostico. Sulla tradizione dell'acrostico anche Weber cita i nomi di Boccaccio e Boiardo già visti nel *Dizionario Oplepiano* ma aggiunge che:

L'unica differenza significativa consiste nel fatto che spesso l'acrostico era occultato, come raffinato gioco intellettuale per una élite di lettori colti, mentre

¹¹⁷ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp.367-368.

Sanguineti in linea con la sua poetica di «esibizione» dei meccanismi e degli strumenti letterari, lo evidenzia sempre¹¹⁸.

A questo riguardo, passando in rassegna tutti gli acrostici di Sanguineti, si notano soluzioni grafiche a vari ‘livelli di visibilità’, che si possono raggruppare in tre tipologie. Soprattutto nei primi componimenti l’esibizione è massima, cioè con il capoverso in maiuscolo e isolato dal resto della parola:

M elone uscito rosso come rosso è il sangue vivente
A lza la tua brava bocca rotonda che ride ardente
G aribaldino e allegro mio proletario frutto
G iuoca il tuo terno tremendo sopra la ruota vincente
I l nero è il colore soltanto del livido lutto
O peraio, questo tuo maggio di rosse bandiere è tutto¹¹⁹

Una seconda soluzione, quella praticata maggiormente, mantiene il capoverso con carattere maiuscolo, ma rinuncia a isolarlo recuperando l’unità della parola, come in questo celebre sonetto dove all’acrostico si aggiunge il tautogramma, altra *contrainte* usatissima al poeta:

Se sa sedurti soltanto un sonetto,
Archetipo d’amaro amore assente,
Nasconderò nei tuoi nomi il mio niente,
Golfo mio, mia girandola, mio ghetto:

Umiliato unicorno, unico e urgente,
Inciderò in te impronte, intimo insetto,
Nodo dei nodi, nudo nervosetto,

¹¹⁸ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia...*, cit., pp.60-61 nota 98.

¹¹⁹ da *Primo maggio*, in E. Sanguineti, *Segnalibro...*, cit., p.380.

Enfasi estrema, epigramma emergente:

Tenera in tutto, torre di tormenti,
Infarcito mio infarto, idolo, inferno,
Apriti a me, tu, aurora di aghi ardenti:

Muta medusa, muscolo materno,
Ascoltami, arida aspide, e acconsenti:
Tremo con te, tremendo, tardo terno:¹²⁰

Una terza versione, la meno usata, prevede come la seconda l'unità della parola capoverso, ma con carattere minuscolo e una soluzione grafica dove l'acrostico non è immediatamente visibile:

con chiodi chiuso, cerca un cielo, il cerchio:
ottimo è l'ozio, opachi l'oro e l'occhio:
rode rude la rosa il rovo, e ride:
opera oscena d'osso è l'ombra d'oppio
nel nodo nasce in nido il nudo naso
alza all'anima l'alba amore amaro:

da duro dente è definito il dado:
iena infelice, impresa imito idiota:

per pena, al parto porto, porgo pietra:
omega obliquo è l'orbo, orrido orecchio:
enorme esilio esimio esprimo eterno:
tromba tenue, la tomba troppo trema
avida antenna accende all'alca ancora:¹²¹

¹²⁰ *Erotosonetto* in E. Sanguineti, *Segnalibro...*, cit., p.404.

¹²¹ *per Enrico Bugli* in E. Sanguineti, *Segnalibro...*, cit., p.387.

Torniamo al 1970 e alla poesia *Rompilingua Scioglitesa*, un componimento sorprendente e paradossale:

Un Giuoco Oscuro Non È Scurato Per Oscurare L'Oscurità Un
Giuoco Ondoso Non È Sondato Per Ondosare L'Ondosità Un Gioco
Ozioso Non È Soziato Per Oziosare L'Oziosità Un Gioco Oblato
Non È Sublato Per Oblatare L'Oblacità Un Gioco Osceno Non
È Scenato Per Oscenare L'Oscenità Un Gioco Oblato Non È
Sornato Per Ornatare L'Ornacità Un Gioco Ostile Non È Stilato
Per Ostilare L'Ostilità Un Gioco Offeso Non È Sfasato Per
Offesare L'Offesità Un Gioco Oblato Non È Stusato Per Ottusare
L'Ottusità Un Gioco Ottavo Non È Stivato Per Ottavare L'
Ottavità Un Giuoco Oscuro Non È Scurato Per Oscurare L' Oscurità¹²²

Il gioco si è complicato e, alla *contrainte* tutto sommato 'morbida' dell'acrostico, Sanguineti aggiunge quella ben più ardua del notarico, utilizzando come griglia compositiva il nome e cognome dell'amico pittore Ugo Nespolo. Undici frasi, montate in dieci versi secondo uno slittamento che prevede un doppio acrostico (a inizio e a fine verso), ripetono lo schema sintattico «Un Gioco [O...] Non È [S...] Per [O...] L' [O...]» secondo un principio costruttivo del testo di un rigore matematico che «coniuga mirabilmente la variazione con l'immobilità¹²³».

Rimandando ai lavori citati per un'analisi completa di questa poesia, qui ci limitiamo a osservare che con questo 'scioglilingua' composto a partire da un 'rompicapo' (Sanguineti gioca anche col titolo smontando e rimontando lessemi) siamo di fronte a un 'pezzo unico', non replicabile. Nel testo ottenuto, rifacendosi

¹²² E. Sanguineti, *Segnalibro...*, cit., p.376.

¹²³ L. Weber, "Usando gli utensili di utopia...", cit., p.58.

alle parole di Curi, si sono consumate tutte le potenzialità della *contrainte* che lo ha generato, con un effetto simile a quello che si realizzerà nell'*Alfabeto Apocalittico*, che rappresenta «un esempio unico e irripetibile, giacché, inventando la regola, Sanguineti ne ha esaurito tutte le possibilità di applicazione¹²⁴». L'esperimento col notarico è riuscito, il risultato è soddisfacente ma questa *contrainte* non sarà riproposta spesso da Sanguineti che ne intuisce i limiti e il 'veloce deperimento'. In tutta la produzione successiva si conteranno solo altri tre composizioni di questo tipo: *Arpa* (1986) per Hans Arp, *9 proverbi* (1994) per Carol Rama e *G.D.* (2000) in omaggio a Gillo Dorfles.

Per lanciare la sua sfida al linguaggio la soluzione più utilizzata dal poeta sarà di gran lunga quella dell'acrostico con tautogramma, da abbinarsi all'endecasillabo spesso nella forma sonetto, proposto in innumerevoli varianti d'autore. I primi esercizi tautogrammatici del *Fuoricatalogo* compaiono subito dopo il *Rompilingua* ma prima di parlarne si vuol ricordare, a questa altezza un altro avvenimento: l'esperimento plurilinguistico di *Renga*¹²⁵ del 1969.

Gli autori dell'esperimento sono quattro poeti: il messicano Octavio Paz, il francese Jacques Roubaud, l'inglese Charles Tomlinson e appunto Edoardo Sanguineti che compongono la loro opera collettiva. Il progetto iniziale prevede 28 sonetti, dei quali 24 'tetralinguistici', composti passandosi il testo di mano in mano

¹²⁴ F. Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 427.

¹²⁵ Il *renga* è una forma poetica giapponese nella quale si alternano una strofa lunga e una corta. La particolarità più interessante è che la poesia viene composta da un gruppo di poeti che scrivono i propri versi, partendo da quelli degli altri e rispettando dei vincoli precisi. Letteralmente *renga* significa 'poesia a catena'.

seguendo uno schema dato con diverse successioni. Gli ultimi quattro sonetti saranno invece ‘monolingustici’, uno per ciascuno dei poeti. L’esperimento si svolge tra il 30 aprile e il 3 maggio all’*Hôtel Duc de Saint-Simon* di Parigi, più precisamente nei locali del seminterrato, dove vedono la luce distici, terzine e quartine dei quattro partecipanti. Il ruolo di Sanguineti appare più defilato e ‘disimpegnato’ rispetto a quello degli altri¹²⁶ tanto che alla fine tra i quattro sonetti ‘individuali’ previsti mancherà proprio il suo. L’«autor rebelde» non ha seguito fino in fondo le indicazioni del progetto e *Renga* viene pubblicato, per Gallimard, con 27 sonetti.

La struttura pensata per *Renga* ha diviso i 28 sonetti in quattro gruppi ‘sequenze’, ognuna delle quali formata da sette ‘tappe’, ovvero da sette sonetti. I primi sei sono composti collettivamente, rispettando la sequenza ideata da Roubaud, più l’ultimo sonetto composto individuale dal poeta che ha aperto la sequenza. A Octavio Paz corrisponde la prima sequenza (I), a Roubaud la seconda (II) a Tomlinson la terza (III) e a Sanguineti l’ultima (IV).

Partendo proprio da questo esperimento, collegandolo ad altri testi di Sanguineti «costruiti su una rigida programmazione di sezioni [...] ideate a

¹²⁶ Interessanti queste parole sui ruoli all’interno del gruppo: «En la preparación y la performance de la escritura de *Renga* resulta conveniente distinguir los roles de los personajes-poetas. Así Paz, que inicialmente imagina el proyecto, se convierte en el director, el planeador, que negocia, promueve y organiza. Poeta y matemático a la vez, Roubaud, es el arquitecto que concibe la estructura combinatoria del poema, construye el andamiaje y distribuye el orden de intervenciones de los autores en el acto de la coescritura. La correspondencia de Paz con Tomlinson nos aclara el rol clave de confidente y cómplice del autor inglés antes y después de la escritura del poema. Sanguineti, por último, representa al *outsider*, el autor rebelde que se integrará con alguna resistencia en el grupo y que no respetará el programa de escritura del poema» da *Lecturas/ Lectures de Renga*, 2017, pp.10-11.

precedere la scrittura e a pilotarne l'attuazione¹²⁷», Niva Lorenzini ricostruisce una linea evolutiva del poeta verso la tecnica della coazione e l'utilizzo sempre più massiccio della *contrainte*. E subito dopo cita poi l'influenza «naturalmente decisiva» dell'*Oulipo* e dell'*Oplepo* e dei loro progetti, dei quali lo scrittore accoglie «soprattutto il rifiuto dell'ispirazione, il ricorso all'inconscio inteso anche in senso linguistico, lessicale, ma tenuto comunque sotto tutela, sorvegliato, e ancora l'accumulo di materiali da costruzione prelevati dai testi più differenti¹²⁸».

