

© COPYRIGHT FONDAZIONE GIORGIO E LILLI DEVOTO, 2016

NICOLA FERRARI

SEI MILLARDI DI POESIE DA FAVOLA

da
JEAN DE LA FONTAINE



Fondazione
Giorgio e Lilli Devoto
in Genova

Illustrazioni originali di Guido Zibordi

Animali Per Versi

*sei miliardi di poesie da favola
(con licenza di Jean de La Fontaine
su una idea di Raymond Queneau)*

quello che i papà (forse) non sanno

Il Redattore – Ernesto Teodoro Amadeus – aveva aggiunto un'avvertenza come scusa: è vero, sarebbe potuto sembrare un cumulo di pagine messe a caso. E l'errore in carico tutto e solo suo (senza scuse): l'Autore, gatto sapiente del più fino rango intellettuale e dal ronfante nome di Murr, aveva usato, nel vergare le sue filosofiche considerazioni, le pagine di un'imponente biografia stampata, ma non letta, come carta assorbente per l'inchiostro – azione di pura necessità, senza malizia critica. Quelle pagine (lasciate tra le pagine) furono prese così, dal redattore distratto, come parte dell'opera: impresse e rilegate. Eppure, d'altro canto, il Lettore (indulgente, pietoso e sempre magnanimo) non si sarebbe dovuto indispettire troppo per i deragliamenti nella serrata logica del trattato – per gli scarti impreveduti di stile o di argomento –: riconoscendo alla confusa leggerezza del Redattore, l'occasione inaspettata di una scoperta intellettuale – quando mai avrebbe incontrato l'esistenza di quelle pagine, dimenticate ma non per questo poco interessanti? – se non addirittura di un profittevole economico vantaggio – di ben due libri, insomma (ma forse anche tre, considerando il prodotto di fusione), acquistati al prezzo di uno solo.

Il caso occasionato da ignoranza – come occorre allo sventurato Redattore –: per secoli, metafisici beghini e fisici sagrestani lo avevano così istituito e vilipeso, amanti ottusi di mondi orologi (in garanzia degli Dei orologiai) nel sogno (incubo?) di vite meccanismi – di presenti tutti di necessità dedotti, o invero deducibili, dai loro più o meno remoti passati. Rimanevano tuttavia l'incanto degli incontri (l'amore, che dell'accidente fa destino), la volontà dei giochi (vibranti sempre del palpito e del tremito dei futuri mai domabili): il mondo nuvola, che si fa e disfa oltre ogni sapere, il nostro regno avventuroso di bambini, che (se) accettano le regole soltanto (le piegano) al capriccioso dominio dei dadi. Il Caso, occasione di conoscenza – sapienza, forse? –, come occorre ai fortunati lettori (a quelli del gatto Murr, a quelli del libro del mondo): così alcuni illuminati, più o meno camuffati tra le pieghe della storia, avevano sperimentato strumenti di indagine combinatoria.

Nel suo trattato giovanile sull'Arte combinatoria, ampliamento della tesi presentata nel 1666 alla Facoltà di Lipsia, Gottfried Wilhelm Leibniz aveva esaminato il funzionamento della macchina per pensare dell'eterodosso medievale Ramon Lull in merito all'effettiva possibilità, da un punto di vista logico, di automatizzare la conoscenza con un meccanismo atto a determinare tutte le proposizioni vere ottenibili da un insieme dato di concetti. La scoperta di queste proposizioni necessariamente vere dovrebbe prodursi meccanicamente dalle associazioni casuali dei termini in gioco. Leibniz protesta per l'inadeguatezza del metodo – l'arbitrarietà della scelta dei termini e del loro numero tradisce approssimata improvvisazione anziché sapere di piena

scienza – ma per Jorge Luis Borges, l'applicazione sistematica del caso alla soluzione di un problema, non solo funziona, ma funziona troppo, eccessivamente, mutando il suo statuto – da strumento di indagine filosofica a strumento letterario e poetico (ma la differenza c'è?).

Così intese e professò la dottrina, Raymond Queneau – addestrato dall'ossessione irrealizzata di Mallarmé, addestratore delle ossessioni più o meno realizzate di Julio Cortázar, B.S. Johnson, Pierre Boulez, Edoardo Sanguineti, tra gli altri. Immaginando una macchina testuale che generasse – per lettori oziosi, curiosi, non ansiosi – mille miliardi di sonetti – per lettori, cioè, che avessero più di una vita, da dedicare (solo) all'esplorazione (alla ricomposizione) delle combinazioni possibili delle dieci varianti di ciascuno dei quattordici versi di sonetto (considerando un tempo di circa un minuto complessivo per leggere ogni poesia risultante dal cambio di disposizione delle striscioline, l'impegno di una lettura integrale si sarebbe potuto quantificare in circa un milione di secoli).

La Fontaine aveva invitato molti animali al suo convivio: quello gracilino che si sognava grosso come un bue e quello a becco lungo che si pensava a muso piatto, quella che cantava senza risparmio e quello che cantava fino a perdere il formaggio. Li aveva messi sulla scena scintillante della sua scrittura, tutti – volpi e ragni, asini e cicogne, topi tra cavalli, agnelli contro lupi, formiche di fronte a donnole o moschini –, per distinguere chiaramente (separare in soluzione) vizi e virtù, buonsenso e stupidità;

– come Fedro come Esopo, insomma (perché la noia non è buona maestra) – per vestire la morale e i suoi nudi precetti degli abiti sgargianti, attraenti e irresistibili, della favola ma in realtà, forse, per raccontare la favola delle favole – che si dia, cioè, nel mondo, una morale (la morale).

Quest'amplissima commedia (non divina, non umana ma animale) in cento atti diversi, la cui scena è l'universo, come l'universo ha da leggersi in molti, differenti e irriducibili modi. Per caso. Attraverso il caso. La Fontaine tradotto da Queneau (che favola, questa), permette di rompere la fissità del mondo, la concatenazione della storia che incatena la morale. Scompiagliando le carte, sparigliando inizi noti e fini attese, ricombinando i versi si moltiplicano i sensi, si aprono le gabbie del racconto, si innesca l'avventura sorprendente dell'incontro imprevedibile che rinnova e rende lieve ogni lezione, fragile e sospesa (scoperta e non imposta) ogni autorità d'insegnamento. Perché questo è ciò che accade nel linguaggio – o meglio ancora: il linguaggio è ciò che accade (ciò che è il caso). E questa è l'ultima, autentica, morale: la morale del gioco (libratasi lieve, tra azzardo e destino); la morale della Poesia (il suo miraggio, il suo miracolo); l'unica che davvero si dovrebbe continuare a cantare – incantare, incontrare: nuova e antica, senza fine, uno scherzo serissimo, una questione leggera e palpitante, un gesto inutile e necessario come ogni gioco vitale di Poesia.



SEI MILIARDI DI POESIE DA FAVOLA



La fiaba non è (solo)

La storia che hai davanti

Dietro questi animali

Nasconde gli insegnanti:

Una morale ignuda

Non arreca che noia

Vestita di racconto

Ci istruisce e ci ingioia:

Per questo se denuncio

(Per fine della storia)

L'invidia acrimoniosa

Sposata con la boria

– Quel male senza gloria,

Di ogni impresa vil scoria –

Nei nostri versi appare

Meschino un animale

Che voglia in grassezza

Al bove farsi uguale;

Confronto qualche volta

(Pare un doppio ritratto)

Vizio e alta virtù

Sciocchezza ria e furbizia

I teneri agnellini

E i lupi (che malizia!)

La mosca e la formica

(Lo spettacolo è fatto):

Sconfinata commedia

Di azioni in ogni verso

La scena (se mi credi)

È tutto l'universo.

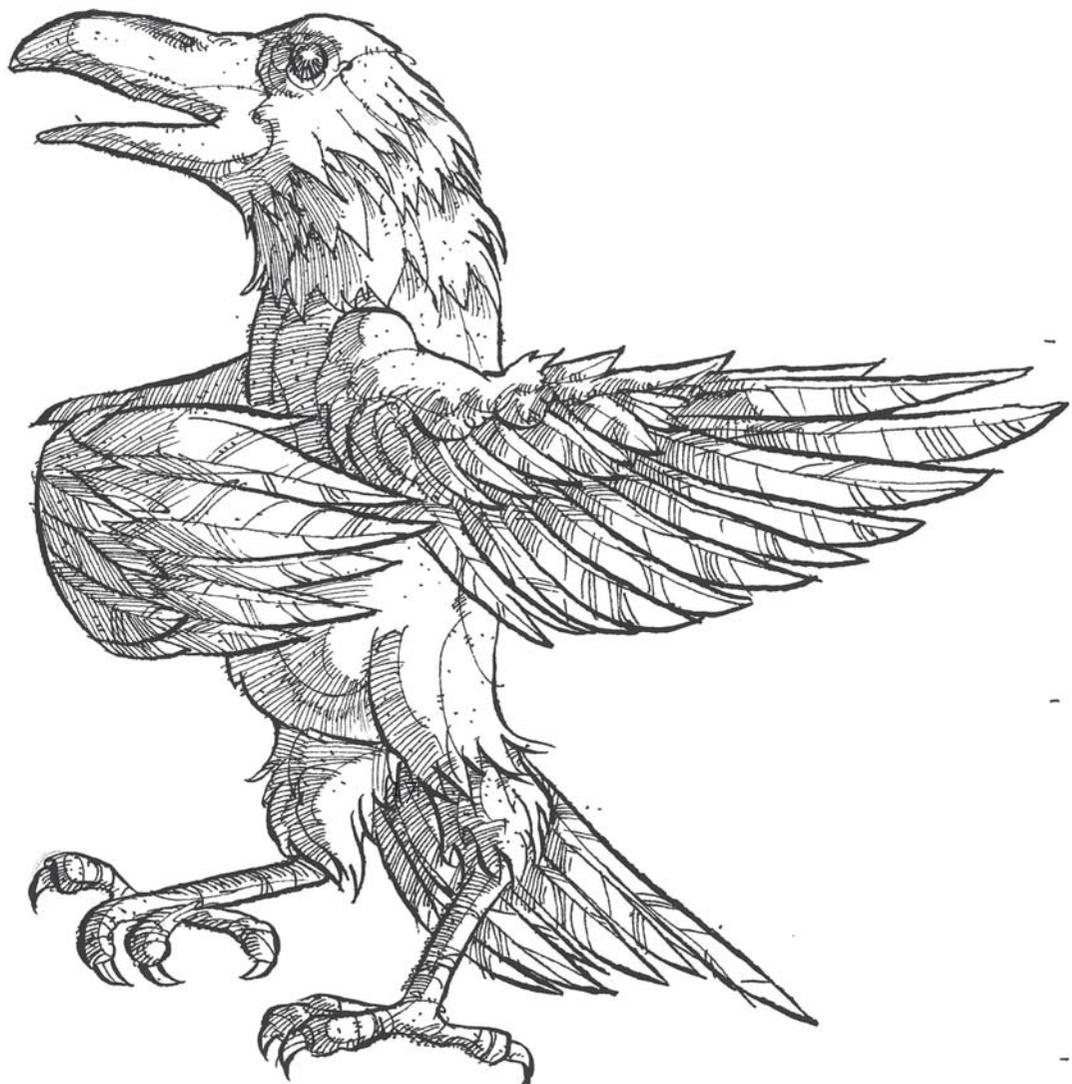
Ll cicalone fatuo impenitente
al gran sole cantò tutta l'estate
rimasto senza un euro senza niente
d'inverno s'infermò, manibucate:

