

Georges Perec

LA COSA

**NOTA DI LETTURA
DI PAOLO FABBRI**

**Lampi
d'autore**

EDB

I testi di Georges Perec e Paolo Fabbri sono apparsi per la prima volta in italiano nella rivista *Musica Jazz* (maggio 2004).

Titolo originale: La Chose

Traduzione dal francese: Sabina Sacchi

Un ringraziamento a Filippo Bianchi e Roberto Franchini

Progetto grafico: Omega Graphics Snc, Bologna

Progetto grafico della copertina: Tuna bites, Bologna

Impaginazione: Tipografia Giammarioli

© Indivision Richardson-Saluden

Georges Perec, *La Chose* - 1967

© 2018 Centro editoriale dehoniano

via Scipione Dal Ferro, 4 – 40138 Bologna

www.dehoniane.it

EDB®

ISBN 978-88-10-56780-7

Stampa: Tipografia Giammarioli, Frascati (RM) 2018

NOTA DI LETTURA



*Un gioco esemplare
di vincoli e libertà*

di Paolo Fabbri



Si interrompe sulla parola «invenzione» l'articolo di Georges Perec, dedicato al *free jazz*. Che uno dei grandi scrittori francesi del Novecento scrivesse con tale impegno sulla *new thing* può stupire gli specialisti e quanti pensano che per la musica serva un orecchio assoluto. Ma Perec aveva un altro orecchio: l'orecchio impossibile, quello che permette di «inventare» l'ascolto di sonorità che prima non erano udibili.

Questo articolo incompiuto era progettato per una rivista dal titolo eisensteiniano, *La ligne générale*, con altri testi sulla letteratura e le arti ora raccolti in *L.G.: une aventure des années soixante* (Seuil-Librairie du XX^e siècle, Paris 1992). La rivista non venne mai alla luce e l'articolo, offerto dapprima ai *Cahiers*

du Jazz, apparve infine nel numero monografico che a Perec dedicò il *Magazine littéraire*.

Nel 1967, anno in cui redige questo scritto, Perec entra a far parte dell'OU-LIPO, l'Opificio di letteratura potenziale, con Raymond Queneau, Jacques Roubaud e Italo Calvino, il quale alla memoria di Perec, prematuramente scomparso, dedicò un'intensa, crittografica poesia. Poiché questo gruppo di letterati, matematici e scacchisti non prevede abbandoni ed espulsioni – se non con suicidio davanti a notaio – Perec continua a farne parte a pieno titolo. Ragionevole dunque discutere con lui il suo scritto, interrogarsi insieme della sua interruzione e cercare una «consonanza» nella sua possibile conclusione. Il momento sonante c'interessa di più di quel che è stato già suonato. L'incontro e la leggibile passione di Perec per la *new thing* e il suo posto nella

storia del jazz non è fortuito. Si iscrive pienamente nella temperie degli anni Sessanta, nel moto utopico di rottura e rinnovo delle arti, nella loro forma e nella relazione all'artista e al mondo: pop, fumetto, teatro, danza, *happening* e il riesame critico della cultura di massa. Perec, scrivendo di *free jazz* e riferendosi alla teoria dell'informazione e alla semiotica (vedi le citazioni di Max Bense e di Roland Barthes), non ripensava però un'estetica. Al tempo della disintegrazione delle forme romanzesche e dello strutturalismo, cercava in altri sistemi di segni non le risposte, bensì le domande pertinenti per la letteratura. Per lui il *free jazz* «è una forma, sorretta da un quadro culturale, un codice» e «pone domande che mi pongo come romanziere».

Non spetta a me valutare le sue competenze jazzistiche. Quel che sta al cuore del grande ulipista è la forza di rottura che la *new thing* porta nello stallo e nella stagnazione che segue la morte di Char-

lie Parker. Potrebbe sembrare quindi un momento qualsiasi dell'ideologia modernista delle avanguardie europee negli anni Sessanta. Ma non è così: Perec gioca tra più linguaggi senza la pulsione ridondante di caricaturare e distruggere la tradizione (coazione a ripetere che caratterizza anche il post-moderno; un avanguardismo della fine delle avanguardie). Del *free jazz* lo affascina il gioco esemplare dei vincoli e delle libertà: come il *game* – il codice, le strategie, le regole del linguaggio sonoro – si trasforma in *play* nell'esecuzione inventiva che re-inventa l'originale. Lo scrittore della *contrainte* sente e sa che la libertà fa sistema con i vincoli da cui è tenuta. Non basta accusare l'artificio delle strutture e delle strettoie per prendersi delle libertà creative. Anzi, per una produzione assunta – che non sia creazione irresponsabile – la costrizione permette quella libertà fantastica che ne emerge. La contingenza diventa allora l'allegoria della