A questo punto, unendo il valore sperimentale di tipo combinatorio dell'esperimento di Renga a quello 'eccessivo' e sorprendente di *Rompilingua*, si può fissare al 1970 l'avvio di una pratica à *contrainte* da parte di Sanguineti. Che da qui prosegue, in crescendo, con *Due mnemoritmi* e *Marketing Landscape*, poesie entrambe del 1972 nelle quali compare «l'implacabilità del tautogramma¹²⁹». Nel primo componimento la costrizione è limitata alla prima parte, nel secondo esteso a tutta la poesia. Si tratta ancora di endecasillabi «almeno dal punto di vista del computo delle sillabe» ma la «litania di parole» che annulla ogni «struttura di proposizione compiuta» non permette di «riconoscere alcun schema accentuativo». Versi come «Arterie Astute Artatamente Artritiche» sono come oggetti senza dimensione che Weber chiama «endecasillabi quantitativi».

Ma oltre all'acrostico il tautogramma si combina bene anche con l'alfabeto. In *Albedo*, dell'anno successivo, sette terzine di endecasillabi percorrono il nostro

¹²⁷ Niva Lorenzini, *Tra arte combinatoria e travestimento. Sanguineti in Renga in Lecturas/ Lectures de Renga*, 2017, p. 150.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ L. Weber, «Usando gli utensili di utopia...», cit., p.82.

alfabeto in doppia direzione, realizzando un poemetto che si sviluppa attorno al sema del bianco.

avorio astratto beve brevi bolle
con cavi doni diametri depone
eccita elettro ferma forma folle

germina grave humilis humus hodie
isole invade livida la luce
mentre matrice muta nutre nodi [...]¹³⁰

Ogni verso, semi-tautogrammatico, è composto di cinque parole (unica eccezione i versi 9 e 10 con quattro): di queste le prime due hanno la stessa lettera iniziale, seguite da altre tre parole che iniziano con la lettera successiva. Nel verso successivo ‘scatta’ una nuova lettera che a metà verso cambia nuovamente. Utilizzando due lettere per ogni verso, si arriva alla lettera ‘z’ all’undicesimo verso che percorre l’intero endecasillabo. Dal verso successivo si ripercorre alla rovescia l’intero alfabeto con la stessa regola ritornando al punto (e alla parola) di partenza: «bugno bianco aspirando avorio astratto». Osservando attentamente la struttura della poesia ci si accorge che Sanguineti si è concesso qualche libertà sul cambio di lettera al centro del verso: se normalmente questo cambio avviene, come visto, con la terza parola (quattordici volte), in sei casi è posticipato alla quarta (al v.6 «**m**entre matrice muta **n**ut্রে nodi»). Con l’alfabeto siamo giunti all’«archetipo del

¹³⁰ E. Sanguineti, *Segnalibro...*, cit., p.381.

catalogo universale, forma strutturante (neutra per antonomasia) della conoscenza, simbolo della totalità¹³¹».

Proseguendo alla ricerca di *contrainte* nel *Fuoricatalogo* troviamo nuovi numerosi acrostici, ormai quasi sempre in coppia con il tautogramma a comporre non solo nomi di artisti ‘amici’ dedicatari della ‘poesia d’occasione’ (Denis Roche, Antonio Della Gaggia, Antonio Fomez, Octavio Paz, Albino Galvano, Julio Cortázar, ecc) o parole: ‘MNEMOTECHE’, ‘MAGGIO’, ‘PCI’, ‘ENIGMA’, ma sintagmi come ‘corona di poeta’ e frasi ‘SANGUINETI AMAT’ o ‘I PROVERBI SONO L’OPPIO DEI POPOLI’.

In questo stesso tempo è iniziato, e Sanguineti non è l’unico poeta che compie l’operazione, il recupero in parodia della forma chiusa per eccellenza della nostra tradizione lirica: il sonetto. Un recupero, avverte il poeta, possibile solo in forma parodiata. Nella sua introduzione alla *Biblioteca Oplepiana* Sanguineti chiude con queste parole il suo discorso sulla *contrainte*:

È chiaro che, quando Carducci scriveva un sonetto, ci si calava tutto dentro; ma, se un poeta d’oggi scrive un sonetto, sa benissimo che è assolutamente innaturale e artificiale, e [...] deve sentire come non naturale questa forma, deve prendere le distanze, in qualche modo deve essere parodista. E la parodia è lo stato più avanzato del discorso sulla *contrainte* che oggi, mi pare, si possa individuare¹³².

¹³¹ L. Weber, “Usando gli utensili di utopia...”, cit., p.86.

¹³² Oplepo, *La Biblioteca Oplepiana...*, cit., p.6

E così giocando con questa forma tradizionale troviamo un *Sottosonetto*, un *Erotonetto*¹³³ e altri sonetti dove le «ragioni dell'acrostico¹³⁴» cambiano la misura canonica dei 14 versi producendo un sonetto 'acefalo' come *Un brindisi* di soli nove versi (giacché Octavio Paz 'concede' solo nove lettere) o un sonetto 'sovrabbondante' come *Alfabetiere* che di versi ne ha quindici (quante sono le lettere di Emanuele Luzzati). Ma siamo ormai alle soglie del 1981, la data spartiacque che inaugura il 'terzo tempo' sanguinetiano.

Prima di chiudere questa 'ispezione' di *Fuoricatalogo* dobbiamo in ogni caso tornare al 1973 e al secondo «esperimento sul linguaggio in condizioni estreme¹³⁵», quello di *per Tano Brancato*. Questa poesia, in realtà senza titolo ma dedicata all'amico pittore, è un poemetto in sei quartine di endecasillabi con l'acrostico 'tano' che si ripete. La struttura esaurisce le possibili combinazioni di due rime (A= -uto e B = -oto) in una quartina¹³⁶ e, nel rispetto dell'acrostico, Sanguineti sperimenta, ricorrendo a un elenco ristretto di parole, anche le possibilità sintattiche di questa ulteriore costrizione. Weber osserva che

in effetti se una struttura è, per definizione, un insieme di elementi legati da relazioni funzionali, e il suo modello primo è il linguaggio, non si potrà negare che *per Tano Brancato*, e il *Rompilingua Scioglitesta*, per limitarci agli esempi massimi, siano modelli perfetti tanto di strutture, quanto di «attività strutturalista» creatrice¹³⁷.

¹³³ Sanguineti ripropone altre volte questa soluzione. Nella raccolta *Il Gatto Lupesco* (2002) troviamo un *Catasonetto*, un *Radisonetto*, un *Emisubsonetto*.

¹³⁴ L. Weber, "Usando gli utensili di utopia...", cit., p.101.

¹³⁵ Ivi, p.96.

¹³⁶ Sono appunto sei le permutazioni possibili che il poeta ordina così: AABB, BAAB, ABBA, BABA, ABAB, BBAA

¹³⁷ L. Weber, "Usando gli utensili di utopia...", p.95.

3.1.2 La svolta del *Gatto Lupesco*

Come segnala Curi nel suo saggio:

Una delle novità che caratterizzano *Il Gatto Lupesco* rispetto a *Segnalibro* è che i componimenti ‘di tipo oulipiano’ [...] non sono più rilegati in un, per quanto assai importante, *Fuoricatalogo*, ma compaiono nel libro con pari dignità e, per così dire, a stretto contatto di gomito rispetto alle poesie ‘non oulipiane’¹³⁸.

Per trattare tutto questo materiale che «dilaga nel *Gatto Lupesco*» useremo il solito criterio cronologico partendo dal 1982, cioè dall’*Alfabeto Apocalittico*, un’opera che si ispira (e non è la prima volta) ai lavori del pittore Enrico Baj, composta in occasione dell’inaugurazione di una sua mostra.

A unire i due artisti la prima volta fu il terrore apocalittico del nucleare, stavolta l’ombra di una nuova apocalisse è legata alla crisi energetica, almeno stando alle parole di Baj e, come nota Weber «non è strano che di nuovo, dopo quasi trent’anni, Sanguineti e Baj si ritrovino in un cantiere pervaso da sentimenti apocalittici, giacché in una contingenza simile era nata la loro amicizia¹³⁹».

L’Alfabeto apocalittico è un poema formato da ventuno ottave, una per ogni lettera dell’alfabeto, interamente composto rispettando una costrizione tautogrammatica. Poiché pensato per essere letto pubblicamente, Sanguineti preferì la misura ‘ridotta’ dell’ottava rispetto al sonetto per non avere un testo troppo lungo da declamare in pubblico. Si apre con una prima ottava (quattro distici in rima

¹³⁸ F. Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 416.

¹³⁹ L. Weber, “*Usando gli utensili di utopia...*”, cit., p.190.

baciata) tutta in ‘a’, per terminare con l’ultima tutta in ‘z’. Il risultato è, ricorrendo ancora alle parole di Weber «una opera eccezionale, eppure non è affatto quel prodigio inaspettato che potrebbe sembrare, è anzi una prosecuzione perfettamente comprensibile del decennio di lavoro che va da *Rompilingua Scioglitesta* sino all’*Alfabetiere*¹⁴⁰».

