

La dinamica degli opposti

Ricerca letteraria, cultura mediatica e media
in Georges Perec

Loredana Fiorletta



Collana Studi e Ricerche 90

STUDI UMANISTICI

La dinamica degli opposti

Ricerca letteraria, cultura mediatica e media
in Georges Perec

Loredana Fiorletta



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2020

Copyright © 2020

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-140-5

DOI 10.13133/9788893771405

Pubblicato a giugno 2020



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Loredana Fiorletta

In copertina: rielaborazione grafica di Laura Fiorletta (fonti: autore e pixabay.com).

Indice

Introduzione	1
PARTE I SCRITTURA LETTERARIA E CULTURA MEDIATICA	
1. Un serio divertimento letterario	15
1.1. L'intrattenimento	15
1.2. Semiserio, tragicomico	17
2. Saturazione e crisi del linguaggio	33
2.1. La parola minata	33
2.2. L'uso e la materialità della lingua	36
2.3. Una crisi che perdura	48
2.4. Parole precarie ma necessarie	55
3. Immagini del reale	63
3.1. Media e schemi cognitivi	64
3.2. Ingranaggi narrativi della realtà	67
3.3. Testimone del reale	83
3.4. Propaganda e letteratura	88
3.5. Il segno del tempo	100
4. Attraversamenti	107
4.1. Alcuni piani di analisi	109
4.2. I non-eventi	111
4.3. La natura del quotidiano	115
4.4. Il quotidiano infra-ordinario	118
4.5. Familiare, spaesamento, spazi materiali e mentali	126
4.6. Permanenza e mutamento	137
4.7. Il trattamento romanzesco del quotidiano	146

4.8. Il lettore e l'evento del testo	155
4.9. L'esperienza mediata	168
4.10. "Estetizzazione del quotidiano"	176
4.11. Un'idea di storie	180
PARTE II INTERRELAZIONI TRA LETTERATURA E MEDIA	
5. Scrittura e altri linguaggi espressivi	189
5.1. Dei sogni intermediali	191
5.2. Dal cinema alla letteratura e viceversa	198
5.3. Discontinuità	204
6. Memoria e nuova oralità	209
6.1. Memoria ed effimero	210
6.2. Un'oralità tecnologica	217
7. Doppie versioni: letteraria e per altri media	227
7.1. Letteratura e audiovisivo	227
7.2. Letteratura e radio	247
PARTE III CREAZIONI EXTRA-LETTERARIE	
8. Esperimenti radiofonici	267
8.1. La sfida della radio, nel segno della ricerca	267
8.2. Giochi per l'orecchio: gli <i>Hörspiele</i>	268
8.3. Tra parola e musica	287
8.4. Le avventure di Eveready	291
8.5. Un luogo di riflessione creativa	299
9. Televisione e cinema	303
9.1. "Parcourir tous les champs"	303
9.2. Il Documentario e la parte della finzione	307
9.3. Una trasmissione televisiva nodale	317
9.4. Specificità televisiva	324
9.5. Breve parentesi fotografica	325
9.6. Il richiamo del cinema	330
9.7. <i>Série noire</i>	334
Conclusione	343
Bibliografia	347
Ringraziamenti	357

Introduzione

Gli anni in cui Georges Perec fa il suo ingresso nel mondo letterario francese (il debutto, con *Les choses*, è del 1965) sono segnati storicamente dall'affermazione della “società dei consumi” o, per altri, della “civilisation des loisirs”. Il benessere sempre più diffuso e il conseguente aumento dei consumi culturali, il culto del tempo libero sono tratti di questa fase avanzata dei *Trente Glorieuses*. È un contesto sociale e culturale in cui i media allora definiti di massa s'impongono in modo esteso e pervasivo, chiamando gli intellettuali a interrogarsi su natura, ruolo, effetti. Nella prima metà degli anni Sessanta sono pubblicati i saggi di Marshall McLuhan, presto tradotti in francese, e alcune sue riflessioni diventano veri e propri slogan (dal “medium è il messaggio” al “villaggio globale”). Nel 1960 viene fondato il CEC-MAS (Centre d'Études des Communications de Masse) presso l'École pratique des hautes études, da Georges Friedmann, poi affiancato da Edgar Morin e Roland Barthes. Quest'ultimo aveva pubblicato le celebri *Mythologies*, sui nuovi miti della pubblicità, uscito in volume nel 1957 e in rivista già tra il '53 e il '54. Era inoltre tra gli animatori, sempre con Morin, della rivista “Communications”, che inizia le pubblicazioni nel 1961 e affronta le questioni della “cultura bassa” e della “cultura alta”, dei media, delle comunicazioni di massa. Lo stesso Morin nel 1962 è autore di *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, in cui indaga caratteri generali e motivi particolari di quella che definisce una cultura a tutti gli effetti. Qualche anno dopo, farà epoca la visione critica di Guy Debord della “società dello spettacolo” (1967).

Non è certo in questo momento storico che gli intellettuali s'interessano per la prima volta ai “mass media”. Sono celebri le osservazioni di Adorno e Horkheimer sulla “industria culturale”, o di Walter

Benjamin, negli anni Trenta, sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, sulla fotografia e la radio. Per tutto il Novecento, e in particolare dagli anni Venti in poi, in ambito europeo e soprattutto anglo-americano, le letture in senso ottimista e possibilista o fortemente critico si avvicendano, seguendo fasi alterne, tra l'immagine di masse inerti, pericolose o dominate, e prospettive più articolate di ricezione e di ripercussioni a lungo termine. Negli anni Sessanta in particolare, e in particolare in Francia, si crea un interesse rinnovato, da cui lo stesso Perec non è immune. Per certi versi, gli intellettuali si trovano in una posizione diversa rispetto ai loro predecessori, poiché più di questi, o più frequentemente (come d'altronde i loro contemporanei), fruitori di produzioni non solo di media diversi dalla scrittura ma soprattutto di prodotti della cultura di massa. Lo stesso Perec ricorda nel 1979, con la consueta ironia:

“J'ai été longtemps persuadé que je n'arriverais pas à 'être écrivain' parce que je préférais Agatha Christie à Faulkner, Jules Verne à Martin du Gard, Gaston Leroux à Saint-Exupéry et Luc Bradfer à Virgile. Dans mon idée, un 'écrivain' devait au moins avoir lu Élie Faure, Hegel, Wittgenstein, Lukács, et le *Laokoon* de Lessing. Et quand je lisais, par exemple, une interview de Durrell où il expliquait que *Le Quatuor d'Alexandrie* était une transcription romanesque des théories d'Einstein, cela me flanquait une sacrée pétoche. Par ailleurs, j'ai toujours cru dur comme fer qu'il y avait un lac en bas de l'Opéra alors qu'il paraît que ce n'est même pas vrai.”¹

Il riferimento finale al *Fantôme de l'Opéra* di Leroux gioca sulla presunta credulità dei fruitori della cultura di massa mentre, un momento prima, è dato come improbabile l'accostamento di cultura alta e cultura bassa, con il tempo divenuto invece, com'è noto, ricorrente. Già ai tempi dell'esordio, lo scrittore intervistato in radio raccontava come la stesura del suo primo romanzo pubblicato avesse incrociato *Les Mythologies* di Barthes, *L'Education sentimentale* di Flaubert e la rivista patinata “Madame Express”².

¹ Bertelli, Ribière 2003b, pp. 96-97.

² Dalla trasmissione *Le goût des livres*, disponibile sul sito di France Culture (www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/georges-perec-dans-

L'interesse pur da una distanza critica, da una prospettiva ironica nel contempo di apocalittico e integrato, è inoltre testimoniato da alcuni appunti manoscritti, conservati nel Fonds privé Georges Perec, presso la Bibliothèque de l'Arsenal, presi alla lettura di *L'Esprit du temps*, non datati, ma probabilmente degli anni Sessanta, e dalla partecipazione a un convegno tenutosi a Venezia nel 1967 su *Mass-media et création imaginaire* (cui prende parte anche Morin) con un intervento poi pubblicato nella rivista "Preuves" dal titolo *Écriture et mass-media*, che ha fornito lo spunto per questo studio. Perec era inoltre autore di *pièces* per la radio e in misura minore di cinema e di documentari televisivi (nell'insieme o solo per un commento), cruciverbista, occasionalmente giornalista di costume, scrittore per qualche libro fotografico in collaborazione. Il suo lavoro andava con decisione in una direzione già intrapresa da altri, come Samuel Beckett o alcuni dei *nouveaux romanciers* (che avevano lavorato per la radio e il cinema), e che con il tempo diverrà corrente, di un "reticolo intermediale"³, in cui i diversi media convivono e dialogano.

Nell'affermarsi di una prospettiva intermediale anche in ambito accademico e francese, diversi studi sono stati dedicati in anni recenti ai rapporti tra la letteratura e i media, alle relazioni della prima con la cultura di massa (o la cultura pop), al ruolo degli scrittori nel panorama dei media, alla paraletteratura. Ci si è confrontati con la visione di McLuhan, che era anche un critico letterario, mirando implicitamente a ritrovare il senso di un'attualità della letteratura; si è ricercata la presenza dei media nella scrittura poetica o romanzesca, a partire soprattutto dalla fine dell'Ottocento in poi, individuando connivenze, influenze, appropriazioni o al contrario reazioni di rifiuto e di chiusura; si è confrontata la letteratura con la pubblicità e con vari contenuti della cultura pop, fotografici, fumettistici, televisivi, cinematografici. Si è passati da un raffronto tra arti a un raffronto tra media, a livello di temi e contenuti come di tecniche e linguaggi. L'approccio semiotico è stato a lungo privilegiato, ma con il tempo vi si sono aggiunti criteri di analisi storici, sociologici, tematici.

les-choses-il-fallait-que-je-decrive-cette-terre-inconnue-quest-le-monde – ultimo accesso: giugno 2020).

³ Per la nozione di *intermedialità* e la definizione di *medium* si veda l'introduzione alla Parte II. Per le precisazioni terminologiche riguardanti la cultura di massa, mediatica, ecc., si veda l'introduzione alla Parte I.