Chi tutta estate la passi a cantare
(amico caro, fatuo e incontinente)
balli d'inverno, lasciato a tremare



Messer corvo, il ghiottone gaudente
sopra un ramo faceva colazione
generando un effluvio assai invadente
tentò una volpe a tenere orazione:

Chi il becco spalanchi in canto selvaggio
(di adulazioni ingorda, vana gente)
contempi il volo del ghiotto formaggio



Ranocchio (da veder solo con lente)

si gonfia a più non posso ancora ancora
vedendo il bove e grasso ed imponente
per farsi immenso il suo corpo lavora

Chi ami più il fumo dell'arrosto

(signore ambizioso e fuor di mente)
scoppi svescichi e lasci vuoto il posto



Un fiero mulo sussiegosamente
portava sacchi d'oro sulla schiena
di fianco a un mulo malo concorrente
andò squadrandolo i suoi sacchi d'avena

Chi carichi la schiena di tesori
(amante dell'impiego alto e arricchente)
attenda colpi a pioggia e non favori



Forse un Lupo (oramai ridotto a niente)

andava un dì per una via deserta

incontrando un mastino impertinente

pensò già di ingaggiare rissa aperta

Chi ambisca fare vita da signore

(tenuto alla catena, fermamente)

non sperì andare dove porta il cuore



Lil colibrì (che in viaggio mai si pente)

a verità e segreti sfilò il velo

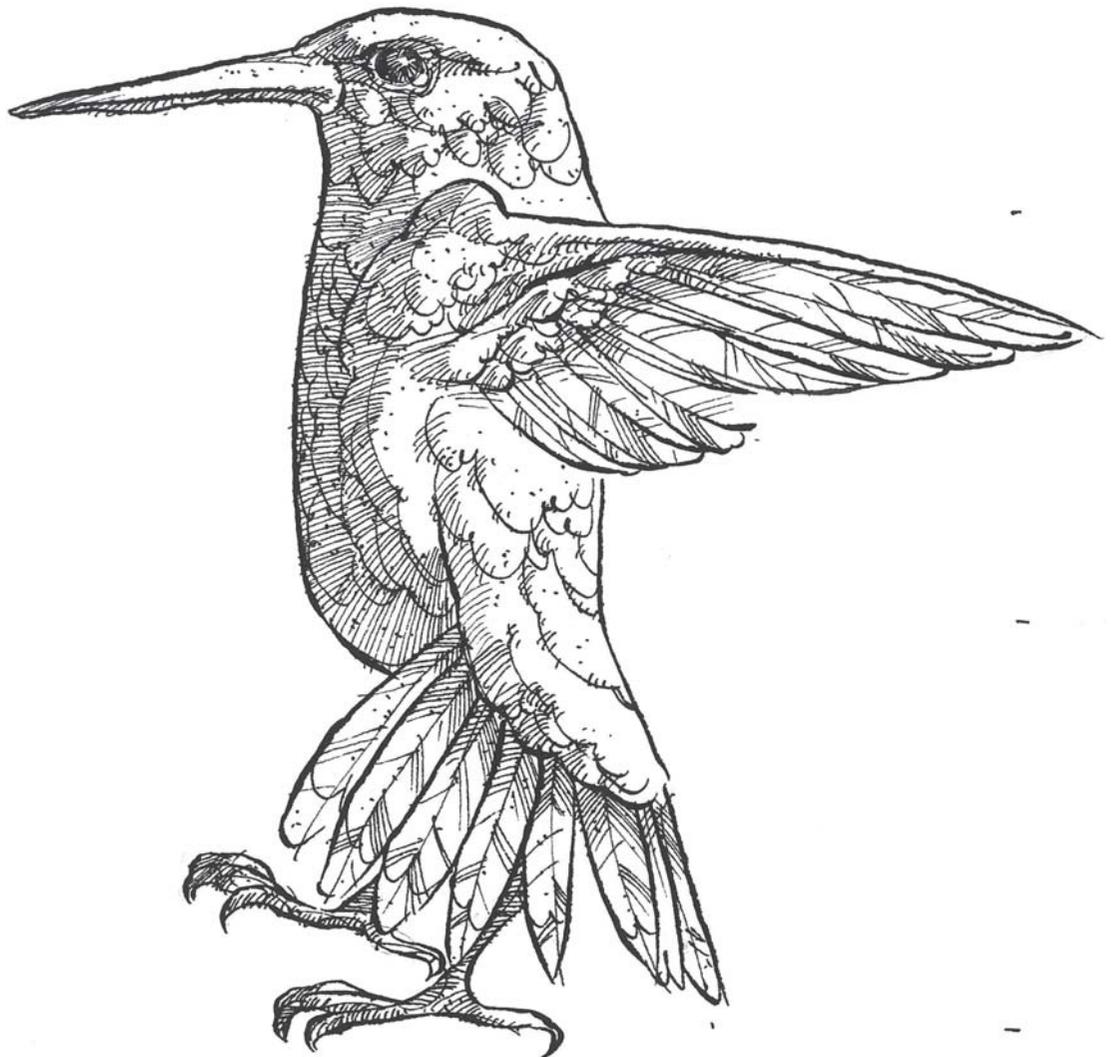
nei suoi viaggi oltre i mari dell'Oriente

imparò a divinare i venti e il cielo

Chi ascolti solo il proprio sentimento

(troiano che Cassandra mai non sente)

nei guai si trovi preso fino al mento



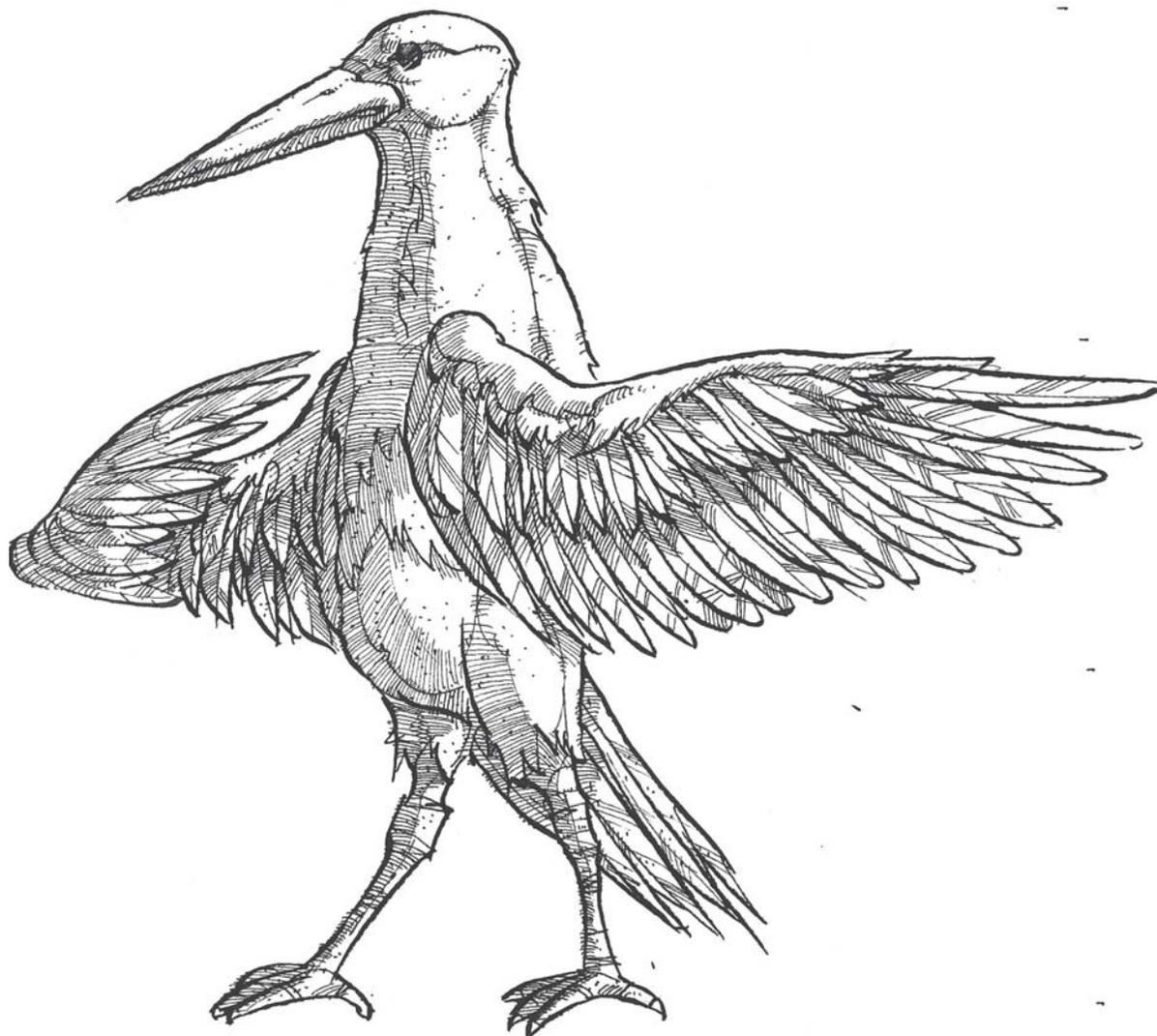
Un topo di campagna assai valente
conobbe il topo Urbano, suo cugino
ben fornito di tutto l'occorrente
fu ospite in palazzo cittadino

Chi cerchi il gusto pieno del piacere
(turbato da terrore onnipresente)
di cibo preso in pace faccia a meno



Don Cicogna invitato da un fetente
col suo becco non può mangiar dal piatto
rispondendo all'invito con fendente
lasciò digiuno il mangiatore ratto

Chi offra cibo ai beccuti in piatto piano
(furbetto a muso piatto, impertinente)
aiuto al vaso stretto chieda invano



Razzolando il pollastro ottusamente
una perla trovò (non da mangiare)
giudicando con mente intransigente
all'orefice offrì il dono del mare

Chi ignori dei suoi beni il gran valore
(sciocco, sereno se non previdente)
il suo tesoro svenda, senza onore