Il registro linguistico del poema è quello del «cantastorie/banditore di piazza», caratterizzato da una spiccata oralità, e l’enciclopedia (o dizionario) che si viene a comporre con questo ‘elenco di parole’ ha le caratteristiche di un inventario linguistico post-apocalittico. Sanguineti, infatti, a differenza di altri poeti contemporanei, non sogna una regressione verso un linguaggio primordiale, pregrammaticale, infantile. Il suo obiettivo, il suo punto di approdo «non poteva che essere opposto: non il ritorno alle origini ma la catastrofe¹⁴¹».

Ci troviamo di fronte a un sistema di coercizioni testuali molto forti e, come osserva Curi, «le combinazioni sintagmatiche quanto più sono vincolate al fonema di base, tanto più sono alleggerite di responsabilità semantiche» e «proprio [...] dove il sistema di coazioni si fa estremamente rigido, il testo raggiunge il massimo di inventiva verbale»

A Sanguineti l’esercizio, dopo tanti anni di ‘palestra’, pare riuscire davvero senza sforzi come conferma una traccia che si rinviene alla fine di una lettera scritta a Baj (in carta intestata della Camera dei Deputati del 11.5.82) a poca distanza dalla

¹⁴⁰ L. Weber, “*Usando gli utensili di utopia...*”, cit., p.194.

¹⁴¹ Ivi, p.198.

lettura pubblica dell'*Alfabeto*¹⁴². Dopo la firma, il poeta aggiunge per salutare e omaggiare l'amico artista questo distico di endecasillabi tautogrammatici in 'B'

baciando bene in bocca il baldo Baj,
brontolo e borgorigmo il mio bye bye:¹⁴³

Il successo dell'*Alfabeto* è andato ben oltre quella lettura al Palazzo della Ragione a Mantova, tanto da fare di questa opera del poeta, «fra quelle generate dalla poetica della *contrainte*, [la] più impegnativa e più interessante¹⁴⁴». E per sottolineare questa fortuna del poema nel tempo ci piace citare, a distanza di oltre vent'anni da quella di Mantova, un'altra declamazione dell'*Alfabeto*, sebbene parziale. È quella che il poeta tenne in occasione del *Festival dei Saperi* a Pavia nel 2006¹⁴⁵. Sul palco il poeta in duetto con l'artista Stefano 'Elio' Belisari (*Elio e le Storie Tese*) legge dall'*Alfabeto* le ottave delle serie S, T, O, R, I, E formando la parola 'storie', una *contrainte* ad hoc per quella messa in scena.

Poco tempo dopo l'*Alfabeto* troviamo, in un'altra sezione del *Gatto Lupesco*, le tracce di un'altra invenzione sanguinetiana: la cosiddetta 'poesia-rebus'. Si tratta di un nuovo gioco poetico che prevede il ricorso alla tecnica ecfrastica, per presentare al lettore un rebus, come quelli delle riviste enigmistiche, dove la classica vignetta è sostituita da un testo in versi. Il titolo *Rebus* ha un significato più

¹⁴² Edoardo Sanguineti lesse il suo *Alfabeto Apocalittico* il 1° maggio 1982 in occasione dell'inaugurazione della mostra *I grandi quadri* di Baj a Mantova presso il Palazzo della Ragione.

¹⁴³ Tommaso Lisa (a cura di), *Pretesti ecfrastici Edoardo Sanguineti ed alcuni artisti italiani*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2004, p.63.

¹⁴⁴ F. Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 419.

¹⁴⁵ In rete è presente il video all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=QQYtcXkUiKs>

ampio rispetto al suo immediato valore enigmistico ed è lo stesso autore a proporlo, leggendo la parola come dativo/ablativo plurale di *res*, per suggerire l'idea che

l'autore, che pure è lì che si fabbrica i suoi rebus inventariando e montando le sue *res*, può pervenire a un punto in cui siano le cose a prendere la parola, deponendo il medium del soggetto, occultato e rivelato, al tempo stesso, dalla maschera elementare dell'io demarcatore¹⁴⁶

Si può senz'altro aggiungere in favore di questa doppia accezione che le 'poesie-rebus' sono solo alcune tra le 27 che compongono in totale la sezione (ne abbiamo contate quattro) e che, di poesie-rebus, se ne trovano qua e là in altre sezioni (*Glosse 5, Glosse 6, Corollario 2*).

Per capire meglio come funzioni la poesia-rebus prendiamo ad esempio il testo di *Glosse 5*:

sono Esse Ci se vedo bene (in codesto endecasillabico 9, 4, 3, 2, 3, 6) in piedi,
le mani in tasca, ringiovanito tutto: (il mio amico si china, per raccogliere adesso,
lì in terra, un non so che):

il paesaggio è grande, molto fluviale, e così mi ricorda
ma vagamente, con quel Ti che mi scorre lentamente, un mio viaggio a Colonia
tempo fa: (c'è persino un castello, ma non c'entra)

e poi c'è un tavolino

in primo piano c'è una collana di non so chi, che si spezza, c'è una minimissima
sferuzza, una O che rotola (e si posa, così vagando, oziosa, sopra un libro illustrato
spalancato, dove una coppia di A (due trampolieri ittiofagi, detti anche sgarze o nonne)
punta, in un'acqua immaginaria, le zampe zuffolesche:

fatto l'autoritratto, mi allontano:¹⁴⁷

¹⁴⁶ Edoardo Sanguineti, *L'atto di scrittura, oggi, per me*, in «Alfabeta» n. 84, maggio 1986.

¹⁴⁷ E. Sanguineti, *Il gatto lupo...*, cit., p. 111.

Attraverso la descrizione dettagliata di un'immagine con molti elementi, collocati su più piani come spesso accade nella cornice di un rebus, Sanguineti chiede al lettore di risolverlo fornendo oltre alla soluzione cifrata, come da regola, l'indizio che la frase-soluzione è un endecasillabo. Il poeta si è immedesimato in un personaggio, evidentemente più giovane di quanto sia lui adesso («ringiovanito tutto»), che sta in piedi e al quale si contrappone accanto a lui un secondo personaggio che «si china». Poi c'è il fiume che attraversa Colonia in un paesaggio dove «c'è persino un castello, ma non c'entra». E poi c'è la «sferuzza» sfuggita da una collana che è finita sopra due «trampolieri ittiofagi». Raccolti tutti gli indizi capiamo che il poeta è 'ritto', che il fiume è il 'Reno' e che la 'perla' sta sopra due 'aironi', quindi *SC ritto + Reno T + O perla su aironi A* dà come soluzione 'scrittore noto per la sua ironia' che vale anche come autoritratto e descrizione del poeta. In un'altra poesia, *Rebus 7*, il 'genovese galante' della soluzione servirà invece a descrivere le circostanze di un incontro tra il poeta e una «fanciullotta segretaria ispanica», al quale è riservata tutta la seconda parte del componimento¹⁴⁸.

Nel *Gatto Lupesco* ci sono poi quattro sezioni che svolgono, amplificata, la stessa funzione di *Fuoricatalogo* all'interno di *Segnalibro*. Le prime due, *Ecfrasi* e

¹⁴⁸ Scrive Franco Vazzoler: «Qui il programma del "piccolo fatto quotidiano" (collocato con la solita minuziosa indicazione della topografia cittadina) realizza anche l'idea della poesia come enigma (o come test) caratteristica di *Rebus* riproponendo la doppia interpretazione (quella della soluzione del rebus e quella della poesia in quanto testo che deve essere comunque decifrato), che prende spunto da un rebus disegnato, ricavato da un ritaglio di giornale (è Sanguineti stesso a spiegarlo). L'ecfrasi (la descrizione del disegno) si sviluppa nel racconto della propria avventura erotica che coincide con la sua soluzione. La coincidenza fra la soluzione del rebus conservato da tempo, e l'inaspettata occasione offerta dalla situazione vissuta consente una doppia autoironia: sia nel procedere dell' "avventura", attraverso i giochi linguistici ("café solo, da solo", "tasca losca"), ma appunto nell'essere lui, Sanguineti (il genovese galante) l'"esempio" per la soluzione del rebus». Da Franco Vazzoler, *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole* in «Quaderns d'Italia» 16, 2011, p.204.

Fanerografie, procedono parallelamente nel tempo e raccolgono poesie dello stesso periodo (1982-1990). I titoli sono «grecismi espliciti: l'aggettivo *fanèròs* significa “visibile”, mentre il sostantivo *èkphrasis*, attestato per la prima volta in Dionigi d'Alicarnasso, vale “descrizione/esposizione”, [...] di opere d'arte¹⁴⁹».

Nella sezione *Ecfrasi* le poesie intrattengono «un rapporto preferenziale, per quanto riguarda la dimensione genericamente pre-testuale, con l'ambito delle arti plastiche contemporanee¹⁵⁰». Queste poesie con costrizioni oplepiane (dieci su un totale di diciassette) si presentano come omaggi ad artisti. Sono testi che accompagnano di solito cataloghi di mostre giocati ancora sulle possibilità costruttive offerte dall'acrostico (*Lirica*, *Re/spira*, *Politecnico*, *Erothyphnomachia*, *Sopra il proprio ritratto, per C.C.*), dal notarico (*Arpa*) o dalla combinazione di più costrizioni e 'linguaggi' come in *Nespoleide*, nuovo omaggio a Ugo Nespolo. È questa che dilaga nel *Gatto Lupesco* una poesia d'occasione nella quale Sanguineti, oltre che critico d'arte e interprete di un disegno o di un'opera, diventa in un certo senso 'coautore'. Il poeta, secondo Baj, oltre a descrivere un'opera d'arte «la 'interpreta' in senso quasi teatrale, giacché un po' la descrive standosene fuori e un po' vi entra dentro e da lì racconta: indossa i panni degli oggetti, dei segni, delle figure, dei personaggi che abitano l'opera (quadro, disegno, scultura...) e gioca a inventare connessioni, trame, storie¹⁵¹».