In questo studio, da un lato si è indagata l'intersezione del lavoro letterario di Perec con la cultura mediatica e con i media, sulla scorta di diverse riflessioni condotte negli anni sia sulla prima che sui secondi, e dall'altro, si è tenuto presente il versante letterario nel momento in cui si analizzavano le creazioni dello scrittore per la radio, il cinema, la televisione. Dall'intreccio continuo tra questi piani sono emerse alcune costanti, in un rinvio incessante da un ambito all'altro, sull'esempio dello stesso Perec, per il quale ogni esperienza creativa si rifletteva sulle altre (ogni opera diversa dalle precedenti ma tassello di un'opera-puzzle più ampia). Al confronto tra la cultura mediatica e la scrittura letteraria (nella prima parte) ha fatto seguito il raffronto tra linguaggio della letteratura e linguaggi di altri media, e infine la disamina delle produzioni non letterarie dello scrittore. Come si vede, nell'oggetto d'indagine, dalla prima alla seconda, alla terza parte, si è operato una sorta di scivolamento graduale dalla letteratura agli altri media, ma, come si è detto, la logica che si è seguita è quella dell'intreccio e del rimando.

La divisione tra la prima e le altre due parti, tra cultura mediatica e media, appare in contraddizione con l'ipotesi di McLuhan secondo cui "il medium è il messaggio". Benché ritenuto da molti un punto di vista riduttivo e ormai superato sui media (lo stesso McLuhan lo ha in seguito ironicamente sostituito con il più inquietante "il medium è il massaggio"), va precisato che la contraddizione è tale se si intende come cultura mediatica il contenuto dei media che la veicolano. Si è invece intesa l'espressione, anche sulla base delle molte riflessioni che a questa sono state dedicate, nei termini di una serie di relazioni, di modelli, di costanti di comportamento e di visione, di approcci al mondo e a varie categorie, come lo spazio e il tempo. Il *medium* può inoltre essere affrontato dall'angolazione delle tecnologie, delle tecniche, dei linguaggi, senza rinchiudersi in un'ottica puramente formalista.

Dell'opera di Perec è stata privilegiata per l'analisi la prosa, narrativa e saggistica, compresi alcuni articoli originariamente pubblicati in rivista e libri realizzati in collaborazione, con brevi incursioni nel teatro e nella poesia. Nel caso delle produzioni per altri media, si sono esaminate principalmente le creazioni di fatto realizzate, non rimaste a uno stadio di progetto, e alle quali lo scrittore ha partecipato direttamente e in maniera significativa (il cui contributo creativo cioè non è eccessivamente diviso con altri). A tale scopo sono stati un

punto di riferimento essenziale i materiali conservati nel Fonds documentaire de l'Association Georges Perec, e in particolare i manoscritti del Fonds privé Georges Perec, entrambi presso la Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi, nonché i documenti audiovisivi dell'INA (Institut National de l'Audiovisuel) concernenti lo scrittore, alla Bibliothèque nationale de France.

La prima parte verte sull'opera letteraria e il modo in cui questa si inserisce in una tradizione esclusivamente letteraria, pur accogliendo, vagliando criticamente o rimodulando aspetti, motivi, modelli, orientamenti della cultura mediatica. Nel primo capitolo, la vocazione principale della cultura di massa all'intrattenimento è riformulata accostando la dimensione del divertimento e del gioco alla libertà della letteratura di affrontare aspetti difficili o tragici secondo prospettive inusuali che minano stereotipi e acquiescenza. Nel secondo capitolo, il senso di saturazione comunicativa che accompagna le produzioni di massa e una "crisi del linguaggio" avvertita da intellettuali e scrittori almeno dalla fine dell'Ottocento trovano una risposta parziale nella passione di Perec per la lingua e i suoi usi, per il gioco verbale e la materialità del linguaggio, tra senso di inadeguatezza della parola e sua necessità (per mantenere una qualche presa sul mondo). La questione del linguaggio richiama il problema della resa del reale (preoccupazione storica tanto della scrittura letteraria che di altri media), oggetto del terzo capitolo. Perec è tra coloro che si sono interessati allo iato tra realtà e scrittura con la consapevolezza di uno sguardo soggettivo e limitato, messo a confronto con l'apparente trasparenza dei media audiovisivi. I suoi accorgimenti narrativi, leggibili attraverso la nozione di schema cognitivo, modulano visione oggettiva e soggettiva, narrazione autobiografica e fantastica, visioni propagandistiche e svelamento letterario della realtà. Oggetto dell'ultimo capitolo è il modo in cui, analogamente ai prodotti della cultura mediatica che al contempo stanno dentro il mondo e lo mostrano, immediatamente in diretta e insieme in un altrove, producendo coinvolgimento e distacco, Perec mette in atto diversi tipi di attraversamenti tra opposti, crea una tensione tra immersione e distanza, permanenza e mutamento. La sua esplorazione si incentra sui luoghi, l'abitare, e la loro connessione con la scrittura, lavorando sul passaggio che avviene tra autore, testo e lettore, secondo una prospettiva vicina alla teoria della ricezione. L'evento spettacolare si stempera

nella quotidianità, tra gli eventi minimi, che l'occhio della televisione rifugge e mostra suo malgrado, e che fanno l'esperienza di ogni giorno. A sua volta, lo stesso nodo dell'esperienza, diretta e mediata, si connette alla lettura e attraverso la lettura si produce una forma di 'riestetizzazione' del quotidiano.

La seconda parte si posa sulla relazione tra espressione letteraria e linguaggi di altri media. Alcune opere narrative di Perec risentono dell'influenza del cinema o della radio, o della stampa giornalistica, con adozione di tecniche simili (inserti a collage, strutture a palinsesto, sguardo da obiettivo televisivo, montaggio, narrazioni e descrizioni cinematografiche). Lo scrittore esibisce un processo di influenza reciproca tra media diversi che è proprio dell'evoluzione di ogni medium (processo che comincia a essere accennato teoricamente in quegli anni e lo sarà in modo articolato solo successivamente). È questo l'oggetto del primo capitolo, mentre nel secondo, la cosiddetta "nuova oralità" pone in modo diverso la questione della memoria, della stabilità e dell'effimero, del ricordo e dell'oblio, cari a Perec. Si ripropone lo stare dello scrittore tra la voce e la scrittura, il mutamento e la traccia, quel che scorre e quel che resta, la vita e le istruzioni per l'uso. Così la letteratura e il libro si riempiono per intenzione del loro autore di vuoti, di mancanze esplicitate, di transizioni, di messe in questione. Nel terzo capitolo, alcune opere di Perec sono confrontate nella loro doppia versione, letteraria e cinematografica, letteraria e radiofonica, che si tratti di adattamenti, o del percorso inverso dal film al libro. Tornano i poli della finzione e del documento, torna il tema prediletto del tempo. La letteratura fa sentire il suo peso sul cinema negli adattamenti e la televisione sulla scrittura: riemergono le questioni della trasparenza, della condivisione.

La terza e ultima parte è dedicata alla sola produzione per media audiovisivi. Si tratta principalmente di creazioni per la radio, per il cinema e per la televisione (soprattutto documentari). Nel caso della radio, diversi *Hörspiele* dello scrittore esplorano da vicino la materialità della voce e del linguaggio, le possibilità tecniche del montaggio e della stereofonia, le risorse espressive del silenzio. Il lavoro nel gruppo dell'OuLiPo s'intreccia con questi esperimenti radiofonici, intenzionalmente ricercati e ludici. Per lo scrittore contribuiranno, con i loro mezzi specifici, a ispirarlo nella scrittura e nella ricerca letteraria, da una prospettiva altra rispetto alla letteratura. Vi si affiancano un

paio di opere musicali in collaborazione (in cui, ad esempio, il suono è usato per raccontare paradossalmente il silenzio e la mancanza di comunicazione) e una commessa di *feuilleton* radiofonico collegato a una pubblicità (una vera e propria immersione nella cultura di massa). Nel caso del cinema e della televisione (nel secondo capitolo), si va dal commento apposto al lavoro di altri sulle immagini, all'attività di sceneggiatore, a quella di autore completo (regia compresa). Cinefilo appassionato, cultore da giovane di film d'avventura e commedie americane, le sue produzioni sono soprattutto documentarie o contraddistinte da una patina di malinconia, se si eccettua la vicenda tragicomica e desolata del film *Série noire*.

Riconoscendo se stesso principalmente come scrittore, il lavoro per altri media sosterrà e arricchirà la sua produzione letteraria, sentita come continuo percorso di ricerca: «Je tends vers une espèce d'auto-biographie continuelle qui est l'écriture elle-même, je tends vers une espèce d'exploration» dice intervistato in radio l'anno di uscita del suo primo romanzo. È un'esplorazione che resterà una costante del suo lavoro e che fin dall'inizio congiunge l'esperienza personale con uno sguardo aperto al mondo, con il bisogno di «décrire cette terre inconnue qui me semble être certains aspects du monde contemporain»⁴.

⁴ Intervista in coda alla trasmissione radiofonica *Le goût des livres*.

PARTE I

SCRITTURA LETTERARIA E CULTURA MEDIATICA

Tra i manoscritti conservati nel Fonds privé Perec presso la Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi, esistono alcuni appunti dattiloscritti e non datati dello scrittore presi alla lettura di *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse* di Edgar Morin, che com'è noto affronta e cerca di individuare alcuni aspetti definenti la cultura di massa. Si tratta grossomodo di una sintesi critica del saggio, con qualche annotazione tra doppie parentesi tonde. Sono puntualizzazioni, nodi critici che lo scrittore individua, questioni ulteriori che si pone o, più frequentemente, semplici punti interrogativi o esclamativi. Più che il significato delle poche glosse, limitate alla lettura, è sintomatico l'interesse in fondo implicito già nella tematica del suo primo romanzo, *Les choses*.

Il manoscritto è diviso in paragrafi, ognuno numerato e provvisto di titolo, a cominciare da 1. *Un tiers problème* (Dossier 119: da 119,21,4,1 a 119,21,4,12)¹. Si può ipotizzare, ad esempio dall'annotazione a margine di evitare le grandi idee astratte, seguita da un punto esclamativo tra parentesi, che questi appunti appartengano a un periodo anteriore all'esordio, ai tempi delle riflessioni critiche della rivista "La Ligne générale"², e siano quindi stati stesi all'uscita del saggio di Morin, il 1962. Riguardo il loro contenuto, la cultura di massa è vista come ancorata a società esistenti e non a valori presunti universali; c'è forse l'intuizione di un pubblico non riceettore passivo, ma che interpreta (in particolare le produzioni angloamericane) alla luce del-

¹ I titoli (talvolta non seguiti da un testo) corrispondono, anche nell'ordine, ai capitoli del volume di Morin.

