

cadeau il aimerait avoir en souvenir de son séjour et Jojo [Georges Perec] avait répondu en français: *a caméra, please*. Il ignorait que ce mot en anglais ne désignait pas une caméra mais un simple appareil photo. Il fut très déçu du cadeau offert par son oncle et ne s'en servit du reste pratiquement jamais³. Poche le tracce di quel soggiorno nel vissuto dello scrittore, al punto che gli amici più cari non credevano che Perec, antiavviatore per eccellenza, fosse rimasto così a lungo in Israele.

Il suo interesse per l'immagine è tuttavia testimoniato da numerosi progetti in collaborazione con artisti fotografi⁴ e non è da subordinare alla sua passione per la cinematografia, testimoniata dalla collaborazione alla regia per la realizzazione di *Un homme qui dort* e *Récits d'Ellis Island*⁵. Il fertile dialogo tra foto e cinema ci sembra ben illustrato dalla prima sequenza di quest'ultimo film, che inquadra l'autore mentre sfoglia le pagine di un album fotografico:

Ce geste – affermano Jacques Neefs e Hans Hartje – sollicite l'attention, à distance, à loisir : feuilleter un album, c'est s'attacher à des signes, c'est donner à l'imagination le rythme des souvenirs. C'est donner le temps de penser à ce qui passe, ici, en images, sur les pages que l'on tourne⁶.

L'interesse per la pittura, ospite d'onore degli scritti di Georges Perec, è invece noto a tutti i suoi lettori: *La Vie mode d'emploi* è costellata di presenze di quadri e *Un cabinet d'amateur*, pubblicato un anno dopo, nel 1979, ha come sottotitolo "Histoire d'un tableau"⁷. Numerosi gli studi sull'"iconicità" del testo perecchiano, vincolato da *contraintes* come quelle lipogrammatiche che lo caratterizzano visivamente.

³ D. Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 137.

⁴ G. Perec, *La Clôture*, Paris, imprimerie Caniel, 1976; *Trompe-l'œil*, poesie di G. Perec e fotografie di Cuchi White, Paris, Patrick Guérard impr., 1978. Tra i progetti che non videro mai la luce, ricordiamo un "roman-photo" che Georges Perec avrebbe dovuto realizzare con la collaborazione di Frank Hovrat e Fouli Elia, "un bel exercice de narration discontinue et simultanée" secondo lo scrittore; cfr. P. Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 72.

⁵ Bernard Queysanne, Georges Perec, *Un homme qui dort*, 1974; *Récits d'Ellis Island* di Robert Bober e Georges Perec (1980) si avvale anche della collaborazione postuma del fotografo Lewis Hine.

⁶ J. Neefs, H. Hartje, *Georges Perec Images*, cit., p. 14.

⁷ Cfr. *Un cabinet d'amateur* (Paris, Balland, 1979). Quanto alla *Vie mode d'emploi*, il romanzo contiene più di cinquecento acquerelli, di cento tele, un affresco e una sessantina di incisioni ... Per un inventario completo, cfr. Bernard Magné, *L'avis mode d'emploi*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy*, luglio 1984, Paris, P.O.L., 1985, pp. 233-246.

Ma non sarà qui questione della "visualità" del testo, ma della *mise en discours* della fotografia in *W ou le souvenir d'enfance* e nella *Vie mode d'emploi*⁸. L'attenzione di Georges Perec al mezzo fotografico è sempre stata una componente essenziale del suo percorso di scrittura.

Già nel 1969, quando intraprende il progetto dei *Lieux* (la cui configurazione è stata descritta in *Espèces d'espaces*), egli riserva un ruolo importante alle istantanee e non solo a quelle prettamente fotografiche:

... j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers. J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut le plus neutre possible...

Ogni descrizione era poi sigillata in una busta che talvolta comprendeva delle fotografie del posto scattate dagli amici⁹. I sopralluoghi avrebbero dovuto ripetersi ogni anno per ben dodici anni – seguendo l'algoritmo del bi-quadrato latino – terminati i quali lo scrittore avrebbe aperto le buste. Solo allora sarebbe emersa la reale portata dell'esperimento: "Ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement: celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture"¹⁰. Di questo testo, lasciato incompiuto, ci sono rimaste alcune descrizioni, vere e proprie istantanee grafiche, un *ça-a-été* della scrittura in cui i contenuti dell'operazione fotografica vengono trasposti nella narrazione, senza passare per il *medium* dell'immagine. Il progetto, per ampiezza e durata, ricorda l'impresa di Bartlebooth, uno dei personaggi della *Vie mode d'emploi*:

Écrire et décrire des images, ou des sites, ou des objets (photos passées, vignettes, affiches, rues et places, objets quotidiens, simples objets rési-

⁸ Sui rapporti tra immagine e testo, cfr. Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte, Georges Perec – l'Oulipo*, St Pierre du Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999, pp. 447-67, e *Cahiers Georges Perec*, n° 6, *L'œil d'abord. Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996.

⁹ G. Perec, *Espèce d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 76.

¹⁰ Il progetto, seppure mai ultimato, mostra come Georges Perec abbia voluto intrecciare i luoghi e il tempo che li muta, spesso divorandoli, rilevare i segni che permangono nel ricordo e le tracce nelle fotografie e nella scrittura. Sulla rue Vilin, cfr. G. Perec, "La rue Vilin", in *L'Humanité*, 1977 e il film *Un homme qui dort*, sulla rue de l'Assomption, cfr. G. Perec, *Allées et venues rue de l'Assomption*, in *L'Arc*, n° 76, 1979 e *Les lieux d'une fugue* (testo e film), citati in J. Neefs e H. Hartje, *Georges Perec Images*, cit., pp. 16-17.

¹¹ Ivi, p. 16.

duels), les tourner dans la logique des mots et des lettres pour qu'un écho naisse, assourdi, tenace, ce fut une pratique assidue de l'écrivain¹².

Lo sguardo fotografico determina in Perec la produzione di stilemi – che hanno come comune denominatore la sete di memoria, l'ansia di oblio – capaci di rendere conto dell'aspirazione ipermnestica che ha segnato il percorso di scrittura dell'autore. Il tentativo di inventariare tutto, anche le azioni minute ed insignificanti – l'ora del risveglio, le iniziali delle persone incontrate, qualità e quantità di liquidi e di cibo ingeriti – è il risultato di una nevrosi che trasforma ogni elemento in traccia, in segno da conservare. Non è difficile leggere in questo atteggiamento un contrappunto letterario alle vicende biografiche: la morte dei genitori, che ha lasciato lo scrittore orfano bambino, e l'impossibilità di reperire i resti del corpo della madre, cremata ad Auschwitz.

