

carattere generale, che sovrintendono la narrazione, sia disposizioni sul contenuto della materia narrativa e sulla sua distribuzione a partire da modelli matematici. Il gusto per le *contraintes* va senz'altro ascritto al desiderio di rispondere tecnicamente alla decadenza, al *laissez/z-aller* del romanzo; esse non implicano assolutamente l'idea di restrizione anzi, il loro compito è di fungere da stimolo alla creatività<sup>40</sup>. Quanto al materiale narrativo vero e proprio, esso è il risultato di una combinazione a partire da una lista di quaranta elementi, in cui al trentaquattresimo posto figura il termine "Peintures", collocato tra "sentiments" e "surfaces". Dieci le componenti, da utilizzare nella diegesi, rubricate alla voce "Peintures": "mur nu; dessin; gravure; aquarelle gouache; Tableau; reproduction; Cartes et Plan; photos; affiches; cartes postales"<sup>41</sup>. Nello schema distributivo, costruito a partire dal bi-quadrato latino di 10 x 10, che serve a Perec per ottenere la lista delle *contraintes* materiali di ogni capitolo, la casella n° 9 contiene le voci: "Sentiments/ Peintures" e "Surfaces/Volumes". Il modello matematico scelto dallo scrittore fa sì che il termine "Photo" compaia nel bi-quadrato latino dieci volte<sup>42</sup>. In realtà, le occorrenze del termine sono almeno tre volte superiori, il che significa che in altri capitoli viene introdotta significativamente un'ekfrasis fotografica, senza che il termine compaia nella lista. Possiamo inoltre affermare che dalla nostra analisi non risulta relazione alcuna tra la presenza nello schema distributivo e la pregnanza dell'utilizzo dell'elemento nel contesto narrativo del capitolo.

La presenza della fotografia all'interno della pittura unisce indissolubilmente le marine di Bartlebooth, ai *puzzles* di Winckler e alle immagini: tutto appartiene allo stesso campo semantico e in questo caso narrativo.

Il *puzzle* e la fotografia sono due dispositivi narrativi di grande rilievo e – ci sembra – tra loro collegati, in quanto destinati ad assolvere una funzione testuale specifica. Sin dal preambolo della *Vie mode d'emploi*, in cui il narratore tesse le lodi dell'arte del *puzzle*, la struttura del romanzo si costituisce come un procedimento analogo all'assemblaggio del gioco, che necessita della cooperazione del destinatario per essere risolto: il senso della lettura nasce dalla ricostruzione dei pezzi narrativi di cui si compone il testo, cioè dal montaggio delle stanze del condominio. Lo strumento di cui si serve l'abile artigiano Winckler per fabbricare i *puzzles* diviene la

<sup>40</sup> Cfr., a questo proposito, G. Perec, *Création et contraintes dans la production littéraire, conférence prononcée à l'université de Copenhague le 29 octobre 1981*, in Id., *Entretiens et conférences, vol. II, 1979-1981*, Paris, Joseph K., 2003, p. 215.

<sup>41</sup> Cfr. G. Perec, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, cit.

<sup>42</sup> Ivi, precisamente ai capp. 10, 20, 22, 27, 33, 40, 46, 53, 98, 99.

metafora del lavoro di scrittura di Perec, che aspira a ricostruire le tracce in modo che non si vedano più le giunture, i punti di incastro<sup>43</sup>: come ogni pezzo del *puzzle* non ha significato in sé, così il romanzo ha bisogno di una fitta rete di rimandi intertestuali impliciti. Già nelle *Choses*, il romanzo che lo fece conoscere al pubblico, Perec sostiene che "on s'achemine vers un art qu'on pourrait dire 'citationnel' [...] C'est un procédé qui me séduit beaucoup, avec lequel j'ai envie de jouer [...] Le collage, pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte"<sup>44</sup>. Nella prassi intertestuale si coglie l'analogia tra il *puzzle* e la scrittura: "Notre écriture se forme dans la mouvance des écrivains que nous découvrons. Leur constellation unique façonne un puzzle dont nous sommes en quelque sorte la pièce manquante"<sup>45</sup>. L'intertestualità diviene per Perec una forma di scrittura, uno stile: egli fa un uso diffuso della citazione, studiando paralleli in campo musicale con il free jazz, che, basandosi sull'improvvisazione assoluta, utilizza dunque moltissime citazioni di frasi musicali<sup>46</sup>.

Nel *Préambule* (*VME*, pp. 653-6), il narratore spiega che il romanzo, come il gioco, assume pieno significato solo dopo aver assemblato in maniera diversa i capitoli, solo dopo aver conferito loro un ordine che non sarà più quello 'meccanico' del cavallo sulla scacchiera immaginaria della facciata del palazzo, cioè quello del lettore che sfoglia ad una ad una le pagine, ma un ordine superiore, nato, come quello del *puzzle*, dalla composizione di tutti i pezzi, dal senso altro che ne scaturirà: "On progresse [...] comme un cheval sur un échiquier, les pièces étant les cases. Là, on

<sup>43</sup> Ewa Pawlikowska, *Citation, prise d'écriture, Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 222. Il preambolo del romanzo ha come riferimento intertestuale *La Métamorphose* di Franz Kafka il cui personaggio, Gregor Samsa, fabbrica con la sua sega oggetti, tra cui anche cornici.

<sup>44</sup> G. Perec, "Le bonheur c'est un processus ... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux" e Id., "Prix Renaudot : Georges Perec, l'homme sans qui 'les choses' ne seraient pas ce qu'elles sont", *Propos recueillis par J. Chalon, Le Figaro littéraire*, 25 nov.-1<sup>er</sup> déc. 1965 in Id., *Entretiens et conférences, vol. I*, Paris, Joseph K., 2003, p. 49. Nelle *Choses* (cit.), lo scrittore aveva 'implicitato' intere frasi dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert. Alle corrispondenze della trama – il viaggio in nave, la vendita all'asta e il soggiorno in Tunisia – si sommano le citazioni di intere frasi del romanzo flaubertiano, inserite secondo la tecnica del collage. Cfr. G. Perec, *Entretiens et conférences, vol. I*, cit., pp. 31-35. Cfr. anche, per uno studio sistematico della questione intertestuale, Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>45</sup> Fonds Georges Perec 50, 2, 30, 7 citato in P. Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 113.

<sup>46</sup> In un lungo saggio che si intitola *La Chose*, Perec analizza attraverso il free jazz questioni che riguardano la letteratura; scritto nel 1967, il saggio è rimasto incompiuto ed è stato pubblicato postumo nel 1993.

retrouve l'idée du puzzle<sup>47</sup>. Tale senso sarà il solo a rendere conto delle peripezie evocate nella narrazione e a rispondere agli ideali di Bartlebooth.