L'altra raccolta di poesie, *Fanerografie*, è più ampia, ma dei quarantuno lavori che contiene, solo dieci (questi quelli che abbiamo trovato) sembrano scritti

¹⁴⁹ L. Weber, “Usando gli utensili di utopia...”, cit., p.260.

¹⁵⁰ Ivi, p.262.

¹⁵¹ T. Lisa (a cura di), *Pretesti ecfrastici ...*, cit., p.29.

ricorrendo a una costrizione. Qui, segnala Weber, si assiste nello stile del poeta a un «passaggio alla gergalità contemporanea».

Restando invece al nostro campo di indagine si segnalano, in *Fanerografie*, due poesie à *contrainte*, nelle quali la gerarchia tra le ‘regole’, a differenza di altre volte, è rovesciata e a prevalere sono le «ragioni del sonetto», obbligando l’acrostico ad adattarsi alla dimensione dei quattordici versi. In *Chronometron* aggiungendo una ‘A’ prima del nome (Giovanni Getto), trasformando il dato anagrafico in dedica; in *Cos’è la poesia* sfruttando il valore diacritico della lettera h per sostituire al digramma *ch* il fonema /k/ così da ‘normalizzare’ il nome sovrabbondante di quindici lettere (Luciano Anceschi).

É anche vero che, con nomi formati da quattordici lettere, già ‘pronti’ per un sonetto con acrostico (la lunga serie lascia pensare che Sanguineti non se sia fatti scappare neppure uno) si può, senza alterare il sonetto¹⁵², riorganizzarne le strofe usando la cesura tra nome e cognome, come nel caso di Adriano Spatola, che offre una divisione 7 + 7. È presente il solito acrostico e in più, ripetendo uno stesso schema sintattico, se ne forma, a caratteri maiuscoli, un secondo ‘disassato’ all’incirca a metà verso

alfabetizzo A come un’alfabetizzazione
didascalizzo D come un didascalizzatore
ritornellizzo R come una ritornellizzazione
ipostatizzo I come un ipostatizzatore
accidentalizzo A come un’accidentalizzazione

¹⁵² Il sonetto per Sanguineti è quello petrarchesco, con struttura 4 4 3 3, anche se spesso ha sceglie altre ‘soluzioni’ come il sonetto elisabettiano (4 4 4 2) o, più raramente, ‘divisioni’ originali come 4 3 3 4 oppure 4 3 4 3.

nominativizzo N come un nominativizzatore
opportunizzo O come un'opportunizzazione [...]¹⁵³

La terza sezione di poesie à *contrainte*, scritte tra il 1992 e il 1996, ha per titolo *Stravanganze* ed è formata da una sequenza ininterrotta di acrostici e tautogrammi, che ripetono 'esercizi' già proposti ma con un linguaggio che via via si adatta ai tempi e che prosegue quella ricerca espressiva, già evidente in *Fanerografie*, basata sui «neo-gerghi giovanili, modellati dalla lingua della pubblicità e della televisione¹⁵⁴». Troviamo molte delle solite *contrainte*: un *Acrostichetto* per Berio, un notarico per Carol Rama, l'acrostico (con tautogramma) del Presidente del Consiglio dei Ministri, altri acrostici in maiuscolo e minuscolo. Tra le 'nuove' costrizioni compare in *Venti colpi di tosse* un acrostico sillabico con i nomi degli amici artisti TONINO CONTE e LELE LUZZATI che, combinandosi con un verso tautogrammatico di quattro parole, realizza un poliacrostico perfetto.

Chiude *Il Gatto Lupesco* la sezione *Poesie Fuggitive*, relativa al periodo 1996-2001 e caratterizzata dal ritorno, dopo la 'pausa' di *Stravanganze*, del sonetto in una forma sempre più regolare che opta quasi sempre per la divisione petrarchesca delle strofe. Tra i tanti sonetti in acrostico presenti una soluzione che spesso ritornerà è quella che prevede di impiegare una parola di sette lettere secondo due varianti: la più semplice consiste nel ripetere la parola, come in *Sonetto Fieschi*, la seconda, usata per la prima volta in *Lingua*, ripete sempre la

¹⁵³ Da *Acrosonettizzazione* in E. Sanguineti, *Il gatto lopesco...*, cit., p. 469.

¹⁵⁴ L. Weber, *“Usando gli utensili di utopia...”*, cit., p.274.

parola ma al contrario, realizzando così un acrostico speculare¹⁵⁵. Ci sono altri acrostici sillabici o simili (*Spelling Munariano*, *Rotoli rotolani*), di nuovo un alfabeto (*Lamemtatio Doctoris Fausti*), un notarico (*G. D.*), un altro sonetto mutilo (*Emisubsonetto*).

E poi c'è *Sequentia nominalis*, un esercizio insieme poetico, matematico, enigmistico dove convivono acrostico, rebus e anagramma¹⁵⁶. L'acrostico, in omaggio a un amico musicista, è una scala musicale di Do.

DOdici lettere, VII + V,
REgistrano anni tuoi LXXV;

MI canti consonanti III + II,
FAScianti e IV e III vocali tue

SOLFeggi un CIAO di LUNE sciolte in BRIO -
LA musica è un vivace anagrammò:

SI effondano in augurio e in desiderio
DOdici note per Luciano Berio:¹⁵⁷

Con queste poesie possiamo ritenere conclusa per Sanguineti la lunga fase del 'plagiario per anticipazione'. Con la sua entrata nel gruppo nel 1998 Edoardo Sanguineti diventa ufficialmente oplepiano e pochi mesi dopo addirittura Presidente.

¹⁵⁵ Sanguineti intitolerà *Similsonetto speculare* una poesia del 2009 che fa uso di questa stessa *contrainte*. Tale poesia è tra quelle che compongono *Capriccio Oplepiano*, la plaquette n°30.

¹⁵⁶ Osserva Stefano Bartezzaghi che questi «distici di endecasillabi a rima baciata [...] offrono un gioco aritmetico: 7 lettere ha Luciano; 5 lettere ha Berio; 75 sono gli anni che Berio stava compiendo; ma 7 più 5 fa 12, che è il vero numero delle note (scala cromatica)» da la rubrica *Lessico e Nuvole* in "La Repubblica", 3 giugno 2010.

¹⁵⁷ E. Sanguineti, *Il gatto lopesco...*, cit., p. 448.

3.2 Olepiano patafisico (e presidente)

I primi contributi per l'*Olepo* del poeta ligure li troviamo nell'opera *Olepiana Dizionario di Letteratura Potenziale* dove, tra i ventuno autori¹⁵⁸, compare il suo nome che ritroviamo nel dizionario in corrispondenza di quattro voci. Gli 'esempi' per i lemmi del dizionario provengono tutti dalla raccolta *Il Gatto Lupesco*: si tratta di cinque poesie utilizzate per esemplificare i lemmi 'acrobistico', 'poliacrostico', 'rebus' e 'tautogramma'.

Acrobistico (che è anche il primo lemma del dizionario) riprende il titolo della poesia che 'descrive' il lemma. L'inserimento della particella 'bi' avvisa sulla duplice natura dell'acrostico, soluzione adottata in più occasioni da Sanguineti, come detto, e consistente come accennato nella ripetizione di una stessa sequenza di sette lettere, in questo caso il cognome dell'amico Jacques Roubaud. Le rime del sonetto ABAB ABAB AAB ABB prevedono foneticamente la ripresa del nome (e cognome) dell'amico secondo lo schema: così A rima in /ak/ (jacques) e B rima in /o/ oppure in /ɔ/ (roubaud). La poesia fu composta e letta in occasione del conferimento a Roubaud del *Premio Capri dell'Enigma* del 2000 da Sanguineti che, terminata la lettura della motivazione per l'assegnazione del premio, ricordò l'esperienza di *Renga* e quel suo ultimo sonetto mai scritto¹⁵⁹. Così, dice il poeta, *Acrobistico* diventa un «tardo ma sublime risarcimento di quella mia remota lacuna versificanda¹⁶⁰»

¹⁵⁸ cfr. R. Aragona (a cura di), *Olepiana Dizionario*, cit., pp.175-181

¹⁵⁹ Sanguineti ha in più occasioni ricordato con ironia l'episodio del suo sonetto mai scritto per l'opera collettiva di Renga, cfr. nota 125.

¹⁶⁰ R. Aragona (a cura di), *Olepiana Dizionario...*, cit., p.19.

Il secondo lemma, ‘poliacrostico’, è esemplificato con due poesie: un ‘precoce’ *Astrolapsus* del 1982, tratto dalla sezione *Fanerografie*, e il più recente *Capricapricetto proparossitonale*, del 2000 e proveniente da *Poesie Fuggitive*.

Un poliacrostico, stando alla definizione del *Dizionario*, si ottiene sommando alla costrizione dell’acrostico quella del tautogramma all’interno del verso, soluzione questa frequentissima in Sanguineti. Tuttavia, come già visto, un tautogramma può essere perfetto (o rigido), o ‘morbido’ concedersi uno ‘scarto’ in parole «connettive¹⁶¹» della frase come articoli e simili. E se a un acrostico uniamo un tautogramma morbido non si realizza un poliacrostico esatto, che per questo dovrebbe prevedere versi con lo stesso numero di parole per formare acrostici completi. E, in questo senso, sia in *Capricapricetto proparossitonale* sia *Astrolapsus* abbiamo un tautogramma morbido. Nella prima al v.1 troviamo:

Chi capre copre ci è crucicrittabile¹⁶²

nella seconda, sempre al v.1:

È un enigma un’essenza di esistenze¹⁶³

¹⁶¹ Sanguineti in una lettera a Enrico Baj del 13 aprile 1982 riprodotta in T. Lisa (a cura di), *Pretesti ecfrastici...*, cit., raccontandogli come sta lavorando all’*Alfabeto Apocalittico*, scrive: «in ogni poesia tutte le parole (salvo quelle meramente connettive, s’intende, come articoli, preposizioni, congiunzioni) incominciano con la medesima lettera alfabetica: ora ho fatto l’H, penso proprio che arriverò in porto...»