La valenza dell'ekfrasis fotografica sarà qui verificata in due tipologie narrative diverse: *W ou le souvenir d'enfance*, un testo 'controllato', di dichiarata matrice autobiografica e *La Vie mode d'emploi*, un romanzo *summa*, un ipertesto che contiene per gemmazione molti altri romanzi. In entrambi le fotografie appaiono innanzitutto quali indispensabili *effets de réel* e tuttavia il loro utilizzo è di gran lunga più complesso, soggetto a sottili differenziazioni, funzionale com'è alla costruzione dei due *récits*, cui contribuiscono in maniera determinante.

3.1 Come venire a patti con l'"intraitable"

Cominciato nel 1969, *W ou le souvenir d'enfance* conosce un'elaborazione lenta e difficile e viene pubblicato nel 1975, anno in cui Georges Perec termina un'analisi psicanalitica, mai direttamente menzionata, ma che dà corpo al discorso. Il testo è diviso in due parti, inframmezzate da una pagina bianca, metafora di una rottura irreparabile, su cui sono iscritti dei puntini di sospensione. Ogni parte è costruita sull'alternanza rigorosa, capitolo dopo capitolo, di due intrecci, che a prima vista appaiono inconciliabili. La silenziosa pagina centrale raccoglie attorno a sé quattro racconti: quello dell'infanzia dell'autore prima della separazione dalla madre si incrocia con la storia di un disertore, che vive sotto il falso nome di Gaspard Winckler, chiamato da un'organizzazione internazionale a partire alla ri-

¹² Ivi, p. 12.

cerca di un bimbo, suo omonimo, disperso a seguito di un naufragio nelle acque della Terra del Fuoco. Nella seconda parte, la storia del piccolo Georges dopo la separazione dalla madre si alterna a quella dell'isola W, che dietro agli ideali sportivi cela un'organizzazione che ricorda da vicino quella dei campi di sterminio¹³.

Il romanzo di avventura che narra la ricerca di Gaspard Winckler e poi, senza soluzione di continuità, il lento trascolorare di una società tutta dedicata all'attività sportiva nelle tinte fosche del lager nazista, è privo di riferimenti fotografici. Nella prima parte non vi è alcuna descrizione dotata di una particolare connotazione iconica, fatta eccezione per il riferimento alle carte geografiche e al blasone di Otto Apfelstahl i cui cinque simboli vengono enumerati ed analizzati con largo uso di espressioni di preterizione¹⁴. Quanto alla seconda parte, il ricordo di W è affidato interamente all'enunciazione del testimone che diviene il personaggio-chiave dell'intero racconto.

Punto di partenza di *W ou le souvenir d'enfance* è l'amnesia, il vuoto di memoria. Durante la stesura del testo, Georges Perec ha sotto gli occhi le fotografie della strada in cui è nato, la rue Vilin, può ancora visitarne i ruderi, prima che scompaiano per sempre, inghiottiti da un radicale rinnovamento urbanistico del quartiere¹⁵, ma non ha ricordi dell'infanzia trascorsa in quei luoghi:

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent (*WSE*, p. 13).

Durante l'estate del 1970 Georges Perec si documenta in vista del progetto di scrittura di *W ou le souvenir d'enfance*; sappiamo che, di fronte alle difficoltà, si immerge a capofitto nelle fotografie di famiglia. Il criterio con

¹³ Per un approfondimento dei temi e delle problematiche di *W ou le souvenir d'enfance*, si veda il nostro saggio, *W ou le souvenir d'enfance di Georges Perec: la costruzione di uno straordinario edificio della memoria*, in *Sguardi incrociati 2. Dalla letteratura alle letterature: strumenti, modelli didattici, percorsi*, a cura di Antonietta De Michele, Potenza, Grafie, 2005, pp. 167-184.

¹⁴ Cfr. Anne Roche, *L'auto(bio)graphie*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 75.

¹⁵ P. Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., pp. 13-14.

cui ha scelto le sette immagini che vengono singolarmente descritte nell'ottavo capitolo del romanzo è cronologico:

Par où commencer ? Presque en désespoir de cause, j'ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les sept les plus anciennes. Je les ai examinées longuement, grossissant même quelques détails à l'aide d'un compte-fils, puis je suis allé regarder de l'athlétisme à la télévision¹⁶.

Philippe Lejeune cita dal Fonds Georges Perec alcune informazioni dello scrittore sulle suddette fotografie; si tratta di un elenco, cui viene aggiunta solo una notazione connotativo-affettiva, che verrà riportata nel *récit* e che riguarda il colore rosso della macchina, un ricordo, giacché la foto è in bianco e nero:

La le photo est une photo d'identité de ma mère (...) peut-être prise avant son mariage ... La 2nde photo nous montre, en gros plan, ma mère et moi ... La troisième photo (...) Ma mère est assise; je me tiens debout près d'elle ... La 4e photo: Parc Montsouris 191 (...) peut-être de ma mère ?... 5e photo (...) Je pilote une voiture rouge ... 6e photo (...) Au fond les Alpes, des champs, un grand chalet. Au 1er plan, Esther tient dans ses bras un cabri blanc (...) Je suis près d'elle ... 7e photo: au balcon de la rue d'Assomption. Au dos, 1947. J'ai 11 ans. C'est l'été ...¹⁷

Da questi primi elementi, appare chiaro che il nucleo della narrazione autobiografica nasce da una difficoltà, superata con un espediente: di fronte all'assenza di ricordi, lo scrittore si avvale di elementi extramemoriali, le immagini dei genitori, per proseguire il racconto. La fotografia diviene un mezzo meccanico per elaborare, attraverso la parola, un lutto reso impossibile dalla scomparsa, che ha cancellato le tracce, i corpi¹⁸.