La tecnica del *puzzle* è dunque un principio d'ordine fondamentale del romanzo, e più in generale della scrittura, un determinante extradiegetico le cui regole vengono enunciate nella prefazione ed inverte nella diegesi da Gaspard Winckler, l'abile artigiano. Con lui l'arte dell'assemblaggio a partire dall'immagine, da una riproduzione, si carica di dubbio, dell'incertezza circa la sua valenza referenziale. Come vedremo in seguito, è in questo dubbio sottile che si insinua un *clin d'œil* alla riproduzione fotografica, invocata dal narratore a testimoniare una possibile analogia con la realtà.

Il *puzzle*, a sua volta, è sempre infatti la riproduzione di un'immagine, di un pezzo di realtà o di una fotografia. Come la fotografia, è votato alla riproduzione di un oggetto reale, sia esso un castello austriaco o un quadro astratto:

... il importe peu en l'occurrence, contrairement à une idée fortement ancrée dans l'esprit du public, que l'image de départ soit réputée facile (une scène de genre à la manière de Vermeer par exemple, ou une photographie en couleurs d'un château autrichien) ou difficile (un Jackson Pollock, un Pissarro ou – paradoxe misérable – un puzzle blanc): ce n'est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe, et une découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire, oscillant entre une fragilité extrême pour les bords, les détails, les taches de lumière, les objets bien cernés, les traits, les transitions, et une difficulté fastidieuse pour le reste : le ciel sans nuages, le sable, la prairie, les labours, les zones d'ombre, etc. (*VME*, *Préambule*, p. 654)<sup>48</sup>.

Il principio di costruzione del romanzo è dunque assimilabile al procedimento fotografico, alla riproduzione obiettiva e alla tecnica pittorica medioevale o fiamminga, come viene illustrato nel capitolo LI dedicato al pittore Valène. Egli viene colto dall'obiettivo del narratore-fotografo mentre sta dipingendo se stesso, in quanto autore, in un suo quadro che è una *mise en abyme* pittorica dell'intero romanzo, quindi dell'intero stabile della rue Simon-Crubellier, dunque di tutti i suoi oggetti, anche delle fotografie

<sup>47</sup> Claude Bonnefoy, *Georges Perec : des règles pour être libre*, in *Les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-16 marzo 1977, in G. Perec, *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 206.

<sup>48</sup> Le stesse parole sono ripetute nel cap. XLIV dedicato a Winckler.

(*VME*, pp. 944-952)<sup>49</sup>. Paul Virilio parla di "utopie scopique"<sup>50</sup> nella *Vie mode d'emploi*, a proposito di questa costruzione a scatole cinesi.

Lo stile delle marine è realista e si apparenta alla fotografia, è attento al dettaglio e difatti Valène impiega parecchio tempo a fornire la tecnica a Bartlebooth, assai poco portata. Il bagno finale nella soluzione detergente riconduce al procedimento fotografico, con una significativa inversione di segno. L'immersione nella sostanza chimica, che in fotografia ha il compito di delineare l'immagine, di farla apparire come un'epifania, qui viene utilizzata per un altro codice espressivo, la pittura, e per farla svanire esattamente nel luogo in cui è stata creata. La dissoluzione nel liquido porterebbe a compimento il progetto del protagonista, facendo coincidere l'oggetto con la sua rappresentazione. Essa non avverrà mai: Bartlebooth infatti morirà mentre pone l'ultimo pezzo del suo quattrocentotrentanovesimo *puzzle*, lasciando così una traccia significativa.

Nel racconto, la tecnica dell'acquerello è unicamente funzionalizzata a divenire il supporto dei *puzzles*. È una scelta apparentemente estrosa, tuttavia indicativa della posizione estetica del personaggio. L'acquerello è il genere pittorico romantico per eccellenza, ma dotato anche di caratteristiche precipue che ricordano da vicino quelle del *cliché* fotografico: è l'arte dell'istante, cui corrisponde una durata ridotta dell'atto pittorico; è un genere fragile, che dipende dalla reazione che hanno i colori sul foglio umido. Sull'acquerello non si può intervenire, come accadeva per le prime fotografie, ciò che è stato dipinto non può essere modificato, resterà lì. L'acquerello, come le fotografie di famiglia, è un genere intimista; destinato ad evocare emozioni private, è un'arte fragile, che fissa l'effimero, colto in un istante, ed il narratore della *Vie mode d'emploi* insiste sulla rapidità correlata all'esecuzione. Bartlebooth impara la tecnica, ma il suo progetto porta al nulla; dapprima i suoi acquerelli vengono parcellizzati in *puzzles*, poi ricostruiti per essere distrutti. Essi costituiscono degli istanti di memoria che il protagonista vorrebbe eliminare affinché non ne rimanga traccia alcuna<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> La metamorfosi che sta in quest'operazione transemiotica che trasforma la fotografia in quadro e il quadro in scrittura ha, come riferimento intertestuale, la *Metamorfosi* di Kafka che comincia con la descrizione di un'incisione che il protagonista aveva ritagliato e incorniciato, cfr. E. Pawlikowska, *Citation prise d'écriture*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 222.

<sup>50</sup> Paul Virilio, *Un homme qui marche*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, cit., p. 159.

<sup>51</sup> Cfr. Julien Romuette, *Le sublime évanescent : la tentation de l'émotion esthétique dans les romans de Perec*, in *Littérature*, n° 135, sett. 2004, pp. 41-70. Anche nella *Recherche proustiana* l'acquerello viene evocato per designare i ricordi della memoria volontaria.



Ciò può aiutare a chiarire il legame tra *puzzle*, scrittura e fotografia. Il *puzzle* si costruisce, come la fotografia, nel rispetto delle *contraintes* che lo scrittore si è imposto. Quando nel *Préambule* il narratore ci dice che la difficoltà non sta nel soggetto del quadro, ma nel taglio dei pezzi del *puzzle*, sostiene che entrambi sono riproduzioni, della realtà o di un manufatto che appartiene alla realtà stessa. Anzi, veniamo avvertiti che nel procedimento di ricostruzione del reale ogni rappresentazione può contenere delle difficoltà e non sempre quella più vicina al reale ne contiene di meno. Se a questo aggiungiamo l'ekfrasis fotografica, abbiamo una rappresentazione al secondo livello che contribuisce alla costruzione del reale<sup>52</sup>. La fotografia diviene una zona di confine tra *fact* e *fiction* indipendentemente dall'esistenza di una matrice referenziale e questi confini vengono ampiamente attraversati dalla scrittura di Percec. È il reale stesso ad essere messo in dubbio: il castello austriaco può nascondere più insidie di un quadro contemporaneo. La difficoltà a riconoscere la realtà, a farne un punto fermo dal quale partire, produce, nella scrittura dell'intero romanzo, un sovvertimento della certezza della realtà, che si oppone alla sicurezza materiale dello sguardo che ritroviamo nei *nouveaux romanciers*. Si badi bene però al fatto che Percec ha in più occasioni ribadito la distanza che lo separa da questi scrittori, soprattutto in occasione della pubblicazione delle *Choses*. Percec contesta soprattutto il linguaggio transitivo, per usare un'espressione di Roland Barthes, utilizzato dai *nouveaux romanciers*; la loro descrizione è denotativa, trasparente o ruota attorno a temi ossessivi: "J'ai voulu au contraire – afferma Percec – que mes mots soient 'injectés' de sens, chargés de résonances"<sup>53</sup>.