² Gli articoli scritti per la progettata rivista, qualcuno in collaborazione, sono stati raccolti postumi in *L.G., une aventure des années soixante* (Perec 1992).

la propria sensibilità e cultura di appartenenza. Anche il soffermarsi sulle dinamiche tra pubblico e mercato (questione che a suo avviso Morin non ha posto adeguatamente) è in parte il segno di un'attenzione al ruolo del lettore (o dell'ascoltatore, o dello spettatore) che con il tempo si farà sempre più marcata. Nel chiedersi se esista una felicità diversa da quella insistentemente proposta dalla cultura di massa echeggia tuttavia la riflessione al cuore del romanzo *Les choses*. Si potrebbe allora ipotizzare che la lettura sia invece appena posteriore al romanzo d'esordio e vicina cronologicamente agli articoli pubblicati sulla rivista "Arts-Loisirs", tra l'ottobre 1966 e il marzo 1967, qualche mese prima della conferenza di Venezia sui "mass-media" (in autunno), a cui lo stesso Morin partecipa.

Gli interventi su "Arts-Loisirs" erano parte di una rubrica intitolata *L'Esprit des choses* (con qualche mutazione occasionale in *L'Esprit des gens*, *L'Esprit gaulois*, *L'Esprit des mœurs*)³, forse un riferimento proprio a Morin. Un modello che certamente Perec aveva in mente erano le "mitologie" di Barthes, uscite più di un decennio prima⁴. Gli articoli sono annotazioni ironiche e dissacranti su tendenze, atteggiamenti di "attualità" o della cultura di massa (la deperibilità degli oggetti; i modelli americani; le mode intellettuali; il terrorismo della moda; le abitudini di consumo; raffronti pungenti tra Asterix e De Gaulle, ecc.). Come si vedrà nel corso di questa sezione e della prossima, Perec prende in carico le questioni sollevate e i linguaggi utilizzati nella cultura di massa e nei media e li incrocia con il lavoro di scrittore e di intellettuale, talvolta con partecipazione, talaltra da una prospettiva fortemente critica.

Fin qui si è usata l'espressione cultura di massa, di uso comune in quegli anni, ma che conserva una sfumatura peggiorativa e oggi a molti appare superata; si sono allora avvicendate diciture diverse come cultura mediatica o cultura pop. In anni relativamente recenti è stata tuttavia pubblicata per Fayard una raccolta di studi proprio sulla cultura di massa in prospettiva storica⁵. Nell'espressione in questione a porre problema è il termine "massa", per il ruolo più attivo che si è riconosciuto ai fruitori e poiché il pubblico è diventato sem-

³ In traduzione italiana sono contenuti in Borsari 1993, pp. 25-42.

⁴ Cfr. Barthes 1974.

⁵ Rioux, Sirinelli 2002.

pre più articolato e differenziato in settori e nicchie che s'incrociano, soprattutto dopo l'avvento di Internet. La dicitura "cultura mediatica" chiama in causa i supporti e gli strumenti attraverso cui questa cultura si diffonde e ha il vantaggio di presentare una certa generalità. Proprio ponendo l'accento sul medium (che si definirà all'inizio della prossima sezione), l'espressione dà il senso di una cultura contemporanea che si muove attraverso media diversi e che trova una propria conformazione anche a causa di questa galassia mediatica in cui è immersa (ancor più se si pensa che ogni medium ha linguaggi e tecniche che influiscono sugli altri)⁶. In ambito anglosassone è in uso l'espressione "popular culture", ma i corrispettivi italiano e francese di "cultura popolare" creano naturalmente l'equivoco di confondersi con le culture tradizionali, di alcune classi, o con il Folklore. Molto utilizzata in anni recenti è la locuzione "cultura pop", anche in ambito francese: in questo caso si pensa a un pubblico più diversificato e soprattutto a una tendenza ludica diffusa e a una marcata mescolanza alto-basso. In ogni caso, l'espressione appartiene soprattutto e diffusamente alla produzione di questi ultimi decenni.

Si utilizzeranno allora in questo studio i termini cultura mediatica, per la sua portata generale e per l'attenzione riservata ai media, e cultura di massa, perché contemporanea a Perec e poiché alcune considerazioni del sociologo John B. Thompson, d'altro canto non distanti dalle posizioni di Morin, di decenni precedenti, rendono l'espressione oggi ancora utile. Thompson scrive, negli anni Novanta, che l'idea di massa può essere ancora valida nel senso di una pluralità di destinatari che muove la produzione e la creazione, pensate per un pubblico molto ampio e a questo indirizzate, senza necessariamente raggiungerlo:

"Che l'espressione 'comunicazione di massa' sia infelice lo si è detto spesso. È in particolare il termine 'massa' ad apparire fuorviante. Ci induce ad immaginare un pubblico vasto, composto di molte migliaia e persino milioni di individui. È possibile che tale immagine si riveli

⁶ «Si, pour la première partie de l'existence de cette culture de masse, sa définition peut osciller entre la massification croissante des pratiques culturelles entraînée par l'action de nouveaux médias et le constat de l'apparition de nouvelles productions culturelles liées à ces médias [...], au fil du second demi-siècle, ce processus général a pris une ampleur telle que l'on a abouti à ce que les spécialistes des sciences de la communication baptisent souvent une 'culture médiatique'» (*Ivi*, p. 12).

calzante, nel caso di alcuni particolari prodotti, come i giornali più popolari, i film e i programmi televisivi; ma non descrive certo in modo accurato la situazione della maggioranza dei prodotti dei media, passati e presenti. Al tempo dei primi sviluppi della stampa periodica e in alcuni settori dell'industria della comunicazione di oggi (per esempio, case editrici di libri e riviste), il pubblico era e resta relativamente circoscritto e specializzato. Perciò, se davvero vogliamo utilizzare il termine 'massa', quanto meno non dovremmo interpretarlo in termini angustamente quantitativi. La cosa importante a proposito della comunicazione di massa non è che riceva i prodotti un certo numero di individui (o una proporzione specificabile della popolazione), ma piuttosto che quei prodotti siano accessibili in linea di principio a una pluralità di destinatari."⁷

La posizione di Marshall McLuhan non è dissimile: «L'automazione apporta una certa 'produzione di massa', non in termini di dimensioni ma di un abbraccio istantaneo e onnicomprensivo. Tale è anche il carattere dei mass media, definizione che non si riferisce alle dimensioni del loro pubblico, ma al fatto che ognuno vi si trova contemporaneamente coinvolto»⁸. Negli ultimi anni, Internet ha reso i concetti di pubblico e di target sempre più frazionati, ma la pervasività dei media (un vero e proprio ambiente mediatico in cui si è immersi nella vita quotidiana) è rimasta invariata, se non si è anzi accentuata. Vale la pena mantenere nella giusta prospettiva storica il panorama mediatico e culturale in cui Percey si muoveva, pur riscontrando, come si farà nelle prossime pagine, l'attualità delle sue riflessioni e ibridazioni, a dispetto dei rapidi mutamenti tecnologici e sociali.

⁷ Thompson 1998, p. 41.

⁸ McLuhan 2011a, p. 311.

1. Un serio divertimento letterario

La cultura di massa, fin dai suoi esordi (nel caso della Francia, il XIX secolo), si è caratterizzata per l'ambizione a voler raggiungere il maggior numero di persone, complici le sempre più raffinate tecniche di riproduzione in serie (di testi, immagini, produzioni audiovisive) che hanno permesso una diffusione capillare di oggetti culturali di largo consumo¹. Non a caso la denominazione che si è data per molto tempo alla cultura di massa è stata di cultura "industriale"². Dal tentativo di raggiungere un pubblico potenziale, il più ampio possibile, alla predilezione per l'intrattenimento e il piacere che i potenziali lettori (e poi ascoltatori e spettatori) potessero trarne il passo è breve. L'intrattenimento è notoriamente connesso all'impiego del tempo libero, mentre la letteratura a cui Georges Perec e i sodali dell'OuLiPo aspirano mira al gioco e al divertimento, presi rigorosamente sul serio.

1.1. L'intrattenimento

Per decenni, dall'epoca d'oro del romanzo feuilleton (e prima ancora, della *Bibliothèque bleue*³) ai trionfi del cinema, alle trasmissioni radiofoniche e televisive del secolo scorso, il posto dell'in-

¹ A questa tendenza ha poi contribuito l'alfabetizzazione crescente, iniziata a fine Ottocento.

² Così le fortunate riflessioni di Adorno e Horkheimer negli anni Quaranta del Novecento (Adorno, Horkheimer 1997). Ma già nel 1839, Sainte-Beuve scriveva un celebre articolo dal titolo *Littérature industrielle*, che attaccava il romanzo feuilleton, prodotto per i giornali.

³ Couégnas 2002, pp. 413-439.

trattenimento, la ricerca del divertimento da parte di una platea sempre più ampia sono stati centrali (e per certi versi, caratterizzanti) nella cultura di massa:

“Scolaire et médiatique à la fois, classique et distractive dans le même temps, cette culture particulière, qu'aucune société n'avait développée ni connue jusque-là, est également ludique. Destinée à plaire au public, à le séduire, à le distraire, à l'égayer, à le faire s'évader un temps de la réalité, elle procure des émotions et surtout multiplie les raisons pour l'individu isolé de se sentir partie prenante de la société qui l'entoure.”⁴

Evasione e partecipazione sono i moventi che informano il tempo libero. A inizio degli anni Sessanta, Edgar Morin individua nel *loisir* la dimensione in cui «la personalità negata nel lavoro cerca di trovare riscatto in ambiti meno sterili» e in cui è offerta a ognuno la possibilità di «afferinarsi in quanto individui privati. È questo *loisir*, essenzialmente, lo spazio della cultura di massa [...]. La cultura di massa può essere considerata così come una gigantesca etica del *loisir* [...]: il *divertimento* diviene un obiettivo in sé [...]; ciò che è nuovo [...] sono i progressi di una concezione ludica della vita»⁵.