Ll gatto Mangialerba (il nome mente)

senza sosta di topi fece scempio

donando tempo per mutar presente

sereno si recò d'amore al Tempio

Chi troppo attenda a leggi in parlamento

(ciarlatore valente, inconcludente)

perda di fuga occasione e memento



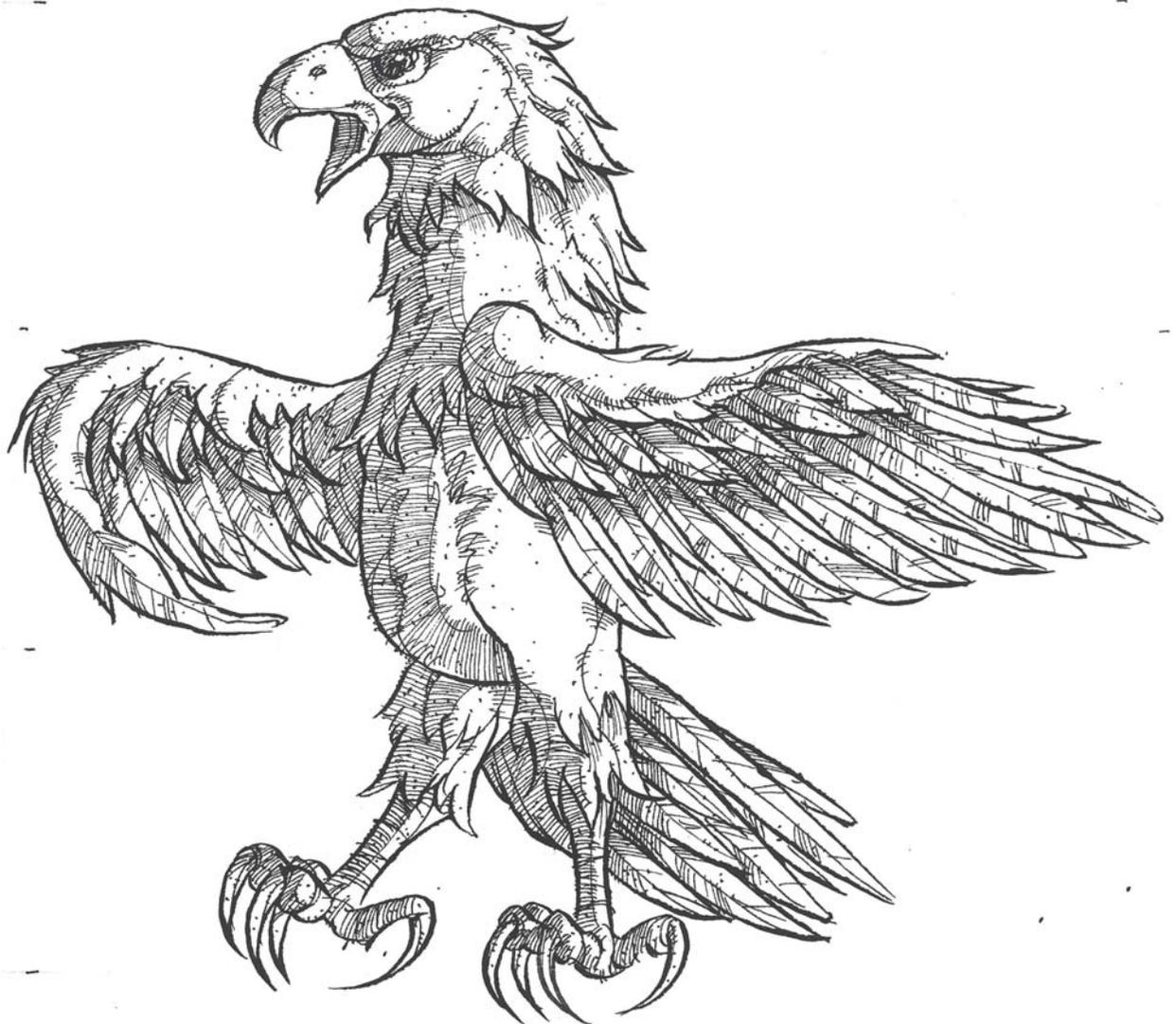
Un pipistrello il dì di san Clemente
finì in rifugio di donnola atroce
parendo un topo (che insulto patente)
si disse uccello per scampar la croce

Chi spera di resistere alla sorte,
(condotto da una mobile corrente)
muti bandiera mille e mille volte



Un aquilotto per fato cocente
imprecava in lamento ed in tremore
ferito in mezzo al cuore mortalmente
urlava deglutendo il suo dolore

Chi le sue penne offre al cacciatore
(di guerra innamorato pretendente)
non lamenti la freccia e il suo furore



*C*ompar Coniglio col suo bianco dente
fuggiva più veloce di un siluro
protetto dall'insetto più eloquente
forza di prece non fece sicuro

*C*hi umilii supplica, passata o nuova,
(sprezzatore di ciò ch'è commovente)
patisca oltraggio ai beni, alla sua cova



Un topo invero sfortunatamente
cadde in leone tra le grinfie amare
imparando pietà che mai non mente
fu poi lasciato libero di andare

Chi attenda senza fretta il tempo giusto
(con ogni rabbia e stizza contendente)
riceva premio di suo proprio gusto



L piccioncino dal becco lucente
bevve assetato nell'acque di maggio
scorgendo una formica imprevidente
un po' d'erba gettò per salvataggio

Chi il bene compia non per ricompensa
(mite di cuore, generosamente)
ottenga il bene che non spera o pensa



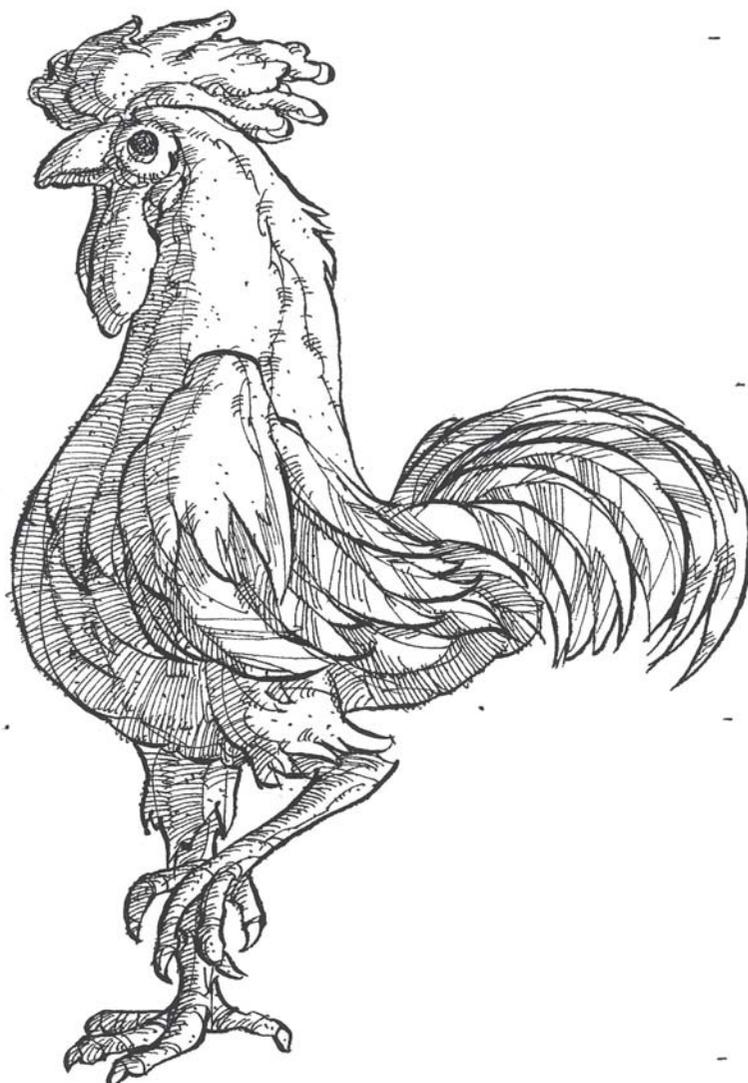
Un Gian leprotto per tedio demente
sui suoi timori prese a meditare
parlando fra sé e sé, sonoramente
giunse il club delle rane a spaventare

Chi perda per paura senno e onore
(fifone con le orecchie troppo attente)
si scopra causa dell'altrui terrore



Un gallo gran Maestro della Mente
stava assiso sul ramo di una pianta
con far da monachella pur suadente
lo apostrofò la volpe in voce santa

Chi pensi di fregare un furbo astuto
(adepto dell'ingegno onnipotente)
incontri la disfatta senza aiuto



Un lupo secco di fame fremente
pensò d'adoperar arti volpine
per render cibo le pecore intente
si travestì da personaggio fine

Chi nasca lupo ascolti la natura
(furbone oltre misura intraprendente)
faccia il Lupo ch'è cosa più sicura



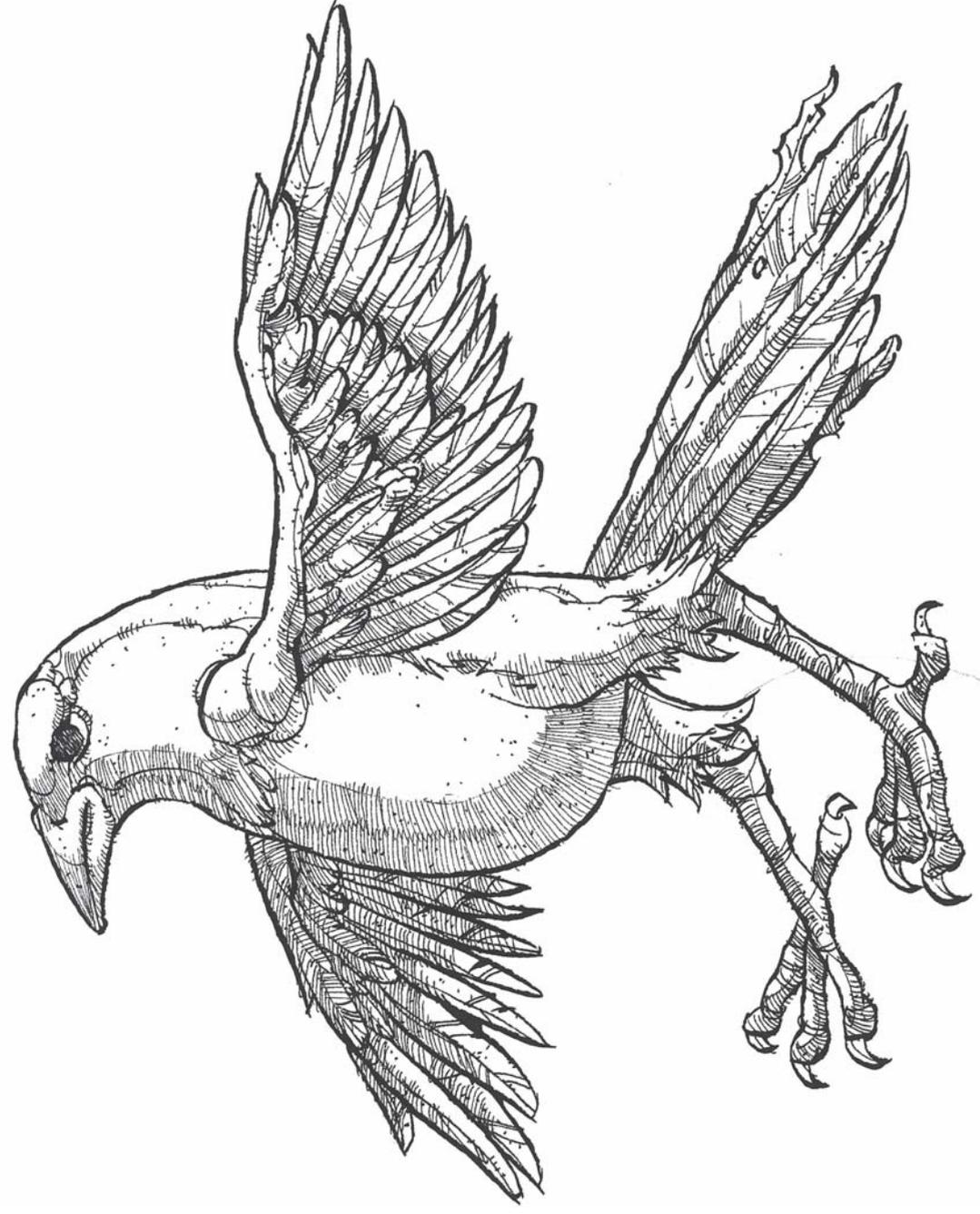
Un lupo mangiando avidamente
si trovò nella gola un osso immenso
salvato dalla morte indifferente
non pagò di pietà giusto compenso