La problematica verte dunque sulla riproduzione del reale, ed è questo il nesso che ci consente di concatenare il *puzzle*, fulcro narrativo della *Vie mode d'emploi*, alla scrittura della fotografia. Il taglio dei pezzi del *puzzle* può essere una metafora della scrittura, in quanto elemento sottile sottomesso alla capacità 'artigiana' dell'uomo ed aleatorio per quanto attiene alla certezza realistica della riproduzione.

*La Vie mode d'emploi* è dedicata alla memoria di Raymond Queneau: Percec comincia la redazione del romanzo proprio nell'ottobre del 1976,

<sup>52</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 2002 (ed. or. 1989), pp. 31-32.

<sup>53</sup> *Prix Renaudot : Georges Percec, l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont, Propos recueillis par J. Chalon, Le Figaro littéraire*, 25 nov.-1° dic. 1965, in G. Percec, *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 50.

dopo la morte dello scrittore (due sue citazioni appaiono anche in esergo a *W ou le souvenir d'enfance*); tra i due vi era una relazione di stima, amicizia e di connivenza letteraria.

La frase posta in apertura della *Vie mode d'emploi* è tratta da *Michel Strogoff* di Jules Verne<sup>54</sup> e rinvia al senso della vista ("Regarde de tous tes yeux, regarde") ponendo l'intero romanzo sotto il segno dello sguardo. Un paradosso se si pensa a Bartlebooth che ha passato la vita a viaggiare per il mondo senza guardarlo, tutto preso dalla missione che si è dato di dipingere gli acquerelli. La pittura non gli serve per vedere al di là delle cose, ma per trasformare i quadri in *puzzles* da ricostruire<sup>55</sup>. Il deittico "tes" rimanda al lettore, è un invito ad osservare, con la ben nota differenza esistente tra vedere e guardare, laddove quest'ultimo ricopre una funzione attiva, di attenzione per scoprire qualcosa di nuovo. Al tempo stesso, la citazione può suonare come un giudizio su Bartlebooth, personaggio assai ambiguo; egli stesso colpito da cecità, è colui che è più evocato e che meno si vede, lo scopriremo già morto nell'ultimo capitolo. La terza dedica, quella del preambolo, è tratta da Klee e, con tono didascalico, recita: "L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre" (p. 653). Quali percorsi dunque sono stati organizzati da Percec nella *Vie mode d'emploi* per la vista del lettore?

L'ekfrasis in *W ou le souvenir d'enfance* è connessa al museo personale del narratore-protagonista ed è assorbita nella narrazione intradiegetica ed autoreferenziale, pur appartenendo a una realtà extradiegetica (almeno nella prima parte); nella *Vie mode d'emploi* l'immagine è correlata ai singoli personaggi, svela il loro passato, il vissuto. La fotografia ha la funzione di reagente, riattiva la scrittura, come il collage o la citazione, e ne assicura il radicamento nella realtà, fornisce le connotazioni che vengono descritte in una data sezione dell'enunciato<sup>56</sup>. Possiamo già affermare che, mentre in *W ou le souvenir d'enfance* le foto sono quelle familiari, conosciute, conservate, guardate mille volte, nella *Vie mode d'emploi* Georges Percec fa uso di un

<sup>54</sup> L'allusione è all'episodio in cui Michel Strogoff sta per essere accecato, vede la madre e comincia a piangere; le lacrime lo salveranno dalla cecità ed egli potrà far finta di esserlo.

<sup>55</sup> Georges Percec parla di un "quelque chose de très profondément cédipien, avec toutes ces images manipulées". Cfr. Id., *L'invité du mois, Le Dauphiné libéré*, 21 febr. 1981, in Id., *Entretiens et conférences*, vol. II, 1979-1981, Paris, Joseph K., 2003, p. 221.

<sup>56</sup> Tale metodo vale anche per la pittura; in questo caso, però, avviene anche un processo diverso: è lo stesso quadro a fornire un generatore verbale, un nome ad esempio, quello della tela o dell'artista e la discorsivizzazione consiste nell'integrare il nome nel testo. Cfr., sull'argomento, B. Magné, *Lavis mode d'emploi*, in *Cahiers Georges Percec*, n° 1, cit., p. 233.

procedimento inverso: escogita delle foto che siano il *relais* dell'invenzione, una metonimia, una traccia che, per contiguità o opposizione, sveli qualcosa del personaggio oggetto dell'enunciazione.

Nella *Vie mode d'emploi*, narrazione del fantastico quotidiano<sup>57</sup>, ogni camera trabocca di oggetti comuni e di intertesti letterari secondo lo schema ben preciso cui abbiamo accennato, le cui deroghe non sono che ulteriori conferme della rigida combinatoria costruita. Georges Perec si appropria delle cose dall'interno: le citazioni sono plagii irreprensibili perché proprio nel loro potere incantatorio sta il fascino della loro ripetizione; analogamente, compiendo un'operazione transemiotica, egli trasforma le immagini in scrittura, in discorso.

L'atto dello sguardo non viene preso in carico da alcun personaggio all'interno della narrazione, ma rimane appannaggio del narratore extradiegetico a focalizzazione zero che, dopo aver descritto l'ambiente, vi inserisce la foto, attraverso un semplice "il y a", oppure servendosi di enunciati dichiarativi, non modalizzati, introdotti dai verbi "montrer", "représenter", talvolta "voir", come nel sintagma "une photo le montre", in cui il focus è concentrato sulla foto che 'si dà', più che sullo sguardo del narratore che sembra semplicemente accoglierla:

trois photos montrant la jeune fille - de deux ou trois ans plus jeune ... (VME, X)

un losange de métal, serti à ses quatre coins de cabochons en pierre de lune, encadrant la photographie d'un homme ... (VME, XX)

une photographie bistrée représentant un homme en redingote noire ... (VME, XXII)

une photographie, représentant certainement Madame Marcia elle-même ... (VME, XXXII)

on voit une photographie ... (VME, XLVII)

une autre photographie montre Fernand de Beaumont et Bartlebooth ... (VME, LXXVI)

La troisième photographie représente un camp militaire russe ... (VME, LXXXIX).

La maggior parte delle presenze fotografiche viene così proposta al lettore: dopo essere stata enumerata tra gli oggetti della stanza, essa 'si descrive'; la maggior parte delle ekfrasis si accompagna a questa forma esterna, impersonale.

<sup>57</sup> Maurice Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 429.

