

Paolo Albani
LA LETTERATURA POTENZIALE
ALCUNE NOTE SPARSE



Appunti per il mio intervento
IMMAGINAZIONE E CREATIVITÀ REGOLATA
NELLA POETICA DELL'OULIPO
(CON PERFORMANCE DI POESIA OPLEPIANA)
tenuto il 26 maggio 2004 al Seminario su
Linguaggio figurato, immaginazione e creatività
presso il Corso di Laurea
di Filosofie e Scienze della Comunicazione e della Conoscenza
della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cosenza

1. L'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, tradotto in italiano con Opificio di Letteratura Potenziale; propriamente *ouvroir* in francese designa il laboratorio di cucito in un convento di monache o in un istituto di beneficenza) è «una singolare consorterìa di letterati, dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato

gusto matematizzante» (Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1994, pp. 1239-1245).

Storicamente il gruppo – «una specie di società segreta» (Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, «la Repubblica», 6 marzo 1982, p. 18) – composto di letterati con la passione della matematica e di matematici con la passione della letteratura, è fondato nel 1960 a Parigi, un giovedì, 24 novembre, nella cantina del ristorante «Vrai Gascon» (Vero Guascone) da François Le Lionnais e Raymond Queneau, e nasce nell'ambito di una delle numerose Sottocommissioni di Lavoro del Collegio di 'Patafisica, accademia dello sberleffo e della fumisteria istituita l'11 maggio 1948 sempre a Parigi da un cenacolo di letterari, artisti e poeti depositari della 'patafisica, scienza delle soluzioni immaginarie, del particolare e delle leggi che governano le eccezioni, teorizzata da Alfred Jarry in *Gestes et opinions du docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique* pubblicato postumo nel 1911.

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

Il carattere “potenziale” della letteratura praticata dall'OuLiPo risiede nel fatto che si tratta di una letteratura ancora inesistente, ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) esplicite, come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera (lipogramma). La costrizione è strumento creativo, che amplifica le possibilità (probabilità) di raggiungere soluzioni originali, bizzarre: l'essere «costretti» a seguire certe regole induce uno sforzo di fantasia; la costrizione non restringe l'orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», paradossalmente è «un inno alla libertà d'invenzione», capace, come «il meccanismo più artificiale», «di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti» (Italo Calvino, *Perec, gnomo e cabalista*, cit.).

«Occorre crearsi delle costrizioni,» – ha detto Umberto Eco – «per potere inventare liberamente» (Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa» 1983*, in: Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2004, pp. 505-533). E ancora:

«Le costrizioni sono fondamentali per ogni operazione artistica. Sceglie una costrizione il pittore che decide di usare l'olio piuttosto che la tempera, la tela piuttosto che la parete; il musicista che opta per una tonalità di partenza (poi modulerà, modulerà, ma è a quella che dovrà pur tornare); il poeta che si costruisce la gabbia della rima baciata o dell'endecasillabo. E non crediate che pittore, musicista o poeta d'avanguardia – che paiono evitare *quelle* costrizioni – non se ne costruiscano delle altre. Lo fanno, solo non è detto che voi ve ne dobbiate accorgere. Può essere una costrizione scegliere come schema per la successione degli eventi quello delle sette trombe dell'Apocalisse. Ma anche situare la storia in una data precisa: potrai fare accadere certe cose ma non altre. [...] Il bello della storia è che ti devi creare delle costrizioni, ma devi sentirti libero nel corso della stesura a cambiarle» (Umberto Eco, *Come scrivo*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 324-359, si cita da pp. 346-347).

In una conferenza del 1964 sull'OuLiPo, Queneau ci dice prima di tutto che cosa non è l'Opificio:

- «1) Non è un movimento o una scuola letteraria. Noi ci poniamo al di qua del valore estetico, il che non significa che lo disprezziamo.
- 2) Non è neppure un seminario scientifico, un gruppo di lavoro “serio” tra virgolette, benché ne facciano parte un professore della Facoltà di lettere e

uno della Facoltà di scienze. Perciò sottoporro i nostri lavori al gentile pubblico in tutta modestia.

Infine: 3) Non si tratta di letteratura sperimentale o aleatoria (sul tipo, per esempio, di quella praticata dal gruppo di Max Bense a Stoccarda [Queneau allude al saggista e poeta tedesco Max Bense (1910-1999), di formazione scientifica, che ha introdotto criteri propri delle scienze esatte nell'ambito dell'estetica e della teoria letteraria; autore di *Estetica* (1954-1960) e *Teoria testuale della poesia* (1962) e di un testo poetico intitolato *I divertimenti esatti*, Bense ha influenzato la letteratura sperimentale degli anni '50 e '60; Bense ha scritto degli «aforismi ultrakafkiani» ottenuti programmando un computer con una scelta statisticamente significative di parole e frasi tratte dall'opera di Kafka; due «poesie concrete» di Bense si possono vedere in Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, Spirali Edizioni, Milano 1981, p. 55 e p. 56, n.d.r.]» (Raymond Queneau, *L'Opificio di letteratura potenziale*, in: Id., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, pp. 56-73).

Poi aggiunge:

«Adesso dirò che cos'è, o meglio che cosa crede di essere l'OuLiPo. Le nostre ricerche sono:

1) *Ingenue*: uso la parola ingenuo nel suo senso peri-matematico [dal greco *perí*, cioè "intorno"], come si dice la teoria ingenua degli insiemi. Procediamo senza troppo sottilizzare. Cerchiamo di dimostrare il movimento camminando.

2) *Artigianali*, ma questo non è fondamentale. Ci dispiace di non poter disporre di macchine: lamento continuo nel corso delle nostre riunioni.

3) *Divertenti*: almeno per noi. Certuni le trovano di una "sordida noia", ma questo non dovrebbe spaventarvi perché non siete qui per divertirvi.

Insisterò tuttavia sul qualificativo "divertente". È certo che alcuni nostri lavori possono sembrare dei semplici scherzi o semplici "jeux d'esprit", analoghi a certi "giochi di società"».

Lo scopo dei lavori dell'Oulipo, per dirla sempre con Queneau, è quello di «proporre agli scrittori nuove "strutture", di natura matematica oppure inventare nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in un certo senso, un aiuto alla creatività» (Raymond Queneau, *L'Opificio di letteratura potenziale*, cit.).

Qui, nell'Oulipo, ha scritto Calvino, «domina il divertimento, l'acrobazia dell'intelligenza e dell'immaginazione. [...] Queneau e i suoi, amici della scienza, [...] pensano e parlano attraverso ghiribizzi e capriole del linguaggio e del pensiero» (Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in: Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 184-191).

Il metodo dell'OuLiPo – precisa ancora Calvino – si sostanzia nella qualità delle sue regole; quello che conta è la loro ingegnosità, la loro eleganza; se alla qualità delle regole corrisponderà subito la qualità dei risultati, delle opere ottenute per questa via, tanto meglio, ma comunque l'opera non è che un esempio delle potenzialità raggiungibili solo attraverso la porta stretta delle regole. Ogni esempio di testo costruito secondo regole precise apre la molteplicità «potenziale» di tutti i testi virtualmente scrivibili secondo quelle regole, e di tutte le letture virtuali di quei testi. In questo senso, per Calvino, «la struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo» (Italo Calvino, *Introduzione a Raymond Queneau, Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit., pp. III-XXIII).

A proposito delle poesie di Toti Scialoja, attraversate in modo etereo dal gioco delle rime, osserva Giovanni Raboni: «La costrizione, la gabbia formale continua a essere fino all'ultimo, per

lui (cioè per Scialoja, *n.d.r.*), salvezza, orientamento, rifugio» (Giovanni Raboni, *Prefazione*, in: Toti Scialoja, *Poesie 1961-1998*, Garzanti, Milano 2002, p. 9).

«Ai miei occhi», scrive Robert Walser in un diario del 1926, «quando si è intenti a scrivere di qualcosa che si è vissuto in prima persona, l'obbligo di imporsi una certa apparentemente tollerabile costrizione, per ciò che riguarda la forma e così via, appare come qualcosa senza dubbio accettabile» (Robert Walser, *Diario del 1926*, il melangolo, Genova 2000, p. 50).

Nel paragrafo intitolato «Contrainte et liberté» del saggio inedito *La chose*, Georges Perec afferma che «costrizione e libertà definiscono le due assi di ogni sistema estetico. Questa figura spaziale (ascisse, ordinate) dimostra sufficientemente che costrizione e libertà sono funzioni indissociabili dall'opera: la costrizione non impedisce la libertà, la libertà non è ciò che non è la costrizione; al contrario, la costrizione è ciò che permette la libertà, la libertà è ciò che nasce dalla costrizione. 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: qualsiasi pezzo di letteratura passa attraverso una serie di costrizioni lessicali, sintattiche, retoriche e criptoretoriche; [...] Non esiste un sistema più o meno libero o più o meno costretto, 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» (*La Chose*, «magazine littéraire», 316, décembre 1993, pp. 55-64, trad. it. in «Musica Jazz», 6, giugno 2004, pp. 56-60).

Lo stesso concetto Perec ribadisce in una conferenza tenuta all'Università di Copenaghen il 29 ottobre 1981 dove la «contrainte» – viene sottolineato – non è percepita come una prova o una restrizione, ma bensì come uno stimolo alla creatività, al pari di «una pompa, una pompa aspirante grazie alla quale, attraverso l'esercizio della costrizione, si arriva a produrre qualcosa». Perec nota che in inglese si distingue fra *constraint* (dall'antico francese «constraindre») dove è la nozione di obbligo che domina, e *restraint* (dall'antico francese «restraindre») dove domina quella di limite (Georges Perec, *Création et contraintes dans la production littéraire*, in: Id., *Entretiens et conférences, volume II 1979-1981*, Joseph K, Mayenne 2003, pp. 307-323; sullo stesso tema si veda anche Marc Lapprand, *L'imagination au service de la contrainte*, in: Id., *Poétique de l'Oulipo*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998, pp. 55-58).

Nella stessa conferenza Perec riporta questa definizione, «molto elegante», dello scrittore oulipiano, attribuendola a Calvino: «ci sono dei corridori a piedi che si chiamano *sprinters* (velocisti), che sono molto, molto bravi quando corrono in linea dritta sui cento metri; ne esistono altri che sono migliori quando, sulla pista, essi mettono degli ostacoli, si chiamano i corridori a ostacoli – 110 metri ostacoli, 400 metri ostacoli, ecc. In effetti, l'oulipiano fa un po' la cosa seguente... per arrivare a scegliere quello che vuole, comincia mettendo un certo numero di ostacoli sul cammino che lo conduce a ciò che cerca, e questi ostacoli si chiamano costrizioni, regole». Un'altra definizione, continua Perec, è questa: «Un Oulipiano è uno scrittore non jourdainiano». Ma chi è uno scrittore jourdainiano? È un signore che, come Monsieur Jourdain, fa della prosa senza saperlo – vedi *Il borghese gentiluomo*. «Ora, un Oulipiano è qualcuno che vorrebbe fare della prosa sapendo di farla». Un'ultima definizione, fra le più illuminanti, dell'Oulipiano di cui parla Perec nella sua conferenza dice: «l'Oulipiano si comporta, nei confronti del linguaggio e della letteratura, della scrittura, delle forme del passato, un po' come un bambino a cui si è dato una sveglia. Il bambino smonta la sveglia per sapere come funziona. Io credo che si provi a fare la stessa cosa con il linguaggio. Si prova a smontarlo per vedere come funziona e cosa c'è dentro che permette di funzionare e di arrivare a ciò che si cerca».

2. Detto questo sulla «contrainte», non bisogna dimenticare che esiste sempre la possibilità di «une légère dérive» in grado di distruggere il sistema stesso delle costrizioni, uno scarto giocoso e liberatorio che Perec ha chiamato *clinamen* (nella fisica epicurea, una deviazione spontanea degli atomi). Già in Alfred Jarry troviamo un riconoscimento dell'importanza de «la bête imprévue Clinamen» di Epicuro, filosofo che per primo ha osato mettere «un'indeterminazione» al centro di ogni possibile spiegazione del mondo.

Se la letteratura è un gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, va detto anche, con Calvino, che tale gioco a un certo punto si carica di significati inattesi, di effetti imprevisi (il *clinamen* perechiano), come nel procedimento del gioco di parole.