Anche le produzioni fotografiche, radiofoniche e soprattutto televisive che hanno scelto e prediligono tuttora il racconto documentario della realtà e l'informazione hanno finito per assumere una conformazione tale da far parlare in tempi recenti di “infotainment” (di intrattenimento derivante dall'informazione giornalistica): ma si pensi ai cinegiornali negli anni Trenta e alla spettacolarizzazione dei fatti di cronaca nei giornali della seconda metà dell'Ottocento. È in fondo possibile rinvenire una vicinanza tra sensazionalismo giornalistico e letteratura nel romanzo ottocentesco (dallo Stendhal di *Le rouge et le noir* alla Parigi di Eugène Sue) e, sull'altro versante, nella concezione stessa di un periodico ai tempi innovativo come “Le Petit Journal”⁶.

⁴ Mollier, in Rioux, Sirinelli 2002, p. 114.

⁵ Morin 2005, pp. 96-98 (corsivo dell'autore). In francese si utilizza il termine “*loisir*” per “tempo libero” e “*loisirs*” per “svaghi, passatempi, divertimenti”, che nel pensiero comune, non solo francese, tendono a identificarsi: la cultura di massa si inserisce tradizionalmente in questo cuneo.

⁶ «En fait, c'est l'arrivée de la rotative dans les imprimeries parisiennes, après 1865, et la décision de Polydore Millaud de créer un journal non politique, populaire par

Ancora prima, nei giornali della prima metà dell'Ottocento, si ritrova una mescolanza di informazione e intrattenimento, con scandali, cronaca nera, catastrofi, corse di cavalli, per un pubblico tuttavia ben più ristretto. Nel Novecento la tendenza diventa la norma e in particolare gli anni compresi tra il 1950 e il 1970 sono riconosciuti come nodali nell'affermarsi di una generalizzata e maggiore confusione tra informazione e intrattenimento (tanto nella stampa che negli altri media), accentuata ulteriormente dal fenomeno di concentrazione del potere mediatico tra il 1961 e il 1981⁷.

In sede critica, ancora Edgar Morin rileva come le due correnti della cultura di massa (l'intrattenimento e l'informazione) siano meno separate di quanto non sembri a prima vista e, se l'intrattenimento appare come in fondo dominante, i vari media dal canto loro tendono a omogeneizzare i contenuti per raggiungere un pubblico più ampio, con la conseguenza di una drammatizzazione del reale e all'inverso di un approccio realistico nella *fiction*⁸. La cultura di massa insomma propende per la mescolanza, anche acritica e ambigua, non solo di realtà e finzione ma anche di serio e leggero. Come può la letteratura intrattenere il pubblico dei lettori, essere anch'essa insieme seria e leggera ma in una direzione diversa da un'omogeneizzazione che sottonotando che tutto è uguale a tutto e dunque in fondo tanto divertente quanto indifferente?

1.2. Semiserio, tragicomico

Negli stessi anni in cui Morin scriveva (*L'Esprit du temps* si è detto esce nel 1962) e l'interesse per lo studio critico dei media (allora denominati esclusivamente mass media) andava crescendo, di pari pas-

son prix et le type de traitement accordé à l'information, qui vont provoquer la mutation du journal français, jusque-là réservé aux élites ou aux 'capacités', aux militants éventuellement, mais certainement pas à la masse de la population. Compte tenu d'une législation policière très tatillonne, Millaud décide, en 1863, de créer avec Le Petit Journal une presse à la fois légère et informative, distractive et amusante» (Mollier, in Rioux, Sirinelli 2002, p. 83).

⁷ Per una ricognizione generale, cfr. Briggs, Burke 2010 (in particolare il cap. 5: *Informare, educare, intrattenere*).

⁸ Morin scrive che «mentre l'immaginario si innesta nel realismo [...], l'informazione tende a strutturare l'avvenimento in modo romanzesco o teatrale (cinematografico, insomma), e sviluppa una tendenza mitologizzante» (Morin 2005, p. 139).

so con una sorta di istituzionalizzazione del tempo libero e lo sviluppo e diffusione via via più ampi di nuove e vecchie tecnologie delle comunicazioni di massa, l'avanguardia dell'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), a cui Georges Perec avrebbe aderito, si affacciava sulla scena letteraria francese. Gruppo fondato nel 1960 da François Le Lionnais e Raymond Queneau, inizialmente votato all'idea di una commistione tra letteratura e matematica, col tempo si volgerà sempre più all'elaborazione del principio creativo della *contrainte*, linguistica o di altro tipo (in generale uno o più vincoli arbitrari a cui uniformarsi nella produzione di un testo). Una costante nell'approccio degli oulipiani alla pratica letteraria sono il gioco e il divertimento. Rispetto alla grande tradizione letteraria hanno un atteggiamento ironico e dissacratorio: le opere del passato non vanno a loro avviso mummificate ma smontate e riattivate attraverso una riappropriazione ludica. Perec entra a far parte dell'OuLiPo nel 1967 (anno di uscita del suo terzo romanzo), partecipa alle riunioni e alla stesura delle pubblicazioni collettive, pubblica egli stesso opere che verranno definite oulipiane, ma quel che più conta viene introdotto nel gruppo perché ha egli stesso una propensione personale per la componente ludica sia della scrittura che della lettura.

Facciamo un passo indietro. In quegli anni, mentre la cultura di massa seguiva la sua vocazione allo spettacolo e al divertimento e la produzione editoriale vedeva affermarsi sempre più i cosiddetti generi paraletterari, a cominciare dal poliziesco, generi popolari, ad alta tiratura, proverbialmente venduti nelle stazioni per una lettura rapida e occasionale, la cultura alta (come sarebbe stata definita negli anni Sessanta) continuava la sua elaborazione anche elitaria di forme d'arte in grado di sfidare le precedenti e il tempo. Già le avanguardie storiche avevano tentato dagli anni Venti di recuperare alla cultura alta elementi e forme della cultura di massa, dalla fotografia ai giornali⁹. Negli anni Trenta, André Breton stigmatizzava il romanzo (il genere di maggiore diffusione) e sosteneva che la poesia dovesse essere fatta da tutti e compresa da tutti¹⁰. Nel primo Manifesto (1924), scriveva di sé, nei suoi tentativi di avvicinamento alla poesia: «faisant

⁹ Si veda l'esempio di poesia surrealista realizzata con brevi frasi anche di carattere pubblicitario tratte dai giornali, nel primo Manifesto.

¹⁰ Conferenza tenuta a Praga nel 1935 dal titolo *Situation surréaliste de l'objet*.

mine de chercher une application de la poésie dans la publicité»¹¹; o ancora, qualche pagina oltre: «Il est même permis d'intituler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux»¹². I surrealisti esaltavano il valore del gioco con il linguaggio, la letteratura, la logica. Non è dunque del tutto nuovo né sorprendente che l'avanguardia dell'OuLiPo, non a caso filiazione del leggero e serissimo Collège de 'Pataphysique, mezzo secolo dopo il primo Surrealismo¹³, segua un percorso non dissimile, almeno sul piano di un approccio ludico al linguaggio e alla scrittura.

Nell'opera collettiva dell'OuLiPo, *La littérature potentielle*, dal sottotitolo emblematico *Créations, Re-créations, Récréations*, la creazione letteraria contempla anche la ripresa di materiali preesistenti seguendo un approccio appunto 'ricreativo'. Se la cultura alta persegue alti obiettivi e la cultura di massa occupa il tempo libero, un tempo svagato e disimpegnato, rigidamente separato dal tempo del lavoro, con la letteratura potenziale l'OuLiPo si propone di ripartire dal superamento della dicotomia tra lavoro e gioco (serio e leggero, impegno e disimpegno). Il gioco in particolare, in reazione al luogo comune della sua gratuità e futilità, è visto come in grado di imprimere un'azione trasformatrice. Come per i surrealisti, la poesia deve essere accessibile. L'artista è un artigiano e il suo dire è un fare. Raymond Queneau ironicamente esalta le virtù della combinatoria che aumenta la produttività e causa un calo del costo della poesia, come mostra l'esempio dei *Cent Mille Millions de poèmes*: è possibile creare così opere in grado di competere con l'insieme delle produzioni scritte precedenti, compresi i romanzi popolari, la corrispondenza di ogni tipo, le minute e i grafiti. Lo stesso Queneau è tra l'altro autore di testi di canzoni, di sceneggiature, co-fondatore del Club des savanturiers per appassionati di fantascienza. François Le Lionnais esplora schematicamente le possibilità di intreccio nel romanzo poliziesco, in tempi in cui il genere non godeva ancora del credito che gli è stato in seguito assegnato,

¹¹ Breton 2005, p. 30.

¹² *Ivi*, p. 53.

¹³ La prima antologia riassuntiva dell'attività del gruppo, contenente tra l'altro il primo e il secondo manifesto, *La littérature potentielle: (créations, re-créations, récréations)*, è del 1973.

nelle sue commistioni con la letteratura “alta” – se si eccettua il Nouveau roman. In un'intervista del 1981, Perec sintetizza i principi dell'OuLiPo in questi termini: «We could say, at first, that an Oulipian is a man who doesn't take literature seriously but who takes it as play, as a game. We think that play and game are serious things»¹⁴.