Ci sono dunque due aspetti che occorre distinguere per il nostro assunto: nel primo, per analogia, l'enunciazione elabora in stilemi le caratteristiche dell'immagine fotografica, senza che vi sia esplicito riferimento ad un *cliché*. Si tratta di analogie primarie, che appaiono subito: il formato della casella che delimita il racconto ed il cartoncino, supporto dell'immagine; la focalizzazione zero e l'obiettivo fotografico perché entrambi colgono porzioni del reale senza elaborare una scelta; gli enunciati dichiarativi, neutri, denotativi e la fotografia che constata senza fare accenni al proprio *medium*. Queste analogie prescindono dalla presenza di una ekfrasis fotografica vera e propria. Il riferimento alla pittura, che pure è plausibile, si scontra con la mancanza di accenni al mezzo pittorico, mentre tali allusioni sono frequenti nella descrizione del progetto di Bartlebooth ad esempio<sup>58</sup>. Nel nostro caso, dunque, la descrizione si situa al primo livello della diegesi e ne è coinvolto un procedimento enunciativo, analogo a quello fotografico. La nostra ipotesi è che vi sia un'affinità tra la tecnica narrativa utilizzata in posizioni testuali strategiche, solitamente nelle *ouvertures* dei capitoli, e il principio di funzionamento del cliché fotografico. L'*incipit* descrittivo di numerosi capitoli richiama la messa a fuoco dell'obiettivo; il rapido soffermarsi della descrizione su oggetti e persone, rappresentati in una posa fissa, assimila lo sguardo del narratore a quello di un obiettivo fotografico.

È facile intuire che ogni capitolo avrà al suo interno almeno una sequenza di istantanea grafica, o frase-immagine, per usare il termine coniato da Mieke Bal<sup>59</sup>: essa è funzionale al testo frammentato, votato ad infinite combinazioni e ricostruzioni, regge agli iati spazio-temporali e, attraverso il suo stile, garantisce la continuità narrativa. La sua *dispositio* potrà variare in funzione del contesto narrativo, ma la posizione strategica-

<sup>58</sup> La fotografia è, secondo Bourdieu, un "art moyen" che non discetta sul suo mezzo, mentre nella discorsivizzazione della pittura appare improbabile non fare riferimento a toni, colori, sfumature e texture, cfr. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, a cura di Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1965; sui rapporti tra la pittura e la struttura del romanzo, cfr. Pierre Vilar, *La peinture dans les mots: quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans 'La Vie mode d'emploi'*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 6, *L'œil d'abord. Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, pp. 113-127. In comune pittura e fotografia hanno la caratteristica di essere degli ottimi connettori del racconto.

<sup>59</sup> Mieke Bal in *Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la memoria visiva* (in *Il romanzo. Luoghi, temi, eroi*, a cura di Franco Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi, pp. 279-291), definisce con *frase-immagine* "una frase che produce un'immagine (che *immagina*) e che consente ai lettori di osservarne il processo di produzione", p. 279. Consideriamo dunque istantanea grafica sinonimo di frase-immagine.



mente rilevante è quella dell'*incipit*. L'istantanea grafica serve ad introdurre l'argomento della narrazione: tale procedimento descrittivo si configura nell'evocazione di ambienti, provvisti di oggetti e abitati da personaggi, come se si trattasse di una trasposizione linguistica di un'immagine fotografica. La scrittura *in absentia* dell'immagine ha dunque un ruolo importante nel romanzo.

Il secondo aspetto che prenderemo in considerazione è la *mise en discours* del cliché che compare nella camera descritta; è una lettura dunque al secondo grado. L'ekfrasis fotografica solitamente riguarda le persone: il ritratto di un familiare è una delle citazioni fotografiche più frequenti della *Vie mode d'emploi*. Naturalmente ciò che conta, il secondo elemento che ci aiuta a trovare una tipologia, è la funzionalità della sua presenza nel testo. Nei casi più semplici essa può avere una funzione semplicemente ornamentale, priva di qualità connotative, di definizioni semantiche. Di solito, tuttavia, l'ekfrasis fotografica ha sempre una valenza oppositiva o giustappositiva rispetto al contesto che la accoglie: essa sostiene o si oppone alla assiologia veicolata dal *récit*. Può servire a creare un effetto di realtà, ricoprendo dunque una funzione autenticatrice della narrazione, una conferma avvalorata dal valore denotativo che la descrizione della foto aggiunge alla diegesi. Numerose sono tuttavia, come vedremo, le testualizzazioni dell'immagine a valenza referenziale rovesciata, a testimonianza dell'inautenticità di una situazione, della sua mistificazione.

L'effetto-foto genera una tipologia descrittiva, che abbiamo definito un'istantanea grafica o frase-immagine, che modella gli incipit di capitolo e si combina con le testualizzazioni delle immagini presenti in alcuni. La descrizione *in praesentia* dell'immagine mette in moto altri meccanismi narrativi più complessi. L'occhio diventa un obiettivo ed il cervello una camera oscura che rielabora i dati a partire dall'immagine.

La metafora dell'apparecchio fotografico come camera oscura dello scrittore nella quale si progetta il libro è menzionata dallo stesso Percec in un'intervista. Interrogato su quanto contasse la *Recherche* nella composizione di *Un homme qui dort*, egli risponde: "Le titre, en tout cas, vient de Proust. Mais ne m'en faites pas dire plus. J'ai l'impression de bouger l'appareil avec lequel je suis en train de prendre des photos"<sup>60</sup>.

Le ragioni compositive di questa scelta sono già state in parte enunciate. È utile tuttavia ricordare che Percec si è sempre proposto come

<sup>60</sup> *Prix Renaudot*: Georges Percec, *l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont*, cit., in G. Percec, *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 51.

scrittore che "établit une ceratine relation avec le réel"<sup>61</sup>; il modello di riferimento è il teatro di Bertold Brecht o *L'Espèce humaine* di Robert Antelme: un realismo non di adesione sentimentale, ma in cui lo spettatore e il lettore sono obbligati a comprendere e perfino a scegliere tra un certo numero di interpretazioni.

Scrivere, diceva Percec, significa riorganizzare una materia romanzesca esistente; noi aggiungiamo che questa materia è per lo scrittore perlopiù composta di molteplici oggetti spuri, degli engrammi citati in *Je me souviens*<sup>62</sup>, dunque anche di materiali che generano ricordi, come le fotografie; Percec è lo scrittore dell'infra-ordinario, provvisto di una sana dose di idiosincrasia per l'esotico e la sua narrazione è interamente legata agli elementi endotici della vita quotidiana.

La scrittura dei numerosi *incipit*, che si modellano al codice fotografico, consente di procedere per sequenze, di inserire i connettori logici necessari alle storie raccontate, conservando l'illusione referenziale. La connessione tra *puzzle* e scrittura coinvolge la descrizione delle stanze, che per la sua enunciazione prende a prestito il modello fotografico.

Abbiamo distinto, per comodità di analisi, lo studio della fotografia tenendo conto di due ordini diversi: nel primo, sintagmatico, tratteremo della fotografia nel proceere del discorso, della sua posizione e degli effetti che provoca. Nel secondo, invece, tratteremo delle sue funzionalità, ne illustreremo le valenze nella sequenza paradigmatica. Tali distinzioni tra i due assi sono puramente funzionali, giacché ogni ekfrasis fotografica è il risultato della combinazione dei due ordini.