La letteratura non si risolve in un problema d'ispirazione discesa da chissà quali altezze o d'intuizione pura o di rispecchiamento delle strutture sociali o di presa diretta della psicologia del profondo, come vogliono le varie estetiche del Novecento. Essa, come sottolinea Calvino, è piuttosto «un'ostinata serie di tentativi di far stare una parola dietro l'altra seguendo certe regole definite, o più spesso regole non definite né definibili ma estrapolabili da una serie di esempi o protocolli, o regole che ci siamo inventate per l'occasione cioè che abbiamo derivato da altre regole seguite da altri».

Nel sottolineare la propria differenza dal Surrealismo, l'OuLiPo mette in evidenza l'opposizione oulipiana a tutti gli aspetti di apertura verso l'inconscio legati, ad esempio, alla pratica della scrittura automatica.

Nello scritto *Avanguardia letteraria* (in *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, pp. 72-77), Giorgio Manganelli definisce gli scrittori d'avanguardia «puntigliosi escogitatori di artifici, un poco pedanti, intelligenze naturalmente inclini agli aspri e lucidi gaudi dell'acrostico, dei tecnopegnia, dei glifi, intenti agli austeri estri combinatori del linguaggio», definizione che aderisce bene a quella dello scrittore di letteratura potenziale.

Per Manganelli gli scrittori d'avanguardia sono «letterati in quanto fanno letteratura d'artificio», a suo dire «l'unica che sia legittimamente denominabile letteratura. L'amore delle combinazioni improbabili, la scelta e la coltivazione di sintassi ostiche, ardue, inospiti; insomma, la scelta delle strutture, di strutture arbitrarie e rigorose». L'idea manganelliana di «una letteratura come artificio; fatto non sentimentale, non privato, e nemmeno demonico, non morale, non sociale, ma sommamente arbitrario e, insieme, rigoroso» è molto in sintonia con quella oulipiana.

«A mio avviso» – continua Manganelli – «si dà propriamente letteratura solo dove ci troviamo di fronte a strutture. [...] Non si scrivono poesie e romanzi per parlare direttamente al lettore, né per coprirlo della tenera fanga dei nostri sentimenti, né per educarlo a nobili sentimenti: ma, al contrario, perché, pur leggendo parole che potrebbero essere in diversi contesti anche sentimentalmente attive, le scorga nel loro valore strutturale, come ordine, disegno, organismo impersonale; anche macchina». In conclusione – scrive Manganelli – «la letteratura, ben lungi dall'esprimere la 'totalità dell'uomo', non è espressione, ma provocazione; non è quella splendida figura umana che vorrebbero i moralisti della cultura, ma è ambigua, innaturale, un poco mostruosa. Letteratura è un gesto non solo arbitrario, ma anche vizioso: è sempre un gesto di disubbidienza, peggio, un lazzo, una beffa; e insieme un gesto sacro, dunque antistorico, provocatorio».

Un piccolo aneddoto a proposito della struttura: una volta Roal Hoffmann, premio Nobel per la chimica nel 1981, chiese a Elias Canetti, laureato in chimica, che cosa avesse *preso* dalla chimica, e Canetti rispose: «La struttura, il senso della struttura».

Certo, se non si vuole produrre soltanto degli automatismi formali di mera tradizione manieristica spingendo il pedale delle permutazioni molteplici, bisogna – come ammonisce Giambattista Vicari, promotore di quel formidabile laboratorio culturale che fu la rivista «il Caffè» – proporsi sempre di *ordire una burla* alla ricerca dell'imprevisto, come insegnano Carlo Emilio Gadda, Aldo Palazzeschi, Antonio Delfini e per l'appunto Calvino e Queneau.

Gli scrittori oulipiani sono dei «topi che costruiscono da sé il labirinto da cui si propongono di uscire». Quale labirinto? Quello delle parole, dei suoni, delle frasi, dei paragrafi, dei capitoli, dei libri, delle biblioteche, della prosa, della poesia.

Come scrive Le Lionnais nei due *Manifesti* (1973) di letteratura potenziale, l'OuLiPo si propone di intraprendere un lavoro, sistematico e scientifico, sull'efficacia e la vitalità delle strutture letterarie e artistiche artificiali. Nelle ricerche – ingenue, artigianali e divertenti – dell'Opificio si possono distinguere due tendenze principali: una *analitica* che si applica a opere del passato per cercarvi possibilità spesso insospettite dagli autori e una *sinetica* rivolta a aprire nuove vie, ignote agli scrittori precedenti, grazie all'aiuto di tecniche matematiche e esplorando tutti gli aspetti formali della letteratura: costrizioni, programmi alfabetici, consonantici, vocalici, sillabici, fonetici, prosodici, rimici, ritmici e numerici.

Queneau insiste sul carattere «divertente» dei «giochi oulipiani» perché diverte chi stupisce ovvero chi riesce a mostrare un aspetto sorprendente, inatteso, nuovo, inusitato del codice linguistico, generando nel lettore *sorpresa* e *spaesamento*, concetti cari ai surrealisti e ai formalisti russi. Il carattere divertente è sottolineato anche in uno dei primi testi antologici del gruppo, dove si parla di *ri-creazioni* (con la lineetta) e *ricreazioni* (senza la lineetta) (Oulipo, *La littérature potentielle. (Création Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris 1973).

C'è da aggiungere che le costrizioni, oltre che *visibili* e *invisibili*, *esplicite* e *implicite*, *dichiarate* e *nascoste*, possono essere *molli* e *dure*, a seconda del grado di difficoltà che comportano.

Lo spirito che contraddistingue gli «esercizi letterari» dell'Oulipo è molto vicino a quello che presiede la creazione dei “ready made” di Marcel Duchamp che, per altro, fu membro corrispondente del gruppo francese e morì oulipiano. Come si è detto, nell'officina oulipiana si parte spesso da un testo “già fatto”, “trovato”, esistente, per metterne in luce le proprietà latenti, i significati potenziali attraverso varie tecniche combinatorie. Per Marcel Duchamp anche i giochi di parole sono dei “ready made”, delle presenze oggettive, “trovate”, il cui senso, al di là dell'apparenza banale, va ricavato e che, pur restando latente, conferisce all'oggetto come alla frase quell'aura che lo nobilita. Con i giochi di parole Duchamp vuole riscattare la parola scontata, ovvia, mostrandone la bellezza attraverso un processo di spostamento più o meno astratto: introducendo una parola familiare in un'atmosfera diversa, si ottiene qualcosa di paragonabile alla distorsione in pittura, qualcosa di sorprendente e di nuovo, significati inattesi collegati all'interrelazione di parole disparate. Al pari dell'accostamento di due oggetti differenti (come una ruota e uno sgabello), così anche quello fra due parole diverse provoca degli effetti di sorpresa innescando un cortocircuito della fantasia capace di mettere in luce le proprietà latenti di una parola o di un giro di frase.

In una lettera a Guido Almansi del 19 febbraio 1974, François Le Lionnais riassume così l'attività dell'OuLiPo: «I nostri esercizi si collocano nel duplice segno di una grande fantasia e di un non meno grande rigore. Noi siamo implacabili, solenni e non sempre seri» (Mario Barenghi, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, cit., pp. 1239-1245).

3. Fra i numerosi giochi letterari elaborati dagli oulipiani, ne ricordo alcuni:

LETTERATURA DEFINIZIONALE

si parte da una frase qualsiasi
e si sostituisce a ogni parola la definizione che ne dà il vocabolario.
Ad esempio:

Il gatto ha bevuto il latte.

diventa

*Il mammifero domestico carnivoro
ha inghiottito un liquido bianco, di sapore dolce,
fornito dalle femmine dei mammiferi.*

e via di seguito...

METODO S + 7

consiste nel sostituire a ogni sostantivo (S) di una frase di partenza
il settimo (7) sostantivo successivo
in ordine alfabetico di un vocabolario.

Queneau considera il celebre racconto di Borges
Pierre Menard, autore del Don Chisciotte
un S + n, per n = 0.

Ad esempio:

l'abito non fa il monaco

diventa

l'abiura non fa il monarca

oppure

La verità è il punto morto dello spirito
(Ardengo Soffici).

diventa

Il vermicello è il punzecchio morto dello spiritualista

I roghi non illuminano le tenebre
(Stanisław Lec)

diventa

I rollii non illuminano le tenerezze

OMOSINTATTISMO

si scrivono le parole di una frase una per una in colonna,
sulla sinistra di un foglio;
in una colonna centrale se ne fa l'analisi grammaticale;
quindi in una terza colonna a destra
si scrive una nuova frase che corrisponde parola per parola
all'analisi grammaticale,
ma totalmente diversa dalla frase di partenza.

ORIGINE	DESCRIZIONE GRAMMATICALE	RISULTATO
Nel mezzo	<i>preposizione articolata</i> <i>sostantivo</i>	Sulla peluria

del	<i>preposizione articolata</i>	del
cammin	<i>sostantivo</i>	labbro
di	<i>preposizione</i>	di
nostra	<i>aggettivo</i>	scorbutica
vita	<i>sostantivo</i>	fanciulla

PALLE DI NEVE

Versi ropalici, cioè crescenti,
dal greco *rhópalon*, «clava»,
con riferimento alla crescita della sua sezione
dall'impugnatura verso la punta.

a
me
che
sono
stato
sempre
credulo
seguendo
qualsiasi
capopopolo
appoggiando
avventurieri
magniloquenti
neocapitalisti
Guardiam' innanzi
Delegittimiamoli
autoironizziamoci
Relativisticamente
disinteressiamocene
intellettualorganici
desepolcristimbiancatevi

POESIA COMBINATORIA

testo "interattivo" di Queneau
Cent mille milliards de poèmes (Editions Gallimard, 1961),
un volume di grande formato, contenente dieci sonetti,
uno per pagina, su pagine tagliate in strisce orizzontali,
una striscia per ogni verso,
di modo che il lettore può far seguire
al primo verso d'ogni sonetto
il secondo verso d'uno qualsiasi dei dieci sonetti,
e così per il terzo, e via via fino al 14° verso

(il sonetto ha 14 versi, due quartine e due terzine).

I sonetti che si possono così comporre
ammontano alla cifra di 10^{14} , cioè centomila miliardi.

Scrive Queneau nell'introduzione al libro:

«Calcolando 45'' per leggere un sonetto e 15'' per cambiare la disposizione
delle striscioline, per otto ore al giorno e duecento giorni all'anno,
se ne ha per più di un milione di secoli di lettura.

Oppure, leggendo tutta la giornata per 365 giorni l'anno,
si arriva a 190.258.751 anni più qualche spicciolo
(senza calcolare gli anni bisestili e altri dettagli)».

Si tratta di una macchinetta per comporre sonetti,
simile a quella costruita nella Grande Accademia di Lagado,
capitale di Balnibarbi, descritta da Jonathan Swift
nei *Viaggi di Gulliver* (1726).

POESIA ANTÒNIMICA

tecnica di creazione poetica che consiste
nel sostituire a ogni parola di una data poesia
il suo antònimo, cioè una parola che ha significato opposto
a quello di un'altra,
per cui il verso montaliano:

Spesso il male di vivere ho incontrato

diventa:

Mai dal bene di morire sono scappato.

oppure

T'amo pio bove

diventa

T'odio empia vacca

oppure ancora

*La nebbia a gl'irti colli
piovigginando sale,
e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar*

diventa

*L'eccellente visibilità alle riavviate pianure,
perdurando il clima secco, cala,
e sopra lo scirocco
sussurra e nereggia la terra.*

HAI-KAIZZAZIONE

un procedimento poetico inventato da Queneau
che si risolve nel prendere un sonetto
e nel cancellarlo conservando soltanto
le sezioni in rima
e aggiungendovi una punteggiatura soggettiva:
«Ottengo – scrive Queneau – una nuova poesia
che, parola mia, non è niente male
e non bisogna mai lamentarci
se ci regalano delle belle poesie.
La restrizione illumina la poesia originaria;
non è priva di valore esegetico
e può contribuire alla sua interpretazione».