La prima immagine è quella della copertina che, nella sovraccoperta dell'edizione originale del 1975 così come in quella economica, è costituita da una fotografia che rappresenta il n° 24 della rue Vilin, cioè la casa in cui Perec ha vissuto con i suoi genitori, quella che ospitava il negozio di

¹⁶ Philippe Lejeune, *La genèse de W ou le souvenir d'enfance*, in *Textuel*, n° 21, *Cahiers Georges Perec*, n° 2, 1988, p. 119.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Catherine Clément, *Auschwitz, ou la disparition*, in *L'Arc*, n° 76, 1979, pp. 87-90.

parrucchiera della madre. La costruzione è fatiscente: si intravede una porta sbarrata, sopra la quale si legge a stento la scritta "Coiffure Dames"¹⁹. Sull'immagine, al centro e accanto alla porta, è stata disegnata una grande W gialla. Simbolicamente la facciata in rovina evoca i danni della guerra; in realtà, come sappiamo, l'abbandono della casa è legato a un programma urbanistico molto più recente. La W che sbarrava l'accesso ricorda l'obbligo di portare la stella di Davide imposto agli ebrei e le iscrizioni dei nazisti sui loro negozi. Ancor prima che il lettore venga a conoscenza del crudele sistema totalitario che regna sull'isola, il nome di W è dunque già ampiamente connotato. L'immagine, nel suo complesso, rimanda all'esperienza della chiusura, della negazione del luogo dell'infanzia, divenuto quello dell'assenza, della privazione della memoria.

Nel secondo capitolo dell'autobiografia (*WSE*, IV) il narratore, dopo aver elencato una serie di luoghi comuni sull'infanzia, dichiara che non gli è possibile uscire dalla voragine di dubbi, incertezze, poiché non possiede ricordi personali cui fare riferimento: per proseguire nell'impresa della rievocazione di sé dovrà ricorrere al "secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires" (*WSE*, p. 22), iscrivendo sin dall'inizio la progettualità autobiografica nel segno del delusivo, del restrittivo, dell'ingannevole. Le reminiscenze che seguono questa dichiarazione sono infatti considerate dei sogni, delle proiezioni fantasmatiche:

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère [...] La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut-être inventé, qui se nommerait « Jésus en face des docteurs ». Le second souvenir est plus bref; il ressemble davantage à un rêve; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier... (*WSE*, pp. 22-24).

Le fotografie di *W ou le souvenir d'enfance*, soprattutto quelle dei genitori, sono testualizzate focalizzandone dapprima il supporto, l'aspetto 'esteriore': le loro condizioni, così come descritte – rovinare, senza margini, ingiallite, smangiate – rendono difficile finanche un riconoscimento testimoniale, prima ancora di quello affettivo, e rimandano alla loro incapacità

¹⁹ Nell'ambito del progetto *Lieux*, Georges Perec aveva raccolto varie fotografie del n° 24 della rue Vilin. Se si confrontano le immagini in sequenza, si può notare che la traccia delle lettere dipinte dell'insegna "Coiffure dames" non sta scomparendo, bensì riapparendo, nella sua formula iniziale "Coiffure de dames". La presenza del passato acquista un aspetto inatteso, quello di un luogo che si rivela nella sua lenta agonia, di una scrittura tenace che si rifiuta di sparire. Cfr. Ph. Lejeune, *La genèse de W ou le souvenir d'enfance*, cit., pp. 134-135.

evocativa e referenziale, all'impossibilità di rendere conto della ferita, del trauma della separazione, dell'annientamento. Appartengono anch'esse all'"irrévocable" (*WSE*, p. 22); tuttavia l'evidenza della prova è stata offuscata dall'usura del tempo che ha già cancellato persone e ricordi.

Ritorna, ossessivo, il *leit-motiv* dell'oblio, che spinge l'autore a trattenere le tracce, a lasciare dei segni. I luoghi soccombono sotto la scure del tempo: "fragile[s]: le temps va l[es] user, le[s] détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés"²⁰. Ritorna il *topos* della scrittura salvifica, lo stesso esposto nell'enunciato dichiarativo "Le projet d'écrire mon histoire s'est formé en même temps que mon projet d'écrire" (*WSE*, p. 41), in cui la pacatezza della sequenza constativa, la semplicità della costruzione paratattica e l'anadiplosi mettono in rilievo, per opposizione, l'inquietudine e la complessità insita nell'operazione autobiografica:

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes²¹.

Per nominare l'"irrévocable", Georges Perec parte dunque dal documento fotografico. Giacché il legame affettivo è stato brutalmente troncato, il narratore non può testualizzare le immagini attraverso l'evocazione dei ricordi ed è incapace di rilevare gli indici. Le fotografie non sono segni della tradizione familiare, supporti della reminiscenza, esse sono svuotate di energia mnemonica. Di fronte al silenzio insopportabile dell'immagine, alla sua inafferrabilità, l'unico espediente possibile per far presa sul reale è quello di dislocare la focalizzazione del narratore rispetto ai soggetti fotografati. Questo procedimento, messo in atto nella descrizione delle fotografie dei genitori dell'ottavo capitolo, diviene il paradigma dell'indicibile, atto di coscienza del rimosso, e viene ripetuto nelle sequenze rievocative. La testualizzazione delle immagini parentali, scontrandosi con un soggetto intrattabile, deve incidere su altri elementi, meno intensi, che collegano per associazione la fotografia al ricordo. Sarà questo, a nostro avviso, il paradigma fotografico nel racconto autobiografico di Georges Perec.

²⁰ G. Perec, *Espèces d'espaces*, cit., p. 122.

²¹ Ivi, p. 123.

Nel 1975, l'anno di pubblicazione di *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec si reca per l'ultima volta in rue Vilin, destinata a scomparire per lasciare il posto al parco di Belleville²².

I frequenti ritorni sul luogo sanciscono il profondo legame tra l'infanzia e la scrittura di sé:

Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fait elle s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails²³.

Caratteristica di tutto il paesaggio autobiografico di Georges Perec, sia di quello composto sia di quello rimasto incompiuto, è che il tempo costituisce una costrizione, oltre a determinare, come abbiamo visto, la struttura diegetica. Sotto quest'aspetto, l'ekfrasis fotografica consente di giocare con temporalità distanti tra loro, in una feconda oscillazione memoriale cui lo scrittore affida il compito di sbrogliare il reale, di stabilire una relazione tra il frammentario e l'unitario.