¹⁶² Da *Capricapricetto proparossitonale* in R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.140.

¹⁶³ Da *Astrolapsus* in R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.140.

C'è da notare comunque che le ultime parole del verso, in entrambe le poesie, rispettano sempre la regola del tautogramma e che quindi l'acrostico in questa posizione è completo.

Arrivati alla lettera R del *Dizionario* troviamo un altro lemma sanguinetiano: 'rebus'. Abbiamo già trattato questo tipo di componimento parlando della raccolta *Il Gatto lopesco*, l'unica nella quale trovano spazio queste poesie-rebus, un esperimento che non si ripeterà. Qui, a ben vedere, il concetto oplepiano di *contrainte* è più incerto, in ogni caso come testo esemplificativo della 'regola' troviamo la poesia *Rebus 21* nella quale l'ecfrasi di sapore enigmistico sommata all'indizio «quello che dico, te lo faccio (8,8):» dà per soluzione 'azzardar discorsi'. Curioso anche quanto si legge nella definizione del lemma a proposito delle 'istruzioni' per il lettore: «I rebus hanno una soluzione, naturalmente ma non è rivelata. Sarà il lettore a doverla ritrovare, se vorrà¹⁶⁴».

L'ultima voce sanguinetiana del *Dizionario* è 'tautogramma', e non poteva essere diversamente visto che questa è la *contrainte* di gran lunga più usata dal poeta e quella alla base del suo lavoro oplepiano più interessante: l'*Alfabeto Apocalittico*. In questo lemma il testo di Sanguineti (sono riportate dell'*Alfabeto* la prima ottava in A e l'ultima in Z) coabita con quelli di altri due autori oplepiani: Giorgio Weiss e Luca Chiti.

Ancora dal *Dizionario* ci sembra interessante riportare questo passaggio che, nella sezione *Gli Autori*, così introduce la figura di Sanguineti:

¹⁶⁴ R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.143.

autore oplepiano ante litteram ha ricevuto nel 1998 il “Premio Capri dell’Enigma” – sezione arte e letteratura «per aver intrapreso da decenni, un lungo labirinto di versi con un *laborintus* quanto mai ricco di *labor intus* per aver percorso passo dopo passo, svolgendo (come in un labirinto) un proprio filo d’Arianna, l’itinerario di questo anni, la vera storia poetica del nostro secondo Novecento¹⁶⁵.

In poche parole ritroviamo il tema del labirinto, il ruolo di ‘plagiario per anticipazione’, il riconoscimento a uno dei poeti più importanti della seconda parte del secolo appena concluso.

Tre anni dopo il *Dizionario* è la volta della *Biblioteca Oplepiana*. Come visto Sanguineti ne firma l’introduzione e il suo contributo ‘creativo’ nella raccolta si limita a un testo nella *plaque* 22 collettiva. Troppo poco? Va detto che la sua adesione all’*Oplepo* è del 1998 e perciò il poeta non ha potuto fornire ‘testi’ alle *plaque* almeno fino alla numero 14. Inoltre occorre ricordare che, tra le ventiquattro della raccolta, solo tre sono tre collettive (la 16, la 20 e la 22). Ma tutto questo ha limitato almeno in parte le occasioni per un suo contributo in *plaque* c’è da osservare al contrario che tra gli altri oplepiani della seconda mandata come lui, Ermanno Cavazzoni ha pubblicato una *plaque* personale e lo stesso ha fatto Piergiorgio Odifreddi. Non è semplice quindi valutare con questo criterio il ‘livello di adesione’ dell’artista Sanguineti al progetto dell’*Oplepo*. Useremo perciò, per cercare di fare più luce sul suo rapporto col gruppo, le sue stesse parole. In un’intervista rilasciata a Tommaso Lisa nel 2004 leggiamo:

¹⁶⁵ R. Aragona (a cura di), *Oplepiana Dizionario...*, cit., p.180.

La mia appartenenza all'Oplepo è piuttosto un "effetto" che una "causa" della mia ricerca intraverbale, dei miei testi acrostici. Cioè, benché io poi ne sia anche Presidente, però non è che né l'Oulipo originario francese, né l'Oplepo, che in qualche modo è la sua continuità in qualche modo italiana, mi abbiano influenzato particolarmente. Originariamente io non avevo stretti rapporti con la letteratura potenziale. Ma poi, siccome io scrivevo questi testi, di gioco e di manipolazione dei materiali verbali in senso virtual-sperimentale, mi assegnano un premio, durante uno dei convegni a Capri, un anno che il tema era "Il Labirinto", e in seguito mi nominarono addirittura Presidente[...]

La "ricerca intraverbale", di cui parlava Barilli, ecco, emerge evidente, per me, nella maggior parte dei casi in cui il testo è scritto per una occasione determinata, in stretta connessione con una circostanza precisa¹⁶⁶.

Il cenno a una certa relazione causa-effetto se può sembrare ovvio per l'Oplepo, (almeno secondo un'interpretazione 'classica' lungo l'asse del tempo) essendo nato nel 1990, lo è molto meno per l'Oulipo (attivo dal 1960), e più in generale con tutta la letteratura potenziale. È una presa di distanza che appare singolare. Forse la sua visione generale diffidava del ripetitivo programma artistico dell'opificio. Forse per il poeta questo 'gioco' era 'soltanto' un passatempo da prendere per questo alla leggera 'patafisicamente' e non troppo sul serio, da 'oplepiano militante' Ricordiamoci anche intervenendo al convegno di Bologna del 2005, tentando di collocarsi nel suo presente di uomo e artista si era definito «orgogliosamente un satrapo patafisico¹⁶⁷».

In quello stesso convegno Curi, presentando il suo saggio, segnala in Sanguineti una differenza rispetto alla convinzione di oulipiani e oplepiani sulla

¹⁶⁶ T. Lisa (a cura di), *Pretesti ecfrastici...*, cit., p.16.

¹⁶⁷ Edoardo Sanguineti, *Intervento. 7 ottobre 2005*, in «Poetiche», anno 2006, n°3, p. 645.

assoluta oggettività delle loro operazioni. Un'oggettività che il poeta non rifiuta «in quanto nasce da una necessaria e accettata *contrainte*» ma della quale «tende a smontare il mito». Non per nulla prosegue Curi, rimandando all'introduzione di Sanguineti alla *Biblioteca Oplepiana*, «egli si addossa una “perversione soggettiva” e evoca, né, per antica coerenza, poteva non farlo, il contrario della *contrainte*, cioè precisamente l'anarchia» affiancata da «un'altra grande figura della cultura e della poetica sanguinetiana, la “parodia”¹⁶⁸». E anche Niva Lorenzini sottolinea nella visione del poeta questa insufficienza della *contrainte*, da corroborare con questi due 'ingredienti'¹⁶⁹.

L'argomentazione secondo la quale la sua adesione alle posizioni dell'*Oplepo*, e dunque al suo programma artistico, sarebbe stata marginale non può comunque sorreggersi più di tanto sulla mancanza di testi creati per l'opificio dal momento che il suo 'silenzio artistico' nella *Biblioteca*, relativo quindi ai suoi primi otto anni di appartenenza, viene superato nei cinque anni successivi con la partecipazione, pressoché sistematica, alle *plaquette* collettive nelle quali il poeta compare con propri testi e con la pubblicazione, nel 2010, del suo primo fascicolo personale: *Capriccio Oplepiano* (n°30), una raccolta dei suoi testi delle precedenti *plaquette*, con l'aggiunta di alcune poesie inedite.

¹⁶⁸ F. Curi, *Una poetica della contrainte... Sanguineti*, cit., pp. 410-411.

¹⁶⁹ cfr. Niva Lorenzini, *Tra arte combinatoria e travestimento...*, cit., pp. 150-151.

3.3 Le plaquette n°30 e n°31

All'inizio del 2010¹⁷⁰ la *plaquette* per festeggiare il presidente è pronta e, oltre a quello di Sanguineti, ci sono altri due 'compleanni': «i 20 anni dell'Oplepo e i 50 dell'originario Oulipo¹⁷¹». La «capricciosa *plaquette*» raccoglie testi sanguinetiani per lo più già pubblicati in precedenti fascicoli e ha come sottotitolo *Pretesti* che, giocando col significato della parola, non allude soltanto al «'pretesto' nel senso di scritto antecedente a un determinato testo¹⁷²».

Capriccio Oplepiano (n.30)

La raccolta si apre con un testo che «riprende per intero l'»Introduzione a *La Biblioteca Oplepiana*¹⁷³». Da notare che diversamente dalla *Biblioteca*, (dove si leggeva semplicemente *Introduzione*) il saggio qui riproposto 'guadagna' il titolo *La poesia e la cointrainte*. A questa introduzione, della quale ci siamo già occupati, seguono nove poesie composte tra il 2000 e il 2009. Il montaggio è quello classico sanguinetiano di tipo 'diaristico', secondo un preciso ordine cronologico 'violato' soltanto dalla poesia explicitaria *Epilogo, ovvero sonetto* che riporta una data compositiva di qualche mese precedente alle due che la precedono¹⁷⁴.

Possiamo dividere i testi in tre gruppi:

¹⁷⁰ Sulla terza di copertina del fascicolo si legge «finito di stampare il 9 febbraio 2010».