potenzialità. Perec si schiera contro la comunione mistica e l'estetica dell'estasi, dove tutto è permesso e niente è possibile. A favore di una creatività secondo le regole – ogni combinatoria ristretta permette combinazioni illimitate – e contro le stesse regole, per «inventare il labirinto da cui trovare l'uscita» (Calvino). L'inventore di giochi è sempre stato il migliore dei bari.

Questa creatività ridefinisce, in letteratura come nel jazz, il problema della soggettività: come intenzione poetica e come riconoscibilità stilistica di un corpo e di una mano, di un fiato e di una voce. Seguire caparbiamente una regola è una firma e una forma, che lascia emergere le mitologie personali più segrete. Come ne *La sparizione* di Perec, dove il vincolo lipogrammatico – usare solo parole senza la «e», la più frequente delle vocali – ha condotto l'autore a costruirsi una mitologia personale e una favola metaforica della Shoah.

Per i matematici dell'OULIPO, attenti al numero e al ritmo, è soprattutto il caso della poesia, che, come la musica, «dice quel che dice dicendolo, [...] non tace niente e parla per noi, per tutti e per nessuno» (Jacques Roubaud). Ma essi non lo fanno ripetendo il gesto ossessivo della rottura o celebrando i sussurri di un suono ai bordi dell'estinzione. Usano invece o inventano nuove regole di prosodia che promettono e talvolta permettono l'emergenza di quel magico momento in cui un gioco che non lascia nulla al caso finisce, per una strutturazione «spontanea», per assomigliare a ciò che sembrava sfuggire: l'«improvvisazione inattesa».

Al limite dell'«invenzione», senza mettere il punto, si arresta un testo ancora legato al pensiero (e all'*impasse*?) del codice e della rottura radicale. Con e oltre Perec, la *new thing* continua però a farci pensare: in particolare alla pratica e al problema dell'improvvisazione collettiva, che oggi collochiamo nel

quadro linguistico della conversazione (parlare insieme, fuori dai pochi rituali fissi, è sempre improvvisare).

Nelle arti del tempo l'improvvisazione collettiva del jazz ci interroga sul problema del presente dell'esecuzione, che può essere un presente del passato o del futuro. Improvvisare infatti è un processo fatto d'istanti, eventi puntuali che coinvolgono gli esecutori quanto il pubblico, i luoghi e le circostanze. Si riferisce a generi riconosciuti e condivisi che rispetta e deforma, a regole che segue e trasgredisce. Come la commedia dell'arte, ricombina canovacci e battute già sceneggiate, ripete formule di cui sottolinea l'uso attraverso la citazione esplicita, il *pastiche* o l'allusione. Li sottopone al pubblico per una valutazione istantanea e vuole suscitare riconoscimento o stupore, complicità o connivenza. Inventa collettivamente attacchi e stacchi, scambi di turni, aperture e (ancora più difficile) chiusure. Dovre-

mo tornarci su, Perec alla mano, sapendo che reinterpretare è dare un altro ritmo a un testo, letterario o musicale.

Osserviamo soltanto che il contributo di Perec potrebbe smussare il duro giudizio sull'esoterismo delle avanguardie – e il loro «lezzo di morte» – pronunciato dal grande storico del Novecento Eric J. Hobsbawm. Attento all'«odore sonoro» dei tempi moderni, Hobsbawm ha sempre pensato che, più del cubismo e delle ricerche musicali dotte, siano stati il jazz e il cinema l'esperienza estetica più ricca di senso per gli uomini del XX secolo. Nel suo articolo «Il jazz dal '60», è disposto a riconoscere che «dopo il 1962 il free jazz» – nero e politicamente radicale – «diventò il primo stile jazzistico la cui storia non possa essere scritta senza tener conto d'importanti sviluppi in Europa». L'articolo di Perec è un capitolo di questa storia futura: le avanguardie estetiche e la *new thing* erano davvero vicine.