Philippe Lejeune, nella sua analisi genetica, ha dimostrato che le fotografie erano in origine elementi della lista relativa all'intertesto di *W ou le souvenir d'enfance*, cioè una serie di capitoli che dovevano trattare il rapporto con l'infanzia e con la scrittura e che Georges Perec aveva progettato di inserire tra la storia di W ed il racconto autobiografico. Esse appaiono nella rubrica 12 e 15 rispettivamente come "Photos, 1" e "Photos, 2" e sono state cancellate con l'inchiostro rosso. Tale intertesto confluirà nella parte autobiografica con un ordine minuzioso e tuttavia incompleto, che Lejeune ha cercato di ricostruire, anche tenendo conto delle difficoltà di scrittura cui la redazione di *W ou le souvenir d'enfance* è stata assoggettata²⁴. Possiamo tuttavia già affermare che nel romanzo la fotografia ha una pertinenza genetica, e che sono quelle immagini ad aver scatenato la scrittura²⁵.

Il quarto capitolo dell'autobiografia (*WSE*, VIII) si apre con una dichia-

²² P. Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 95.

²³ G. Perec, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 84.

²⁴ Ph. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991 e Id., *La rédaction finale de "W ou le souvenir d'enfance"*, in *Poétique*, n° 133, février 2003, pp. 73-107.

²⁵ C. Reggiani, *Perec, une poétique de la photographie*, in *Le Cabinet d'amateur*, mars 2001, p. 8, reperibile all'indirizzo <http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani/reggiani.html>

razione: "Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère" (*WSE*, p. 41) che specifica, e parzialmente rettifica col suo tono assertivo, l'*incipit* caratterizzato invece dalla modalizzazione negativa: "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" (*WSE*, p. 13). Le immagini si configurano immediatamente come un elemento sostitutivo del ricordo. Segue una proposizione parentetica che contiene un'annotazione del narratore: "(au dos de la photo de mon père, j'ai essayé d'écrire, un soir que j'étais ivre, sans doute en 1955 ou 1956 : ' Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark.' Mais je n'ai même pas réussi à tracer la fin du quatrième mot)" (*WSE*, p. 41). Numerosi gli elementi significativi: innanzitutto il rilievo conferito a tre tempi diversi, quello dell'immagine, quello della didascalia e quello dell'enunciazione; il tentativo grafico allora incompiuto e completato dall'enunciato dell'autobiografia; la focalizzazione di Amleto come personaggio di riferimento. Come Amleto, lo scrittore sente di dover vendicare la morte del padre e percepisce la propria inadeguatezza di fronte alle richieste della vita.

All'immagine, al documento materiale, si giustappone il solo ricordo paterno del narratore, presentato con la formula restrittiva - "De mon père, je n'ai d'autre souvenir que celui de cette clé ou pièce qu'il m'aurait donnée un soir en revenant de son travail" (*WSE*, p. 41) - già citato nel precedente capitolo (*WSE*, p. 23) come un segno di fabulazione onirica.

Per contiguità, segue il solo ricordo della madre, quello della separazione, quando accompagna il piccolo Georges alla Gare de Lyon da cui sarebbe partito con un convoglio della Croce Rossa per Villard-de-Lans. La proposizione concessiva "... bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe" (*WSE*, p. 41) è un esempio della dislocazione che abbiamo indicato come il modello autobiografico di Perec. Il segno sul corpo come traccia visibile della *déchirure* interiore riappare frequentemente nella seconda parte della narrazione - la vita dello scrittore nei pensionati della Croce Rossa durante la guerra - a conferma del fatto che l'enunciazione autobiografica può avvenire solo se il dolore viene commutato in mutilazione fisica, esteriorizzato in ferite e fratture.

La narrazione prosegue con l'inserimento di due testi - contrassegnati dal numero "1" per il padre e dal numero "2" per la madre - la cui redazione risale ad almeno quindici anni prima del momento dell'enunciazione e che si distinguono tipograficamente per il carattere in grassetto. Anch'essi, alla stregua delle immagini, diventano veri e propri dispositivi di scrittura come testimoniano le numerose note, più corpose del testo stesso. Il procedimento è ingegnoso in quanto consente la stratificazione di due

focalizzazioni identiche, ma lontane nel tempo, una approssimativamente databile al 1975 e l'altra attorno al 1960²⁶.

Il testo numero "1" è l'ekfrasis della fotografia del padre che si apre *in medias res*. Ne viene menzionata un'altra, in abiti civili, che non coincide con la figura fantasmatica di "militaire insouciant" elaborata dal narratore in sostituzione del ricordo, e dunque egli non se ne appropriava²⁷. La prima invece diviene un'immagine-matrice, destinata a condizionare la vita e la scrittura di Perec, fissando per sempre la figura del padre a quella dell'eroe, come spiega infatti la passione per i soldatini di piombo, il suo gioco d'infanzia preferito, e quella per le figure di atleti, i cui corpi disegnati sono stati il nucleo ispiratore della storia dell'isola W.

La testualizzazione comincia con un'apparente tautologia: "Sur la photo le père a l'attitude du père" (*WSE*, p. 41), che tuttavia non è ridondante poiché non si tratta di un'evidenza: il narratore non ha conosciuto il padre e la narrazione poggia su di un solo ricordo e un'unica fotografia. La descrizione fisica - alto, testa scoperta, bustina in mano - non è indicativa dei tratti somatici del volto in quanto il narratore riconduce ogni dettaglio alla sfera militare, all'uniforme:

Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de poussière - c'est dimanche - et le bas de la capote, les bandes molletières interminables (*WSE*, p. 42).

Il padre è padre ed è soldato: ciò spiega il dilungarsi sul cappotto d'ordinanza, sui suoi lembi e sulle mollettiere. Le differenze tra le due percezioni dell'immagine vengono minuziosamente dettagliate e vertono su esili particolari del vestiario (*WSE*, p. 49, nota 1).

Terminata la descrizione dell'abbigliamento, il focus torna sul volto, e la sequenza paratattica: "Le père sourit. C'est un simple soldat" (*WSE*, p. 42) chiude lo spazio discorsivo dell'ekfrasis. Seguono le informazioni circostanziali - una domenica, giorno di permesso, al Bois de Vincennes - che vengono stratificate in una nota: nulla si può affermare con certezza, solo

²⁶ Nel 1960 lo scrittore farà un lungo soggiorno a Sfax, trasposto nelle *Choses* (Paris, Julliard, 1965). Nello stesso anno Perec compie almeno due tentativi di scrittura del testo autobiografico.