Chi aspetti ricompensa da un ingrato
(illuso, collo lungo, imprevedente)
rimanga in vita, se sia fortunato



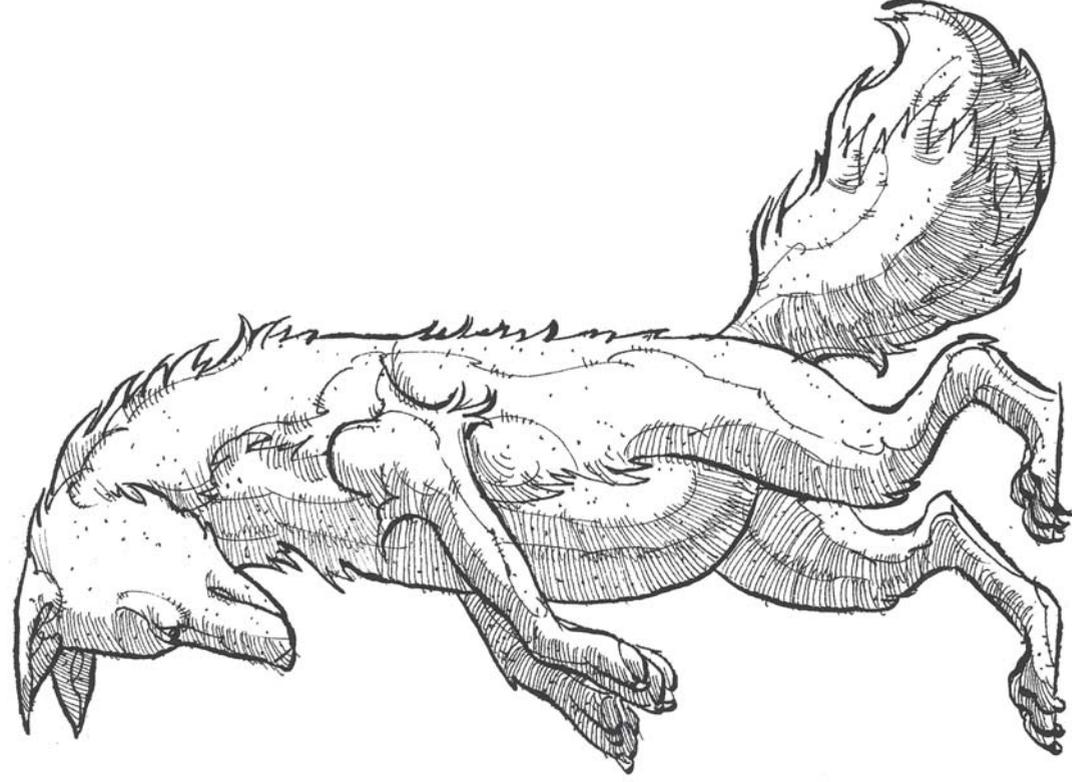
Si narra che un uccello non abbiente
con arte intorno a sé mise le penne
lascito ignaro d'un pavone assente
per il Cortile tra i pavoni venne

Chi vesta le altrui penne a farsi bello
(di plagiari la casta impertinente)
le zampe alleni a fuggire lo schermo



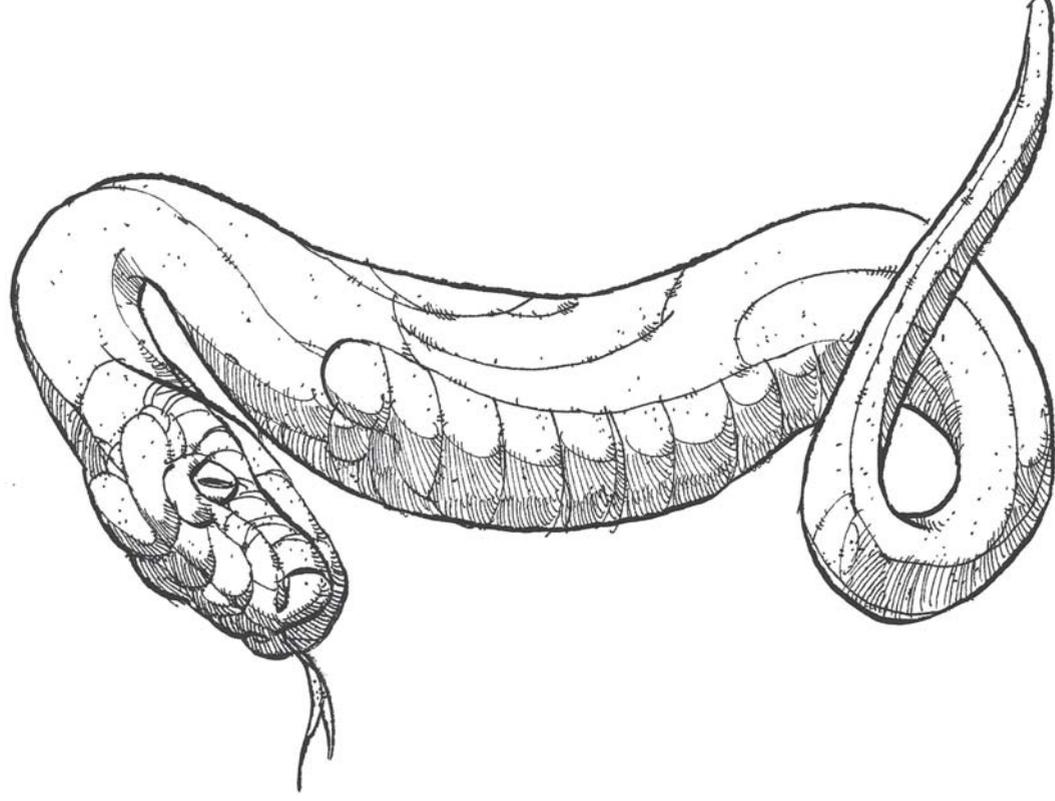
U
n signor volpe Professor saccente
fu preso in una trappola assai dura
lasciando in pegno la coda avvolgente
poté fuggire eppure l'ira dura

C
hi perda la sua coda per errore
(speranzoso in un seguito fervente)
si faccia di una moda promotore



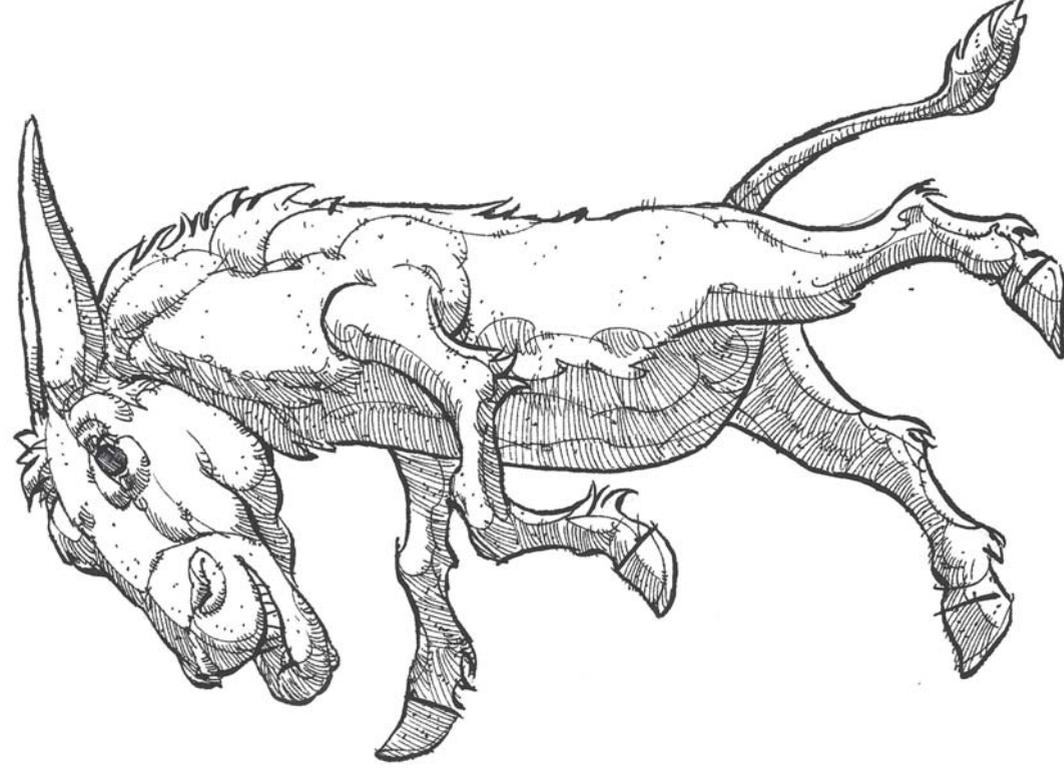
||
||
||
||
||
||
Incomodo vicino, Ser Serpente
per mangiare un nonnulla entrò in bottega
non trovando (che sfortuna!) proprio niente
per fame iniziò a rodere una sega

||
||
||
||
||
||
Chi morda cose belle cose buone
(invidiosetto spirito, grettamente)
si spacchi i denti, in equa punizione