L'ipotesi già esplicitata prende le mosse da un'analogia tra la cornice diegetica delimitata spazialmente dalla stanza - e tipograficamente dalle pagine del capitolo - e la fotografia. Entrambe devono avere una indicizzazione visiva e narrativa. L'elemento portante è la cornice, il margine che funge da contenitore di persone ed oggetti. Tra questi ultimi, alcuni appartengono all'autore, come la carta nautica tratta da un vecchio portolano, che la famiglia adottiva di Georges Percec aveva incorniciato ed appeso nella sua camera quando era tornato a Parigi dopo la fine della guerra; lo scrittore non se ne separerà mai e ne farà una traccia autobiogra-

<sup>61</sup> G. Percec, *Conférence inédite: Pouvoirs et limites du romancier contemporain*, in *Parcours Percec*, a cura di Mireille Ribière, Londra, marzo 1988, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 31-40.

<sup>62</sup> Id., *Je me souviens, Les choses communes I*, Paris, Hachette, 1978.

fica, facendola apparire nella casa ideale immaginata da Jérôme e Sylvie nelle *Choses* e al capitolo LXIX della *Vie mode d'emploi*<sup>63</sup>. Altri sono immaginari, ma non meno interessanti; in particolare, le fotografie costituiscono un fenomeno a sé stante in quanto producono un effetto di incorniciamento, una *mise en abyme*, che rimanda a una storia, un avvenimento, un racconto, a uno dei tanti romanzi di cui è composta la *Vie mode d'emploi*<sup>64</sup>. Procediamo con un esempio, che rende conto di questa particolarità, oltre che della valenza funzionale dell'ekfrasis.

La fotografia è anche fonte di inganno, la sua funzione referenziale è tutt'altro che stabile, come abbiamo già potuto notare in *W ou le souvenir d'enfance*. Scegliamo di esemplificare questa funzionalità con un personaggio-chiave della *Vie mode d'emploi*, proprio il costruttore di *puzzles* Gaspard Winckler. Nella terza stanza del suo appartamento:

C'est là, en face du lit, à côté de la fenêtre, qu'il avait ce tableau carré que le faiseur de puzzles aimait tant et qui représentait trois hommes vêtus de noir dans une antichambre; ce n'était pas une peinture, mais une photographie retouchée, découpée dans *La Petite Illustration* ou dans *La Semaine théâtrale* (*VME*, LIII, p. 963).

La scelta lessicale ("tableau") e la denominazione della possibile provenienza ("*Petite Illustration*") contribuiscono alla confusione tra i codici espressivi della pittura e della fotografia. Infine si comprende che l'immagine è il risultato di una contraffazione: dietro un quadro, si cela una fotografia ritoccata: alla diminuzione che deriva dal travestimento (il campo semantico dell'enunciato è quello teatrale) si aggiunge una riduzione contenutistica (l'immagine fa riferimento a un autore sconosciuto di un melodramma mediocre):

C'est Marguerite [la moglie di Winckler] qui avait découvert cette photographie au fond d'une de ces caisses de livres d'occasion qu'il y avait encore à l'époque sous les arcades du Théâtre de l'Odéon: elle l'avait collée sur une toile, arrangée, colorée, encadrée, et en avait fait cadeau à

<sup>63</sup> Cfr. D. Bellos, *Georges Perec*, cit., p. 111.

<sup>64</sup> Il fenomeno di incastonamento è efficace anche nella descrizione dei quadri, come ha dimostrato Pierre Vilar (*La peinture dans les mots: quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans 'La Vie mode d'emploi'*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 6, cit., pp. 113-127). Rimane a nostro avviso aperta la questione degli *incipit* che non sempre recano traccia del codice espressivo.

Gaspard à l'occasion de leur installation rue Simon-Crubellier (*VME*, p. 963).

L'immagine, ritoccata da una miniaturista, assume la valenza di un'incastonatura rappresentativa. I tre personaggi simboleggiano Bartlebooth, Valène e Winckler; il testo configura dunque una *mise en abyme* in senso classico, che valorizza il ruolo della miniaturista e quello del costruttore di *puzzles*: i tre personaggi riuniti rappresentano un'articolazione, una saldatura a fronte della scomposizione del progetto dell'eccentrico Bartlebooth e a quella del palazzo nella struttura del romanzo.

L'attività di collage, di copia, di ritocco è metafora della ricca intertestualità all'opera nel romanzo<sup>65</sup>. Madame Winckler esegue le miniature anche a partire da fotografie, qui qualificate come "douteuses": la funzione rappresentativa del *diché* non è garanzia di autenticità. L'abilità di Marguerite, il suo lavoro minuzioso fanno sì che la copia sia talora più 'vera' dell'immagine:

Elle avait comme clients des collectionneurs particuliers [...] qui lui demandaient de représenter sur le fond d'un pendentif destiné à recevoir une unique mèche de cheveux, le portrait de l'être chéri (réalisé à partir d'une photographie le plus souvent douteuse)... (*VME*, p. 964).

Dopo aver verificato la nostra ipotesi sul funzionamento della cornice, la estendiamo ora agli *incipit* dei singoli capitoli. Usiamo il termine *incipit* proprio perché la struttura diegetica, vincolata dalla *contrainte* distributiva, impone ad ogni sequenza nuovi inizi che devono essere contestualizzanti, per riuscire a 'domare' l'"anisotropie représentative"<sup>66</sup> ed indicare una nuova direzione narrativa. Uno dei dispositivi più frequentemente utilizzato è quello di realizzare le unità minime di informazione, solitamente descrittive, cui abbiamo già accennato: esse si compongono di costrutti nominali o comunque a scarsa verbalizzazione, per poi formare unità più complesse che veicolano i saperi necessari attraverso i contenuti narrativi. Sono le frasi-immagine, le istantanee grafiche che non implicano particolari movimenti né a livello narrativo, né a livello sintattico. Attraverso questo espediente il narratore racchiude l'intera cornice; in seguito l'enunciazione

<sup>65</sup> B. Magné, *La vie mode d'emploi*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., p. 241.

<sup>66</sup> Id., *Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel*, in *Percollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 78 e Id. *Les descriptions de photographies dans "W ou le souvenir d'enfance"*, cit., p. 9.



si focalizza su di un oggetto, con un effetto di *blow-up*, che ha la funzione di connettersi alla cornice iniziale. Si tratta di una tecnica che prende a prestito elementi formali del codice della fotografia e del cinema, come dice lo stesso Percec:

C'est un mode d'écriture qui est très influencé par le cinéma, surtout au niveau du montage, des successions d'images, de cette progression qui permet d'arriver aux objets et puis, une fois qu'on est dessus, d'oublier complètement le reste<sup>67</sup>.

Non tutte le *ouvertures* dei capitoli presentano queste caratteristiche, vi sono inizi *in medias res*, altamente connotati dal punto di vista narrativo, altri invece connotati dal codice pittorico; talvolta queste sequenze descrittive sono poste all'interno del capitolo. In ogni caso, quando vi è una combinazione in sequenza ravvicinata tra la modalità di scrittura appena descritta e la presenza dell'oggetto-fotografia, si riscontra un effetto di *mise en abyme*.