²⁷ "Je vis un jour une photo de lui où il était 'en civil' et j'en fus très étonné ; je l'ai toujours connu soldat" (*WSE*, p. 42).

sono enunciabili le associazioni mentali, le ipotesi. Questi dettagli ci consentono di affermare che l'operazione memoriale si fonda su più piani che vengono narrati in sequenza, sottolineando le inevitabili differenze del ricordo. La fotografia non costituisce di per sé una reminiscenza, è solo una testimonianza. Ciò che conta è la stratificazione degli engrammi del narratore che ha osservato l'immagine più volte negli anni, per cui il ricordo dell'osservazione precedente ha influito sul successivo, con un meccanismo simile a quello che abbiamo già osservato per il protagonista dell'*Avventure dei ricordi* di Svevo.

Quell'immagine spinge il bambino Georges a vedere il mondo attraverso le gesta militari compiute dal padre, e a mettere in scena, con i soldatini di piombo, i vari copioni della sua morte gloriosa. È questa fotografia a generare il fantasma del padre-soldato ed è questo l'engramma che viene introdotto nella diegesi. Alla fine della guerra, quando torna a Parigi, il narratore riceve in regalo dalla zia che l'ha adottato quest'immagine del padre, inserita in una cornice di cuoio, che rimane a lungo sul suo comodino. È naturale che essa diventi preziosa per Perec e che l'episodio venga menzionato nel testo del 1960. Una nota tuttavia rende conto di un altro interessante slittamento di senso: la portata affettiva dell'immagine viene commutata in valore economico, come conseguenza di uno spostamento metonimico di significati; la cornice diviene più preziosa del suo contenuto, al punto che lo scrittore afferma di essere ancora sorpreso dai prezzi economici delle cornici sugli scaffali dei grandi magazzini²⁸ (*WSE*, p. 50).

In *W ou le souvenir d'enfance* la fotografia non è il dispositivo che consente di narrare le codificazioni del vissuto che essa riattiva, il ricordo è sempre enunciato come ricordo di un'immagine, codificazione della sua osservazione. La sua funzione referenziale è dunque ridotta al solo esserci stato: tutto il resto è fabulazione costruita sulle dislocazioni che abbiamo individuato. Ciò rende conto del registro improntato alla delusione nella descrizione del cimitero e della tomba del padre: "Le cimetière est bien entretenu. Dans un coin pourrissent quelques bouts de bois avec des noms et des matricules" (*WSE*, p. 44); "Il y avait de la boue partout" (*WSE*, p. 45). Non vi è reminiscenza che medi tra la realtà dei fatti e l'immaginazione

²⁸ Ricordiamo inoltre – come ha sottolineato la Reggiani – che se il progetto autobiografico e quello di scrittura si sono formati "presque en même temps" (*WSE*, p. 41), poiché quest'ultimo prende rapidamente una forma autobiografica, la descrizione della fotografia del padre ha il ruolo fondamentale di una 'quasi' genesi della scrittura. Cfr. Id., *Perec, une poétique de la photographie*, cit., p. 4 e Id., *L'image perecquienne comme antitexte*, in *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 21-29.

soggettiva: il *topos* della fine coraggiosa del padre e la sua "mort idiote et lente" (*WSE*, p. 44) sono semplicemente giustapposti nel racconto.

Tuttavia, la testualizzazione dell'immagine paterna aiuta il narratore a far fronte alla realtà, contribuisce all'"ancrage" secondo Bernard Magné²⁹, che ha forgiato questo termine da un'isofonia rilevata proprio in questo capitolo, nell'evocazione dei sentimenti di Georges Perec di fronte alla croce del padre su cui è ancora leggibile il nome: "quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite" (*WSE*, p. 54).

Per la redazione del secondo testo, quello dedicato alla madre, Cyrla Schulevitz, l'autore non fa riferimento alle fotografie, ma ad informazioni, le cui fonti vengono messe in dubbio sia nel testo del 1960 sia nelle note del 1975:

Les autres [renseignements], bien qu'il me semble parfois qu'on me les a effectivement racontés et que je les tiens d'une source digne de foi, sont vraisemblablement à porter au compte des relations imaginaires assez extraordinaires que j'entretins régulièrement à certaine époque de ma brève existence avec ma branche maternelle (*WSE*, pp. 45-6).

Nel momento dell'enunciazione di *W ou le souvenir d'enfance*, il narratore non distingue più tra testimonianza e fabulazione. Forse è questa la ragione dell'esplicito intreccio intertestuale della storia materna con quella della piccola Fiammiferai della fiaba di Andersen e di Cosette dei *Misérables*, affidata dalla madre, costretta a lavorare in fabbrica, alla famiglia Thénardier.

Il racconto si fa pura finzione, senza foto, senza nemmeno ricordi di seconda mano (*WSE*, pp. 45-9; pp. 55-8). Neppure le fotografie della mostra sui campi di concentramento che Georges visita accompagnato dalla zia, dopo il ritorno a Parigi, neppure quelle foto possono dire qualcosa sulla morte di Cyrla. Il ricordo tuttavia si focalizza sulle immagini della camera a gas di Maidanek esposte con scalpore per la prima volta in quell'occasione: "Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés ..." (*WSE*, p. 213). Anche in quest'ekfrasis minimale avviene uno spostamento: le tracce sul cemento grezzo come

²⁹ B. Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1988; Id., *Quelques pièces pour un blason ou les sept gestes de Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 223 e Id., *Les descriptions de photographies dans "W ou le souvenir d'enfance"*, in *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, cit., pp. 9-20.

segno delle vittime che cercavano di trovare *in extremis* una via di fuga, sono storicamente improbabili. Si tratta piuttosto di una costruzione del narratore per dare una risposta al suo personale dolore e che viene inserita nel testo, in questa dislocazione, nel racconto d'avventura di *W ou le souvenir d'enfance*. A seguito del naufragio, la scoperta del cadavere della madre del piccolo Gaspard Winckler, viene infatti così descritta: "son cœur avait à peine cessé de battre et ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne" (*WSE*, p. 81). Questa narrativizzazione è la sola risposta possibile dinanzi alla scomparsa di tutte le tracce, perfino di quelle delle camere a gas e dei forni crematori di Auschwitz, ultimo luogo di detenzione della madre, smantellati prima dell'arrivo dell'esercito russo³⁰.