Del rapporto di Perec con il gioco si sono occupati molti studi¹⁵; quel che interessa in questa sede è l'ambito più generale dell'intrattenimento, che caratterizza la cultura di massa. Nel gioco si partecipa attivamente, mentre lo spettacolo, l'ascolto implicano una componente passiva benché attiva nella ricezione: ci sono insomma un pubblico e una ricezione. Il termine generico di “intrattenimento” comporta l'inclusione di attività diverse, non necessariamente agonistiche, che occupano il tempo libero e implicano il divertimento come scopo principale. Secondo Perec, le strategie di seduzione del lettore/spettatore/ascoltatore tipiche dei prodotti della cultura di massa valgono anche per la letteratura *tout court*: «the text functions only if a reader will read it, and so we have to seduce him»¹⁶; o ancora: «On n'écrit pas pour soi-même, mais pour quelqu'un d'autre en général, quelqu'un de particulier. On essaie de séduire, de surprendre, d'entraîner le lecteur dans une histoire, et de parvenir à capter son attention jusqu'à la fin»¹⁷. Sono affermazioni del 1981, di uno scrittore ormai maturo, e posteriori ai lavori realizzati per altri media come la radio e il cinema. Il testo è insomma un meccanismo fatto per sedurre il lettore, che deve riappropriarsi di caratteristiche di cui ad esempio la pubblicità si è impadronita, dal momento che «l'un des plus forts ressorts de la publicité [est] l'usage ludique du langage et l'humour»¹⁸. Si vedrà nel capitolo conclusivo di questa sezione il ruolo fondamentale che spetta al lettore nella scrittura di Perec. Qui ci si limiterà a richiamare il piacere della lettura evocato dallo scrittore in un celebre passo di *Espèces d'espaces* (1974): «C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu *Vingt ans après*, *L'Île mystérieuse* et *Jerry dans*

¹⁴ Bertelli, Ribière 2003b, p. 246.

¹⁵ Si vedano a titolo di esempio le indicazioni bibliografiche in Rosiński-Pellerin 1995, pp. 1-6.

¹⁶ Bertelli, Ribière 2003b, p. 248.

¹⁷ *Ivi*, p. 263.

¹⁸ Delporte, in Rioux, Sirinelli 2002, p. 416.

l'Île. Le lit devenait cabane de trappeurs, ou canot de sauvetage sur l'Océan en furie, ou baobab menacé par l'incendie, tente dressée dans le désert, anfractuosité propice à quelques centimètres de laquelle passaient des ennemis bredouilles»¹⁹. Sebbene l'esordio con *Les choses* nel 1965 lo avesse mostrato agli occhi della critica e del pubblico come scrittore impegnato e sociologo osservatore della società dei consumi²⁰, l'amore per il piacere della lettura si traduceva in amore per il piacere della scrittura (entrambi viste come fonte di divertimento). Anni dopo, all'uscita di *La Vie mode d'emploi*, Perec sottolineava come questo romanzo ambizioso e imponente, e il suo proliferare abnorme di micro-narrazioni, nascesse anche dal piacere della storia, di scriverla e di leggerla:

“[...] c'est un livre pour lequel j'ai reçu beaucoup de lettres. [...] Il y a plein de gens qui ont envie de me raconter des histoires qui me font penser. Alors je suis sûr que c'est un livre qui fait rêver les gens. Je comprends donc très bien qu'on me demande comment je l'ai fait, d'où viennent les personnages, d'où viennent certains détails: qu'est-ce qui est vrai? et qu'est-ce qui est faux?”²¹

Un'altra intervista, del 1979, testimonia del ricorrere di alcune idee sulla scrittura e la lettura e intreccia diversi motivi che diverranno delle costanti nel corso di questo studio: «Un livre est un dialogue entre deux personnes, l'auteur et le lecteur: un travail de séduction, un échange par l'intermédiaire de la fiction. Le plaisir d'écrire a une importance capitale pour moi. Je suis un archiviste, si vous voulez, mais de la fiction qui 'crée' la réalité quotidienne décrite minutieusement et subjectivement»²².

L'anno successivo all'esordio, il breve romanzo *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* rimescolava le carte. In buona parte venne ignorato dalla critica, poiché non corrispondente all'immagine

¹⁹ Perec 1974, p. 26.

²⁰ Perec ha in parte preso le distanze da questa riduzione del suo primo romanzo, ribadendo più volte la filiazione da Flaubert e argomentando le sue scelte di scrittore.

²¹ Bertelli, Ribière 2003b, pp. 209-210.

²² *Ivi*, p. 86.

ormai già acquisita dello scrittore (che con *Les choses* aveva ottenuto un discreto successo e il prix Renaudot) e giudicato come un trascurabile 'scherzo'. Lo sfondo del romanzo era serio (la Guerra d'Algeria) e le preoccupazioni del protagonista non di poco conto (evitare in tutti i modi, anche violenti e autolesionisti, di andare in guerra), mentre il trattamento era tutt'altro che serio: intreccio che comicamente ripartiva continuamente da zero; personaggi coadiuvanti e festaioli, che mettevano i bastoni fra le ruote; fuoco di fila di giochi di parole e neologismi comici; decine di versioni diverse del nome del protagonista e nomi celebri storpiati²³. La letteratura è una cosa seria, sembrava dire Perec, ma anche un gran divertimento. Lettore appassionato di gialli e di fantascienza in gioventù, da aspirante scrittore temeva il confronto con la letteratura alta, come si è visto nell'Introduzione. Quasi a voler giustificare la distanza di *Quel petit vélo...* dall'eleganza controllata del suo primo romanzo, intervistato diceva: «je me suis laissé aller à ma pente naturelle»²⁴.

Anni prima, in *En attendant Godot* di Samuel Beckett, l'attesa vana e senza esito dei personaggi «è riempita da 'gags' che si rifanno alle comiche del cinema muto, come mettersi e togliersi le scarpe troppo strette o troppo larghe, fare ginnastica, scambiarsi le bombette, che fanno pensare a Charlot, o a Buster Keaton, che sarà l'interprete dell'agghiacciante *Film* dello stesso Beckett»²⁵. In Beckett l'angoscia si mescola al comico e al grottesco. Nel Novecento, il piacere e il divertimento, l'intrattenimento e l'attenzione al lettore erano sì potrebbe dire connaturati alla letteratura "popolare", ma non altrettanto diffusamente a quella "alta", sebbene non mancassero in passato esempi di commistione di alto e basso, serio e burlesco, da Rabelais a Jarry (e Queneau era esemplare nel mescolare lingua alta e lingua popolare). Si potrebbe ipotizzare che, con l'avvento di altri media e il ruolo di primo piano che questi assumono nella narrazione e nella restituzione di visioni del mondo, la letteratura si sia fatta col tempo più seria e autosufficiente rispetto al suo pubblico, quando non in aperto conflitto. Foucault scrive nel 1966 in *Le parole e le cose*:

²³ Perec 1990b.

²⁴ Bertelli, Ribière 2003a, p. 66.

²⁵ Marchi 1982, p. 603.

“La letteratura [dal XIX secolo] si distingue sempre più dal discorso di idee, e si chiude in una intransitività radicale; si stacca da tutti i valori che potevano nell'età classica farla circolare (il gusto, il piacere, il naturale, il vero), e fa nascere nel proprio spazio tutto ciò che può garantirne il diniego ludico (lo scandaloso, il brutto, l'impossibile); rompe con ogni definizione di 'generi' in quanto forme accordate a un ordine di rappresentazione, e diviene pura e semplice manifestazione d'un linguaggio che non ha per legge che di affermare, contro tutti gli altri discorsi, la propria esistenza scoscesa.”²⁶

Nella postmodernità forse anche “lo scandaloso, il brutto, l'impossibile” vengono ammessi nella sfera del “ludico” (con un'anticipazione nel romanzo gotico o nero, che ha origine alla fine del Settecento). Perec parla nel '69, ancora una volta un po' per gioco un po' sul serio, di “psychologisation” e “moralisation” dominanti nella letteratura francese sua contemporanea, come si vedrà poco oltre. Con l'OuLiPo, con i nuovi approcci teorici sulla ricezione che si svilupperanno negli anni Settanta, il piacere della lettura e il ruolo e l'importanza del lettore si riaffermano, sfidando il monopolio degli altri media²⁷. Ma se un certo disimpegno verrà indicato, in tempi recenti, come una delle caratteristiche dominanti del Postmodernismo, per Perec il divertimento non è fine a se stesso.

Con *La disparition* (1969) lo scrittore ripete, in modo pur diverso, nella forma di un giallo un po' scombinato, l'operazione di *Quel petit vélo...*, con un po' più di fortuna (è già membro dell'OuLiPo e per certi versi il gruppo garantisce un sostegno alla sua poetica). Il romanzo è redatto seguendo un vincolo linguistico: il non utilizzo della lettera “e” (lipogramma). Il gioco linguistico del lipogramma si lega alla tematica della scomparsa, che verrà poi riconosciuta come ricorrente nella sua opera e che trova origine nella vicenda autobiografica della morte del padre in guerra e soprattutto della deportazione della madre ad Auschwitz. Il romanzo si costruisce infatti sui

²⁶ Foucault 2013, p. 324.

²⁷ Anche Sartre aveva in realtà negli anni Quaranta mostrato attenzione tanto per il pubblico che per i media: «[les mass media] sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel [...]; il y a un art littéraire de la T.S.F. [cioè della radio] et du film, de l'éditorial et du reportage [...]; il faut écrire directement pour le cinéma, pour les ondes» (Sartre 2008, p. 266. Corsivo dell'autore).

rimandi semi-seri tra la scomparsa della lettera “e” (e la conseguente mutilazione del linguaggio che vede ridotto drasticamente il numero delle parole utilizzabili) e la scomparsa dei personaggi uno dopo l'altro (nell'intreccio), sullo sfondo di un non detto autobiografico²⁸. L'autore si bea dell'invenzione linguistica e riprende un pilastro della cultura popolare come il giallo per smontarlo, parodiarlo e omaggiarlo insieme, mentre sfiora senza affrontarlo ancora direttamente un piano dell'esperienza personale e storica difficile e doloroso. Il divertimento è una strategia di elaborazione e una possibilità espressiva e di relazione con il lettore. È celebre la definizione che ne dà Pascal: «*Divertissement*. – Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés pour se rendre heureux, de n'y point penser»²⁹. È una visione fedele all'origine etimologica del termine “divertire”: “volgere altrove”. La cultura di massa spesso, ma non sempre, presenta una commistione narcotizzante di realtà e finzione, serio e leggero, con il solo scopo di divertire nel senso di allontanare lo spettatore/ascoltatore/lettore dal qui e ora dell'esperienza individuale, talvolta con l'illusione di ampliarla. Italo Calvino, membro dell'OuLiPo, nelle sue celebri *Lezioni americane*, della metà degli anni Ottanta, ha offerto una prospettiva simile e diversa rispetto a Pascal, sebbene non abbia parlato tanto di divertimento quanto di leggerezza, di «letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere»³⁰. La scrittura di Perec si situa su un piano ulteriore, accosta serietà e leggerezza per mostrare dietro il riso un fondo amaro. Se torniamo a scorrere quel passo in cui ricorda le letture a letto sognando di mirabolanti avventure, lo scrittore qualche riga oltre aggiunge: «J'ai beaucoup voyagé au fond de mon lit. [...] La peur – la terreur, même – était toujours présente, malgré la protection des

²⁸ Richiamando l'analisi di Claude Burgelin sul rapporto tra autobiografia e contrainte, Bernard Magné scrive: «le roman lipogrammatique [di Perec] ne tente pas de combler ce manque: il en change la valeur. Au manque *dysphorique* que l'histoire a imposé au sujet, il n'oppose pas (en tout cas pas seulement) un surcroît mais un manque *euphorique*, dynamique, créateur. La perte n'a pas disparu, elle est devenue texte» (Magné, in Perec 2002a, p. 309. Corsivi dell'autore).