¹⁷¹ Edoardo Sanguineti, *Capriccio Oplepiano*, Biblioteca Oplepiana n°30, Oplepo, Napoli, 2010, p.3.

¹⁷² E. Sanguineti, *Capriccio Oplepiano...*, cit., p.3.

¹⁷³ Ivi, p.7.

¹⁷⁴ Nella raccolta 'postuma' *Varie ed Eventuali* (Feltrinelli nel 2010) l'ordine cronologico esatto sarà ripristinato.

- un primo gruppo formato da due poesie già state proposte come testi-esempio per due lemmi del *Dizionario*: si tratta di *Capricapricchetto proparassitonale* e del sonetto *Acrobistico* che qui cambia il titolo in *A Jaques Roubaud*; queste sono anche le uniche poesie pubblicate, fino al momento, fuori dall'opificio¹⁷⁵;
- un secondo gruppo di quattro poesie comprende sostanzialmente i testi prodotti da Sanguineti per precedenti pubblicazioni in *plaque* collettive (la 22, la 26, la 27) più la quartina *Pulcinellatella*, pubblicata in un'altra raccolta¹⁷⁶; manca qui il testo di Sanguineti per la *plaque* collettiva n°29, probabilmente escluso perché pubblicato appena due mesi prima;
- l'ultimo gruppo comprende tre poesie inedite del 2009: due sonetti e il componimento *Dieci versi per Rio* scritto «in occasione dell'incontro Oulipo-Oblepo-Oplepo svoltosi nell'ottobre del 2009 a Rio de Janeiro¹⁷⁷»

Nell'insieme questa raccolta è una sintesi, forse neppure così capricciosa, della più recente attività à *contrainte* del poeta. Vi si trovano i classici esercizi con acrostico, un sonetto tautogrammatico, un *similsonetto speculare*. Le sette poesie del secondo e terzo gruppo, assieme ai *Distichetti alfabetici artusiani* della *plaque* 29 (qui assenti), saranno inserite nella raccolta postuma *Varie ed Eventuali*.

¹⁷⁵ Queste due poesie sono collocate nella sezione *Poesie Fuggitive* della prima edizione per Feltrinelli (2002) del *Gatto Lupesco*.

¹⁷⁶ Dalla nota riportata nel *Capriccio Oplepiano* leggiamo: «La quartina è pubblicata in *Napoli potenziale* (a cura di R. Aragona, Dante & Descartes, Napoli, 2007).»

¹⁷⁷ Edoardo Sanguineti, *Capriccio Oplepiano...*, cit., p.14 (nota).

La poesia *Dieci versi per Rio* ripropone un testo ecfrastico a partire da un ‘quadrato magico tre per tre’ nelle cui caselle trovano posto le ‘sillabe’ che compongono i nomi dei tre opifici francese, brasiliano e italiano.

OU	LI	PO
OB	LI	PO
OP	LE	PO

Il sonetto della chimera (già nella *plaquette* n°26 collettiva dal titolo *Chimere* e sottotitolo *Esercizi finzionari*) ripropone il doppio acrostico (o acrobistico) a partire dalla parola ‘chimera’, ripetuta a comporre un sonetto di struttura ABAB ABA BABA BAB con versi perfettamente tautogrammatici.

Ecco èquidi eccitati, estri extraserici¹⁷⁸

Gli endecasillabi in B sono sdruccioli, con rima -èrici, e perciò fecondi per la formazione di nuovi composti (*hyperhysterici*, *arciiberici*, *metamerici*, *rotosferici*), che collaborano alla rappresentazione di una zoologia fantastica e deforme (*capre chimeroidi*, *rinoceronti rospoidi*, *ippogrifi ircocervoidi*, *mammelluti mosconi*, *razze roventi*).

L’acrobistico, come visto, può diventare un *similsonetto speculare* rovesciando la parola ripetuta: un nome di donna ‘deborah’. Ma in questo caso per

¹⁷⁸ Da *Sonetto della chimera* in E. Sanguineti, *Capriccio Oplepiano...*, cit., p.11.

il poeta non si tratta di versi erotici o amorosi ma di un'«espressione di affettuosa riconoscenza: non è un mistero, infatti, che si riferiscano a colei, un medico, che tanto si adoperò per lenire quelle ferite – stavolta per nulla metaforiche – che gli dolevano di continuo nei suoi ultimi anni¹⁷⁹». Qui l'asfissia del verso perfettamente tautogrammatico si alleggerisce, scelta questa che, associata a quella dell'endecasillabo libero, consente al testo di recuperare un senso, oltre il semplice elenco di parole:

dure dolcezze ha dato a me una donna ¹⁸⁰

Chiudiamo con la poesia explicitaria, in verità una delle meno oplepiane. Non vi sono infatti tracce evidenti di acrostici, tautogrammi o altre *contrainte* sanguinetiane. Si tratta di un sonetto in endecasillabi di tipo elisabettiano¹⁸¹ dove il poeta si congeda tentando una sintesi della propria esperienza e provando a inserirsi nel ciclo della storia. Tante volte l'io poetico di Sanguineti è stato sul punto di morire, negli anni ha fatti molti 'vocalizzi preparatori', ma questa volta il destino dell'uomo sembra seguire quello del poeta. Questo l'ultimo distico:

lunga è la storia, e me, qui, mi congedo:
io ho detto e molto e poco, forse, credo:¹⁸²

¹⁷⁹ Raffaele Aragona, *Cronaca ragionata di un convegno e della sessione per Sanguineti che usa la contrainte*, in «L'Immaginazione» n°261, marzo 2011, p.20.

¹⁸⁰ Da *Similsonetto speculare* in E. Sanguineti, *Capriccio Oplepiano...*, cit., p.15.

¹⁸¹ La struttura è ABAB ABAB ABAB CC

¹⁸² Da *Epilogo, ovvero sonetto* in E. Sanguineti, *Capriccio Oplepiano...*, cit., p.17.

La scomparsa del poeta sopraggiunge mentre sta per terminare la sua nuova raccolta di poesie *Varie ed eventuali*¹⁸³ nella quale confluiranno tutte le poesie del *Capriccio Oplepiano*. In questa ultima raccolta però, dopo le parole di congedo del sonetto-epilogo, c'è ancora spazio per la voce del poeta in una serie di filastrocche per il nipote e in una epistola, anzi *Epistolina per N.B.*¹⁸⁴

Il ruolo explicitario è affidato qui a questa poesia, scritta «dall'autostrada, in fretta» esibendo una serie di preoccupazioni: «la deriva dell'Occidente o più drasticamente dell'Italia, la crisi economica mondiale, gli affanni della società civile e politica¹⁸⁵». Tutti presagi di una fine imminente («e non si arriva/ per me al 2012»), di una nuova apocalisse alla quale il poeta risponde con un ultimo sberleffo «ma ciao – viva la Cina:» e i suoi immancabili due punti.

A Edoardo Sanguineti (n.31)

Alla morte del loro Presidente gli oplepiani rispondono lo stesso anno con una seconda *plaque* omaggio, nuovamente dedicata a lui. Diamo uno sguardo a questo “numero speciale” della *Biblioteca*, per provare a elaborare, almeno per ciò che ci riguarda, un ritratto dell'artista Sanguineti e dei suoi tanti travestimenti.

La *plaque* esce in ottobre e contiene sedici contributi di oplepiani e non,

¹⁸³ Nella sua *Postfazione* alla raccolta Niva Lorenzini così ne parla «Un libro compiuto, strutturalmente compatto, pronto per essere consegnato dall'autore al “suo” editore. Lo si propone ora nella veste tipografica definitiva, quel lascito di ammaliante bellezza, che comprende poesie estese per l'arco temporale di un quindicennio – 1995-2010 – apparse alcune ma “soltanto in parte”, precisava l'autore, e quasi “per assaggio, in *Mikrokosmos*, altre disseminate in *plaque* di difficile reperimento [...]» in Edoardo Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Feltrinelli, Milano, 2010, p.159.

¹⁸⁴ Le iniziali sono quelle di Nanni Balestrini.

¹⁸⁵ Dalla terza di copertina di Edoardo Sanguineti, *Varie ed eventuali – Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano, 2010.

in ordine alfabetico. L'*Introduzione* a pag.1 consiste in una pagina bianca con al centro il segno d'interpunzione dei due punti.



La solita sezione *Glosse*, che svela le *contrainte* impiegate nei testi proposti, chiude la raccolta.

Nei vari omaggi al poeta si riscontra una preferenza per l'acrostico, spesso associato al tautogramma, così come il ricorso al sonetto (e alla sue varianti) forma tra le più utilizzate da Sanguineti:

- Elena Addomine con l'acrostico 'aedoardosanguineti' ricorda nel suo componimento le tappe della carriera dell'«artista d'alfabeto apocalittico»;
- anche Raffaele Aragona dedica diciassette versi in acrostico al «gran godurioso, già, “gatto” giostrante», aggiungendo in più le *contrainte* del verso tautogrammatico e del *beau présent*¹⁸⁶;
- Sal Kierkia opta per un acrostico diagonale¹⁸⁷, sempre col nome del poeta e quindi di diciassette versi, costruito in un sonetto (maggiorato di una terzina), intitolato *Epistolina per E.S.*, riprendendo quello dell'ultima poesia del poeta.
- rimane nel campo di gioco dell'acrostico anche Valerio Magrelli che, in divertita

¹⁸⁶ La regola, in omaggio al poeta, prevede l'utilizzo di un alfabeto ridotto alle undici lettere ADEGINORTSU (quelle che compongono il nome Edoardo Sanguineti)

¹⁸⁷ L'acrostico diagonale ci ricorda Kierkia nelle *Glosse* è una *contrainte* già usata da E. A. Poe.

polemica, il titolo della poesia è *Niente funerali di Stato per Sanguineti*, realizza l'acrostico 'MIKEBONGIORNO'

- l'amico oulipiano Jacques Roubaud dedica al poeta un sonetto rovesciato ricollegandosi alla comune esperienza di Renga «dans la fosse aux lions/ De l'Hôtel Saint-Simon¹⁸⁸»

- l'ultimo omaggio è un *Frenosonetto* di Giuseppe Varaldo che, riprendendo il famoso *Erotosonetto* (con acrostico 'Sanguinetiamat') crea il suo acrostico 'Varaldocogitat'; nelle *Glosse* illustra le differenze rispetto al sonetto di Sanguineti: struttura delle rime leggermente diversa e uso di tautogramma perfetto, senza scarti.