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la dritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!*

diventa

*Vita
oscura,
smarrita.
Dura
e forte,
la paura.*

POESIA PERMUTATA

permutando le parole fra loro,
in ordine o in disordine,
si ottengono delle buone sorprese di linguaggio,
così il verso

L'estate slega i suoi istanti quando una rosa assolda un usignolo

può trasformarsi in

Una rosa assolda i suoi istanti quando l'estate slega l'usignolo

oppure in

L'usignolo slega una rosa quando i suoi istanti assoldando l'estate,

e così via.

SONETTI IRRAZIONALI

cioè composizioni poetiche a forma fissa,
di quattordici versi,
la cui struttura, basata sul numero *pi greco* (π),
si articola in cinque strofe
successivamente e rispettivamente di 3-1-4-1-5 versi,
numeri che sono, nell'ordine,
le cinque prime cifre significative del *pi greco*.

*Il monastero nulla ha perso dei suoi carmi,
Né il giardino del lustro che sembra vi disarmi,
Lasciando il laccio al cane, la briglia allo stallone:*

Però la spiegazione non vale quel mistero.

*Basta con le chiarezze che spezzano il tallone,
Con i ragionamenti, che sciogliendo gli allarmi,
Prendono stoltamente cappelli da gendarmi,
Designando lì il giusto, e costì il fellone.*

Nessuna spiegazione ripaga d'un mistero.

*Io preferisco i carmi vecchi del monastero
Ed il lustro fittizio d'un celebre giardino;
Io preferisco i brividi (è questo il mio pensiero)
Di un qualunque ladruncolo smarrito dentro il nero,
Alle evidenti e note lampade d'Aladino.*

LIPOGRAMMA VOCALICO PROGRESSIVO

Italo Calvino compone,
dedicandola all'amico Queneau,
una poesia a lipogrammi vocalici progressivi:
nella prima quartina la prima parola
contiene tutte le vocali,
la seconda solo 4,
poi 3, 2, 1 e viceversa 1, 2, 3, 4 e 5;
la seconda quartina
si apre con la serie "aa, ee, ii, oo, uu"
e dopo utilizza solo la vocale "e"

*Aiuole obliate gialle d'erba, sa
un cupo brusio smuovervi, allusione
ad altre estati, cetonia blu-violetta,
enunciando noùmeni oscuri: tutto fu,*

*sarà ed è in circolo: dunque è sempre
presente nelle eterne senescenze*

nel libro *Alphabets* (1976) Georges Perec pubblica 176 poesie scritte utilizzando per ogni verso sempre le stesse lettere (E-S-A-R-T-I-N-U-B-L-O), le più usate in francese, combinate in modo diverso:

ABOLIUNTRES	Aboli, un très art nul ose
ARTNULOSEBI	bibelot sùr, inanité (l'ours babil:
BELOTSURINA	un raté...) sonore
NITELOURSBA	
BILUNRATESO	
NORESOUTLIB	Saut libérant s'il boute
ERANTSILBOU	l'abus noir ou le brisant
TELABUSNOIR	trublion à sens:
OULEBRISANT	Art ébloui!
TRUBLIONASE	
NSARTEBLOUI	

4. La letteratura “sous contraintes”, arte combinatoria per eccellenza, annovera fra le sue perle in prosa, formanti ormai un repertorio classico, alcuni romanzi:

A. *La disparition* (1969) di Georges Perec, 320 pagine, circa 78.000 parole, scritto senza mai usare la lettera “e”, la lettera più ricorrente in francese e più cara, come i genitori ebrei dello scrittore (*père, mère*), perduti in un campo di sterminio nazista (esistono de *La disparition* traduzioni in italiano, inglese e spagnolo); sul principio i critici non si accorsero di questa *contrainte* del libro, e pensare che, oltre al commissario Didot (nome di un celebre tipografo francese e del carattere tipografico da lui inventato) e al suo aiutante Garamond (altro nome di carattere), il personaggio principale si chiama Anton Vokal; ne *Les revenentes* (Gli spettri) (1973), invece, Perec, usa per 127 pagine solo la lettera “e”.

B. *La vie mode d'emploi* (1978), dedicato all'amico Queneau, dove Perec si figura un palazzo parigino da cui sia stata tolta la facciata di modo che tutte le stanze siano istantaneamente e simultaneamente visibili. «La struttura del palazzo è schematizzata da una sorta di scacchiera quadrata di dieci caselle per dieci, dalle cantine sino alle mansarde. Ispirandosi alla progressione del cavallo nel gioco degli scacchi, Perec attraversa le cento caselle lungo i cento capitoli che, naturalmente (per via dell'imbroglio, del gioco o del “clinamen”) sono solo novantanove (la cantina dell'angolo in basso a sinistra non è “servita”). Questa struttura crea il “romanzo” (così Perec ha intitolato *La vita istruzioni per l'uso*): l'incastro di storie sciolte non è possibile che organizzato intorno a un luogo unificante. Sharazād quanto Boccaccio sanno che la reclusione in un luogo offre uno spazio privilegiato che permette di lasciar andare, far tornare e ripartire, in una specie di *fort/da*, l'immaginazione e i suoi racconti. Il palazzo, immutabile, immobile, del numero 11 di rue Simon-Crubellier, permetterà che si snodino delle storie di ricerche e di viaggi. Con le sue cento caselle meno una, più due (preambolo e epilogo), con un centinaio di tessere di puzzle riunite, questo singolare “romanzo” sembra costretto entro la sua struttura, costruito e articolato come un immobile [la struttura è ispirata al cosiddetto «quadrato bi-latino di ordine n , una tavola di $n \times n$ caselle, riempite con n lettere e n cifre differenti, ciascuna casella contiene una lettera e una cifra, ogni lettera figura una sola volta in ogni linea e in ogni colonna, ogni cifra figura una sola volta in ogni linea e in ogni colonna», dovuto al matematico oulipiano Claude Berge, di cui si veda: *Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire*, in Oulipo, *La littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973, pp. 43-57]. Ma ciò non è bastato a Perec. Egli si è inflitto un diabolico

elenco d'imposizioni. Ogni capitolo, breve o lungo, deve comportare per ventun volte due serie di dieci elementi; queste quarantadue menzioni, allusioni, collage, ecc. possono essere di natura molto diversa: posizioni, attività, bibite, cibi, mobiletti, giochi o giocattoli, citazioni, riferimenti a libri o quadri, ecc. Un sistema elaborato di permutate fa sì che la stessa coppia di vincoli non possa ritrovarsi in un altro capitolo. Per condire il tutto, sono previste una serie "assenza" e una serie "falso" senza che siano escluse le possibilità di barare» (Claude Bergelin, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Costa & Nolan, Genova 1989, p. 159). Nella lezione sulla «molteplicità», Calvino ha definito *La vita istruzioni per l'uso* «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo» (Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 117).

C. *Il castello dei destini incrociati* (1973) di Italo Calvino, dove le varie narrazioni sono suggerite dagli elementi figurativi di un mazzo dei tarocchi. Dalla presentazione al libro: «L'idea di adoperare i tarocchi come una macchina narrativa», scrive Calvino, «mi è venuta da Paolo Fabbri che in un "Seminario internazionale sulle strutture del racconto" del luglio 1968 a Urbino, tenne una relazione su *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*. [...] Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria».

D. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), sempre di Calvino (da lui stesso definito un «romanzo sul piacere di leggere»), dove sono analizzati dieci inizi di romanzi diversissimi fra loro; in un testo *Comment j'ai écrit un de mes livres* (Come ho scritto uno dei miei libri) (1983) (La Bibliothèque Oulipienne n. 20, tradotto in italiano in *Oulipiana*, a cura di Ruggero Campagnoli, Guida editori, Napoli 1995, pp. 153-170), Calvino spiega di essersi servito di un adattamento personale dei quadrati semiotici di Greimas (in generale su Calvino e la letteratura combinatoria: Piergiorgio Odifreddi, *Se una notte d'inverno un calcolatore*, in Raffaele Aragona, a cura di, *La regola è questa. La letteratura potenziale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 146-160).

E. Il ciclo romanzesco dedicato alla giovane eroina parigina Ortensia – *La belle Hortense* (1985), *L'enlèvement [rapimento] d'Hortense* (1987) e *L'exil d'Hortense* (1990) – del matematico, poeta e drammaturgo Jacques Roubaud, dove, sconvolgendo i tradizionali canoni della narrazione, l'autore, i personaggi, il narratore, il lettore sono tutti insieme protagonisti del romanzo, che è organizzato secondo le permutazioni della sestina, cioè è diviso in 6 parti di 6 capitoli ciascuna, i cui argomenti vengono ripresi da una parte all'altra secondo lo schema della sestina (forma speciale di canzone composta di 6 stanze o strofe di 6 endecasillabi ciascuna, legate fra loro dalla ripetizione di 6 parole-rima; se nella prima stanza le parole-rima si succedono nell'ordine 1, 2, 3, 4, 5, 6, nella seconda stanza si succedono nell'ordine 6, 1, 5, 2, 4, 3, e poi, con retrogradazione incrociata, si succedono nelle stanze successive secondo ordini variati; dopo la sesta stanza si ha una specie di commiato di 3 endecasillabi in ciascuno dei quali tornano, in mezzo e alla fine, 2 delle 6 parole-rima, con ordine vario; la sestina sembra sia un'invenzione del trovatore Arnaut Daniel, italianizzato Arnaldo Daniello, che poetò fra il 1180 e il 1200 circa, definito da Dante il «miglior fabbro», *Purgatorio*, XXVI, 117).

F. *Cigarettes* (1988) di Harry Matthews, membro americano dell'OuLiPo, dove la regola seguita è quella di presentare i personaggi a due a due, in un numero di combinazioni saggiamente limitate a quindici, quanti sono i capitoli, e secondo un sistema di permutazioni di cui l'autore non offre la chiave.

G. *Exercices de style* (1947) di Raymond Queneau, 99 narrazioni in 99 stili differenti per descrivere un insignificante episodio di vita quotidiana, tradotti in italiano da Umberto Eco.

5. A fianco dell'OuLiPo sono nati poi l'OuLiPoPo (*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*), l'OuCuiPo (*Ouvroir de Cuisine Potentielle*), l'OuPeinPo (*Ouvrier de peinture potentielle*), l'OuMuPo (*Ouvroir de Musique Potentielle*) e l'OuCinéPo (*Ouvroir de Cinéma Potentielle*). Senza disdegnare opere di teatro e di altri “generi” espressivi, l'OuLiPo opera anche nel campo informatico attraverso l'ALAMO (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*), fondato nel 1982 da Paul Braffort e Jacques Roubaud.

Il gruppo produce testi di «carattere generale» – come *La littérature potentielle. (Création Récréations Récréations)* (1973) e *Atlas de littérature potentielle* (1981), firmati entrambi con la sigla “OuLiPo”, e poi *OuLiPo 1960-1963* (1980) di Jacques Bens e *La Bibliothèque Oulipienne* (1981), a cura di Jacques Roubaud – e pubblica ne «La Bibliothèque Oulipienne» delle *plaquettes*, in seguito raccolte in volume – i fascicoli da 1 a 52 in 3 volumi presso l'editore Seghers nel 1990 e quelli da 53 a 85 in tre volumi presso l'editore Castor Astrol nel 1997-2003.

Naturalmente l'OuLiPo ha un sito on line (www.oulipo.net) e organizza delle letture pubbliche in place Jussieu a Parigi chiamate “Les jeudis de l'OuLiPo”.

6. La prima esperienza “oulipiana” in Italia è legata all'Istituto di Protesi Letteraria le cui finalità sono la «produzione automatica di letteratura», «un'azione da compiersi nella sfera e secondo gli stimoli della genetica combinatoria» che «smuova l'enciclopedia del possibile». Fra i membri attivi dell'Istituto figurano Guido Ceronetti, Giampaolo Dossena, Luigi Malerba che pubblicano i loro testi sperimentali sulla rivista «il Caffè» a partire dall'autunno 1973 (un'antologia di scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria, da me curata, è uscita in *Le cerniere del colonnello*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991).

Nel novembre 1990 nasce a Capri l'OpLePo (Opificio di Letteratura Potenziale), omologo del gruppo francese. Attualmente sono membri a vario titolo di OpLePo: Edoardo Sanguineti (presidente), Domenico D'Oria (segretario), Raffaele Aragona (tesoriere) e in ordine rigorosamente alfabetico Elena Addomine, Paolo Albani, Alessandra Berardi, Ermanno Cavazzoni, Salvatore Chierchia, Brunella Eruli, Piero Falchetta, Maria Sebregondi, Màrius Serra, Giuseppe Varaldo (si veda Raffaele Aragona, a cura di, *Oplepiana. Dizionario di Letteratura Potenziale*, Zanichelli, Bologna 2002).