L'istante della separazione, quello in cui la madre sventola il fazzoletto bianco mentre il treno si allontana, è l'immagine per eccellenza, mai scattata e subito posta sotto il segno del dubbio, dell'incertezza. Poi è tutto un sentito dire, offuscato dall'ignoranza del destino toccato in sorte a Cyrla Schulevitz: il tentativo di varcare la frontiera, il ritorno nella pericolosa Parigi, la rinuncia a nascondersi, l'internamento a Drancy e poi il passaggio ad Auschwitz.

L'ottavo capitolo, con le sue stratificazioni memoriali, lascia scoperta la distanza tra la fotografia, che rimane sempre identica a se stessa, e colui che ricorda, che ricostruisce continuamente la propria memoria degli avvenimenti. A cambiare è l'atteggiamento del narratore verso il cronotopo immobile dell'immagine; le variazioni sono le modulazioni del ricordo che si ricostruisce senza interruzione di fronte alla fissità dello scatto fotografico:

Même lorsqu'il se confronte aux témoignages irrécusables des photographies, Georges Perec rencontre le trou de mémoire, ce trou qu'il entend dans l'étymologie de son nom, et qui résonne aussi dans la fiction par le motif du bretzel (pain troué) [...] Le sujet moderne est ainsi donné à saisir dans son activité incessante de fictionalisation de sa propre histoire, dans le récit qu'il produit. À ce titre, les scénarios fantasmatiques, les histoires romancées occupent une place aussi significative que les détails vrais – qui ne sont parfois que le point de départ de l'activité imaginaire³¹.

Quanto a Cyrla Schulevitz:

Le silence de Perec [...] dans son œuvre autobiographique, est tellement frappant qu'il constitue un vide palpable, éloquent, et il n'est pas vraiment

³⁰ D. Bellos, *Georges Perec*, cit., p. 113.

³¹ Dominique Rabaté, *L'entre-deux: fictions du sujet, fonctions du récit (Perec, Pingaud, Puech)*, 10 pp., reperibile all'indirizzo <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/rabatépdf>

surprenant que les lecteurs se soient tournés vers les œuvres de fiction, qui contiennent effectivement quelques clés, pour percer les sentiments de Perec sur ce sujet crucial³².

All'interno del decimo capitolo, dopo avere descritto la rue Vilin e i suoi frequenti ritorni sui luoghi, l'autore intitola il secondo paragrafo "Deux photos" (*WSE*, p. 69). Della prima, che rappresenta un piano ravvicinato della madre e di Georges bambino, il narratore indica innanzitutto tutti i riferimenti: nome e indirizzo del fotografo e data presunta dello scatto, a conferma della priorità accordata ai segni grafici riportati sul retro. La descrizione dei segni iconici si focalizza sugli indici che connotano la felicità insita nell'immagine bambino-madre, uniti nell'abbraccio e nel contatto tra i due volti. La testualizzazione dapprima dettaglia i vestiti e i tratti somatici della madre (*WSE*, p. 70), poi genera ricordi *en creux*, brandelli di memoria potenziale che racchiudono tutto ciò che non è stato oppure è stato dimenticato. L'onda nell'acconciatura del bambino rappresenta il *punctum* barthesiano, il dettaglio struggente a partire dal quale si concreta il ricordo immaginario della madre che ariccias sapientemente i capelli del piccolo sulla fronte: "... de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante" (*WSE*, p. 70). La presenza dei deitici corrobora la filiazione del ricordo immaginario dall'immagine fotografica.

Anche nella testualizzazione del secondo *cliché* sono le informazioni scritte sul *verso* ad essere riportate per prime: dalle indicazioni della zia adottiva che vuole mantenere le tracce, alla superflua annotazione del fotografo. In posizione parentetica viene fornito un dettaglio importante, sempre riguardante il supporto – "(car j'ai un jour, stupidement, émarginé totalement la plupart de ces photographies)" (*WSE*, p. 70) – che spiega come sia difficile leggere le indicazioni. Il gesto iconoclastico è simbolico, il taglio dei margini delle immagini ha ulteriormente ridotto le poche testimonianze rimaste dei genitori. Segue una meticolosa descrizione della madre e del bambino: la precisione maniacale per i dettagli enumera perfino il numero dei bottoni degli abiti. Per ben due volte, il narratore ricorda l'effetto speculare del *cliché*, per cui ciò che all'osservatore appare a sinistra, nella realtà si trovava a destra, quasi a sottolineare i due punti di

³² D. Bellos, *Georges Perec*, cit., p. 116. Tra le figure materne, ricordiamo Célia Crespi nella *Vie mode d'emploi* e Caccilia Winckler in *W ou le souvenir d'enfance*.

vista, irrimediabilmente opposti, di colui che viene ritratto e di colui che osserva. All'interno della testualizzazione in cui prevalgono gli elementi denotativi, spicca il *punctum* costituito sia dal guanto nero della madre appoggiato sulla spalla del bambino, a simboleggiare la guida, l'amore, la cura, sia dal lembo del cappotto, un indice metonimico, che il narratore intravede sulla destra (il cappotto del fotografo? il cappotto del padre?). In ogni modo, la rapida uscita di scena di Icek Judko Perce dalla vita del narratore viene così fissata per sempre dall'ekfrasis.

Il titolo del paragrafo ("L'Exode") che rimanda alla fuga dalla capitale durante l'Occupazione con un rinvio, intriso di ironia, all'episodio biblico, contribuisce a contestualizzare la terza immagine (*WSE*, p. 72). La sequenza della testualizzazione è identica alle precedenti: i margini mancanti, la difficoltà nel decifrare le scritte sul retro. Qui tuttavia un dettaglio, quello del colore della piccola automobile, è riconducibile alla reminiscenza personale di Georges Perce, come si evince dalle note preparatorie ricostruite da Philippe Lejeune; il racconto prosegue con riferimenti espliciti a ricordi di seconda mano.

"Une photo" (*WSE*, p. 74), preziosa proprio perché forse è l'unica traccia rimasta della grafia materna, rappresenta la madre al Parc Montsouris, poco dopo la morte del padre. Oltre agli elementi descrittivi puramente denotativi, la testualizzazione propone un'antitesi connotativa tra il nero diffuso degli abiti della donna e degli alberi sullo sfondo e la luminosità del volto, tutto qui.

Lo spazio discorsivo della fotografia in *W ou le souvenir d'enfance* è dunque importante in quanto costituisce il primo elemento di cui il narratore si è servito per sostanziare la narrazione autobiografica. Nel processo della testualizzazione si manifestano delle dislocazioni di grande pregnanza simbolica, che vengono reintrodotti in altri contesti diegetici: tale ricorsività è la prova della loro forza espressiva.