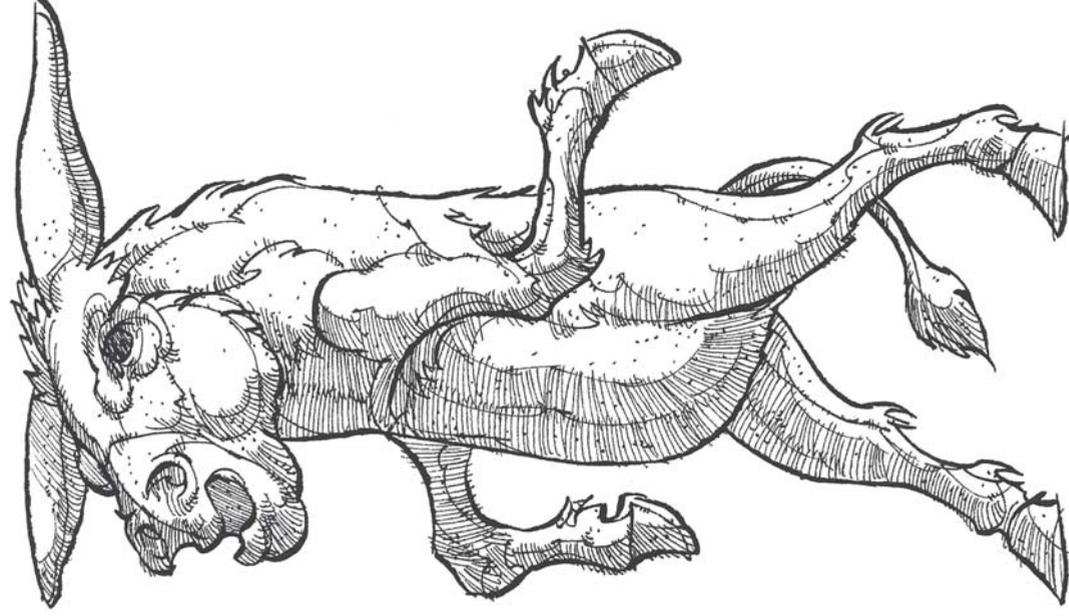
Un asino né forte né imponente
vestì la pelle bionda del leone
svergognato animale impertinente
terror di sé a tutto il mondo impone?

Chi lasci ignude le orecchie asinine
(cultore vano del lusso splendente)
del suo travestirsi affretti la fine



Un mulo affardellato totalmente
scortò un cavallo fiero ed elegante
con lieve bardatura, indifferente
lui sotto quel gran peso morì ansante

Chi muoia senza aiuto nel viavai
(privato del conforto conveniente)
lasci a chi resta il peso dei suoi guai



Il cane della favola sapiente
lasciò andare la preda dalla bocca
illuso dal riflesso nel torrente
nell'acqua si tuffò come una rocca

Chi scambi l'ombra per ragione doppia
(seguace di parvenze fraudolente)
perda il reale col fantasma in coppia





Nel firmamento mobile

Vagano gli astri, i cieli

– Ombre di notti oscure

Che solo il sogno fende

Luce di sole viva

Che al mondo toglie i veli –

Se ci sia mai ragione

Di ciò che spegne o accende

Noi non sappiamo dire

– Se non, per inferenza

(Sottile inconfutabile),

Chiamiamo in causa il caso,

Il grande dio sovrano

Che crea la differenza:

Parla nella sua lingua

(E il sasso infrange il vaso)

Quell'universo errante

In cerca di destino;

Il caso è la ragione

(Per le turbate menti)

Che il mondo è ciò che accade:

Non ha perché il mattino,

Non ha perché la sera

(Né il nulla che diventi).

Del caso non si offre

Scienza o retta via

– Solo l'onda che preme,

Che chiami poesia.

Questa lezione lieve

Concluda e lasci aperta

Ogni parola o pagina

(L'ingegno sempre all'erta!):

Si cominci il cammino

Per chi sa proseguire.

Lo dico al saggio, ai Re

Al mio (solo) editore

A tutti i suoi lettori:

Non c'è modo migliore

Di finire per me

(Finire e non finire)

Delle Combinazioni (di Poesia)

Ovvero il giocoso processo della traducibilità di un gioco

talvolta è la combinazione delle cose, e in tal caso bisognerà tradurla; talvolta è la combinazione delle parole, e bisognerà giustificarla.

PAUL VALÉRY, 1928

a tradurli letteralmente accadrebbe quello che accade ai traduttori di libri gialli americani, che si sforzano di rendere con improbabili trasposizioni pseudo-letterali, situazioni, vezzi gergali, professioni, modi di dire tipici di un altro mondo [...] si trattava, in conclusione, di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali. Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse.

UMBERTO ECO, 1983

I. CAPI DI IMPUTAZIONE

Jean-Marie Queneau fu Raymond pensò di non potere – non dovere, forse, soprattutto – accettare la furfantasca (furbetta e surrettizia, al solito) sottrazione di parte della sua eredità, preziosa quanto amata (memoria di suo padre, l'incantatore incantevole).

Non si trattava (solo) di una questione economica, o meglio: si poteva trasformare un mero fatto di denaro – il valore, nel senso al quale tutti arrivavano a prestare attenzione (di necessità, si intende) – in sostanziale certame di principio – il valore spirituale di quell'intelligenza fantastica (e fantasia geniale), senso della vita che suo padre aveva lasciato in consegna (a lui, il figlio, e a tutti i suoi lettori).

Era capitato per caso (come tutto, sempre).

Distrattamente, navigando in rete – mentre rifletteva sulla forza arcaicamente, arcanamente, archetipicamente metaforica di questa immagine (che nel suo surreale impasto marino di viaggio e trappola, rivelava quanto la più tecnologica contemporaneità risultasse ancora posseduta da misteriose, fantasmatiche presenze di poesia) –, si era imbattuto in una pagina (!) che richiama, nel titolo, l'incomparabile sfida letteraria dei diecimila miliardi di poemi, che suo padre aveva vertiginosamente lanciato grazie ad un semplice dispositivo fatto di fogli, tagli e inchiostro (cioè: frutto della più gioiosa e stupefacente creatività).

Un sonetto, quattordici versi rimati. Dieci sonetti, centoquaranta versi rimati. Centomila miliardi di sonetti, la libera scelta dei versi di ciascun sonetto da montare con i versi di qualunque altro (il primo verso del primo sonetto con il secondo del decimo e il terzo del quarto, ... oppure il primo del secondo con il secondo del primo, il terzo dell'ottavo, ... e così: per dieci alla quattordicesima combinazioni possibili). Centomila miliardi di lettori – così aveva sognato suo padre, giocando (sempre, giocando, sempre, sognando) con l'idea di Lautréamont, una poesia fatta davvero per tutti, per ognuno – avrebbero potuto confezionarsi, ciascuno per sé, un personale sonetto (perfettamente funzionante per semantica, metrica, sintassi) – oppure, un unico lettore (perfettamente insonne come da imperativo joyceano) avrebbe avuto materiale per leggere centomila miliardi di notti.

Tutto (semplicemente...) confezionato come un libro: un oggetto di provocatoria bellezza che realizzava questa macchina fantastica di poesia in pesanti, lucide pagine (che piacere sfiorarle!) tagliate, ognuna, in quattordici strisce mobili, atte a rendere possibile il montaggio, l'esplorazione del cosmo di relazioni sempre valide, indipendentemente dall'ordine e dalla scelta (navigazione in rete, appunto).

Con indisposta, sospettosa curiosità, Jean-Marie Queneau fu Raymond aprì (anche questa una gran bella metafora!) la pagina. Scoprì palpitante sullo schermo, un sonetto, uno dei centomila miliardi generabili dal non celibe dispositivo di suo padre. Ad ogni nuova riapertura, ne appariva (evocato dall'imperioso sortilegio del tasto premuto) uno differente, apparentato: facilmente, pianamente, astrattamente –

senza il coinvolgimento fisico della carta, soprattutto del corpo nella richiesta di gioco abilmente prestidigitatorio (spesso precipite in goffa parata clownesca) delle dita impegnate a tenere ferme e contemporaneamente scorrere le differenti piccole strisce per comporre, leggere la propria incantata (illusione di) creazione.

Jean-Marie Queneau fu Raymond si domandò (non per la prima volta) come fosse possibile: di fronte alle migliaia di franchi impegnati per cavi, viti e transistor – pasto delle onnipresenti tecnologie –, non rimanevano neanche i pochi spiccioli necessari a onorare la proprietà spirituale, il prezzo del lavoro, della fatica del pensiero (e dell'arte)?

Decise quindi di scatenare i legali dell'editore di suo padre, il potente Gallimard, in una causa civile contro Christian L. e l'Università Paris VIII, rei, a causa del programma generativo di sequenze aleatorie di versi (applicato all'(iper)testo di Raymond Queneau e reso di pubblico dominio sul Web), di contraffazione e violazione del diritto d'autore.

La richiesta danni fu la cospicua cifra di quattrocentocinquantamila franchi francesi (numero assai inferiore, in verità – e curiosamente senza significativa relazione algebrica – con quello dei poemi potenziali generabili dall'opera del padre).

2. ARRINGA DIFENSIVA

Jean-Marie Queneau fu Raymond, sostenuto dal potente Gallimard, vinse la causa. Pur non avendo ottenuto i soldi che aveva preteso (il giudice condannò Christian L. – quale disciplina studia l'umorismo giuridico? – al risarcimento dei danni quantificati in un (un!) franco), poté reputarsi soddisfatto dall'ingiunzione perentoria all'oscuramento (perpetuo?) del sito (!) incriminato.

A noi, tuttavia (al di là dell'esito legale), interessa soprattutto un punto dell'argomentazione tesa a respingere l'imputazione – oltre, naturalmente, a quell'altro, supremo esemplare (voluta o involontario, non saprei) di comicità processuale, rappresentato dall'acquisizione probatoria dell'epigrafe di Queneau (da Turing: «solo una macchina può apprezzare un sonetto scritto da un'altra macchina») per confutare la contestata (penalmente perseguibile) «dénaturation de l'œuvre» dovuta al passaggio dal supporto cartaceo al digitale (che, anzi, teste la citazione addotta, incarnerebbe in senso profondo lo spirito indiscutibilmente ciberneticofilo dell'autore).

La trascrizione informatica, dunque, della macchina testuale di Queneau non potrebbe considerarsi un furto alla proprietà spirituale dell'autore in virtù del fondamentale, inalienabile, diritto di citazione. Il visitatore (lettore) della pagina web, visualizzando uno (per volta) dei centomila miliardi di sonetti – approfittando, cioè, della possibilità offerta da Queneau: confezionarsi, giocando con il brivido del caso,

il suo personale sonetto – strettamente e tecnicamente parlando, ad altro non aveva accesso se non ad una corta (cortissima: un centomila miliardesimo) citazione dell'opera, considerata (e quindi preservata) nella sua totalità virtuale (secondo l'articolo L.122-5-3 del codice di proprietà intellettuale).