«Ci capita a volte di scoprire» – scrive Le Lionnais ne *Le second manifeste* (1973) dell'Oulipo – «che era già stata scoperta o inventata nel passato, e anche nel lontano passato, una struttura che avevamo creduto perfettamente inedita. Ci facciamo un dovere di riconoscere un simile dato di fatto qualificando i testi in questione come “plagi anticipati”» (Francois Le Lionnais, *Le second manifeste*, in: Oulipo, *La littérature potentielle*, cit., pp. 19-23; trad. it. *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconoscimenti)*, a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Editrice Clueb, Bologna 1985, pp. 22-27).

Dunque, un “plagiat par anticipation” è un testo strutturato oulipiamente prodotto in epoca anteriore alla nascita dell'Oulipo che risale al giovedì 24 novembre 1960. Circa un mese dopo la prima riunione, e cioè il 19 dicembre 1960, grazie all'intervento “particolarmente felice” di Albert-Marie Schmidt (1901-1966), professore di Letteratura alle Università di Caen e di Lille, la bizzarra congrega che fino a quel giorno si chiamava *Séminaire de littérature expérimentale* prende il nome di *Ouvroir de Littérature Potentielle*.

Per inciso ricordiamo che nel paragrafo IX dei suoi *Palimpsestes* (1982) dedicato ai “giochi oulipiani” Gérard Genette usa il termine *oulipema* per indicare un testo prodotto dall'Oulipo e *oulipismo* per designare invece un testo scritto, anche anteriormente, alla maniera di un oulipema (Gérard Genette, *Palimpsesti*, Einaudi, Torino 1997, p. 46). In questo senso “plagiat par anticipation” e “oulipismo” hanno le credenziali in regola per riferirsi allo stesso fenomeno.

Da tutto ciò ne segue, per estensione, che l'espressione “paradossale e provocatoria” di “plagiario anticipato o per anticipazione” indica l'autore di un “plagio anticipato o per anticipazione”. Fra quelli che stanno a cuore al gruppo francese troviamo il poeta e musicista greco Laso (metà del VI secolo a.C.), autore di poesie in forma di lipogramma, secondo Ernst Robert

Curtius “il più antico artificio sistematico” della letteratura occidentale (Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Roma 1992, p. 314), il poeta latino Decimo Magno Ausonio (310 ca-395 ca), maestro di centoni, il trovatore provenzale Arnaut Daniel (1150 ca-1200 ca), inventore della sestina, e poi Edgard Allan Poe che in *The Philosophy of Composition* (1846) mostra come nessun particolare della sua poesia più nota *The Raven* (Il corvo) «sia attribuibile al caso o all’intuizione» e come egli abbia proceduto «passo dopo passo, sino al compimento, con la precisione e la rigida coerenza di un problema di matematica»; e ancora Lewis Carroll (1832-1898), Raymond Roussel (1877-1933) ed Unica Zürn (1916-1970), autrice di sublimi poesie anagrammate.

In Italia l’OpLePo, come si è già detto, nasce a Capri il 3 novembre 1990. Prima di quella data lo spirito oplepiano aleggia candido sulle patrie lettere, ostentando i suoi bravi interpreti e paladini. L’*oplepismo* nostrano conta importanti precursori.

Cronologicamente parlando il nostro primo omaggio non può che andare alla figura di un grande palindromista, anagrammista e compilatore di centoni: padre Anacleto Bendazzi (1883-1982) che nel 1951 licenzia le sue *Bizzarrie letterarie*, un libro vertiginoso di giochi verbali in gran parte di argomento sacro (Anacleto Bendazzi, *Bizzarrie letterarie*, Presso l’autore nel Seminario di Ravenna, Ravenna 1951, e *Bazzecole andanti*, a cura di Stefano Bartezzaghi, Vallardi, Milano 1996; sulla vita di Bendazzi: Franco Gabici, *Sulle rime del don. Vita e inediti di don Anacleto Bendazzi*, Edizioni Essegi, Ravenna 1996).

Fra i primi anticipatori delle sperimentazioni di stampo oplepiano si deve annoverare Nanni Balestrini che, all’inizio degli anni Sessanta, compone alcune poesie con l’ausilio del calcolatore elettronico. Il procedimento usato da Balestrini per creare le sue *poesie combinatorie* si basa sulla divisione in “elementi”, cioè in gruppi di poche parole legate sintatticamente, di tre brani:

1. «L’accecante globo di fuoco si espande rapidamente trenta volte più luminoso del sole quando raggiunge la stratosfera la sommità della nuvola assume la ben nota figura di fungo» (dal *Diario di Hiroshima* di Michihito Hachiya).
2. «La testa premuta sulla spalla, i capelli tra le labbra, giacquero immobili senza parlare finché non mosse le dita lentamente cercando di afferrare» (dal *Mistero dell’ascensore* di Paul Goldwin).
3. «Mentre la moltitudine delle cose accade io contemplo il loro ritorno; malgrado che le cose fioriscano esse tornano tutte alla loro radice» (dal *Tao te King* di Lao-Tse).

Le istruzioni per il calcolatore sono le seguenti: a) effettuare combinazioni di 10 elementi sui 15 dati, senza permutazioni e ripetizioni; b) costruire catene di elementi tenendo conto dei codici di testa e di coda (cioè: la testa e la coda degli elementi vanno saldate grammaticalmente, ad esempio: “i capelli tra le labbra” + “assume la ben nota forma di fungo” diventa “i capelli tra le labbra assumono la ben nota forma di fungo”); c) evitare la contiguità di elementi derivati dallo stesso brano; d) suddividere le catene di 10 elementi in 6 versi di 4 “unità metriche” ciascuno (ecco un elemento diviso in unità metriche: “La testa - premuta - sulla spalla - trenta volte”).

In qualunque modo combinati i tre testi di partenza producono un senso preciso. Il trattamento imposto da Balestrini è solo uno dei tanti modi possibili (Nanni Balestrini, *Poesie pratiche. 1954-1969*, Einaudi, Torino 1976, p. 67):

Tape Mark I

La testa premuta sulla spalla, trenta volte
più luminoso del sole io contemplo il loro ritorno,
finché non mosse le dita lentamente e mentre la moltitudine
delle cose accade, alla sommità della nuvola

esse tornano tutte alla loro radice e assumono
la ben nota forma di fungo cercando di afferrare...

All'area sperimentale appartengono anche *L'oblò* (Feltrinelli, Milano 1964) di Adriano Spatola e le *Poesie a schema multiplo* di Renato Pedio apparse sul numero 2 della rivista «Malebolge» del 1967.

Nel primo caso si tratta di uno «pseudo-romanzo» in cui l'elemento combinatorio si snoda in una sequela di storie indipendenti, assemblate in modo casuale, una sorta di «cadavere squisito» il cui percorso può essere scelto a piacere dal lettore (si veda sul romanzo di Spatola quanto dice Renato Barilli, *Spatola*, in: Id., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 257-263). L'operazione spatoliana ricorda, in un certo qual modo, il libro di Marc Saporta (cognome che sembra un anagramma di Spatola) *composizione n. 1* uscito presso l'editore Lerici nel 1962, dove la libertà del lettore di leggere il romanzo disponendo come crede l'ordine delle pagine è totale. Anche perché le pagine del romanzo sono davvero sciolte, libere, separate le une dalle altre. Nella copertina si dice: «Mescolate le pagine come un mazzo di carte e leggete», mentre la fascetta che tiene unite le pagine riporta questa frase dal sapore queniano: «TANTI ROMANZI QUANTI SONO I LETTORI. L'ordine delle pagine è casuale: mescolandole, a ciascuno il "suo" romanzo».

Le «poesie a schema multiplo» di Pedio, scritte su tre colonne, offrono la possibilità di leggere – ci dice l'autore – un determinato fatto di cronaca (la distruzione di Longarone sotto la diga del Vajont) «in una ventina di modi diversi, molti dei quali identici. Calcolo che esistano, però, cinque o sei buone letture valide».

In senso stretto la storia dell'oplepismo italiano si apre con l'«Istituto di Protesi Letteraria» (IPL), curiosa accademia che inizia la sua attività come Seminario Permanente di Letteratura Sperimentale all'interno di quel formidabile laboratorio culturale che fu la rivista «il Caffè», fondata nel 1953 e diretta da Giambattista Vicàri (per una storia dell'IPL: Paolo Albani, a cura di, *Le cerniere del colonnello. Antologia degli scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria*, Il Ponte alle Grazie, Firenze 1991).

Il termine IPL è ripreso da *Le second manifeste* (1973) di François Le Lionnais dove si dice:

«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 concepite». (François Le Lionnais, *Le second manifeste*, in: Oulipo, *La littérature potentielle*, cit., pp. 19-23; trad. it. *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riecreazioni)*, cit., pp. 22-27).

L'annuncio della «data storica» della nascita dell'IPL compare sul numero triplo 4-5-6 del settembre-ottobre-novembre 1973 de «il Caffè» dove, fra l'altro, si riportano le prime adesioni al neonato Istituto: Guido Almansi, Alfredo Giuliani, Saverio Vòllaro, Giambattista Vicàri, Carlo Contreras, Guido Ceronetti, Alberto Arbasino, Corrado Costa, Luigi Malerba, Nico Orengo, Giorgio Celli, Cesare Landrini.

In data 8 febbraio 1974, Calvino, «membre étranger» dell'Oulipo, scrive a Vicàri da Parigi:

Caro Vicàri, i membri dell'Ou.li.po. sono stati molto contenti del proclama del Caffè (il titolo *Una data storica* li ha entusiasmati) e François Le Lionnais mi ha pregato di chiederti di mandargli una dozzina di copie del numero 4/5/6 da distribuire tra gli oulipiani. (Forse una dozzina è esagerato: pensando che il pagamento oltrefrontiera può essere complicato e che nessuno dell'Ou.li.po. capisce una parola d'italiano, credo vada bene

mandargli 4 o 5 copie, riservando un invio più nutrito per un numero del Caffè in cui i contributi dell'Istituto di Protesi siano più robusti). L'indirizzo è: M. François Le Lionnais 23, Route de la Reine 92100 Boulogne-sur-Seine. È un personaggio molto simpatico: matematico, campione di scacchi, patafisico, oltre che fondatore con Queneau dell'Ou.li.po. Un caro saluto tuo
Calvino.

Prima della costituzione ufficiale dell'IPL «il Caffè» aveva ospitato testi di François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Lescure, Jean Tardieu e un dibattito fra Italo Calvino, Giambattista Vicari e Cesare Milanese sulla “letteratura combinatoria”. L'interesse che Vicari mostra per gli “esercizi oulipiani” ha un qualche legame con la sua carica di Reggente di Rogmologia del Collegio di 'Patafisica.

Riguardo alle finalità, negli scritti ufficiali dell'Istituto si parla della «produzione automatica di letteratura italiana», di «un'azione da compiersi nella sfera e secondo gli stimoli della genetica combinatoria» che, com'ha scritto Calvino, «smuova l'enciclopedia del possibile», di «una disponibilità intellettuale e spirituale che possa consentire un automatismo distensivo e liberatorio in questi truculenti tempi di tensioni velleitarie e di problematiche gelide».

Il programma dell'Istituto si articolerà, secondo le intenzioni dei suoi fondatori, in una serie infinita di generatori inimmaginabili di cui si offre un primo elenco di esempi, ripresi dall'edizione Gallimard 1973 dell'antologia oulipiana *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*: Intarsi, Centoni, Olorime, Zagagliamenti, Crittografie, Giochi polisemici, Poesie tangenti, Racconti intersecati, Racconti a cassetti, Tautogrammi o Circoli Viziosi, Versi eurofallici (croissants), Contrazioni alfabetiche, Teste-coda anastrofiche, Permutazioni, Poesia antonimica, Lipogrammi, Chimere, Tautofonie, Racconti diramati, Trasformazioni per proiezione, ecc.