Prendiamo ad esempio il capitolo X in cui, tra l'altro, la fotografia figura nella lista degli elementi obbligati<sup>68</sup>. La descrizione della stanza – "Au dernier étage, sous les toits, une toute petite chambre occupée par une jeune Anglaise de seize ans" (*VME*, p. 700) – corrisponde ad un'unità minima di istantanea grafica. Seguono alcuni contenuti informativi:

Jane Sutton, qui travaille comme fille au pair chez les Rorschach. La jeune fille est debout près de la fenêtre. Le visage illuminé de joie, elle lit – ou peut-être relit pour la vingtième fois – une lettre, tout en grignotant un quignon de pain. Une cage est accrochée à la fenêtre; elle contient un oiseau au plumage gris dont la patte gauche est cerclée d'une bague de métal (*VME*, p. 700)

che indicano un'altra cornice, più piccola, quella della finestra vicino alla quale si trova il personaggio, attualizzando un procedimento di focalizzazione progressiva.

Certamente questo tipo di narrazione, che si sofferma su tutti i dettagli, anche i più insignificanti, che pone sullo stesso piano elementi denotativi e connotativi, richiama le tecniche dell'*école du regard*. Tuttavia, la descrizione non ha qui una forte valenza funzionale, che avrà invece in seguito all'introduzione di immagini fotografiche:

<sup>67</sup> *Entretien avec Gabriel Simony*, in G. Percec, *Entretiens et conférences*, vol. II, cit., p. 215.

<sup>68</sup> G. Percec, *Cahier des charges*, cit., ch. 20.

Fixée au mur au-dessus du lit, une plaque de liège, d'environ soixante centimètres sur un mètre, sur laquelle sont épinglés plusieurs papiers – le mode d'emploi d'un grille-pain électrique, un ticket de laverie, un calendrier, les horaires des cours à l'Alliance française et trois photos montrant la jeune fille – dans des pièces de théâtre données par son école, en Angleterre ...

Le fotografie pertengono alla descrizione degli oggetti presenti nella stanza, ma la loro citazione introduce innanzitutto un'instabilità sull'asse temporale che si manifesterà in una lunga analessi, avente come contenuto narrativo le trame teatrali. Il secondo elemento è costituito dal cambiamento di livello diegetico provocato dall'ekfrasis fotografica che si configura come un secondo livello, sfalsato rispetto a quello della narrazione.

La *mise en abyme* è data dal fatto che tutte e tre le fotografie rappresentano Jane Sutton nel suo passato e nel suo ambiente. La difficoltà nel riconoscere la protagonista nel gruppo immortalato nella terza immagine rimanda all'usura del tempo da un lato e all'inaffidabilità dell'immagine dall'altro. L'accostamento dei *dichés* agli oggetti di uso quotidiano serve a focalizzarli meglio e dunque a metterli in rilievo.

Segue una descrizione dell'arredamento della stanza, che conferma l'impressione di una spazialità ridotta e conferisce un senso di precarietà: il dettaglio della gabbia appesa alla finestra è il correlativo della situazione di Jane, contrassegnata da una sottrazione di libertà. Il presente, diminuito nella sua dimensione spaziale, serve a valorizzare il passato rappresentato dalle fotografie. La tecnica dell'incorniciamento serve a conferire spessore al discorso. Un bell'esempio ci viene fornito dal capitolo XXXII in cui Madame Marcia viene descritta, in apertura, come una donna di una sessantina d'anni piuttosto robusta e viene colta dall'obiettivo del narratore mentre cerca di prendere un cetriolo sotto sale da un grosso barattolo che tiene in mano. Il narratore la lascia sospesa nel movimento di ingordigia e si attarda sulla descrizione dei numerosi oggetti che occupano la camera da letto, tra cui

... une photographie, représentant certainement Madame Marcia elle-même, mais d'au moins quarante ans plus jeune : c'est une frêle jeune fille, avec un gilet à pois et un bibi; elle est au volant d'une fauste voiture – un de ses panneaux peints parfois percés de trous pour les têtes tels qu'en utilisaient les photographes de fêtes foraines – en compagnie de deux jeunes hommes portant des vestes blanches finement rayées et des canotiers (*VME*, p. 847).

La *mise en abyme* svolge qui la funzione di sottolineare la distanza temporale: l'immagine, che fissa per l'eternità qualcosa o qualcuno che irrimediabilmente scomparirà, diviene, in un interessante rovesciamento, un *terminus ad quem* connotante l'usura, il passaggio del tempo, che si ripercuote a livello enunciativo nell'opposizione tra il "robusto" dell'*incipit* ed il "frêle" dell'*ekfrasis* fotografica. L'avverbio di modalizzazione "certainement" trasporta la finzione referenziale della "fausse voiture" sul piano dell'enunciazione<sup>69</sup>.

La tecnica dell'autoinclusione, attuata attraverso l'*ekfrasis* fotografica, diviene così semanticamente pregnante: essa apre a una duplicazione della realtà, alla sua espansione semantica, introduce nuovi angoli prospettici e crea, attraverso la diffrazione narrativa, una moltiplicazione di punti ottici. È evidente il legame con la pittura: l'archetipo pittorico dell'autorispecchiamento, *I coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, figura peraltro nella rubrica *Allusions & Détails* del *Cahier des charges*<sup>70</sup>. Ma non basta: alla sua rappresentazione è dedicato un intero capitolo, che ha come personaggio Valène, il maestro di pittura di Bartlebooth, colui che gli ha appreso la tecnica dell'acquarello, primo passo fondamentale per l'attuazione del suo progetto.

Il capitolo LI, per la sua collocazione – ci troviamo in un punto centrale – appare strategico, oltre ad essere un *clin d'oeil* alle costruzioni romanzesche dell'Ottocento. L'altro elemento di rilievo è la presenza della fotografia nel quadro che Valène sta finendo di dipingere.

Il capitolo è un pezzo di bravura, comincia *in medias res*, "Il serait lui-même dans le tableau..." (*VME*, LI, p. 944), privo di connettori narrativi e con il deittico personale a valenza cataforica. Il punto di vista dell'enunciazione non si chiarisce immediatamente. In effetti Valène, nella sua piccola *chambre de bonne*, viene focalizzato nell'atto di dipingere la sua immagine in un quadro, alla maniera dei pittori del Rinascimento. Il condizionale è il segno del possibilitivo ed il narratore prospetta – attraverso l'anadiplosi del sintagma "Il serait lui-même..."; "Il serait debout..."; "Il se peindrait..." – le varie modalità di inserimento della figura dell'artista nel quadro. Il dipinto rappresenta la facciata dello stabile della rue Simon-Crubbellier popolata da una gran quantità di persone che vi abitano o che semplicemente si trovano a passare di lì: è l'intero universo romanzesco della *Vie mode d'emploi* ad essere raffigurato. Il narratore non rinuncia in quest'occasione all'utilizzo della tecnica dell'istantanea grafica:

<sup>69</sup> C. Reggiani, *Perc, une poétique de la photographie*, in *Le cabinet d'amateur*, cit.