Senza indugiare sulla fallacia dell'argomentazione (ben rilevata dal collegio giudicante: niente escludeva – se non gli accidentali limiti temporali di una vita – di accedere comunque per piccole citazioni successive (come del resto nel libro stesso) alla ricostituzione integrale dell'opera), sembra che due improrogabili, intrecciate e distinte, questioni estetiche (e certo, in ultima analisi: anche etiche) possano porsi: il problema dell'effettiva proprietà autoriale di un'opera non apprensibile nel tempo finito di un'esistenza individuale (un'opera, cioè, che nella sua integralità, il suo stesso autore non avrebbe mai potuto leggere) e il problema dell'effettiva proprietà spirituale di un'opera che impone (e impetra) al lettore un atto di costituzione e non esclusivamente di ricezione (un'opera, cioè, che avoca al lettore una parte significativa del lavoro creativo).

Chi può (ragionevolmente) vantare un diritto di proprietà su(i) centomila miliardi di sonetti?

Ragionando con il dovuto rigore, bisognerebbe ammettere che ogni atto di ricezione rappresenta in sé un atto di (ri)generazione (se non paritetico, almeno altamente partecipativo alla creazione stessa dell'opera) – come suggeriva Shakespeare, anticipando con sublime (dilatante) sprezzatura (al solito) tutte le novecentesche teorie

della fruizione (portando a conclusione un discorso nemmeno ancora iniziato sul ruolo imprescindibile del lettore, di ogni lettore, nell'attualizzazione di un testo, di ogni testo) e, cioè, collocando il suo spettatore nel cuore del «brightest heaven of invention»: invitando a «piece out our [di chi scrive] imperfection with your [di chi ascolta] thoughts», perché sono proprio questi pensieri (burattinai dell'azione rappresentata) a dovere «deck our kings,/Carry them here and there, jumping o'er times, /Turning th'accomplishment of many years/Into a hourglass» (così il prologo, inarriabile, di Henry V).

Seguirebbe, da questa prospettiva, una delegittimazione sostanziale dei diritti di proprietà dell'autore sulla sua (?) opera, pienamente solidale (intimamente complementare) alla piana constatazione della vocazione scopertamente ladresca (o, almeno, fittamente collaborativa, nell'alveare formicolante e indiscernibile, di una universale società degli autori in mutuo soccorso) intrinseca all'attività creativa nel suo complesso – o detto più elegantemente (con il saggio reticolare, tentacolare, di Emerson, On Quotation): ogni locuzione, di fatto, costituisce una (più o meno manifesta) citazione, ragione per la quale la rivendicazione dura della proprietà spirituale delle opere letterarie (o intellettuali) è insensata non tanto per questione di principio quanto di prassi (invocando, a testimoni, conclamati e confessi plagiari, quali l'immor(t)ale Shakespeare o La Fontaine, il moralista).

Ma anche senza procedere oltre con questo rigore, troppo spigoloso e tagliente rispetto a questioni così fragili e vitali – preservando cioè con soddisfazione del buon

senso comune distinzioni di statuto (in quelle che forse dovrebbero considerarsi solo differenze di grado in una proprietà comunque condivisa), in modo da poter garantire a un operista partenopeo come Porpora, aperto dall'impresa teatrale del primo Settecento al libero scambio di ruolo con librettisti impresari castrati cantanti e' altri musicisti, titoli di proprietà sulla propria opera minori rispetto ad un caparbio demiurgo (tedesco e ottocentesco) come Beethoven ma certamente superiori ad un cialtrone divino (tardonovecentesco e statunitense) come Cage –, stupisce, tuttavia, nella causa che aveva opposto Jean-Marie Queneau fu Raymond agli svergognati frodatori informatici, che il merito della vertenza fosse fissato proprio sulla riproduzione dei contenuti letterali. Come se la proprietà intellettuale del fu Raymond – la sua invenzione alata, stupefacente, irresistibile – fosse da ritenersi quel pugno di (centoquaranta) alessandrini e non l'ardito e provocatorio dispositivo che nell'inebriante combinatoria dei montaggi possibili, permetteva di incrociarli, fecondarli, farli proliferare, moltiplicare, fino all'iperbolico (promesso e premesso) numero a quattordici zeri; non si rivendicava il diritto di possesso sull'idea stessa del gioco ma su una sua pratica (in fin dei conti assai meno sostanziale) esemplificazione. Perché?

3. CONTROQUERELA

Certamente, considerare opera del fu Raymond la lettera tipografica dei suoi alessandrini e non lo spirito combinatorio che eleggeva, grazie all'attiva collaborazione del lettore, la casualità della lettura a principio disvelativo (se non addirittura creativo) della determinazione della scrittura, ci precipita (paradossalmente) alla negazione del principio stesso che avrebbe dovuto affermare – contro la legittimità del possesso intellettuale, contro la credibilità del totalizzante controllo di autore, contro la plausibilità di ogni invalicabile confine di opera: se facessimo valere il principio che più valga il materiale del suo montaggio, in letteratura nessuno potrebbe più considerarsi proprietario di alcunché, essendo il linguaggio (materiale ultimo e definitivo di ogni possibile montaggio locutorio) bene quant'altri mai comune, collettivo e condiviso.

Un problema, tuttavia, si sarebbe posto (ben maggiore del pericolo rappresentato dalle ultime conseguenze logiche di un ragionamento) alla considerazione dei centomila miliardi di poemi come invenzione di processo, non di prodotto: se Jean Marie Queneau fu Raymond aveva potuto querelare chi gli aveva sottratto le pedine alessandrine dei suoi centomila miliardi di poemi, reciprocamente, sarebbe potuto essere, a sua volta, querelato, Jean Marie stesso, da coloro ai quali suo padre aveva rubato il gioco.

Ed è esattamente quello che intendiamo fare: d'ufficio.

4. PRECEDENTI

Era il febbraio del 1969, quando apparve in libreria un oggetto che pur sembrando un libro, dal mesto (e assai poco augurale) titolo di *The Unfortunates*, all'acquisto si rivelava una scatola, contenente al suo interno ventinove fascioletti non rilegati.

L'autore, il geniale (lo sfortunatissimo) B. S. Johnson, aveva una storia da raccontare: di quando, recatosi a Nottingham (era un seriale anodino sabato pomeriggio) per scrivere la cronaca di una partita di football, si era ricordato all'improvviso (curiosamente, non prima) che proprio Nottingham era stata la città della sua grande amicizia con Tony Tillinghast – fino a quando un cancro stolido e inesorabile se lo era portato via, qualche anno prima.

La dolorosa (mobile, ondivaga) memoria del passato, il suo emergere sussultante e aleatorio (come l'erompere zampillante di un fiume carsico) dalla superficie del presente (la partita e la sua cronaca), l'idea di offrire una specie di diagramma del rovente, fluido magma «inside the skull» imponeva – per registrarne i moti con assoluta, incompromissoria fedeltà – un radicale affrancamento dalla consueta via di narrazione – ordinata, lineare, strutturata. Se la casualità (dell'esperienza e dei ricordi) – se la fragilità (o la disintegrazione) oggetto della storia – si pone in diretto conflitto con la deterministica tecnologia del libro rilegato – con l'univoca, fissata sequenzialità che le sue pagine numerate impongono al materiale di racconto – per B. S. Johnson non esisteva alternativa possibile: bisognava disarticolare il libro in (ventisette) fascicoli

non rilegati che il lettore poteva affrontare nell'ordine che preferiva (o che accidentalmente gli capitava, fosse anche quello che gli si era presentato nella scatola, reso sospeso, parziale, arbitrario (come tutti gli altri) dalla invocata possibilità di variarlo).

The Unfortunates, venticinque fattoriale romanzi chiusi in unico cofanetto – per sfiorare l'inafferrabile verità della vita, rappresentandone in forma tangibile la sparigliante, onnipresente casualità –, con la loro semplice e radicale reinvenzione tipografica – «tenendo conto delle finanze del mio editore e della pazienza del mio stampatore», aveva scritto B. S. Johnson appena qualche anno prima «mi servo di tecniche tipografiche che vanno al di là dei limiti arbitrari e soffocanti del romanzo convenzionale»; e aveva concluso che «licenziare tali tecniche come dei facili trucchi, o rifiutarsi di prenderle sul serio, significa non aver capito assolutamente nulla» – sperimentano con lucida (ludica) coerenza possibilità ulteriori di una forma romanzo modellata dell'ideale giocosamente indeterministico del sentimentale flâneur Sterne – laddove l'opera trovava senso e interesse (interesse e senso) solo dall'accumularsi di annotazioni arbitrarie, dall'esplosione di digressioni accidentali in un movimento libero e fluente (nell'indefinita complessità) di molteplici percorsi di lettura; la casualità delle associazioni spontanee e incontrollate sovrapposta all'univoco cammino di lettura (la rigida organizzazione causale dello spostamento narrativo) viola il rigore lineare della struttura ad esiti imprevedibili ed indeterminati: come argomentava con il consueto fascino Tristram Shandy (perché anche questa non costituiva che una ulteriore digressione, un diversificato possibile sentiero): «incontestabilmente le digressioni sono

il sole, la vita, l'anima della lettura. Sopprimetele in questo libro, e tanto varrebbe che sopprimeste l'opera intera: un freddo e interminabile inverno scenderebbe su ogni pagina. Rendetele allo scrittore, e ve lo vedete venire avanti raggianti come uno sposo: saluta l'eletta e l'inclita, e poi attacca e presenta tutta la varietà dei suoi giochi, che non lasciano cadere l'interesse».

Se dunque *The Unfortunates* potrebbero considerarsi una versione in prosa dei Cent mille milliards de poèmes (come la forma del romanzo sta a quella del sonetto), non in questo senso, certo (per le ovvie e incontestabili ragioni cronologiche), rappresentano per noi un precedente.

Il precedente – in senso giuridico, non letterario – è rappresentato dal sospetto di plagio che la mirabile invenzione di Johnson aveva sollevato.

In effetti, B. S. Johnson era a conoscenza (per sua stessa ammissione) di un'opera molto simile (come interessa a noi: nello spirito del gioco, non nella lettera dei materiali). Sette anni prima (un anno dopo Queneau), un letterato francese, Marc Saporta, aveva pubblicato *Composition n° 1* – oggetto di collezionismo bibliophile, recentemente ripresentato in una interessante traduzione mediale (non da lingua a lingua, ma da supporto (libro) a supporto (ipad) – : i ricordi della vittima di un incidente stradale (in libero flusso di coscienza) riempivano le pagine (non rilegate) che il lettore poteva disporre nell'ordine che preferiva (o che gli capitava).

Saporta (o i suoi eredi) non avrebbero dovuto denunciare B. S. Johnson per furto di proprietà intellettuale?