²⁹ Pascal 1976, pp. 95-96.

³⁰ Calvino 2002, p. 33.

couvertures et de l'oreiller»³¹, e più avanti riporta una citazione: «Heureux qui peut dormir sans peur et sans remords / Dans le lit paternel, massif et vénérable / Où tous les siens sont nés aussi bien qu'ils sont morts»³². Tre elementi sono messi in connessione: il piacere della lettura, la paura, il radicamento in un luogo, anche attraverso i legami affettivi. Perec, che lavora spesso con materiale autobiografico, a sei anni, nella Francia occupata del 1942, viene mandato dalla madre in zona libera presso la zia paterna che lo adotterà dopo la morte della madre, rimasta a Parigi, arrestata e deportata. Dietro le letture e i sogni infantili di evasione e di avventura si celava quello sradicamento che sarà infine portato alla luce e tematizzato in *Récits d'Ellis Island* nel 1979.

Per tornare a *La disparition*, diversamente dall'impressione di trasparenza della narrazione che è tipica di molti prodotti della cultura di massa, in cui il mezzo della rappresentazione scompare nella rappresentazione stessa, per assicurare l'illusione di realtà, in questo romanzo è oggetto di caricatura e gioco la convenzione che regge l'avvicinarsi dei personaggi in funzione dell'intreccio³³. Questi ultimi infatti scompaiono con leggerezza uno dopo l'altro così come sono comparsi (ancora, il modello di fondo è il romanzo giallo). Uno di loro, Ottaviani, si gonfia ed esplode al punto che non ne resta niente, se non un mucchietto di cenere bianca³⁴. Il "bianco" intitola il capitolo precedente (*Qui finit sur un blanc trop significatif*) e lo conclude (come appunto dice il titolo), con un apostrofo a cui segue uno spazio bianco al posto di una "e", che il lettore intuisce senza vederla e che in questa occasione non è evitata, scegliendo parole che non la contengano come nel resto del romanzo, ma mostrata nella sua assenza³⁵. Il bianco nella pagina è la condizione del personaggio che non esiste

³¹ Perec 1974, p. 26.

³² *Ivi*, p. 27.

³³ Secondo una tradizione che in realtà il genere romanzo ha fatto sua fin dagli inizi, di messa in discussione delle sue stesse convenzioni.

³⁴ «[...] pas un os, pas un bouton, mais un tas rabougri, pas plus gros qu'un involutif charbon produit par la combustion d'un cigarillo, qu'on aurait pris pour du talc, tant il apparaissait blanc» (Perec 2002a, p. 547).

³⁵ «S'affaissant, Ottavio Ottaviani murmura d'un ton mourant: – Mais il n'y a pas non plus d' » (*Ivi*, p. 545). È il momento in cui si dà più esplicitamente la chiave del lipogramma, esso stesso un enigma: un passo sensibile, o come dice il titolo, significativo.

più, condizione che è fatta oggetto di parodia metaletteraria, ma il destino di Ottaviani, diventato un mucchietto di cenere bianca, richiama anche in modo inquietante quello di molti deportati della Shoah, tra cui probabilmente la stessa madre di Perec: ecco che al centro del gioco parodico e formalista si apre una voragine. Il divertimento letterario contiene un fondo oscuro, fino al rimosso e a ciò che a fatica trova espressione. Gli esseri umani, sembra dire Perec dietro lo schermo del divertimento letterario, scomparivano nei campi di sterminio con leggerezza, come un personaggio da un romanzo, o una lettera dell'alfabeto da un foglio di carta ridotto in cenere. Si può, sempre in relazione alle stesse tematiche, pensare anche a *W ou le souvenir d'enfance* (1975), in cui il gioco e lo spettacolo sportivi sono il cuore di una società immaginaria distopica, di fatto una trasposizione letteraria dei campi. Anche dietro la *pièce* teatrale *La poche parmentier* (rappresentata per la prima volta nel 1974) sembra profilarsi l'ombra dei campi: i personaggi senza nome, tenuti in una prigionia inspiegabile muoiono in un'esaltazione parossistica delle patate, loro unico cibo; da morti si rialzano e recitano il finale di una tragedia (sul prototipo dell'*Amleto*) per rendere giustificata e meno incomprensibile la loro morte; le ultime parole sono affidate al personaggio del servitore, fino ad allora rimasto muto ed esterno all'azione, che indica i personaggi morti come invisibili, ignoti, folli, incomprensibili ai saggi, a "les autres" che sono al di là del recinto spinato dei campi e al di là del confine della ribalta del palco³⁶.

In coda a *La disparition*, lo scrittore aggiunge un *Post-scriptum* in cui, con tono invariabilmente burlesco, spiega le ragioni delle sue scelte per il romanzo: grazie alla contrainte linguistica ha visto aumentare inaspettatamente invenzione e ispirazione, al punto da diventare «aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan»³⁷. L'attenzione divertita per il significante (nella contrainte) doveva inoltre rivelare il merito, a suo avviso, di liberare il romanzo dalla «psychologisation qui s'alliant à la moralisation constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national», per prendere una strada che invece «mimait, simulait, honorait la tradition qui avait fait un Gargan-

³⁶ Perec 1981.

³⁷ Perec 2002a, p. 556. Uno scrittore di romanzi popolari come Ponson du Terrail e un intellettuale come Jean Paulhan sono accostati da un'allitterazione.

tua, un Tristram Shandy». Così facendo, «il produisait un 'vrai' roman, mais aussi il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis: 'L'on n'inscrit pas pour assombrir la population?')», dal momento che lo scopo ultimo dello scrittore doveva consistere nel «rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli!»³⁸

Un breve testo dal lungo titolo, *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, pubblicato per la prima volta nel 1968 per la rivista “*Enseignement programmé*” e adattato per la radio e per il teatro³⁹, si basa sulla trasformazione in racconto lineare di un diagramma di flusso (mappa concettuale di azioni e percorsi, riprodotta a fine testo), e così facendo esibisce una narrazione spezzata e involuta che torna continuamente su se stessa, ricomincia e prende strade diverse per poi tornare sempre allo stesso punto. Anche in questo caso, uno dei capisaldi del racconto, la linearità, viene fatto oggetto di sperimentazione ludica (un po' come avveniva già con *Quel petit vélo...*) ed è essa stessa parte del contenuto del romanzo. Il tentativo sempre rimandato da parte dell'anonimo protagonista di chiedere un aumento al proprio capo procede per alternative, scelte, ritorni all'indietro, e testimonia delle gerarchie su cui l'organizzazione del lavoro si regge e della frustrazione e assenza di alternative reali di un semplice impiegato. Il protagonista è costantemente rigettato indietro alle stesse possibilità di azione ripetute in frasi identiche. Non si può neanche parlare propriamente di 'protagonista', dal momento che la narrazione si svolge in un flusso senza punteggiatura alla seconda persona plurale, un “vous” collettivo o di cortesia: il narratore è il protagonista del romanzo e il lettore è a sua volta indotto a riconoscere se stesso, poiché direttamente interpellato dal testo⁴⁰.

Anche il linguaggio e le convenzioni della letteratura scientifica si prestano al *pastiche* negli articoli di *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, pubblicato postumo. Perec si finge neurofisiologo, ento-

³⁸ *Ivi*, pp. 556-557.

³⁹ Con il titolo *L'augmentation* l'adattamento teatrale è stato rappresentato per la prima volta nel 1970, mentre la versione radiofonica, da cui la pièce di teatro è tratta, è stata trasmessa nel 1969.

⁴⁰ Ecco l'*incipit* a titolo di esempio: «Ayant mûrement réfléchi ayant pris votre courage à deux mains vous vous décidez à aller trouver votre chef de service pour lui demander une augmentation» (Perec 2010, p. 7).

mologo, storico, filologo, sfruttando gli immancabili giochi verbali, neologismi improbabili che imitano e dissacrano la complessa terminologia scientifica, e mescolando il francese con le lingue ufficiali della scienza antica e contemporanea, il latino e l'inglese. Il potere della scienza di indagare e descrivere la realtà con affidabilità si basa anche sulla ulteriore convenzionalità e totale chiarezza, la non ambiguità del linguaggio utilizzato. I suoi modi sono allora bonariamente presi di mira dallo scrittore: il discorso scientifico, pur nella sua eccezionalità ed efficacia, resta pur sempre un discorso umano. Ad esempio, sono oggetto improbabile di esperimento e osservazione le cantanti soprano colpite dal lancio di ortaggi e le loro reazioni isteriche:

"Recent observation by Unsofort & Tchetera pointing out that '*the more you throw tomatoes on Sopranos, the more they yell*' and comparative studies dealing with the gaspreaction (Otis & Pifre, 1964), hiccup (Carpentier & Fialip, 1964), cat purring (Remmers & Gautier, 1972), [...] have led to the steady assumption of a positive feedback organization of the YR based upon a semilinear quadristable multi-switching interdigitation of neuronal sub-networks functioning *en désordre* (Beulott *et al.*, 1974)." ⁴¹

Una volta eseguito l'esperimento con strumenti tecnologici e metodi rigorosamente scientifici, «the hypothesis of a clustering interdigitation of neuronal subnets is highly probable, although no experimental evidence can be given due to the relative difficulty of entering those damned structures without destroying a lot of things» ⁴²: l'orizzonte delle passioni umane prende comicamente il davanti della scena. Non è la scienza in sé il bersaglio dello scrittore, omaggiata e parodiata da questi articoli scherzosi che tradiscono la mano di un abituale lettore di letteratura scientifica (Perec ha lavorato come documentalista al CNRS), quanto forse l'eccesso di fiducia nei suoi poteri, una sorta di assolutismo della scienza. Il linguaggio verbale è mediazione necessaria di ogni discorso scientifico e il fatto che ogni discorso debba altrettanto necessariamente essere tenuto da un soggetto mette in pericolo la trasparenza richiesta dalla scienza, osserva

⁴¹ Perec 1991, p. 15.