Nel corso del 1974, sulle pagine di alcuni numeri de «il Caffè» (2-3; 7-8; 10; 11) si aprono delle “finestre” che annunciano la preparazione di un fascicolo dedicato all'Oulipo francese, con testi inediti scritti per l'occasione e l'aggiunta di un'appendice, curata da Giambattista Vicari con la supervisione di Jean Lescure (membro storico dell'Oulipo, inventore del “metodo S + 7”), di testi “oulipisti” italiani. Nonostante le ripetute promesse, l'antologia degli scritti degli oulipisti francesi non vedrà mai la luce.

In attesa di una messa a punto del materiale per la presentazione italiana da parte dell'Istituto parigino, escono sul numero 5-6, 1975 della rivista i primi lavori dell'IPL e cioè: *Mongòlital e Bacedifo* di Giampaolo Dossena; il *Saggio di letteratura pitagorica. Il numero segreto delle “Città invisibili” di Italo Calvino* di Cesare Milanese; *Giocate con me[erda]* di Saverio Vòllaro, quindi *L'ipotesi nodulare* di Cesare Landrini e infine altri frammenti della *Nuova vasellina sinfonica* di Guido Ceronetti.

Successivamente, sul numero 2, 1977, gli esercizi dell'IPL si arricchiscono di *I neologissimi* di Luigi Malerba e di *Il Dahlia Anagrammatico. Saggio strutturale* di Gianni Nicoletti. Sul numero 3, 1977 escono poi *3 esercizi di protesi letteraria e 1 esercizio letterario di protesi politica* ancora di Vòllaro e un altro saggio di Dossena intitolato *Le cerniere del colonnello* (in precedenza, sul numero 1, 1977, Dossena aveva pubblicato gli *Pseudobifronti*, un affresco, ricco di esemplificazioni e di riferimenti bibliografici, su «uno dei giochi più belli di tutte le lingue alfabetizzate»: il gioco del palindromo e del bifronte; ma sfortunatamente l'articolo compare privo dell'intestazione riguardante l'IPL, menomazione che, sullo stesso numero, colpisce anche il *Piccolo sillabario illustrato* di Calvino).

L'IPL nasce sotto gli auspici dell'Accademia degli Informi, fondata nel 1957 da Antonio Delfini, e del Laboratorio di Scrittura di Urbino. Quest'ultimo è un Istituto di ricerca e analisi del discorso che opera presso l'Università di Urbino. Il suo Consiglio Direttivo, formato dai professori Bruno Gentili, Pino Paioni e Mario Petrucciani, è presieduto da Carlo Bo, a suo tempo (10 settembre 1959) nominato da Delfini «Gran Conservatore Agostiniano» dell'Accademia degli Informi. Del Laboratorio di Scrittura è direttore Giambattista Vicari, docente alla scuola di giornalismo dell'Università di Urbino (per alcune notizie sul Laboratorio di Scrittura: «il Caffè», 3-4, 1972).

In qualità di corrispondente dell'Oulipo di Parigi, l'IPL è presentato come «il risvolto per così dire “tecnico” dell'azione che “il Caffè” va perseguendo da oltre vent'anni nel tentativo di rinnovare i registri del nostro organo letterario» («il Caffè», 5-6, 1975, p. 26).

In questo senso, vengono accomunati nell'attività di sperimentazione dell'IPL, in alcuni casi forse troppo generosamente, altri scrittori come Gaio Fratini, Gianni Celati, Augusto Frassinetti, Giorgio Manganelli, Antonio Pizzuto, Umberto Eco, Vico Faggi, Giordano Falzoni, Giuliano Gramigna, Carlo Contreras, Pier Francesco Paolini, Franco Palmieri, Nino Ravenna, Luigi Brioschi, Gianni Rodari, Umberto Simonetta, Antonio Tabucchi, Mario Biondi, Giuseppe Bonura, Aldo Buzzi, Giuseppe Conte, Italo Cremona, Roberto Mazzucco, Gianni Nicoletti, Marilla Battilana, Anna Mongiardo, ecc. (il nome di Calvino figura fra quelli dell'Oulipo francese).

Sulla natura dei testi legati a questa prima esperienza di “protesi letteraria” italiana, ci limiteremo a notare che, in gran parte, essi mostrano, rispetto a quelli francesi rigidamente strutturati in una ragnatela di regole vincolanti, una maggiore propensione verso l'effetto ludico, verso lo slittamento comico.

Si pensi ad esempio agli aforismi di Guido Ceronetti:

Tra i filologi c'è la crisi del Petronio.
Andiamo al mare a farci due risacche.
Regaliamo a Strehler un paio di brechtelle.

(Guido Ceronetti, *Nuova Vasellina Sinfonica*, «il Caffè», 5-6, 1975, p. 63)

oppure ai neologismi di Luigi Malerba:

Motònomi. Si distinguono dagli autonomi soltanto per un dato esteriore: mentre gli autonomi si spostano in automobile, i motonomi viaggiano in motocicletta.

Pseudogàdda. Adottato per la prima volta da Giambattista Vicari a proposito di un testo autentico, ma non firmato, di Carlo Emilio Gadda (autenticato da Gian Carlo Roscioni) pubblicato su *il Caffè* n. 1 del 1969. Si può usare anche, in modo ancora più pertinente, per quegli imitatori del gran lombardo che hanno sempre evitato con cura di citare il loro modello.

Scemiologia. Scienza generale degli scemi, da non confondere con la semiologia, scienza generale dei segni.

Vaffancàrlo. Imprecazione composita con suffisso variabile (vaffan-giulio, vaffan-giorgio, eccetera). Il messaggio acquista efficacia con l'identificazione del destinatario.

(Luigi Malerba, *I neologismi*, «il Caffè», 2, 1977, pp. 10-12)

Abbiamo visto che fra gli scrittori vicini all'attività dell'IPL ci sono Giorgio Manganelli e Umberto Eco, entrambi a pieno titolo etichettabili come “plagiatori per anticipazione” dell'OpLePo.

Il primo – scrittore visionario fedele a un'immagine “manieristica” della letteratura come costruzione artificiosa di un mondo surreale – è autore di *Centuria* (1979), una raccolta di “cento piccoli romanzi fiume”, brevi narrazioni non più lunghe di un foglio che vanno a comporre «una vasta ed amena biblioteca». In un'intervista apparsa sull'«Avanti!» dell'8 aprile 1979 Manganelli spiega la genesi del libro:

«Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi. Ma il fascino è tutto qui: in un tipo di scrittura che ti obbliga all'essenziale, che ti *costringe* a combattere contro l'espansione incontrollata. Insomma, credo che se non avessi avuto quei fogli non sarei mai riuscito a scrivere questo libro» (sottolineatura mia).

In un'altra intervista pubblicata su «*Libération*» del 29 maggio 1985, in occasione dell'uscita della traduzione francese di *Centuria*, Manganelli è ancora più esplicito sulla “natura artificiosa” del libro:

«Un soir où j'étais de mauvaise humeur, j'ai eu l'idée d'utiliser ces feuilles en me tenant au nombre de lignes qu'elles comportaient. Une idée, un récit par feuille: la première que j'ai écrite est la première à figurer dans le livre, de même pour les autres: rien n'a été modifié, amélioré ou transformé. Je ne devais écrire que sur les rectos, jamais continuer au verso; l'autre *règle* était de ne pas construire d'histoires qui se suivent, ni même que les personnages se retrouvent. Chaque récit devait se suffire, quitte à ce que certaines situations se ressemblent. J'ai mis un mois à écrire le livre» (sottolineatura mia). Costrizione, regola: le indicazioni di Manganelli sono chiare: ne esce, come scrive Paola Italia, «un organismo compatto e dalla struttura calibratissima, in cui l'esercizio di stile si unisce al *divertissement* del gioco combinatorio» (Paola Italia, Note al testo, in: Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 1995, p. 289).

I “cent petits romans-fleuves”, presentati da un *Prologue* di Italo Calvino, hanno un grande successo in Francia dove esperimenti come *Centuria* si ricollegano alle «ricerche dell'avanguardia francese, quali ad esempio l'OULIPO di Queneau e Perec» (Paola Italia, Note al testo, in: Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, cit., p. 296).

L'attività pre-oplepiana, cioè anteriore al 1990, di Umberto Eco è vasta e multiforme. Il suo centro attrattivo è naturalmente legato alla traduzione, che in molti casi si concretizza in una vera e propria ri-scrittura, nel senso di re-invenzione, dei novantanove *Exercices de style* (1947) di Raymond Queneau. Siamo nel 1983 e senza pudori Eco confessa che restare fedeli al gioco di Queneau significa capirne le regole, «rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse» (Umberto Eco, *Introduzione a: Raymond Queneau, Esercizi di stile*, cit., p. XIX).

In qualche modo (nel numero) ispirato alla performance queniana è un testo che compare sul numero 5-6 del 1972 de «il Caffè», firmato da un Anonimo Ginevrino e attribuito a due noti studiosi di linguistica e semiologia di cui la rivista conserva l'anonimato, firma dietro la quale si nascondono Umberto Eco e Tullio De Mauro: si tratta di *Novantove proverbi strutturalisti* «particolarmente consigliabili ad alunni delle scuole materne, ispettori della pubblica istruzione, crociani della Riserva, elzeviristi, attori di cabaret, rettori magnifici, dirigenti di programmi culturali alla TV, compilatori di lunari».

Eccone un piccolo e gustoso campione:

Chi Lacan l'aspetti.

Tanto va il fonema al codice che ci lascia la variante.

Il Propp stroppia.

Chi non Cratilo non critica.

Vedi Peirce e poi Morris.

Volere il significante pieno e il messaggio ambiguo.

Codice che appaia non Morse.

All'idea di letteratura combinatoria – si pensi a *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961) di Raymond Queneau – rimanda uno scritto del 1972 intitolato *Do your movie yourself* dove, ipotizzando l'avvento di un'era in cui tutti possono farsi un film da soli grazie all'uso del videoregistratore, Eco presenta una serie di "soggetti multipli" ordinati per vari registi come Michelangelo Antonioni, Jean Luc Godard, Ermanno Olmi, Luchino Visconti, ecc. In pratica si tratta di questo: l'utente acquista un "plot pattern", cioè una "gabbia" di soggetto multiplo che può riempire con una serie molto ampia di combinazioni standardizzate. Con un solo pattern, accompagnato dal pacchetto delle combinazioni, si possono fare, per esempio, 15.751 film di Antonioni. Come? Si parte da un basic pattern così strutturato: *Una^x distesa^y desolata^z. Ella^k si allontanaⁿ*. I richiami alfabetici che stanno come esponente indicano le trasformazioni possibili: x = due, tre, infinite; un reticolo di; un labirinto di; un; y = isola, città snodi di autostrade, Autogrill Pavesi, e così via. Il basic pattern alla Antonioni può dunque generare altri film come: *Un labirinto di Autogrill Pavesi con visibilità incerta. Lui tocca a lungo un oggetto* (Umberto Eco, *Do your movie yourself*, in: Id., *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1986, pp. 138-146).

Fra i molteplici esercizi cui Eco si dedica con grande diletto, sempre prima del 1990, qui assunta come nostra data spartiacque, vi sono testi monovocalici – nella rubrica di Dossena su «Il Venerdì di Repubblica» (numero 45 del 28 ottobre 1988, p. 178) ne appare uno in E, *L'ente e l'esente*: «Sedete, gente, leggete le certe tessere del Sefer! Esse necesse est...» – e lipogrammati (due in A sul leopardiano *Passero solitario* sono antologizzati in Guido Almansi e Guido Fink, *Quasi come*, Bompiani, Milano 1976, pp. 301-302; altri in Umberto Eco, *Vocali*, Alfredo Guida Editore, Napoli 1991 e nel *Secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992).

Il 22 febbraio 1987 Eco pubblica sull'«Espresso» una prima serie di ircocervi, una sorta di parole-valigia prodotte dalla fusione di due nomi famosi cui viene accompagnata una definizione del nuovo personaggio. Il termine "ircocervo" designa un mostro mitologico, metà caprone (*irco*) e metà cervo. La regola del gioco impone di fondere insieme il nome di due personaggi noti, in modo che al nuovo personaggio si assegni un'opera inedita che ricordi tuttavia alcune caratteristiche dei due personaggi originari, senza escludere qualche altro richiamo ambiguo. Sono proibite le combinazioni che, anche se danno origine a un bel titolo, non sono giustificate da una immediata associazione fonetica o grafica tra i due nomi di partenza (Umberto Eco, *Secondo diario minimo*, cit., p. 295).