Prima di presentare l'avventuroso (acrobatico, direi) atto di difesa, proposto da J. B. Johnson per rivendicare il ruolo della sua proprietà intellettuale (ovvero: la legittimità creativa del suo furto), occorre ricordare che, nell'intervallo che separava *Composition e The Unfortunates* (ancora a distanza di un anno, nel 1963), era uscito a Buenos Aires – ma ancora tutt'affatto francese nella realizzazione e (ancora più) nella concezione – *Rayuela*, romanzo (antiromanzo? iper-romanzo?) destinato a ridefinire (un'altra volta) le caratteristiche di genere del grande non-genere (o iper-genere) della modernità (a complicare le regole del gioco con cui la letteratura degli ultimi secoli ha messo in posta la sua vita) – per noi: a scrivere un capitolo ulteriore del nostro caso (di coincidenze di prestiti di furti).

Cortázar, infatti, aveva immaginato che il suo libro potesse essere «molti libri»; certamente (secondo indicazioni della premessa tavola d'orientamento) almeno due: quello consueto che si legge «come si leggono abitualmente i libri», un capitolo dopo l'altro, dal primo al cinquantaseiesimo; e quello, invece, assai inconsueto, di cominciare dal capitolo settantatré (ignorato, «senza rimorsi di coscienza», nella lettura del primo tipo) e saltabeccando nel libro seguendo un ordine (imprevedibile) indicato a piè di pagina d'ogni capitolo – secondo una strategia superfetatoria, proliferante (in emozionante tensione tra gravità centripeta del materiale di base e spinte centrifughe delle nuove inserzioni) che ricorda da vicino (non solo, ancora il

vecchio padre Sterne ma anche) quella dei tropi medievali, che infarcivano, dall'interno di ogni frase, le sequenze testuali liturgiche, gregoriane.

È ovvio che l'indebolimento della catena sintagmatica sembri legittimare la scelta di ulteriori, personali percorsi di lettura (verso una completa libertà: sono gli altri dei «molti libri» cui alludeva, senza specificare ulteriormente, Cortázar?); è talmente ovvio che, ispirato da uno dei capitoli digressivi, il sessantaduesimo – lo scrittore protagonista, Morelli, appunta l'idea per un libro di «annotazioni sciolte», nel quale l'antica linearità psicologica delle determinazioni psicologiche cedesse a un'indeterministica combinatoria (chimica, impersonale) delle relazioni interpersonali, delle infinite, irriducibili interazioni, «un biliardo» suscitato o patito da alcuni individui la cui coscienza, le cui passioni «non si trovano impegnate se non a posteriori» – Cortázar propone, nel 1968 (ancora nell'intervallo tra Soporta e Johnson), 62/Modelo per armar: un libro – meglio: secondo indicazione del titolo, un modello da costruire (senza manuale di istruzioni, questa volta) – composto da segmenti narrativi separati dal bianco tipografico (virtualizzazione della slegatura di Soporta e Johnson) che il lettore poteva scegliere di leggere nell'ordine che preferiva – sperimentando, nel suo montaggio aleatorio, la magica (fragile, evanescente) possibilità di continuare a trovare (o ad attribuire) un senso (se non il senso) delle storie che si disponevano agli ordini del suo sguardo.

Johnson (che pare non avesse conosciuto i giochi sublimi di Cortázar) riconosce il debito contratto da *The Unfortunates* con la tecnica di Soporta ma rivendica

– come racconta saporitamente Jonathan Coe nella sua narrazione della vita di B. S. Johnson in centosessanta frammenti – la proprietà (indivisibile e incomparabilmente superiore) della sua variazione: sostituendo all'unità indipendente e riordinabile della pagina, quella della segnatura (quantitativamente variabile: dal singolo foglio al fascioletto), Johnson elimina la dannosa unità arbitraria imposta al materiale (dalla pagina e dai caratteri che essa può contenere). In questo modo, quanto poteva apparire una semplice modifica di dettaglio, determinava una sostanziale mutazione di poetica: la differente densità dei materiali liberamente combinabili concedeva al contenuto «di determinare naturalmente la forma» (non il contrario). E così (naturalmente, appunto) cadrebbe ogni possibile accusa di plagio. Voilà.

Ma che cosa distingue, allora, la migliorata di Johnson da quella del modello (il prototipo) di Cortázar – si sa: la legge non ammette ignoranza – ?

5. ESCUSSIONE DEI TESTI

Torniamo a Queneau.

Riconsideriamo l'originalità della sua idea: il voluttuoso – proficuo, periglioso, rigenerativo, rivelativo, deflagrante, dirompente – commercio dell'opera (letteraria) con il Caso.

Come scriveva Calvino (altro grande possibile indagato nel nostro pasticciaccio di prestiti non onorati e disonorevoli sottrazioni di idee): se è vero che «la poesia è la grande nemica del caso» – lo avevano ripetuto, in coro, in solo, molti grandi creatori (acutamente consapevoli, forse, di quanto il caso rappresentasse più che un temibile avversario della letteratura, un feroce avversatore del diritto d'autore) – , la poesia è, tuttavia, senza beneficio di dubbio, «figlia del caso», intimamente (a tratti, dolorosamente) consapevole «che il caso in ultima istanza avrà partita vinta».

Se la trasformazione di un'idea in ossessione divorante di una esistenza può valere come titolo di proprietà (una forma, diciamo così, di possesso per usucapione), quest'idea – che luogo privilegiato nel quale avvenga il confronto, lo scontro, l'incontro tra casualità e necessità sia il linguaggio poetico – appartiene però di diritto all'abbacinante p(ro)fo(eta dell'oscurità, Stéphane Mallarmé.

Certamente, Stéphane Mallarmé aveva per primo inventato (e provato a praticare) il gioco di poesia, al quale (copiandosi o non copiandosi anche tra loro) si sarebbero rifatti (ispirati...) tutti i nostri imputati, il fu Raymond, su tutti.

Lo aveva (non molto modestamente, forse, ma certo programmaticamente) chiamato Le Livre – un libro che, in quanto (cortazarianamente) molti libri, vocationalmente, potesse ambire a diventare tutti i libri e, quindi, in definitiva, il libro, unico e totalizzante, per antonomasia.

Il periglioso, vertiginoso passaggio compiuto nel Romanticismo da un'arte letteraria funzione (socialmente fondata, concepita e giustificata) ad un'arte letteraria epifania (manifestazione di altrimenti inaccessibili Assoluti) aveva trasformato in problema da risolvere la contingenza intrinseca dell'atto linguistico – ad ogni suo livello: dall'articolazione dei fonemi (arbitrari, immotivati come avrebbe stabilito definitivamente de Saussure), alla struttura sintattica delle proposizioni, ai legami semantici tra i concetti da esse espresse. Mallarmé, nell'esperienza (esotericamente ineguagliabile) del Coup de dés, aveva reso questa contingenza di mobili, molteplici, in(de)finiti rapporti, rappresentazione visibile sulla (e come) pagina – invenzione di uno spazio multivettoriale, che, in orgiastica violazione di qualsivoglia convenzione lineare (semantica, sintattica, tipografica), poneva gli elementi iscritti in una rete irriducibile, indeterminabile di mutue, evocative, relazioni; costellazioni cangianti e luminose di sensi sospese sull'abisso divorante di un annichilente, onnipervasivo non senso.

Si era votato, quindi, Mallarmé al compito oltreumano di elaborare un modello di rappresentazione ulteriore, ancora più definitivamente estremo – misurò, manipolò, perfezionò il concetto ma non concluse mai un prototipo, lasciando orfana una messe sparsa di abbozzi, torsi, piani, appunti e frammenti –: il Libro, concepito (nella descrizione assai partecipe che ne forniva nel 1962 il simpatico Eco di Opera aperta) come «una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione); la prima e l'ultima pagina di un fascicolo scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due a segnare inizio e fine del fascicolo: al suo interno, avrebbero giocato dei fogli isolati, semplici, mobili, intercambiabili, ma in modo tale che,

in qualunque ordine essi fossero stati messi, il discorso possedesse un senso compiuto»
(Mallarmé=O Saporita, Cortázar, Johnson).

Garanzia della libertà più assoluta (la Libertà stessa, forse, dell'Assoluto), l'esplosione combinatoria delle permutazioni possibili apriva ad infiniti percorsi di senso — alla sua necessità, alla sua (paradossale) identità, l'opera non giungeva esorcizzando (illudendosi di esorcizzare) la casualità, non negandola autorialmente, ma assumendola totalmente (senza residui, senza riserve), perché nessun lancio di dadi (nessuna voltata di pagina) avrebbe abolito l'azzardo — nessun atto necessitante di scrittura esaurisce le possibilità aleatorie della lettura.

I dadaisti avrebbero realizzato l'utopia mallarmeana nell'irriverente (adolescente) godimento terroristico dello sberleffo (modello conoscitivo e politico contestativamente anarchico di ogni ancoramento del reale alla determinazione della causa, della società alle catene gerarchiche del potere) — atto di assoluta purezza (come lo aveva inteso Mallarmé) e altrettanto assoluta insensatezza (com'egli non lo avrebbe voluto) perché «dada non significa nulla» —, il Libro (veronica in parola del C(a)osmos; demone persecutore della vita del suo primo evocatore) ridotto a facile ricetta alla portata di chiunque avesse semplicemente posseduto forbici e un giornale — Per fare una poesia dadaista, infatti (istruiva Tzara nel Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro), basta scegliere un qualsiasi articolo della lunghezza adatta, ritagliare l'articolo, ritagliare le singole parole, metterle in un sacco, agitare delicatamente, tirare

fuori un ritaglio dopo l'altro, disporli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco, copiare scrupolosamente e finalmente servire un componimento «infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo» (ça va sans dire).

Paul Valéry avrebbe incarnato l'utopia mallarmeana – con la quale intrattenne un dialogo inesausto, ininterrotto, di tutta una vita (come diceva talvolta al suo maestro: bisognava scegliere tra un linguaggio ridotto «unicamente alla funzione transitiva d'un sistema di segnali» e un linguaggio moltiplicato nelle «sue combinazioni formali o musicali» per «stupire, qualche volta, o a mettere alla prova, per un certo tempo, le intelligenze») – nell'allestimento di un'opera poetica intesa (costruita e soprattutto: osservata) come somma potenziale di infinite varianti.