Si citano poi per concludere i brevi testi in prosa di Brunella Eruli e Aldo Spinelli e gli omaggi visivi di Paolo Albani, Carlo Battisti, Mario Persico.

Nel novembre dello stesso anno, a conclusione del convegno *Il potere del potenziale*, gli oplepiani dedicano al loro presidente la sessione *Edoardo Sanguineti, assente ingiustificato*: una sessione, riferisce Aragona, «nel segno della creatività che [...] ha sempre accompagnato l'opera e la poietica di Sanguineti nelle forme più varie e in tutte le sfaccettature: dalla poesia al romanzo, dalla critica alla filologia, dalla traduzione alla librettistica, dalla drammaturgia alla politica¹⁸⁹».

¹⁸⁸ Oplepo, *A Edoardo Sanguineti*, Biblioteca Oplepiana n°31, Oplepo, Napoli, 2010, p.31.

¹⁸⁹ R. Aragona, *Cronaca ragionata di un convegno...*, cit., p.21.

Conclusioni

Secondo una celebre definizione attribuita a Queneau gli *oulipien* sono «rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir». Questa specie di auto-prigionia dell'autore, come si è visto, porta con sé sia la vitalità di un'inattesa e imprevedibile creatività, sia il pericolo di una trappola fatale. Sull'immagine del labirinto in letteratura, si può ricordare, negli stessi anni, un noto saggio di Italo Calvino (siamo nel 1962) nel quale egli manifesta «un'esigenza stilistica più complessa [...] che esprima la molteplicità conoscitiva del mondo in cui viviamo¹⁹⁰». È evidente in queste parole la preoccupazione di rimanere al passo col presente e con la realtà, che era poi il dovere dello scrittore e della letteratura del suo tempo e, aggiungiamo, di ogni tempo. E si è visto come l'esperienza francese dell'*Oulipo* sia stata, grazie al contributo dei grandi che ne fecero parte, una delle risposte a questa necessità.

In Italia l'autore oplepiano, con un ritardo di trenta anni rispetto al cugino oulipiano (e questo non è certo privo di implicazioni), applica la stessa ricetta della *contrainte* alla costruzione del proprio labirinto: uno spazio chiuso, sicuro, dove trova rifugio contro il caos di un mondo fattosi ancora più complesso rispetto a quello che si presentava a Calvino e ai primi *oulipien*. E proprio analizzando i testi realizzati nell'opificio italiano si è avuta l'impressione che, in questi esercizi, il

¹⁹⁰ Italo Calvino, *La sfida al labirinto* in *Una pietra sopra*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, p.110

pericolo principale per l'autore sia quello di rimanere intrappolato nel suo meccanismo, ripetendo un gioco, pur divertente e stimolante, dove però, alla fine, a prevalere (sempre per riprendere Calvino) è più la «parte d'amore per il labirinto in sé» rispetto all'«accanimento a trovare una via d'uscita»; atteggiamento quest'ultimo essenziale per portare a termine la sfida letteraria e rimanere al passo con il mondo. Insomma, per dirla con il titolo del libro di un altro grande autore, in molti testi proposti si avverte il rischio che, abituandosi ad abitare il mondo come lo ha riprodotto nel suo labirinto, l'autore oplepiano non si sia accorto e non si accorga che «si sta facendo sempre più tardi¹⁹¹».

E qui veniamo a Sanguineti e alla parte oplepiana della sua opera, insieme alle ragioni di questa scelta. Artista e uomo in perenne ricerca, eclettico, curioso, il poeta genovese ha un dato anagrafico interessante. Appartiene cioè a quel gruppo di scrittori che si è affermato in un'epoca, quella del dopoguerra, in cui «tutto è già successo». In questo senso la sua generazione è più smarcata dalla storia della precedente, rispetto alla quale, come dice Umberto Eco, non ha avuto il tempo di compromettersi. Così svincolato, Sanguineti è un autore che sperimenta da subito, prima con *Laborintus*, poi nel Gruppo '63 e proseguendo senza sosta questa sua irrequieta rincorsa al linguaggio e alle novità di un presente in rapida e continua trasformazione. La sua poesia tenta di fare lo stesso, prova a restare al passo e cerca continuamente soluzioni trovandone, già dal 1970, anche nella pratica à *contrainte*. Gli esercizi oplepiani per lui sono, oltre che un *jeu d'esprit* per poesie d'occasione,

¹⁹¹ Ovviamente ci riferiamo ad Antonio Tabucchi.

una palestra per sfidare il linguaggio (da sottoporre sempre a revisione e aggiornamento) e inventare nuove parole che gli servono ad arricchire di materiale linguistico il proprio dizionario per la poesia quotidiana.

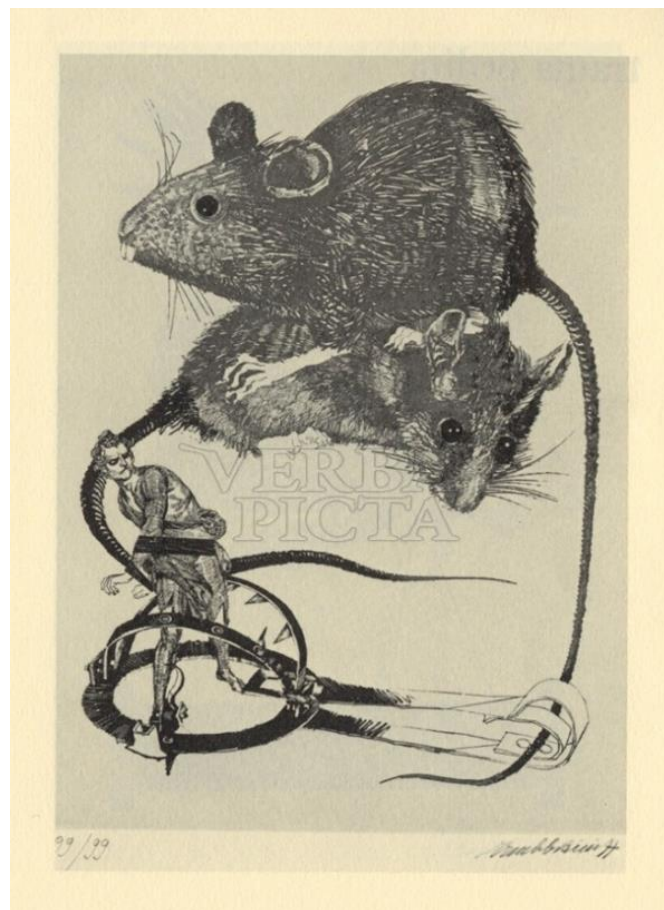
Ora il problema, per tornare alla definizione iniziale di Queneau e giocando un po' con le immagini e le parole, è che in questo lavoro ci siamo addentrati nei labirinti della letteratura potenziale, nazionale e d'Oltralpe, alla ricerca di un 'gatto', (per di più lopesco) mentre, stando alla definizione, in quei labirinti possiamo trovare solo topi intenti a scavare tunnel e vie d'uscita, eludendo trappole e ostacoli di vario genere. Diciamo questo perché la poesia acrostica e tautogrammatica in Sanguineti, anche se col tempo sempre più esibita e praticata, ci pare occupi nella sua opera una posizione marginale, ancorché complementare alla poesia del quotidiano.

E comunque non va dimenticato che Sanguineti è stato un poeta e artista dai tanti travestimenti, capace di anche 'farsi topo', come suggeriscono due poesie trovate in *Segnalibro* che ci aiutano a concludere questo discorso. La prima poesia, *Stracciafoglio*³ del dicembre 1977, si apre con il verso «vivo da topo (vivo da vero topo)» e, attraverso le tappe consuete di una diaristica del quotidiano fatta di conversazioni e telefonate, ma che comunque fa i conti con il tempo («il precetto è: nuotare naturalmente dentro / la storia»), approda, secondo un presagio amaro («mi aspetta, me lo sento, la mia trappola»), al verso finale «(e lì, così, poi, zàc,cràc):».

L'altra è *Sottosonetto*¹⁹², una poesia del 1978 scritta per accompagnare tre

¹⁹² La poesia si trova nella sezione *Fuoricatalogo* della raccolta *Segnalibro* (Feltrinelli 1982).

disegni dell'amico artista Valeriano Trubbiani. Una di queste immagini, qui sotto riportata, *Uomini in trappola*¹⁹³, raffigura alla perfezione le insidie della *contrainte* di cui ci stiamo occupando, giacché ricorrendo ancora una volta alle parole di Curi, se è vero che l'uso di costrizioni, regole e vincoli è in scrittura «una fonte di vitalità», e, aggiungiamo un motore per l'immaginazione, una sfida eccitante e divertente, allo stesso tempo «la *contrainte* assomiglia alla morte¹⁹⁴».



¹⁹³ L'immagine è stata presa in rete dall'Archivio del progetto Verba Picta all'indirizzo <http://www.verbapicta.it/>

¹⁹⁴ F. Curi, *Una poetica della contrainte...*, cit., p. 427.