Ecco alcuni esempi di ircocervi:

Agatha Cristo	<i>Dodici piccoli apostoli</i>
Achille Bonito Olivola	<i>Saclart</i>
Billy Wilde	<i>A qualcuno piace Ernesto</i>
Carlo Emilio Gadamer	<i>L'interpretazione del dolore</i>
Cesare Pavesi	<i>Biscotti dei paesi tuoi</i>
Fred Asterix	<i>De ballo gallico</i>
Gustave Flaubrecht	<i>Madame Courage</i>

Nel 1998 prende forma una versione visiva dell'ircocervo dovuta al grafico e disegnatore Massimo Bucchi (1941). Un esempio di ircocervo visivo è quello che segue intitolato «Man Ray Robinson» (Massimo Bucchi, '900, I libri di Edizioni la Repubblica, Roma 1998, tavola non numerata):



Più tardi, esattamente il 12 luglio 1992, Eco elabora una variante del gioco degli ircocervi inventando un nuovo artificio che chiama “finneghismo”, ovvero una parola composta accompagnata da una definizione plausibile, sul tipo di:

arfabeto: sistema di scrittura per cani;
cornitologo: etologo che studia l’adulterio tra uccelli;
oromogio: Swatch che suona solo le ore tristi;
vampirla: discendente inabile del conte Dracula.

L’idea di quest’esercizio viene a Eco durante un lavoro sul *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce (Umberto Eco, *Un gioco per l’estate? La Duomocraxia*, «L’Espresso», 28, 12 luglio 1992, p. 190; *I giochi estivi colpiscono ancora. Invito a partecipare ai Finneghismi*, «L’Espresso», 29, 21 luglio 1995, p. 170; *La professoressa che non ne indovina una. Nuova collezione di “finneghismi”*, «L’Espresso», 41, 15 ottobre 1995, p. 266; *Mi scuso per i giochi. Sono utili. Servono ai ragazzi delle scuole*, «L’Espresso», 49, 10 dicembre 1995, p. 258).

A proposito dei *funambolismi* linguistici di Eco va detto infine che alcune delle sperimentazioni verbali contenute nella sezione «Giochi di parole» de *Il secondo diario minimo* (1992) – un pangramma eteroletterale dove vengono usate una sola volta tutte le 26 lettere dell’alfabeto, i tautogrammi che sintetizzano la vita di un personaggio o il senso di un’opera usando soltanto parole con l’iniziale del personaggio eponimo, diverse poesie anagrammate – sono prive dell’indicazione dell’anno di stesura. Resta così impossibile stabilire se il gioco sia anteriore oppure no al 1990, anno significativo dal punto di vista *plagiaristico*.

Altro reduce dell’IPL è Guido Almansi che già su «il Caffè» si era cimentato in una “ri-scrittura” de *L’infinito* leopardiano e in varie mistraduzioni, cioè avventurose e avventate traduzioni dove, ad esempio, il verso del poeta inglese John Keats (1795-1821) «Season of mists and mellow fruitfulness» viene reso con «Stagione di brume e molli fruttiferinità» (si veda *Versi in proprio e mistraduzioni*, «il Caffè», 7-8, 1974, pp. 12-15).

Fra gli esercizi almansiani si contano lipogrammi (come quello in E, O, I, U da Cesare Pavese: «Verrà la Marta a avrà a ta acca»), poesie rovesciate (*Un distico dantesco*: Poco villano e disonesto spare / Il maschio tuo quand'egli a lei s'ammuta), variazioni sulla vispa Teresa (Guido Almansi, *Maramao*, Longanesi, Milano 1989, pp. 49-54; pp. 95-104).

Nel 1967 Edoardo Sanguineti, attuale (2004) presidente dell'Oplepo, pubblica da Feltrinelli il romanzo *Il giuoco dell'oca*. Nella quarta di copertina si legge:

«Questo Giuoco è composto di 111 numeri [nel senso che il romanzo è suddiviso in 111 capitoletti, *n.d.r.*], e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura. Per giocare ci si serve di due dadi numerati dall'1 al 6, e si tira chi debba giocare per primo, e si conviene la posta al giuoco. Colui che fa 12 va al 110 e ci trova SUPERGIRL, e può tirare una volta sola con un solo dado; se per caso l'1 venisse, egli ha finito il romanzo».

Al 1982 risale l'*Alfabeto apocalittico*, scritto in 21 ottave per la grande "Apocalisse" di Enrico Baj, pittore, antesignano dei patafisici italiani, il cui nome figura fra gli "invitati d'onore" dell'Oulipo. Sanguineti lesse il suo alfabeto in occasione della vernice dell'esposizione a Mantova, in forma quasi teatralizzata, con il volantaggio dei singoli testi presso il pubblico presente, sopra foglietti variamente colorati, simili ai vecchi "pianeti della fortuna" (Edoardo Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, in: Id., *Bisbidis*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 79-101).

Si tratta di poesie tautogrammate dall'A alla Z come questa:

giocate al giuoco mio, grassi giganti,
giratemi il mio gozzo, con i guanti:
gigantesse, godete al mio godere,
grosso è il gallo se gramo è il giocoliere:
grande ghianda mi è il glande con la gomma,
gratto le grotte, gratterò la gromma:
generali & gendarmi, gente giusta,
giunto è già il giorno, & chi lo gusta, gusta:

In precedenza (Edoardo Sanguineti, *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Feltrinelli, Milano 1980) Sanguineti aveva scritto poesie acrosciate, in cui l'acrostico rende il nome del destinatario (*Ugo Nespolo*, *Octavio Paz*, ecc.) o parole-chiave (*landscape*, *maggio*, *PCI*) o frasi (*Sanguineti amat*), in quest'ultimo caso con l'aggiunta di un'altra costrizione, cioè il tautogramma:

Se Sa Sedurti Soltanto un Sonetto,
Archetipo d'Amaro Amore Assente,
Nasconderò Nei tuoi Nomi il mio Niente,
Golfo mio, mia Girandola, mio Ghetto
[...]

Fra il 1984 e il 1987 Sanguineti compone poesie come la seguente che inizia così:

questa frase (8, 7) da ventaglio, non firmata, non datata, è un ritaglio banale,
da un giornale:
un uomo, che porta GE sopra una spalla destra, suda, per una sega,
seriamente, li alle prove con una lignea e liscia cosa numero 9: seguono due finestre,

con le imposte quasi del tutto aperte, legate da un'L:

[...]

È un vero e proprio rebus senza disegno, la cui soluzione è: “genovese galante” (Edoardo Sanguineti, *Rebus*, in: *Bisbidis*, cit., p. 45).

Al termine di questo breve viaggio fra alcuni dei più significativi “plagiari per anticipazione” dell’OpLePo ci premono ancora due considerazioni.

La prima riguarda Rodolfo J. Wilcock (1919-1978), straordinario scrittore italiano di origine argentina, amante di “fatti inquietanti”, di “mostri” e di “folli letterari”, poeta, drammaturgo e traduttore, fra gli altri, di testi di Christopher Marlowe e di James Joyce. Calvino lo propose come membro dell’Oulipo e questo, crediamo, sia un motivo più che sufficiente per accostare senza forzature il nome di Wilcock a quello dei plagiari per anticipazione.

Ne *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), fra i profili di esseri che, poggiando sulle solide basi della scienza o comunque di una qualche disciplina che si presenta rigorosa, si sono mossi verso la demenza, Wilcock riporta il caso dell’orologiaio francese Absalon Amet che, nel Settecento, inventa e fabbrica il *Filosofo Meccanico Universale*, un apparecchio, grande come un’intera stanza, in grado di produrre una quantità quasi infinita di frasi, combinando una serie di vocaboli (sostantivi, avverbi di ogni sorta, congiunzioni, negazioni, verbi sostantivati, ecc.) scritti su delle targhette disposte a loro volta su ruote dentate caricate a molla e regolate nel loro movimento da uno speciale congegno a scatto che periodicamente ferma l’ingranaggio. Con la figlia Marie Plaisance, Amet pubblica nel 1774 a Nantes il libro intitolato *Pensées et Mots Choisis du Philosophe Mécanique Universel*, una raccolta di frasi “pensate” dalla macchina, fra cui troviamo una frase di Lautréamont: «I pesci che nutri non si giurano fraternità», un’altra di Arthur Rimbaud: «La musica sapiente manca al nostro desiderio», una di Jules Laforgue: «Il sole depone la stola papale», e ancora altre sorprendenti per l’epoca: «Tutto il reale è razionale»; «Il bollito è la vita, l’arrosto è la morte»; «L’inferno sono gli altri»; «L’arte è sentimento»; «L’essere è divenire per la morte» (Juan Rodolfo Wilcock, *Absalon Amet*, in: Id., *La sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milano 1972, pp. 67-70).

Infine un richiamo a due personaggi che non sarebbe azzardato far rientrare nella schiera dei cosiddetti «fous littéraires».

Il primo è Giovanni Finazzi (?-1833), medico, per alcuni anni sindaco di Omegna, autore di un opuscolo su *Le invenzioni del Dottor Fisico Cusiano* che ha come sottotitolo: «Descrizione di un vegetabile anticonsultivo, di un trebbiatojo, di una barca innaufragabile e di un metodo di passeggiare sulle acque». A Parigi Finazzi concepisce, redige e stampa un libro intitolato *L’oracolo della Sibilla Cusiana*, la cui prima edizione italiana esce a Napoli presso la tipografia Palma nel 1835; successivamente il libro viene ristampato in altre città, fra cui Milano: un’ottava edizione a cura dell’editore e libraio milanese Angelo Monti porta la data del 1855 (io ho consultato un’edizione del 1982 stampata per conto della Libreria Il Punto di Omegna).

Che cos’è *L’oracolo della Sibilla Cusiana*? È un libro divinatorio, strutturato per interrogare la Sibilla Cusiana, cioè del lago Cusio, situato nelle Prealpi piemontesi. Il libro è formato da cento tavole sibilline, ognuna contenente 30 “case” formate da diverse lettere disposte in due linee, l’una superiore (dove troviamo ad esempio: *simostrera*) e l’altra inferiore (*finchetiavvam*). Le tavole contengono tre qualità di numeri: *maggiori* (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9), *minori* (0₀, 0₁, 0₂, 0₃, 0₄, 0₅, 0₆, 0₇, 0₈, 0₉) e *piccoli* (0₀₀, 0₁₁, 0₂₂, 0₃₃, 0₄₄, 0₅₅, 0₆₆, 0₇₇, 0₈₈, 0₉₉), quest’ultimi ripartiti in tre “case” chiamate: *prima*, *seconda* e *terza*, incominciando da sinistra.

Per consultare la Sibilla il procedimento è in estrema sintesi questo: si scrive la domanda e il proprio nome, cognome e paese nativo: «Sarò io sfortunato in amore? Federico Gervasi, Roveredo». Poi a tutte le lettere iniziali dei vocaboli scritti si mette una cifra numerica sulla base di questo prospetto:

kqwyx	hvu	ersmt	lo	ag	ijn	ef	dz	bp	
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Dai numeri scritti (nel nostro esempio: S=2, I=6, S=2, I=6, A=5, F=7, G=5, R=2) se ne estraggono tre: 1 (ottenuto sommando le cifre della domanda, ovvero $2+6+2+6+5=21$, e prendendo il numero risultante delle decine), 9 (ottenuto sommando le cifre del nome, cognome e paese, ovvero $7+5+2+5=19$, e anche in questo caso prendendo il numero risultante delle decine) e 9 (ottenuto sommando la prima e l'ultima cifra della domanda, ovvero $2+5$, e la prima e l'ultima cifra del nome, cognome e paese, ovvero $7+5$, da cui $2+5+7+5=19$, e prendendo sempre il numero risultante delle decine).

La risposta si cerca in tre riprese: la prima parte sta nella prima casa, la seconda nella seconda casa e la terza nella terza.