Il fatto che, nell'operazione transemiotica, la scrittura manifesti una prevalenza di indicazioni prive di valore attributivo è l'effetto dell'utilizzo di esigui mezzi formali, tipico di una retorica della reticenza. Essa è strumento che serve a mettere in rilievo un'inquietudine legata al non-detto e a suscitare delle domande. In questo capitolo la modalità dell'ekfrasis ed il ricorso alla memoria eteropatica che viene assimilata dal narratore, rimandano ad una comprensione dell'atto fotografico vicina a quella che Roland Barthes esporrà, cinque anni dopo la pubblicazione di *W ou le souvenir d'enfance*, nella *Chambre claire*³³.

³³ Cfr. *infra*, cap. I, pp. 12-18. *La Chambre claire* (Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard,

Immagini assenti, ecco ciò che sono le fotografie nel racconto autobiografico; Perce ha infatti preferito la testualizzazione iconica alla coesistenza tra testo e immagine. La Reggiani spiega tale scelta sottolineando la qualità immateriale delle immagini di memoria e suppone che Perce abbia preferito una continuità testuale, già di per sé interrotta dai puntini sospensivi che separano le due parti³⁴. Quanto a noi, riteniamo che sia proprio l'ekfrasis, nata dalle reazioni del narratore di fronte alle immagini *in absentia*, ad attivare quel meccanismo di slittamento del senso che sta alla base della modalità autobiografica del testo.

Nell'ottavo e nel decimo capitolo, dedicato alle fotografie dei genitori, Perce mette in atto uno spostamento tra la foto e il suo significato, una traslazione nella sua trasposizione, che diviene il modello della rievocazione autobiografica: cicatrice-tracce; bretelle-paracadute di Charlot-salvezza; braccio al collo-dolore della separazione; cornice-foto-soldi-affetto. Lo spostamento come meccanismo psichico inconscio si fa cosciente e letterario.

A partire dal tredicesimo capitolo, il primo autobiografico della seconda parte, "Désormais les souvenirs existent" (*WSE*, p. 93) e, seppur paragonati a dei "morceaux attachés au vide" (*WSE*, p. 94), condizionano lo sguardo del narratore. Le ekfrasis precedenti qualificavano l'immagine come una protesi del ricordo, funzionale all'evocazione di elementi sostitutivi – le fasciature, le bretelle del paracadute di Charlot – che riempivano l'amnesia, i buchi della memoria, l'insignificanza della documentazione rimasta (*WSE*, p. 77). L'esplorazione del passato, del tempo della separazione, così come la durata dell'annientamento non sono esperibili a causa di quella cesura irrimediabile, simbolicamente rappresentata dalla bianca pagina centrale con i suoi puntini sospensivi. Pertanto la finzione istituisce uno spazio simbolico – la cucina – che si configura come un ricordo immaginario metaforicamente sostituito alla precaria ricostruzione temporale³⁵:

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour

Seuil, 1980) è l'ultima di una lunga serie di riflessioni di Roland Barthes sul *medium* fotografico.

³⁴ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perce – l'Oulipo*, cit., p. 467.

³⁵ Claude Burgelin, *Écriture de soi, écriture de l'histoire : esquisses autour d'un conflit*, in *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, a cura di Jean-François Chiantaretto, Paris, In Press Editions, 1997, pp. 97-105.

presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe (*WSE*, p. 95).

Nella sequenza dei ricordi personali la testualizzazione fotografica ricopre naturalmente un ruolo marginale, di accompagnamento alla reminiscenza. È questo il caso della prima occorrenza, (*WSE*, p. 107) che nella diegesi è collocata dopo una descrizione molto complessa sulla simbologia legata alle lettere X, W ed alle loro combinazioni e decomposizioni in svastica nazista e stella di David (*WSE*, pp. 105-6). La testualizzazione prende spunto da un elemento connotativo, la fierezza; Georges viene infatti immortalato in cima ad una roccia, dopo averla scalata. La descrizione tuttavia compie un ridimensionamento dell'impresa attraverso elementi che pongono l'*exploit* sotto il segno della delusione: l'uso del preterito e del modale ("La fierté que je dus ressentir", *WSE*, pp. 106-7) allontanano l'esperienza vissuta dal momento dell'enunciazione e la precisazione sulla ripresa dal basso ridimensiona l'altezza della roccia e di conseguenza il coraggio dello scalatore.

L'ekfrasis dell'immagine del collegio (*WSE*, pp. 135-7), che ritrae il narratore con la zia, prende la forma di un lungo elenco. Dapprima viene descritto lo sfondo, poi le sette figure – persone ed animali – in primo piano. Il criterio sembra quello prospettico, privo di connotazioni assiologiche. Tuttavia il riferimento al sorriso malinconico della zia e alla trasandatezza dei vestiti di Georges lascia trasparire l'abbandono, il senso della mancanza, che, suscitato dalla fotografia, prende la forma nella scrittura di un sentimento di incredulità e di ostilità di fronte ad una verità elementare (*WSE*, pp. 137-8): tutto ciò che più apparteneva al narratore è finito per sempre.

Come abbiamo già affermato, non vi sono descrizioni fotografiche nel racconto di finzione, nella storia di W. Sono tuttavia da menzionare i numerosi riferimenti più o meno espliciti alla filmografia nazista, e in particolare a *Olympia 1. Teil – Fest der Völker* ed *Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit* della regista Leni Riefenstahl. Si tratta di documentari del 1938, che celebrano le olimpiadi di Berlino del 1936 e, di conseguenza, l'ideologia nazista.

Le ultime immagini di W sono significativamente quelle dei campi di concentramento:

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises [...] Il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié: des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes... (WSE, p. 218).

Al fenomeno di slittamento del senso che abbiamo già considerato ci rimane da aggiungere un particolare: ciò che è storicamente servito a nascondere le tracce – le camere a gas e i forni crematori – viene utilizzato nella diegesi per illustrare la tragedia di un momento storico e quella di un individuo, unendo indissolubilmente il racconto autobiografico a quello della ricerca di Winckler e del mondo di W:

Cette tentative de fonder l'être et son histoire est donc subsumée par un travail d'écriture, qui entrelace en miroirs une réflexion critique sur quelques souvenirs ou rêveries suscitées par quelques objets rescapés du naufrage, photos notamment, et une quête imaginaire d'un autre moi qui se fixe et se fige dans l'horreur du système déshumanisant des camps de concentration³⁶.