⁴² *Ivi*, p. 21.

Foucault⁴³. Nei pastiche di Perec, il soggetto salta ironicamente fuori e mostra come il linguaggio in sé abbia più livelli di senso nonché rimandi a un modesto e limitato locutore umano. Sempre in relazione a un'idea di onnipotenza della scienza e a un desiderio di ricondurre la parola a una più modesta dimensione umana (un abbassamento tradizionalmente tipico del comico), in un altro articolo, il discorso immaginario di assegnazione di un Nobel a un altrettanto immaginario scienziato (improbabile esperto ricercatore di innumerevoli discipline molto lontane tra loro, anche inventate) recita: «vous avez su libérer les routes qui, bientôt, nous conduiront au royaume du Savoir, à la connaissance du Grand Tout, à la domination décisive de l'Homme sur l'Univers opaque et ténébreux»⁴⁴. Niente è più serio e inattaccabile della scienza e delle sue ricadute sulla vita quotidiana e sul “progresso della civiltà”, ma sappiamo ormai che per Perec il divertimento è una cosa seria. Come faceva dire Walter Benjamin a uno dei personaggi di un suo radiodramma del 1932, intitolato *Che cosa leggevano i tedeschi mentre i loro autori classici scrivevano*: «in fin dei conti, una scienza priva di umorismo finisce per essere una nuova forma di oscurantismo, dogmatismo e autoritarismo»⁴⁵.

Anche il movimento all'interno della città e il genere della guida turistica, in *Perec/rinations*⁴⁶, si adeguano alla logica divertita del gioco enigmistico e linguistico: l'itinerario lungo Parigi si snoda attraverso parole crociate, problemi di logica, scelte dettate dalle iniziali delle vie (stessa lettera o lettere in sequenza alfabetica) o dal loro significato raggruppato per categorie (re di Francia, fiori, alberi, mestieri, ecc.). Il testo è un invito al lettore a divertirsi trovando le soluzioni e seguendo le indicazioni dell'autore (che ha elaborato gli itinerari con l'aiuto di mappe, guide e delle proprie passeggiate di *flâneur*). È d'altronde vero che Perec ha composto parole crociate per un settimanale, poi pubblicate in volume, impiegando la sua sensibilità di scrittore nel cuore della produzione culturale di massa. L'amico Marcel Bénabou ricorda come cercasse di inventare delle definizioni «déconcer-

⁴³ Foucault 2013, p. 320.

⁴⁴ Perec 1991, p. 54.

⁴⁵ Benjamin 2014, pp. 46-47.

⁴⁶ Pubblicato postumo in volume; inizialmente apparso a riprese su “Télérama” nel corso del 1980 e del 1981 (Perec 1997a).

tantes mais indiscutables»⁴⁷. La loro ricerca, affrontata come una sfida intellettuale in cui superarsi, richiamava la pratica svagata, perdigiorno e libera del flâneur: «en flânant, en laissant son attention flotter librement dans le sillage des mille et une associations évoquées par tel ou tel mot»⁴⁸. Le stesse definizioni condividevano la natura effimera dei giornali che le ospitavano, finalizzate a un piacere che si esaurisce con l'uso, alla maniera di altri prodotti culturali di consumo di massa: «Le principal inconvénient des belles définitions, c'est qu'elles ne peuvent plus resservir. Plus jamais on ne [les] pourra écrire»⁴⁹.

In questi ultimi esempi, la componente del divertimento puro è dominante, sebbene il divertimento intellettuale e linguistico di *Perec/rinations* sottintenda una riappropriazione dello spazio fisico, come vedremo, non di poco conto. Spazio che tende tra l'altro a subire una forma di riduzione nel viaggio turistico: una collezione di messaggi di cartoline postali indirizzate agli amici può allora testimoniare in maniera divertita e insieme ridondante del ridimensionamento dell'esperienza del viaggio a tempo del loisir nel quadro del turismo di massa, esibendo tutti i luoghi comuni del soggiorno di un turista modello (sole, monumenti, giochi, cibo)⁵⁰.

Se dunque la cultura di massa tende a divertire allontanando dalla realtà o a metterla in scena ai fini di un intrattenimento che tutto equipara, in alcuni testi di Perec il gioco e il divertimento letterario sono una strategia per catturare l'attenzione del lettore e portarlo altrove. A metà degli anni Ottanta, un sociologo americano, Neil Postman, metteva in guardia contro il dilagare della mentalità da divertimento a tutti i costi, ancora di più se questa investiva questioni serie. La sua critica era diretta in particolare alla televisione e al suo ridurre ogni avvenimento e argomento a futile intrattenimento che non lascia traccia. A conclusione del saggio, nel fornire qualche proposta costruttiva, e sottolineando la necessità di una consapevolezza critica riguardo i mezzi di comunicazione di massa e il loro modo di trattare fatti, conoscenze, la definizione di verità, e influire sugli spet-

⁴⁷ Perec, Bénabou, 1989, p. 66.

⁴⁸ Perec 1986, p. 11.

⁴⁹ *Ivi*, p. 20.

⁵⁰ Con il titolo *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables*, in Perec 1989, pp. 33-67. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 1978.

tatori, Postman scriveva: «In definitiva, [Huxley] aveva cercato di dirci che quello che affliggeva la gente nel *Mondo nuovo* non era ridere anziché pensare, ma non sapere per che cosa ridessero e perché avessero cessato di pensare»⁵¹. L'idea di letteratura di Perec, come si è andata delineando finora, deve divertire il lettore senza rinunciare alla sua vocazione di ricerca e d'interrogazione.

Non può in ogni caso sfuggire come, pur ragionando d'altro, di divertimento e d'intrattenimento, di serio e di leggero, sia emersa una costante: l'attenzione al linguaggio. Come lo scrittore osserva nel 1981:

“Cette activité d'écriture, pour moi, est une manière continuelle de me définir par rapport au monde dans lequel je suis, en essayant de le comprendre, en essayant de jouer avec, en essayant de l'interpréter, de le dominer par la parole. Je ne suis pas le langage, j'essaye de le contourner ou de me réfugier dedans pour produire des choses qui m'amuse, qui font que je décris des choses avec jouissance.”⁵²

Si tratta di un'attenzione al linguaggio che non è spia di un'autoreferenzialità della letteratura, al contrario, la scrittura è uno strumento per rapportarsi con il mondo (comprenderlo, giocarci, interpretarlo, dominarlo) servendosi del linguaggio, a un tempo distanziato e avvicinato (girare intorno alle parole o rifugiarsi). Questa stessa attenzione è cioè in sé produttrice di senso, al di là dei significati veicolati dalle parole: è una presa di posizione rispetto al compito e alla possibilità della letteratura di raccontare i cambiamenti, l'esperienza personale o collettiva, la società e gli individui che la abitano.

⁵¹ Postman 2002, p. 190.

⁵² Bertelli, Ribière 2003b, p. 206.

2. Saturazione e crisi del linguaggio

Il Novecento, che vede la nascita della Linguistica generale, col suo nuovo approccio sincronico ai fatti della lingua come sistema¹, si caratterizza anche per una crisi del linguaggio (affiancata da altre analoghe: del romanzo, della rappresentazione, del soggetto, della filosofia), che com'è ovvio segna in particolar modo la letteratura. Molti intellettuali e scrittori partecipano, direttamente o implicitamente, al dibattito. Perec si trova a scrivere in un momento in cui la crisi accompagna ormai la letteratura da diversi decenni ma non le ha impedito di continuare il suo percorso, spesso ma non sempre, in direzione del rinnovamento. In questo contesto lo scrittore dà una risposta propria, che si situa al contempo dentro e oltre la crisi.

2.1. La parola minata

Un ruolo nell'emersione di sfiducia nelle possibilità comunicative delle parole è stato giocato dalle due guerre mondiali. In letteratura, contro la carneficina della Grande Guerra i dadaisti esprimevano la loro protesta attraverso l'attacco sistematico alle convenzioni sociali e comunicative dell'arte, come linguaggio della società borghese dai cui valori ritenevano che la guerra avesse avuto origine. Qualche decennio dopo, in seguito alle distruzioni di massa della Seconda Guerra Mondiale (che arrivavano a mettere in discussione la nozione stessa di umano, dai campi di sterminio alla bomba atomica), la cosiddetta letteratura dell'assurdo (Beckett soprattutto) aveva risposto azzerando l'efficacia e il senso di ogni comunicazione, rendendo la parola

¹ Il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure viene pubblicato nel 1916.

impotente, o semplicemente mostrandola come tale, o dandola in spettacolo. Nel Novecento, si diffondono inoltre le riflessioni freudiane sulla negazione e sul lapsus che danno conto di un linguaggio verbale che tradisce l'intenzione comunicativa e insieme è espressione involontaria dell'inconscio.