Nel nostro esempio, incollando le varie lettere ottenute, abbiamo alla fine questo risultato:

simostreravertelasortedura
finchetiavvampainsenofiammaimpura

che si legge spaziando e accentando opportunamente:

“si mostrerà verte la sorte dura finché ti avvampa in seno fiamma impura”.

Dunque, *L'oracolo della Sibilla Cusiana* è a suo modo un testo di “letteratura combinatoria” basato sugli stessi principi dei *Centomila miliardi di poesie* di Raymond Queneau, anzi, secondo alcuni, perfino “più bello e più utile” (Giampaolo Dossena, *Enciclopedia dei giochi*, 3 voll., Utet, Torino 1999, II, p. 512).

Ispirata al procedimento elaborato da Finazzi è una “poesia” scritta da Rodolfo J. Wilcock e Francesco Fantasia, intitolata esplicitamente *L'oracolo della sibilla cusiana* (1976):

Semalosai piraconlai / allorchefia tidarandia, / lietostant cheteproteg /
laspemeche benpresto-spa; / scrosciofraru strisciatoeillam / siaprilada
contrariolle / lauraerate squarcioedudis. / Se-tuspera distinguolot /
conchiudodi emoltodub, / laralater setisoncon / matropoti sealquintosol, /
emoltodub conchiudodi. / Lounfoglioche difrastaglia! / Edegliauda
solettose. / Perunavol difrastaglia! / Dalungotem odadoma? / Dopotreme!
Pendelaque! / Mapaventa fratanteche / sicolbocchin chicreadellin /
benignosu chefuropa / quaggiulaso ticartipen. / Cipuolela cuigliastrinon /
dovinillo mirifori, / losoroso sembramidot; / tiannuncioche tioffreilciuffo.

(J[uan] R[odolfo] Wilcock e F[rancesco] Fantasia, *Fra Teleprocu*, Adelphi, Milano 1976, p. 21).

Il secondo personaggio “anomalo” è Carlo Cetti (1884-?), autore eclettico e prolifico, la cui produzione comprende novelle, testi di critica letteraria, libri di poesia, politica, economia, filosofia morale, satira, storia, pedagogia, trattati di mnemonica. Che cosa ha fatto Cetti? Muovendo dalla teoria del «Brevismo», da lui ideata nel 1946, ha riscritto, in ben 196 pagine, una versione semplificata dell'intero romanzo di Alessandro Manzoni.

In un libro intitolato *La lingua si perfeziona e progredisce tendendo a brevità (Teoria del brevisimo)*. *Appendice: Dell'arte narrativa* (Edizioni «Il ginepro», Como 1946) Cetti espone i principi del «Brevismo», teoria che individua nella brevità del linguaggio un mezzo per la perfezione dello stile. Nel libro, scritto in forma di dialoghi fra diversi personaggi indicati come «Studente», «Cugino», «Ingegnere», «Dottore», ecc., Cetti sostiene che «la prima cosa cui, parlando o scrivendo, si deve badare, è la parsimonia sillabica, quindi, in ogni caso, alle parole, o

locuzioni lunghe, si dovranno preferir le brevi». Fra due parole di eguale numero di sillabe, si preferirà quella che inizia con vocale, perché nel corpo della frase, una sua sillaba si elide. La prosa dei più illustri scrittori italiani (Cetti chiama in causa Giacomo Leopardi) pecca di ridondanza sillabica. Più una lingua si libera del superfluo, più si fa perfetta. Più è sintetica, maggiore sarà la perfezione di stile.

Cetti propone cinque norme per la sua teoria:

1. non usare la doppia consonante, dove basti la semplice come in «*imagine*», «*patriota*», «*sodisfare*»;
2. omettere la «*i*», la «*u*» o altra vocale in parole come «*ceco*», «*sufficiente*», «*gioco*», ecc.
3. usare senza prefisso parole che di solito lo conservano come «*bruciare*» per «*abbruciare*», «*malare*» per «*ammalare*»;
4. liberare del prefisso le parole che lo tengono incollato a sé dicendo «*lontanare*» per «*allontanare*», «*ricchire*» per «*arricchire*», «*bandonare*» per «*abbandonare*», e cercare altre semplificazioni di parole come quella, ad esempio, di «*sututto*» per «*soprattutto*», «*nostante*» per «*nonostante*»;
5. valersi il più possibile dell'apostrofo e dei troncamenti per risparmiare sillabe e quindi migliorare lo stile.

Cetti riassume la sua teoria con questa «regola delle regole»: «è solo coll'usar, pur col debito riguardo a chiarezza, il minor numero possibile di sillabe, che si può conseguir la perfezion dello stile». La lingua italiana, che ha il pregio di essere armoniosa e di scriversi come si pronuncia, ha in più il dono della brevità. I dialetti, ad esempio il lombardo, sia nella grafia che nella pronuncia, sono più brevi dell'italiano e quindi sono uno strumento più perfetto d'espressione delle idee e dei sentimenti, anche se hanno il limite di essere compresi da poche persone. Il loro uso non può che favorire lo sviluppo dell'intelligenza e del carattere. Per bocca dei suoi personaggi, Cetti avanza la proposta di fondare una «Società per il progresso e perfezionamento della lingua» con il compito di bandire concorsi a premio consistenti nel: a) presentare saggi d'emendazione di brani di prosa di nostri illustri scrittori; b) fornire elenchi di vocaboli che si possono scrivere in due differenti modi, al fine di eleggere stabilmente il più breve; c) proporre la semplificazione sillabica di parole lunghe. Come il secolo scorso ha visto trionfare il «purismo», Cetti si augura che questa possa essere l'epoca del «Brevismo». A suo parere nuocciono alla brevità l'abuso della congiunzione «e», l'uso del «d eufonico» che si aggiunge alla congiunzione «e», dell'«i» messo in principio alle parole che iniziano per «s impura», delle preposizioni articolate (meglio dire «le città di Francia» che «le città della Francia»), degli inutili partitivi («c'erano oggetti» e non «c'erano degli oggetti»), l'eccesso di «che», «di», «come se», degli avverbi in «mente», dei superlativi, ecc. Anche i segni d'interpunzione permettono di risparmiare parole, a vantaggio della rapidità e dello stile; invece che «i due amici discorrevan, mentre le note d'una canzone salivan dalla via» meglio dire «i due amici discorrevan: le note d'una canzone salivan dalla via».

Altre regole per valorizzare la brevità individuate dal Cetti sono:

1. omettere tutto ciò che l'uditore o il lettore possono facilmente sottintendere;
2. disporre le parole in modo accorto nelle frasi e nei periodi; «*vidi un monte verdeggiante di pascoli, boscoso, altissimo*» non va, devo dire «*vidi un monte altissimo, boscoso, verdeggiante di pascoli*»;
3. scrivere usando periodi in prevalenza brevi, ciascuno dei quali esprima un concetto a sé, ben distinto dagli altri, andando spesso a capo.

Quando il «Brevismo» avrà esaurita la sua funzione e la nostra lingua avrà raggiunto un grado di brevità oltre il quale non si può andare senza venire meno alla chiarezza, allora – sostiene Cetti –

potrà sorgere un nuovo movimento: lo «stacchismo» cioè il dare ad ogni periodo il conveniente stacco concettuale da quello che lo precede.

A dimostrazione della bontà della sua teoria Cetti propone la semplificazione di questo brano di Leopardi tratto da *I Pensieri* (1845):

Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto, perchè, oltre che la mia natura era troppo rimota da esse, e l'animo tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo, la mia inclinazione non è stata mai d'odiare gli uomini, ma di amarli. In ultimo l'esperienza quasi violentemente me le ha persuase: e son certo che quei lettori che si troveranno aver praticato cogli uomini molto e in diversi modi, confesseranno che quello ch'io sono per dire è vero; tutti gli altri lo terranno per esagerato, finchè l'esperienza, se mai avranno occasione di veramente fare esperienza della società umana non lo ponga loro dinanzi agli occhi.

che applicando il metodo cettiano diventa:

Ho ricusato a lungo, di creder vere le cose che qui dirò, perchè, oltre che l'indole mia era assai remota da esse, – e l'animo tende a giudicar gli altri da sè – non fu mai mia inclinazione odiar gli uomini, ma amarli. Da ultimo, quasi a forza, l'esperienza me ne persuase, e son certo che coloro che molto, e in diversi modi, han praticato con essi, troveran vero ciò che son per dire: gli altri lo terran per esagerato, sin che l'esperienza, se mai avranno occasione di farne, nol ponga loro dinanzi gli occhi.

Come s'è detto il “capolavoro” del Cetti, opletiano *malgré lui*, è il *Rifacimento dei Promessi Sposi* (Carlo Cetti, *Rifacimento dei Promessi Sposi*, a cura dell'Autore, Soc. Arti Grafiche S. Abbondio, Como 1965) dove il brevismo trova la sua realizzazione più originale e profonda.

L'incipit manzoniano:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

diventa nella versione cettiana:

Quel ramo del Lario [nome tradizionale del lago di Como, n.d.r.] che, tra due catene di monti e tutto seni e golfi, volge a sud, quasi a un tratto si restringe e, tra un'ampia costiera a manca e un promontorio a destra, prende corso di fiume; mutazione resa più evidente da un ponte che unisce le due rive lì ove termina il lago e l'Adda ricomincia, per riprendere poi nome di lago, ove esse riaprendosi, lasciano spaziare le acque in nuovi golfi e seni.

Nella sua autobiografia Cetti scrive: «[...] la mia mente, a differenza di quel che avviene per la maggior parte degli uomini, non accoglie le idee da altri, ma le produce» (Carlo Cetti, *Autobiografia*, a cura dell'autore, Soc. Arti Grafiche S. Abbondio, Como 1961, p. 48).

7. Dopo questa sostanziosa parentesi sui «plagiari per anticipazione» dell'OpLePo, torniamo alla vera e propria attività del gruppo italiano.

Nell'ambito della produzione oplepiana, raccolta in una serie di *plaquettes* formanti la «Biblioteca Oplepiana», si collocano due esercizi poetici da me inventati.

Il primo, ovvero l'«alfabeto raffigurato», risale al 1996 e richiama alla mente il «technopaegnon» (in greco «gioco d'arte»), artificio letterario che consiste nel comporre un testo, generalmente una poesia, la cui forma grafica rappresenta una determinata figura: una nave, una piramide, un pesce, un'anfora.

Nel «gioco dell'alfabeto raffigurato» la simbiosi fra sostanza linguistica e formazione iconica si realizza facendo in modo che ogni singola lettera diventi strumento iconico, immagine di se stessa.

Il gioco muove dalla formazione di una «griglia letteraria», cioè da uno spazio geometrico delimitato da un numero “x” di righe (7 nel mio testo) ognuna delle quali composta da un numero “y” di caselle (27 nel mio testo). In ogni «griglia letteraria» compare, perfettamente centrato, il disegno di una lettera; quest'ultima dev'essere usata solo ed esclusivamente per raffigurare se stessa e non apparire in altre parti del testo come nell'esempio che segue relativo alla lettera “E”:

NETTARE POETICO

cola il mi**E**LE **E**LEgiaco dono
di avidi t**E**ssitori di tropi
sornioni r**E**fusi di bizzarri
linguaggi **E** **E**s**E**mplari libri
culto di f**E**lici scarabocchi
aforismi l**E**gati agli spasmi
di un piac**E**RE **E**r**E**tto a mito

Il secondo esperimento, elaborato nel 1997, prende il nome di «ritaglio poetico» e consiste nel creare due testi poetici di significato completamente diverso tali per cui il secondo sia composto dalle stesse parole del primo con la sola esclusione di una lettera. La detrazione della lettera da eliminare deve investire *tutte* le parole del testo di partenza a eccezione degli articoli, delle congiunzioni e delle preposizioni.

Parafrasando il titolo di un famoso libro dell'economista Piero Sraffa il «ritaglio poetico» si realizza nella «produzione di testi a mezzo di testi» grazie alla semplice sottrazione di una lettera. Si parte da un testo (una breve poesia nel mio caso, ma nulla vieta di partire da un racconto, da un saggio scientifico, da un aforisma, ecc.) per generarne un altro completamente diverso dal punto di vista semantico attraverso la sola detrazione di una lettera (la R nei miei «esercizi»). In questo senso il testo di arrivo può essere considerato un lipogramma nella lettera «sbandita». Giampaolo Dossena ha chiamato questa struttura “testo bicipite”.