Il paradigma fotografico è all'origine del testo ed è basato sullo slittamento di senso, atto cosciente attraverso il quale Georges Perec ricostruisce i tasselli della sua esistenza e della scrittura. La pubblicazione del libro *W ou le souvenir d'enfance* coincide con la fine dell'analisi psicanalitica e con l'abbandono di tutti i progetti autobiografici. Georges Perec si dedicherà allora alla stesura della *Vie mode d'emploi*.

3.2 Mise en abyme ed effetto-cornice

Publicato nel 1978, la *Vie mode d'emploi*, nonostante il Prix Médicis, fu apprezzato solo da una cerchia di appassionati lettori, ma la sua traduzione italiana del 1984 venne salutata con entusiasmo da Italo Calvino che definì l'opera "l'ultimo avvenimento nella storia del romanzo"³⁷. La *Vie*

³⁶ Alain Goulet, *La Vie mode d'emploi, archives en jeu*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 193.

³⁷ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1988, p. 117, citato in Mariolina Bertini, *La vita istruzioni per l'uso. Georges Perec, 1978*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 695-702. L'articolo di M. Bertini fornisce un quadro esauriente e sintetico del romanzo e delle sue implicazioni.

mode d'emploi ha una struttura originale che articola in un brevissimo arco temporale – verso le venti del 23 giugno 1975 – ed in uno spazio circoscritto – un condominio parigino dislocato al n° 11 dell'immaginaria rue Simon-Crubbier – una moltitudine di storie, di personaggi e di epoche. Per la sua composizione, che dissocia le regole di produzione e di costruzione del romanzo, lo scrittore si è avvalso di numerose *contraintes*, tra cui menzioniamo quella che qui è per noi di maggior interesse: lo stabile è strutturato come una gigantesca scacchiera su cui il narratore extradiegetico, adottando la mossa obliqua del cavallo, si muove secondo precise regole che gli permettono di non ripassare mai per la stessa casella. Ad ogni mossa del cavaliere corrisponde una stanza del condominio ed un capitolo del romanzo³⁸.

Ispiratosi alle attività dell'Oulipo, la società di letteratura potenziale che frequentava da anni, lo scrittore crea una fitta rete di strutture ludiche e di richiami intertestuali. Il palazzo viene immaginato come un quadrato bidimensionale di dieci piani (nove più le cantine): persa o negata la dimensione della profondità, esso assume l'aspetto di un dipinto che il romanzo racconta. A livello della macrostruttura, il riferimento al quadro è dunque funzionale, mentre a livello microstrutturale esso non dà conto della istantaneità della visione, delle rapide dislocazioni di focus, né della presenza di elementi referenziali. La metafora dell'obiettivo fotografico o della telecamera fissa ben si adatta invece alle procedure di discontinuità, alla parcellizzazione temporale delle storie raccontate, ai cambiamenti spazio-temporali che la narrazione impone con il passaggio da una stanza all'altra.

La linea direttrice della storia è costituita dal racconto delle vicende di Bartlebooth, un uomo facoltoso ed anziano, la cui vita è dedicata interamente ad un unico progetto: costruire e dissolvere ben cinquecento *puzzles*. Il gioco, oltre a condizionare la struttura del romanzo, penetra dunque nella trama attraverso l'impresa del protagonista³⁹:

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci: face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira

³⁸ Sull'affascinante e complessa struttura del romanzo, cfr. G. Perec, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, a cura di H. Hartjie, B. Magné e J. Neefs, Paris-Cadeilhan, CNRS/Zulma, 1993.

³⁹ Cfr. C. Burgelin, *Georges Perec*, cit., pp. 173-200.

alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible (*VME*, p. 803).

Vedremo come il programma di Bartlebooth, sulla cui morte si conclude il romanzo, presenti interessanti analogie con il progetto fotografico, pur non comprendendolo mai in nessuna delle sue fasi e concludendosi con la disintegrazione, la dissoluzione dell'immagine. Per cinquant'anni, dal 1925 al 1975, tutta l'esistenza di Bartlebooth è scandita da questo proponimento; nei primi dieci apprende la tecnica dell'acquerello; nei successivi venti fa il giro del mondo per dipingere ben cinquecento marine d'identico formato, tutte raffiguranti dei porti di mare. Una volta terminati, gli acquerelli vengono spediti all'abile giocattolaio Winckler. Questi li incolla su di una sfoglia di legno che taglia successivamente in *puzzles* da settecentocinquanta pezzi. Tornato in Francia, Bartlebooth in venti anni si propone di ricostruire nell'ordine tutti i *puzzles*, destinati poi ad essere trattati in modo da potere scollare la carta dal supporto, trasportarla nel luogo stesso dove erano state dipinte le marine vent'anni prima, e lì immergerla in una soluzione detergente da cui sarebbe uscita la carta Whatman, intatta: "Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur" (*VME*, p. 804).

Winckler, nel preparare i *puzzles*, mette in atto una serie di stratagemmi ottici per moltiplicare le difficoltà a Bartlebooth, difficoltà che vengono ulteriormente complicate dalla memoria:

Dans le cas particulier de Bartlebooth, le problème se compliquait du fait qu'il était l'auteur des aquarelles initiales. Il en avait soigneusement détruit les brouillons et les esquisses et n'avait évidemment pris ni photos ni notes, mais avant de les peindre il avait regardé ces paysages de bord de mer avec une attention suffisamment intense pour que vingt ans plus tard il lui suffise de lire sur les petites notes que Gaspard Winckler collait à l'intérieur de la boîte « Ile de Skye, Ecosse, mars 1936 » pour que s'impose aussitôt le souvenir d'un marin en chandail jaune vif ... car il était trop évident que ces souvenirs n'avaient existé que pour être aquarelles d'abord, et puzzles plus tard et de nouveau plus rien – mais souvenirs d'images de traits de crayons, coups de gomme, touches de pinceau (*VME*, LXX, pp. 1078-9).

Ecco il nucleo narrativo principale, dal quale si diparte una numerosa serie di altri *récits*, che ci è impossibile elencare qui, e la cui strutturazione ricorda quella del rizoma.

Nella creazione della *Vie mode d'emploi* Perec si è imposto sia regole di