Tra i casi più gravi (e indubitabilmente affascinanti) della sindrome di Mallarmé – insofferente (cronico) all'idea che la chiusura di una forma letteraria dovesse sacrificare alla insopportabile «illusione di una determinazione unica e imitante il reale», l'inarrestabile «molteplicità di sviluppi che può presentarsi alla mente», la vertiginosa sensazione del «possibile-a-ogni-istante», che ogni nodo della composizione dovrebbe esibire (non celare) – Valéry, persino quando contemplava un paesaggio, operava sulle possibili sostituzioni (immaginifiche) all'interno degli elementi che si presentavano al suo sguardo – sagome della terra, profili dell'orizzonte, posizione e contorni di boschi e di campi –: il suo sentimento acuto, vivo (esistenziale, cognitivo e poetico, insieme) dell'arbitrarietà mutava una ricerca della sostanza degli oggetti in una esplorazione combinatoria dei possibili. Ogni cosa, ogni idea, ogni verso non

possiedono valore in sé: il loro significato appare (a Valéry) quello di specimina, casi particolari, singoli elementi di una serie di altre combinazioni ugualmente concepibili – esibire l'esplosione combinatoria, mantenere sempre aperti (virtualmente presenti) gli anelli paradigmatici di ogni catena sintagmatica si concepisce unica strada possibile per accedere a (una qualche forma di) necessità. Il riconoscimento al caso del suo ruolo conoscitivo (e costitutivo) – seguendo la precedente vittoriosa capitolazione del pensiero scientifico all'ineludibilità del metodo induttivo per affrontare una realtà intrinsecamente sfuggente, imprevedibile e infinita, dopo i secoli teologici dei tediosi inganni deterministici, deduttivi) – avrebbe trasformato intimamente, irreversibilmente (?), senso (e quindi, di conseguenza: autorità, responsabilità) del lavoro artistico.

Se neghiamo ad ogni particolare configurazione degli elementi di un insieme (gli alessandrini di un sonetto) lo statuto privilegiato di un'illusoria necessità, allora essa ha valore non nonostante ma proprio per il fatto che rappresenta soltanto una delle combinazioni possibili – la possibilità (di essere messa in sistema con (tutte) le altre combinazioni) rivela, cioè, nell'unico modo (a noi) consentito, la struttura (il sonetto) che vogliamo conoscere (come matrice generativa di possibilità, appunto, come struttura in cui è concepibile anche quella possibilità).

Nessun appello, a questo punto: il bene spirituale in deposito presso la famiglia Queneau deve essere reso ai suoi legittimi proprietari.

I centomila miliardi di sonetti non sono altro che un'ulteriore (per quanto magistrale) partita a quell'eccezionale gioco di poesia, inventato da Mallarmé con mistica dedizione, praticato con levità irresponsabile dai terribili ragazzi dadaisti, spiegato con profondità iperconsapevole dal segreto maestro Valéry.

6. DIBATTIMENTO A SORPRESA

Prima di chiudere il nostro processo, però, non possiamo esimerci da un rapido commento a quella esemplare arringa difensiva (dal nostro punto di vista) che postfaceva l'edizione Gallimard dei Cent mille milliards de poèmes, partigianamente pronunciata dal sodale oulipista, l'ing. François Le Lionnais.

Collocandola all'interno di una tradizione (celebrata, istituita, forse, per l'occasione) di Letteratura sperimentale – che (in accezione non estranea al provocatoriamente meditato canone poetico del Pound di *How to read*, 1928) da Licofrone arrivava a Roussel passando «per i grandi Retori», accompagnando «discretamente la letteratura ufficiale», approfittando di una ritrovata convergenza con la cultura scientifica «alla ricerca di nuove strade» verso le «Terre Promesse», gli «Eldoradi del Linguaggio» –, si legittimava la liceità dell'operazione di Queneau (offrendole una nobile genealogia) e contemporaneamente se ne sanciva l'assoluta proprietà individuale (nella radicalità del suo appropriarsi di quell'alta tradizione, rendendola sua).

Le Lionnais tralascia (scientemente?) di citare l'alto modello mallarmeano – ingombrante se non invero imbarazzante rispetto alla sua strategia argomentativa – e invoca a precedente la numerologica alchimia linguistica del «poème protéique» (programmatica evocazione del dio della metamorfosi, dell'instabilità come nume tutelare della sperimentazione letteraria) alla quale l'eccentrico (kircheriano, barocco) poligrafo Georg-Philipp Harsdörffer aveva dato visibilità e dimostrazione – nelle aggiunte alla riedizione del 1651 di *Delitiæ physico-mathematicæ* del matematico Daniel Schwenter – con un distico-madre composto da undici parole, liberamente permutabili senza danno del senso o della metrica (Ehr Kunst Geld Guth Lob Weib und Kind / Man hat sucht, fehlt, hofft, und verschwind), fino a produrre quasi quaranta milioni di differenti distici-figli.

Questo procedimento Harsdörffer si richiama ad antecedente minore (unico efficiente) del procedimento Queneau, rilevandone nel contempo, l'indiscutibile inferiorità tecnica (una mossa che ricorda da vicino l'autodifesa di Johnson) – fosse anche solo per la minore quantità dei testi generabili. Ancora più parzialmente, inoltre, si precisa l'affinità del suo «prurito combinatorio» con virtuose (e millenarie) pratiche compositive musicali.

In musica, infatti, la costitutiva indeterminazione semantica aveva da sempre permesso di giocare con la combinatoria degli elementi sintattici – ben lo sapeva Queneau che al suo repertorio di tecniche, forme e concetti si era ispirato tutta la vita (secondo testimonianza, fra le altre, di Michel Leiris, nella prefazione ai postumi

Contes et propos) e che aveva concepito gli Exercices de styles come letterarie variazioni sinfoniche nelle quali le permutazioni melodiche di Harsdörffer, potevano agire, oltre che sulle parole, su livelli del testo inferiori, le lettere, e superiori, le frasi, con effetti musicalissimi di comicità puramente prodotta dalle relazioni di struttura —: Bach (come Mallarmé, Valéry e Queneau) aveva inseguito fino al fondo della sua vita il sogno (delirio autoriale paradossalmente votato a far naufragare il potere d'autore) di un'Arte della Fuga (o di una sacra Offerta musicale) che riuscisse ad esaurire le possibili combinatorie di un materiale dato.

L'impianto difensivo, nel riferirsi ai modelli musicali, cita apertamente le sperimentazioni neovanguardistiche postume (o contemporanee) a Queneau (Cage, ovviamente, Pierre Barbaud, Stockhausen,...) e si concentra, in maniera spiazzante, sull'ipotetico e fondante precedente (ancora una volta assai eccentrico) dell'improbabile quanto visionaria Dissertation sur la musique moderne, che il sempre genialmente urticante Jean-Jacques Rousseau aveva proposto per rifondare (modestamente) il millenario sistema di notazione musicale (colpevole, nella sua contorta, astrusa macchinosità semiologica, del mancato progresso della musica attuale e della sua pratica) sostituendo pentagrammi, palline, gambe e stanghette con semplici numeri indicizzati — il che, oltre al resto, avrebbe dimostrato, con indubitabile evidenza visiva, la componente squisitamente, algebricamente, combinatoria di ogni invenzione melodica.

L'evidente parzialità dell'argomento risalta assai più però nelle assai significative omissioni; in primo luogo, ovviamente, quella (totale) di Pierre Boulez, che avrebbe ineludibilmente ricondotto il discorso all'alveo del Livre mallarmeano – archetipo poetico e concettuale fondativo, asintoto di struggente, urgente necessità, per la sua opera tutta –; quindi, del più irriverente fanciullo dadaista della storia: Mozart, indicato (è vero) come vicino al procedimento Queneau (a differenza dell'harsdörfferiano Rousseau) ma lasciando l'allusione cripticamente non esplicitata – che cosa c'entra Mozart con il procedimento Queneau? – e annotata, in aggiunta, con un sospensivo, ironico e laconico, *peut-être*.

Peccato, perché il riferimento sarebbe potuto essere importante: nel catalogo mozartiano troviamo infatti l'attribuzione di un *Musikalisches Wuerzspiel* – estremo, raffinato prototipo (emblema forse) di una storia secolare di bizzarrie meravigliose (dalle kircheriane macchine per la composizione automatica ai trattati per comporre «senza aver disposizione per la musica e senza capire niente di composizione») –: una tabella di otto più otto colonne (come le sedici battute di un Walzer), per ognuna delle quali, in undici righe numerate da due a dodici (come i punti che si possono ottenere lanciando due dadi) si può leggere una battuta musicale.

Se lo descrivessimo, più semplicemente, come un Walzer ogni battuta del quale possiede undici differenti versioni (liberamente combinabili con le undici differenti versioni di ogni altra battuta fino a raggiungere le sedici battute prescritte); se invece di dadi e tabelle usassimo uno spartito striscettato (che permettesse di montare direttamente sulla pagina una a scelta (a caso) tra tutte le sequenze possibili); se, insomma,

invece di Gioco musicale dei dadi, lo intitolassimo Quarantasei milioni di miliardi (circa) di Walzer – ovvero La (la !) Valse – potremmo concludere con un vero (finale, rivelativo e definitivo) colpo di scena processuale (con il povero Mozart, come sempre, da tutti saccheggiato).

7. SENTENZA PARZIALE

Nell'incalzante girotondo di furti intellettuali, continuando ad arretrare (e sconfinare) nei tempi, nelle arti, tutti si scoprono coinvolti – tutti, a vario titolo, vittime e profittatori, tutti in egual misura, innocenti e furfanti –, la chiamata a generale correttezza conduce ad un'universale assoluzione, perché: fluide, volatili, comuni sono le idee – come in definitiva ogni parola, ogni frase, ogni suono, ogni opera che le incarna –, non hanno (non vogliono né possono avere) un (unico) padrone.

Come sanno i bambini (e dovrebbero sapere i poeti), i giochi sono di chi li gioca (e, solo, mentre li gioca).

Raymond Queneau lo sapeva. Aveva taciuto i nomi dei suoi più blasonati modelli ma aveva confessato, alla fine. I suoi centomila miliardi di poemi non rubavano a Mallarmé che aveva rubato a Mozart. Rubavano il gioco ad un libro per bambini, intitolato Têtes de Rechange.

L'attenuante era stata la voglia (il desiderio fanciullesco, divorante) – come per Mozart, per Mallarmé, per Valéry, per Johnson, per Cortázar – di giocare (con il linguaggio, che altro?): insomma, la necessità di giocare alla poesia, nel modo libero e spericolato con cui i bambini, da soli e tutti insieme, giocano, componendo volti di meravigliosi terrifici mostri, montando e rimontando frammenti di occhi, di capelli, di nasi, di bocche (giocano a rompere e ricombinare il mondo, come gioca la natura, come crea, con i dadi, il dio di Eraclito) – così, i sei miliardi di favole, rubati a La Fontaine, tentano di risarcire i bambini (in immagini e parole) di quanto loro sottratto: assai più che una versione (ulteriore) della traducibilità infinita del gioco mozartiano di Queneau, offrono un saggio ricostruttivo della sua memoria originaria (della pratica d'infanzia, in un festoso esercizio di filologia fantastica).

NICOLA FERRARI

*Volume in edizione non venale
pubblicato in occasione dei 40 anni
delle Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova
per conto della Fondazione Giorgio e Lilli Devoto.
La tiratura si compone di 99 copie numerate in numeri arabi
e 25 copie numerate in numeri romani per l'Editore*

Esemplare n°

FOTOCOMPOSIZIONE: TYPE
STAMPA: STATUS S.R.L.
GIUGNO 2016