Ecco due esempi di ritagli poetici in R (i titoli sono sottratti ad ogni regola, la loro unica funzione è quella di suggerire una possibile «chiave di lettura» dei testi):

Tramonti

incredibili mari

guardano pietrosi
l'inerzia di spirati raggi

Negazioni

incredibili mai
guadano pietosi
l'inezia di spiati aggi

Tormenti

come braci stringenti
o crampi di merli
apprezzano i grétti l'infatuato lucro

Germogli

come baci stingenti
o campi di meli
appezzano i gètti l'infatuato luco

Sempre da un approccio di tipo oplepiano scaturiscono due ulteriori sperimentazioni letterarie. Nel 1995 ho scritto *Le svagate stagioni*, un libretto composto di «pseudo-haiku in forma di ossimori nascosti». Alcuni esempi di questi “pseudo-haiku” sono usciti su vari periodici – «Il Mattino» (5 marzo 1995), «Il Sole-24 ore» (7 gennaio 1996, p. 33), «L'Indice dei libri del mese» (7, luglio 1996, p. 51) – e sul numero 1 del gennaio 1997 di «Millepiedi Yasude», foglio informativo dell'Associazione Italiana Amici del Haiku, insieme a veri haiku; compaiono anche alla voce “ossimoro nascosto” dell'*Enciclopedia dei giochi* (1999) di Giampaolo Dossena.

Il gioco dell'«ossimoro nascosto» – da me inventato nel 1987 – consiste nell'accostare due parole all'interno delle quali si nascondono altre due parole, più brevi, che formano l'ossimoro. Ad esempio, senza andare troppo lontano, nella stessa locuzione «ossimoro nascosto» sono occultate le due parole antitetiche «mòro», termine dialettale che sta per «muoio», e «nasco». Poiché si tratta di tagliare in fette le parole, il gioco può essere incluso nel campo delle «pseudosciarade».

Sulla base del gioco dell'«ossimoro nascosto» ho scritto alcuni brevi componimenti chiamati «pseudo-haiku» in quanto, pur essendo strutturati in tre versi e affrontando il tema palpitante delle stagioni, dei «veri» haiku giapponesi non rispettano la classica distribuzione (5, 7, 5) delle sillabe.

Ecco alcuni esempi dei miei «pseudo-haiku in forma di ossimori nascosti», uno per ogni stagione:

1

Quisquillie nella landa
dormono panciuti
i pàsseri sui filàri

dove gli ossimori nascosti sono: *qui-là / mono* (dal greco «*mónos*», cioè «solo», che in parole composte significa «uno», «uno solo»)-*pan* (dal greco «*pan-*», neutro «*pân*» dell'aggettivo «*pâs*», cioè «tutto») / *seri-îlari*.

2

Evapora l'estate
sbalordite inettitudini
e plateali piaceri

qui invece gli ossimori nascosti sono: *va* (terza persona dell'indicativo presente del verbo «andare»)-*sta* (terza persona dell'indicativo presente del verbo «stare») / *lordi-netti / atea-pia*.

3

D'autunno piove
in un'amara parodia
il privilegio delle cose

contenente questi ossimori nascosti: *tu-io / ama* (terza persona dell'indicativo presente del verbo «amare»)-*odia* (terza persona dell'indicativo presente del verbo «odiare») / *vile-osé*.

4

Sibili d'inverno
s'alternano triviali
fra gli speroni offesi

dove figurano, nascosti, questi ossimori nascosti: *si-no / alt!-via! / on-off* (in inglese rispettivamente le preposizioni «su» e «giù da»).

Infine vorrei accennare alle *Net poems* o «poesie d'indirizzo elettronico», apparse sul numero 20 della rivista on line *Golem* (www.rivistagolem.com), fondata da Umberto Eco e diretta da Stefano Barazzaghi.

Una «net poem» o «poesia d'indirizzo elettronico» è una poesia i cui singoli versi sono formati da uno (pseudo) indirizzo di posta elettronica. In altre parole ogni verso deve avere la fisionomia di un indirizzo di posta elettronica formato Internet e dunque finire con l'indicazione di un dominio di livello superiore, come ad esempio: *.be* (Belgio); *.ch* (Svizzera); *.com* (commerciali); *.de* (Germania); *.es* (Spagna); *.fr* (Francia); *.gov* (governativa statunitense); *.it* (Italia); *.mil* (militare statunitense); *.net* (operazione di rete); *.org* (organizzazione privata); *.uk* (Regno Unito); **.us** (Stati Uniti).

Nel verso di una «net poem» la lettera “a” è indicata esclusivamente e soltanto dal simbolo “@”, ne consegue che in ogni verso esiste una sola lettera “a”; prima e dopo il simbolo “@” devono esserci almeno tre lettere consecutive e non più di due punti.

Così delineata la struttura poetica, il testo di una «net poem» si ottiene leggendo di seguito le lettere che compongono i singoli versi, in modo da ricostruirne le parole nascoste. In questo modo, di fronte a una «net poem», il lettore assume la funzione attiva di «chi è alla ricerca del senso perduto».

Da notare che sul video di un computer collegato con Internet i versi delle «net poems» appaiono in blu, come se fossero dei veri indirizzi di posta elettronica: in altri termini sono versi che si possono “aprire”, cioè su cui è possibile cliccare, magari per scrivere altri versi, cioè altri indirizzi “poetici” di posta elettronica.

Anche in questo caso possiamo scomodare il procedimento dei «ready made» duchampiani: si parte da un linguaggio esistente, “trovato” (come quello tecnico delle *e-mail*) e si sottopone a manipolazione artistica.

Ecco un esempio di «net poem», dedicata a Emilia, nome femminile che è l’anagramma di e-mail (se consideriamo le due “i” come una sola):

E.mili@sen.te.fr
em.erel@voc.ed.it
rep.idem@gie.com
bin@tor.ieinm.us
ulm@nef.es
tep@rig.ine.de
ntro@tipic.iversi.mil
len@rig.org
hegg.idi@rpeneivi.colideis.uk

la cui «lettura nascosta» genera questo testo:

Emilia sente fremere
la voce di trepide magie combinatorie
in musulmane feste parigine
dentro atipici versi millenari
gorgheggi di arpe nei vicoli dei suk

Per riassumere l’humus, lo «spiritello irriverente» che accomuna molte delle esercitazioni oulipiane possiamo avvalerci del verso finale di una famosa poesia del Palazzeschi futurista:

e lasciatemi divertire!

ALCUNI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI
SULLA LETTERATURA POTENZIALE E DINTORNI

- Adami, Francesco e Lorenzoni, Roberto, *Anagrammi e giochi di parole*, Mondadori, Milano 1989.
- Albani, Paolo e Buonarroti, Berlinghiero, *Aga magéra difûra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 1994.
- Albani, Paolo e della Bella, Paolo, *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*, Zanichelli, Bologna 1999.
- Albani, Paolo, a cura di, *Le cerniere del colonnello. Antologia degli scritti dell'Istituto di Protesi Letteraria*, Il Ponte alle Grazie, Firenze 1991.
- Altarriba, Antonio, a cura di, *Sobre Literatura Potencial*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1987.
- Aragona, Raffaele, a cura di, *Enigmatica. Per una poetica ludica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996.
- Aragona, Raffaele, a cura di, *Le vertigini del labirinto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.
- Aragona, Raffaele, a cura di, *La regola è questa. La letteratura potenziale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.
- Aragona, Raffaele, a cura di, *Oplepiana. Dizionario di Letteratura Potenziale*, Zanichelli, Bologna 2002.
- Arnaud, Noël, *Littérature combinatoire*, «Critique», 171-172, août-septembre 1961, pp. 691-696.
- Arnaud, Noël, *Gérard Genette et l'Oulipo*, La Bibliothèque Oulipienne numéro 63, Montreuil (Seine-Saint-Denis), 1993.
- Augarde, Tony, *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford University Press, Oxford 1984.
- Bartezzaghi, Stefano, *Accavallavacca. Inventario di parole da gioco*, Bompiani, Milano 1992.
- Bartezzaghi, Stefano, *Anno Sabbatico*, Bompiani, Milano 1995.
- Bartezzaghi, Stefano, *Lezioni di enigmistica*, Einaudi, Torino 2001.
- Bartezzaghi, Stefano, *Incontri con la Sfinge. Nuove lezioni di enigmistica*, Einaudi, Torino 2004.
- Bens, Jacques, *Ou Li Po 1960-1963*, Christian Bourgois, Paris 1980.
- Burgelin, Claude, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Costa & Nolan, Genova 1989.
- Calvino, Italo, *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in: Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 164-181.
- Calvino, Italo, *Introduzione a: Raymond Queneau, Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981, pp. V-XXIII.
- Calvino, Italo, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in: Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. II, Seghers, Paris 1990, pp. 25-44.
- Calvino, Italo, *Poesie e invenzioni oulipiennes*, in: Id., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1994, pp. 313-343 e pp. 1239-1245.
- Campagnoli, Ruggero, a cura di, *Oulipiana*, Guida editori, Napoli 1995.
- Dossena, Giampaolo, *Enciclopedia dei giochi*, 3 voll., Utet, Torino 1999.
- Eco, Umberto, *Introduzione a: Raymond Queneau, Esercizi di stile*, Einaudi, Torino 1983, pp. V-XIX.
- Eco Umberto, *Do your movie yourself*, in: Id., *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1986, pp. 138-146.
- Eco, Umberto, *Vocali*, Alfredo Guida Editore, Napoli 1991.
- Eco, Umberto, *Secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992.
- Eco, Umberto, a cura di, *Povero Pinocchio. Giochi linguistici degli studenti al Corso di Comunicazione*, Comix, Bologna 1995.
- Eruli, Brunella, a cura di, *Il gioco della letteratura. Attenzione al potenziale!*, Marco Nardi Editore, Firenze 1994.
- Fournel, Paul, *Clefs pour la littérature potentielle*, Denoël, Paris 1972.

- Genette, Gérard, *Giochi oulipiani*, in: Id., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997, pp. 45-54.
- Greimas, Algirdas Julien, *La scrittura cruciverbista*, in: Id., *Del senso*, traduzione di Stefano Agosti, Bompiani, Milano 1974, pp. 299-321.
- Lappard, Marc, *Poétique dell'Oulipo*, Editions Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998.
- Manganelli, Giorgio, *Avanguardia letteraria*, in: Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, pp. 72-77.
- Mathews, Harry e Brotchie, Alastair, a cura di, *Oulipo compendium*, Atlas Press, London 1998.
- Odifreddi, Piergiorgio, *Se una notte d'inverno un calcolatore*, in: Raffaele Aragona, a cura di, *La regola è questa. La letteratura potenziale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 146-160.
- Oulipo, *La littérature potentielle. (Création Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris 1973 (tr. it. a cura di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant, Editrice Clueb, Bologna 1985).
- Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1981.
- Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, 4 voll., Seghers, Paris 1990-1997.
- Oulipo, *Abrégé de Littérature Potentielle*, Mille et une nuits, Paris 2002.
- Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, 3 voll., Le Castor Astral, Bordeaux 1997-2003.
- Pozzi, Giovanni, *Poesia per gioco*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Queneau, Raymond, *Segni, cifre e lettere*, introduzione di Italo Calvino, traduzione di Giovanni Bogliolo, Einaudi, Torino 1981.
- Rossi, Giuseppe Aldo, *Enigmistica. Il gioco degli enigmi dagli albori ai giorni nostri*, Hoepli, Milano 2001.
- Rossi, Giuseppe Aldo, *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica e Ludolinguistica*, Zanichelli, Bologna 2002.
- Roubaud, Jacques, a cura di, *La Bibliothèque Oulipienne*, Slatkine, Genève-Paris 1981.
- Serra, Màrius, *Manual d'enigmística*, Columna, Barcelona 1991.
- Serra, Màrius, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Ediciones Península, Barcelona 2000; in edizione catalana: *Verbàlia. Jocs de paraules i esforços de l'enginy literari*, Empúries, Barcelona 2000.
- Todorov, Tzvetan, *I giochi di parole*, in: Id., *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 329-347.
- Zamponi, Ersilia, *I draghi locopei. Imparare l'italiano con i giochi di parole*, Einaudi, Torino 1986.