<sup>70</sup> G. Perec, *Cahier des charges*, cit. Nella rubrica i rimandi agli Arnolfini sono dieci (capp. 37, 39, 57, 76, 78, 79, 82, 96, 98, 99).

Il [Valène] serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante, debout, à côté de son tableau, sa palette à la main, avec sa longue blouse grise toute tachée de peinture et son écharpe violette. Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre... (*VME*, LI, p. 945).

Nell'elenco degli oggetti dipinti, come dicevamo, figura la fotografia, che viene citata, senza che vi sia un'*ekfrasis* connotativa vera e propria:

Il se peindrait en train de se peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumeurs, les boutons de porte, les livres, les journaux, les carpettes, les carafes, les chenets, les porte-parapluies, les dessous-de-plat, les postes de radio, les lampes de chevets, les téléphones, les miroirs, les brosses à dents, les séchoirs à linge, les cartes à jouer, les mégots dans les cendriers, les photographies de famille dans les cadres antiparasites, les fleurs dans les vases, les tablettes de radiateurs, les presse-purée, les patins, les trousseaux de clés dans les vide-poches, les sorbetières, les caisses à chat, les casiers d'eaux minérales, les berceaux, les bouilloires, les réveille-matin, les lampes Pigeon, les pinces universelles (*VME*, LI, pp. 945-6).

La presenza dell'immagine, seppure solo nominata, nella sua accezione di "photographies de famille", racchiude, *in abyme*, un'allusione alle molteplici trame narrative del romanzo. La precisazione sulla proprietà della cornice di salvaguardare il contenuto ("cadres antiparasitaires") riporta, per opposizione, il focus sulla precarietà temporale, secondo un rovesciamento già individuato. Questo dettaglio riconduce l'intero quadro alla valenza di eredità culturale, ossia di trasmissione, come viene evidenziato dallo stesso narratore: "... à peine le peintre mort, cela deviendrait une anecdote qui se transmettrait de génération en génération ..." (*VME*, p. 944).

Numerosi personaggi della *Vie mode d'emploi* dipinti nel quadro vengono descritti, altri figurano in una lunga lista che li giustappone singolarmente ad un oggetto di desiderio, oppure al contrario ad un'idiosincrasia, ad un'azione che hanno compiuto o compiranno nell'universo diegetico; da ultimo, il narratore cita: "n. 179 Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile" (*VME*, p. 952), verbalizzando la chiusura della cornice del quadro narrativo e pittorico.

Due sono le opere di Valène citate nel romanzo ed anche la seconda, l'*ekfrasis* di un disegno a penna posta in *ouverture* del capitolo XXVII<sup>71</sup>,

<sup>71</sup> La lista preparatoria degli elementi da introdurre nel capitolo prevede la fotografia, cfr. ivi, ch. 27.



appare, grazie alla tecnica della scrittura istantanea, come una descrizione di "une image fixée une fois pour toutes, indélébile" (*VME*, p. 805). Definita "souvenir pétrifié", è in realtà il ritratto di famiglia dei Grifalconi, la cui densità memoriale viene paragonata a quella di un quadro di Magritte, per la fissità dell'immagine<sup>72</sup>. Il procedimento è analogo a quello del capitolo LI: all'interno del disegno di Valène figura, al secondo grado, la fotografia del capostipite, a conferire una dimensione di autenticazione storica e genealogica alla rappresentazione familiare:

... cet homme assis, la moustache tombante, les bras croisés sur la table, son cou de taureau jaillissant d'une chemise sans col, et cette femme, auprès de lui les cheveux tirés, avec sa jupe noire, et son corsage à fleurs, debout derrière lui, le bras gauche posé sur son épaule [...] et les deux jumeaux debout devant la table, se tenant par la main [...], leur brassard de premier communiant, leurs chaussettes leur tombant sur les chevilles, et la table, avec sa nappe en toile cirée, avec la cafetière d'émail bleu et la photo du grand-père dans son cadre ovale, et la cheminée avec, entre les deux pots à pieds coniques, décorés de chevrons noirs et blancs, plantés de touffes bleuâtres de romarin, la couronne de la mariée sous son oblongue cloche de verre, avec ses fausses fleurs d'oranger – gouttes de coton roulé trempé dans de la cire – son support perlé, ses décors de guirlandes, d'oiseaux et de miroirs (*VME*, XXVII, p. 805).

A mano a mano che il racconto procede, il narratore ci informa che Grifalconi era stato da tempo abbandonato dalla moglie e che Valène si era dunque servito di alcune vecchie fotografie. Il committente stesso aveva insistito sull'importanza di rappresentare alcuni dettagli, tra cui "les petites fleurs mauves et bleues du corsage de Laetizia, le casque colonial et les guêtres de l'ancêtre ..." (*VME*, p. 808) affinché il ritratto di famiglia fosse più credibile, dunque paradossalmente meno veritiero. Le fotografie dunque, anche in questo caso, si trovano all'interno di un'altra immagine che si vuole verosimile, ma documentano il contrario di ciò che sono chiamate a provare, e cioè la mistificazione dell'identità familiare ricostruita con un montaggio sapiente di oggetti significativamente defunzionalizzati<sup>73</sup> – la

<sup>72</sup> Georges Perec parla di "petit vertige" di fronte all'opera di Magritte, che mette in gioco il rapporto tra l'oggetto dipinto e l'oggetto stesso, come nella celebre rappresentazione della pipa che reca in calce la scritta "ceci n'est pas une pipe", cfr. G. Perec, Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne-Hachette, 1981, p. 11.

<sup>73</sup> Sull'uso dell'elenco e sulla ricorrenza di oggetti defunzionalizzati nel romanzo, Francesco Orlando afferma: "Il preponderante momento documentario, parodiando la fiducia co-

corona della sposa e i fiori d'arancio. Oltre al rispecchiamento, il *cliché*, nella sua qualità di *medium* riproduttivo, diviene uno strumento di falsificazione. Il ritratto dipinto da Valène contiene elementi di alterazione della realtà per i quali Perec aveva sempre provato un interesse ludico, dimostrato nel suo testo sul *trompe-l'œil*: anche attraverso questa tecnica, la pittura oppone al tempo i suoi simulacri di eternità:

Mais je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe-l'œil que Cuchi White nous donne à voir, c'est précisément [...]: le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impérissable<sup>74</sup>...