Appendice

Intervista a Raffaele Aragona

(membro fondatore dell'Oplepo e attuale Segretario)

D: Il vostro sito riporta brevemente, e così in altri testi, che il gruppo è nato Capri nel 1990, fondato da lei Campagnoli e D'Oria. Può dirci qualcosa di più su com'è maturata l'idea di costituire un 'opificio' italiano di letteratura potenziale?

R: Già dal 1984 io ho organizzato a Capri i convegni biennali di *caprienigma* che si svolgevano su temi variegati (la ludolinguistica, l'omonimia, gli enigmi nel mondo, la Sfinge, il Labirinto, la Sibilla, il Doppio, la Chimera, le Sirene), implicanti sempre risvolti di diversi generi. Avendo già avuto conoscenza dell'attività dell'Oulipo, nel 1990 coltivai il proposito di dedicare alla letteratura potenziale l'edizione di *caprienigma* di quell'anno; di qui l'incontro con Domenico D'Oria e Ruggero Campagnoli, dal quale nacque l'idea di costituire un gruppo italiano omologo dell'Oulipo.

D: Avete sentito e coinvolto anche i 'francesi' in quella decisione?

R: Nella "decisione", no. È accaduto, però, che al convegno durante il quale è stato costituito l'Oplepo (con regolare atto notarile...) furono invitati, e intervennero, il Segretario dell'Oulipo Marcel Bénabou, il Direttore dell'Istituto francese di Cultura di Napoli e diversi conoscitori della letteratura potenziale, italiani e stranieri, come

Jerome K. Jerome, Guido Almansi, Brunella Eruli (entrata poi a far parte del sodalizio).

D: Dove si riuniva e qual era il “metodo di lavoro” del gruppo nei primi tempi?

R: A tutte le successive edizioni di *caprienigma* hanno partecipato di volta in volta anche alcuni oulipiani con proprie comunicazioni e il convegno costituiva anche l'occasione di incontro tra gli oplepiani, nel frattempo cresciuti di numero. Negli anni 2003 (Napoli), 2002 (Capri) e 2005 (Napoli) – si sono svolti incontri per celebrare anniversari relativi a Queneau (nascita 1903), Perec e Calvino (morti avvenute nel 1982 e 1985), ma anche, nel 2015, i 25 anni dell'*Oplepo*.

D: E oggi le cose funzionano ancora così?

R: I convegni veri e propri di *caprienigma*, nel 2010, hanno ceduto il passo a incontri per lo più annuali, a Napoli, con il coinvolgimento delle Università e dell'Istituto Francese di Cultura e la partecipazione, di volta in volta, anche di oulipiani. Napoli resta ormai luogo abituale per un incontro annuale per un mini convegno e per la riunione semestrale del gruppo (in ottobre); l'altra riunione (in marzo) si svolge prevalentemente a Milano e comprende quasi esclusivamente la riunione del gruppo.

D: Edoardo Sanguineti è diventato membro dell'Oplepo nel 1998 quando ha ricevuto insieme a Baj il premio “capri per l'arte”. Come è nata la cosa?

I convegni capresi prevedevano l'attribuzione di un “premio” legato in qualche modo al tema del convegno, con due sezioni distinte: una per l'arte e una per la letteratura. Quella del 1998 fu la prima edizione e il tema del labirinto, suggerì i nomi di Sanguineti e di Baj, con ovvie motivazioni. Il premio è andato avanti fino

al 2012 con otto edizioni; la seconda, quella del 2000 (il tema del convegno caprese era nuovamente la letteratura potenziale) vide l'attribuzione del premio all'artista napoletano Mario Persico e all'oulipiano Jacques Roubaud.

D: Lo stesso anno è stato eletto addirittura Presidente. Che tipo di presidenza è stata la sua e secondo lei quale contributo ha dato al gruppo?

R: Anche se ha concretamente partecipato ai nostri incontri e alle nostre pubblicazioni, si può dire che la sua è stata una Presidenza in fondo "onoraria", in quanto ha lasciato a noi altri la conduzione ordinaria delle attività.

Il suo nome ha certamente contribuito a dare lustro all'Oplepo, anche con le sue composizioni scritte espressamente per l'Opificio e facenti parte di alcune nostre pubblicazioni: *La Biblioteca Oplepiana* (Zanichelli, 2005), ad esempio, contiene vari suoi scritti e, in primo luogo una sua importante Introduzione.

D: Sono passati quindici anni dalla pubblicazione della *Biblioteca Oplepiana* (Zanichelli, 2005) Nel frattempo però sono uscite altre venti *plaque*tte. A quando il secondo volume della *Biblioteca*?

R: Alle venti *plaque*tte se ne aggiungerà a breve una dedicata a Francesco Durante, oplepiano venuto a mancare nello scorso 2019, e con essa un decimo "Quaderno", *Zoologia fantastica*, che fa il paio a quello precedente della *Botanica fantastica*.

Ci stiamo tutti adoperando per un secondo volume della *Biblioteca*, ma allo stato non abbiamo ancora concretizzato alcunché.

D: Dovendo tentare un bilancio di questi primi trenta anni di attività come valuta il consenso e i risultati della vostra sperimentazione artistica?

R: Per quanto riguarda il consenso e i risultati posso certamente dire che sono stati

positivi. Deve soltanto riconoscersi una non diffusa conoscenza della nostra attività, poiché non sono frequenti le occasioni d'incontro con un pubblico esterno. Ciò dipende da vari fattori. C'è da dire in primo luogo che, a differenza di quel che accade per gli oulipiani (che risiedono per la gran parte a Parigi), gli oplepiani vivono sparsi in diverse città di Italia e non solo, poiché membri esterni sono a New York, Parigi, Graz e Barcellona. Oltre a ciò, deve dirsi che gli oplepiani non si interessano esclusivamente di letteratura: tra di loro non vi sono soltanto artisti e scrittori, ma anche altri che svolgono abitualmente altre professioni.

Il giudizio positivo è comunque determinato dal successo di pubblico che frequentemente riscuotono le nostre iniziative, non soltanto a Napoli, ma anche sporadicamente in altre sedi.

Bibliografia

Bibliografia critica principale

Aragona R. (a cura di), *La regola è questa: la letteratura potenziale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

Aragona R., *Italo Calvino - Percorsi potenziali*, Lecce, Manni Editori, 2008

Aragona R., *Cronaca ragionata di un convegno e della sessione per Sanguineti che usa la contrainte*, in «L'Immaginazione» n°261, marzo 2011.

Aragona R. (a cura di), *L'invenzione e la regola. Il potenziale della letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

Barilli R., *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981;

Barilli R., Curi F., Lorenzini N. (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo: atti del Convegno di Bologna (8-11 maggio 2003)*, Bologna, Pendragon, 2005.

Bénabou M., *Quarante siècles d'Oulipo* in «Raison Présente», Année 2000.

Bloomfield C. Lesage C. (a cura di), *Oulipo . Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Gallimard-Bibliothèque Nationale de France, 2014.

Calvino I., *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2002.

Calvino I., *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

Campagnoli R. Hersant Y. (a cura di), *Oulipo La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, Bologna, Clueb, 1985.

Curi F., *Piccolo (e molto didascalico) viatico per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, Modena, Mucchi Editore, 2011.

Curi F., *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo*, in «Poetiche», anno 2006, n°3.

Eruli B. (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1994.

Lisa T. (a cura di), *Pretesti ecfrastici – Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.

Lorenzini N., *La poesia: tecniche di ascolto Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto, Sanguineti*, Lecce, Manni Editori, 2003.

Lorenzini N., *Il “Gatto lupo”: le mille vite (e voci) della parola*, in «Il Verri» n°21, “parola associativa, parola poetica”, gennaio 2003

Lorenzini N., *Sanguineti e il teatro della scrittura: la pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, 2011.

Lorenzini N., *Tra arte combinatoria e travestimento. Sanguineti in Renga*, in «Lecturas/Lectures de Renga», pp. 142-154.

Massignan G., *Oplepo: scrittura à contrainte e letteratura potenziale*, Tesi di Laurea, 2011.

Muzzioli F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005.

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

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981

Perec G., *La cosa*, EDB, Bologna, 2018.

Roubaud J., *Poésie, etcetera : ménage*, Edition Stock, Paris, 1995.

Sanguineti E., *L'atto di scrittura, oggi, per me*, in «Alfabeta» n. 84, maggio 1986.

Sanguineti E., *Intervento. 7 ottobre 2005*, in «Poetiche», anno 2006, n°3.

Vazzoler F., *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole*, in «Quaderns d'Italià» 16, 2011,

Weber L., “*Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*”, Gedit, 2004.

Bibliografia dei testi à contrainte

Aragona R. (a cura di), *Oplepiana – Dizionario di Letteratura Potenziale*, Bologna, Zanichelli, 2002.

OPLEPO, *Biblioteca Oplepiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.

OPLEPO, *Chimere – Esercizi finzionari*, Biblioteca Oplepiana n°26, Napoli, Edizioni OPLEPO, 2006.

OPLEPO, *Sirene - Fascinazioni*, Biblioteca Oplepiana n°28, Napoli, Edizioni OPLEPO, 2008.

OPLEPO, *Le leggi della tavola – Regole per tutti i gusti*, Biblioteca Oplepiana n°29, Napoli, Edizioni OPLEPO, 2009.

OPLEPO, *A Edoardo Sanguineti*, Biblioteca Oplepiana n°31, Napoli, Edizioni OPLEPO, 2010.

Sanguineti E., *Segnalibro – Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Sanguineti E., *Il gatto lopesco – Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli. 2002.

Sanguineti E., *Capriccio Oplepiano*, Biblioteca Oplepiana n°30, Napoli, Edizioni OPLEPO, 2010.

Sanguineti E., *Varie ed eventuali – Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010.