Attraverso l'effetto di incorniciamento legato all'*incipit* descrittivo, ogni testualizzazione fotografica rappresenta una moltitudine di realtà "[p]etites et grandes vies, banales ou insolites, vues par un trou de serrure, curieuses, émouvantes"<sup>75</sup>. La costruzione narrativa a scatole cinesi è un dispositivo della *Vie mode d'emploi*, che non solo accentua il carattere costruttivista, ma aggiunge anche significato, veicola assiologie, è una manifestazione dell'energia criptologica di cui è intessuto l'intero romanzo<sup>76</sup>. Ne è un esempio il capitolo XX<sup>77</sup>, che corrisponde alla camera da letto di Madame Moreau:

À la droite du lit, sur la table de nuit, il y a une lampe de chevet avec un abat-jour de soie jaune, une tasse de café, une boîte de petit sablés bretons sur le couvercle de laquelle on voit un paysan labourant son champ, un flacon de parfum dont le corps parfaitement hémisphérique rappelle la

noscitiva che sosteneva le somme di Balzac o di Zola, allinea dati come in un'opera di consultazione. Sua forma omnicomprensiva è l'elenco: anche solo di cose, il libro ne conta più di ogni testo citato in questo mio. Ma se è vero che essi defunzionalizzano le cose, e che le cose defunzionalizzate fanno realtà [...], qui l'eccesso di elenchi ammuccia per proprietà transitiva troppa realtà al solo fine di accusarne troppo poca", Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 493.

<sup>74</sup> G. Perec, C. White, *L'Œil ébloui*, cit., p. 23.

<sup>75</sup> M. Nadeau, *Grâces leur soient rendues*, cit., p. 429.

<sup>76</sup> Citiamo l'espressione "énergie cryptologique", che Roland Barthes ha utilizzato per indicare il piacere che il lettore prova nell'individuare dei dettagli della realtà nascosti nel testo. Nel caso di Perec, il piacere è innanzitutto quello dell'autore nel creare un sapiente montaggio di elementi nascosti, cfr. R. Barthes, *Proust et la photographie*, in Id. *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil Imec, 2003, p. 396.

<sup>77</sup> Anche per questo capitolo, la lista degli elementi del capitolo prevede la fotografia. Cfr. G. Perec, *Cahier des charges*, cit., ch. 20.

forme de certains encriers de jadis, une soucoupe contenant quelques figues sèches et un morceau d'Édam étuvé, et un losange de métal, serti à ses quatre coins de cabochons en pierre de lune, encadrant la photographie d'un homme d'une quarantaine d'années, portant un blouson à col de fourrure, assis en plein air à une table campagnarde surchargée de victuailles: un aloyau, des tripes du boudin, une fricassée de poulet, du cidre mousseux, une tarte aux compotes et des prunes à l'eau-de-vie (*VME*, XX, p. 745).

L'immagine racchiude un nucleo di contenuti semantici sottesi che il lettore è chiamato a decifrare. Oggetto tra gli oggetti, la fotografia si trova sul comodino dell'anziana signora malata, da anni vedova. L'ekfrasis fotografica non lo denota, ma la stessa collocazione della cornice indica che si tratta del marito di Madame Moreau e l'immagine assume la funzione di ricordo borghese, vestigia del tempo passato. Le poche informazioni su di lui sono racchiuse in un breve inciso: "son mari, officier de réserve, mourut le six juin pendant la bataille de la Somme" (*VME*, p. 746). La testualizzazione dell'immagine peraltro è assai vaga e indugia più sulla tavola imbandita che non sulla persona ritratta. Non ci è difficile ricostruire i tasselli mancanti del *puzzle*: l'evocazione del combattimento e del luogo sono simbolici dell'Europa della prima metà del secolo: sulla Somme, sia nella prima che nella seconda guerra mondiale, si sono verificati scontri, per meglio dire massacri, di entità sconosciute fino ad allora. "Veuve depuis quarante" (*VME*, p. 746) chiarisce il riferimento al combattimento difensivo della seconda guerra mondiale in cui i francesi cercarono di contenere l'avanzata tedesca. Il fronte francese fu spezzato (5-8 giugno 1940) dai carri armati nemici e, come è ben noto, parte del paese, caduta questa linea, fu rapidamente invasa ed occupata. Le interiora, le trippe e il sanguinaccio elencati nella testualizzazione sono una citazione ironica, al secondo grado, dei massacri della Somme, del duro e crudele combattimento di trincea, quale ci è stato tramandato dalle memorie di guerra. Il riferimento dunque oppone l'immagine euforica di una tavola imbandita in campagna alla morte del marito e, con lui, alle vittime di un eccidio che è divenuto un luogo della memoria europea<sup>78</sup>.

La citazione implicita, tratta da *Un cœur simple* di Flaubert, riprende i lessemi "serti" e "photographie encadrée" e aggiunge una rottura sul piano

<sup>78</sup> Il riferimento alla Somme evoca anche lo spettro della grande battaglia del 1916, considerata il più gigantesco combattimento di tutti i tempi. Cfr. Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, "Biblioteca storica", 1984 (ed. or. 1977).

diegetico che modifica la modalità di enunciazione attraverso una nuova incastonatura rappresentativa<sup>79</sup>.

La fotografia e la sua testualizzazione sono qui il punto focale da cui si dipartono numerosi piani di significato. Il riferimento alla battaglia che ebbe come conseguenza l'occupazione tedesca è un riferimento a *W ou le souvenir d'enfance* ed alla autobiografia dell'autore. *Tout se tient* nell'opera di Perec che si configura come grande anacoluto sospeso sul vuoto della scomparsa. L'intertesto flaubertiano si prende gioco della pienezza della letteratura, a favore di una costruzione romanzesca segnata da un'incrinatura, un'inadeguatezza, uno scarto su cui si poggia questa *Ars memoriae*, in cui il ricordo si intreccia all'invenzione.

### 3.3 Funzioni dell'ekfrasis fotografica

Il reperimento di una modalità di scrittura istantanea – in cui, si badi bene, istantaneità non è sinonimo di spontaneità, ma di immediatezza di percezione da parte del lettore – ci ha portati a considerare che Perec ha inserito delle sequenze ekfrastiche, come modalità di organizzazione degli enunciati, anche in assenza di riferimenti veri e propri ad immagini. Questo indizio ci ha condotti a formulare l'ipotesi di una costante formale, la cornice, e di un procedimento di inclusione, quando cioè si pongono in sequenza ravvicinata sull'asse sintagmatico ekfrasis fotografiche *in absentia* ed *in praesentia*. Tale congiuntura appare particolarmente significativa e feconda di spunti narrativi, tali da differenziare sostanzialmente le immagini fotografiche dagli altri oggetti rappresentati.

Ora è chiaro che la testualizzazione fotografica è innanzitutto un *dispositivo narrativo* e come tale funziona nella *Vie mode d'emploi*. Il suo ricorrere è particolarmente funzionale in quanto la costruzione stessa del romanzo richiede un'elasticità narrativa particolare, affinché la discontinuità diegetica non venga percepita come un difetto. In tal senso, l'immagine è capace di far compiere alla narrazione un'oscillazione sia spaziale sia temporale (in direzione del passato ed anche del futuro), molto ampia e al tempo stesso racchiusa, ben delimitata, prestandosi dunque ad un uso estensivo. Il terzo, e non minore elemento, è la capacità che ha l'immagine di essere trasposta linguisticamente e dispiegata in unità di *fiction*: la

<sup>79</sup> E. Pawlikowska, *Citation, prise d'écriture*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, cit., pp. 219-220.