Nella prima metà del secolo si assiste anche al diffondersi crescente dei giornali, delle riviste di vario genere, della radio. I quotidiani moltiplicano le vendite intorno alla Prima Guerra Mondiale, ma la stampa era andata occupando un posto sempre più rilevante nella società francese già nel corso dell'Ottocento. Marc Angenot dimostra come gli scrittori, e in modo via via più accentuato all'avvicinarsi della fine del secolo, vedessero il giornalismo come un uso degradato del linguaggio e come minaccia a cui reagire: «le journalisme, dans son foisonnement, dans son abondance et dans sa 'vulgarité', met en question le prestige et la légitimité du labeur littéraire»²; la stessa tecnica poetica è utilizzata nella pubblicità e «la poésie devient impossible parce que l'apparence de la poésie, le vers et le répertoire lyrique, élégiaque et épique sont omniprésents»³. Per tornare al Novecento, a fianco dei giornali, i settimanali si affermano e diversificano intorno agli anni Trenta insieme ai cinegiornali, ed è noto il ruolo giocato dalla radio nella propaganda nazista o alleata prima e durante la Seconda Guerra Mondiale. Siamo lontani dalla proliferazione di parole e immagini nelle comunicazioni di massa della nostra contemporaneità, tuttavia gli intellettuali più attenti potevano riuscire a scorgere un'evoluzione in atto. Le parole si moltiplicavano nei giornali, alla radio, e così la loro natura si faceva più effimera: dalla pubblicità finalizzata al commercio ai giornali destinati a un consumo più o meno rapido alla radio che faceva tornare attuale una nuova oralità, sebbene diversa da quella primaria⁴. Nonostante la registrazione e conservazione in archivio delle trasmissioni e benché il legame con la parola scritta non fosse mai venuto meno, nel caso della radio, la centralità

² Angenot 1984, p. 83.

³ Angenot 2013 (<http://www.medias19.org/index.php?id=12319> – ultimo accesso: giugno 2020).

⁴ Nel 1903, Marcel Schwob (scrittore e giornalista) ironizzava sugli usi molteplici e prosaici della carta di giornale e di conseguenza sull'utilità pratica degli stessi, prodotti in gran quantità per un consumo usa e getta e non pensati per essere conservati come il libro (Cfr. Schwob 1929).

del suono e della parola orale erano accentuati, l'esperienza di ascolto era al contempo privata e collettiva, l'evanescenza della voce e dei discorsi tornava a diventare la norma, in più privata delle tecniche mnemoniche e delle pratiche sociali che assicuravano alle culture orali una forma di stabilità, la conservazione nel tempo. L'immediatezza, agli inizi soprattutto della cronaca dell'evento sportivo, e l'ubiquità rendevano il nuovo mezzo completamente diverso da ogni altro prima di allora: il presente condiviso tra latore del discorso e suo destinatario, la simultaneità tra evento e sua diffusione/trasmisione in luoghi distanti, affiancati all'esistenza di un pubblico eterogeneo unito nell'ascolto e separato nello spazio, erano senza precedenti. L'esperienza quotidiana includeva insomma nuove pratiche e atteggiamenti: una radio autorevole certo, ma pur sempre effimera, poiché fatta di messaggi spesso letti, dipendenti dunque dalla scrittura, ma che passavano nell'etere e andavano persi; dei giornali che raggiungevano un pubblico molto vasto, ma finalizzati a un uso temporaneo e non fatti per essere conservati. La nuova oralità (o oralità secondaria), che tanto rimandava ad aspetti dell'oralità primaria quanto se ne distaccava, e di cui si parlerà più diffusamente in una sezione successiva di questo studio, tornava a riproporre l'antica «concentration on the present moment»⁵. Le parole diventavano macigni nella propaganda, totalitaria o meno (come ha lucidamente mostrato George Orwell)⁶, e allo stesso tempo perdevano parallelamente e progressivamente peso (come sarebbe diventato evidente nella pubblicità)⁷.

Non è allora forse un caso se dadaisti e scrittori come Beckett, già citati e particolarmente sensibili a una crisi del linguaggio, creatori di un'arte espressione di quella crisi, siano anche fra quelli che maggiormente hanno sentito il fascino della cultura di massa e dei media e la necessità, in un modo o nell'altro, di confrontarvi.

⁵ Ong 1982, p. 136.

⁶ Cfr. Orwell 1968, pp. 337-351.

⁷ Vale la pena ribadire, per situare il cambiamento nella giusta prospettiva, che le innovazioni tecnologiche e i nuovi media come la radio (e la sua "nuova oralità") trovavano un pubblico nella popolazione francese che era in maggioranza alfabetizzata già prima della Prima Guerra Mondiale (la riforma che dava inizio al processo è del 1881-82). Cfr. Mollier, in Rioux, Sirinelli, pp. 72-115.

2.2. L'uso e la materialità della lingua

Negli anni Sessanta, quando Perec comincia a pubblicare, il dominio dei media è enormemente cresciuto, tanto da far ritenere a Edgar Morin e altri intellettuali suoi contemporanei che la cultura di massa sia un prodotto importato dagli Stati Uniti nel dopoguerra e poi diversificatosi di nazione in nazione, mentre si è dimostrato che le sue manifestazioni si hanno ad esempio in Francia già a partire dalla Belle Époque (e anche prima, come tendenza che va via via affermandosi). A proposito degli anni Sessanta, Morin scrive: «parole e immagini sciamano dalle telescriventi, dalle rotative, dalle pellicole, dai nastri magnetici, dalle antenne radio e televisive; tutto ciò che si muove, naviga e vola, trasporta giornali e settimanali; non c'è molecola d'aria che non vibri di messaggi che una macchina o un gesto rendono immediatamente udibili e visibili»⁸. Nel 1973 Perec affronta la questione dei giornali e della prospettiva loro peculiare, attraverso un articolo poi divenuto celebre, dal titolo *Approches de quoi?* (uscito su "Cause commune" e poi ripubblicato postumo nella raccolta *L'infra-ordinaire*), in cui spiega la sua visione della nozione di "infra-ordinario", termine coniato da Paul Virilio⁹. Critico nei confronti della passione dei giornali per lo straordinario, lo spettacolare («Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent»¹⁰), Perec riporta l'attenzione sul quotidiano, sul banale, l'ovvio: «Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel: le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible: le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. [...] Les journaux parlent de tout, sauf du journalier»¹¹. Lo scrittore identifica con il termine "infra-ordinario" questo piano trascurato ma essenziale dell'esistenza: «Ce qui se passe chaque jour et

⁸ Morin 2005, p. 29.

⁹ Virilio, Perec e Jean Duvignaud fondano la rivista "Cause commune" quello stesso anno.

¹⁰ Perec 1989, p. 9. Già Marcel Schwob nel 1903 prende di mira lo stile dei giornali e la loro predilezione per l'iperbole; cita inoltre Baudelaire, che rimproverava alla stampa quotidiana di esibire i segni della perversità umana più spaventosa, le vanterie più esagerate di bontà e carità, le affermazioni più sfrontate su progresso e civiltà (Schwob 1929, p. 156).

¹¹ Perec 1989, p. 10.

qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel»¹².

La questione sollevata da Perec si pone innanzitutto in termini di comunicazione e di linguaggio, nei passi citati, in cui fa riferimento a ciò che è "significatif" e ai giornali che "parlent", ma anche altrove, e l'articolo stesso non a caso comincia con le parole: «Ce qui nous parle [...]»¹³. La visione che i quotidiani restituiscono pone lo spettacolare come rivelatore della vita, «comme si le parlant, le significatif était toujours anormal»¹⁴, al contrario dell'infra-ordinario, che sfugge:

"Comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. [...] Comment parler de ces 'choses communes' [...], comment leur donner un sens, une langue: qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes." ¹⁵

Tornano insistentemente in poche righe i termini interrogare, parlare e affini (rendere conto, descrivere, veicolare risposte e domande, infine dare un senso). Quando leggiamo «comment donner [aux choses communes] un sens, une langue», viene in mente la formula celebre di Rimbaud "trouver une langue", nella *Lettre du voyant*. Tra i primi a demolire sistematicamente dall'interno l'idea dell'immediatezza referenziale delle parole, con una visione che alle parole affidava tuttavia il compito ambizioso di dire "l'inconnu", l'"oggettivo" doppiamente fisico e metafisico, Rimbaud usava il termine "trouver" (una scoperta, una ricerca) a differenza del "donner" di Perec (assegnare alle cose le parole che riescano a dirle). Nel primo, troviamo tuttavia il verbo "donner" quando scrive: «[le poète] donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue»¹⁶: Rimbaud

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

¹⁵ *Ivi*, p. 11.

¹⁶ Rimbaud 2009, p. 346.

vuole consegnare una forma (o l'informe) al lettore, all'umanità intera addirittura (poesia come progresso), mentre Perec vuole restituire parole alle cose, come se questo le facesse esistere con più forza agli occhi assuefatti dei contemporanei (con una responsabilità naturalmente da parte dei media, dato che è dalla polemica contro i giornali che la riflessione sull'infra-ordinario ha inizio).

Anche la vita quotidiana è come un linguaggio deprivato della sua gravidanza. Di ciò che è talmente abituale che non si riesce più a vederlo, Perec scrive ancora: «Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie»¹⁷, con un coinvolgimento del corpo, o una mancanza di coinvolgimento, che rimanda non solo allo sguardo, ma anche alla materialità della lingua. Lo scrittore utilizza un termine, anestesia, che ha usato anni prima in un altro articolo, pubblicato nel 1963, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*¹⁸, scritto ancora prima del suo esordio, in cui conia la celebre frase, lapidaria ed efficace, sulle difficoltà di raccontare i campi di concentramento nazisti: «monotone ou spectaculaire, l'horreur anesthésiait»¹⁹. Il problema è lo stesso: come usare il linguaggio in modo che riesca a dire il non detto dell'esperienza perché trascurato, depotenziato, o, punto ancora più sensibile, perché profondamente incomprensibile. Ancora sulla scrittura della Shoah: «Nul ne désirait, en écrivant, susciter la pitié, la tendresse ou la révolte. Il s'agissait de faire comprendre ce que l'on ne pouvait pas comprendre; il s'agissait d'exprimer ce qui était inexprimable»²⁰. Come fare in modo che il linguaggio sia efficace e riesca a parlare, a dispetto dei suoi limiti e dei suoi usi depotenzianti? A dispetto, come scrive in un altro articolo della stessa serie concepita per la rivista “La Ligne Générale” e uscito su “Partisans” nel 1962, di giornali che mentono, film che non dicono niente, libri che «nous cachent l'essentiel»²¹. Si tratta certo di problemi connessi a una più generale crisi del linguaggio che investe da tempo la letteratura, come vedremo meglio più avanti, ma che l'esperienza dei campi rendeva ancora più acuta: «Dès les premiers jours, écrit Robert Antelme, il

¹⁷ Perec 1989, p. 11.

¹⁸ Perec 1992, pp. 87-114.

¹⁹ *Ivi*, p. 91.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Perec 1992, p. 65 (*Pour une littérature réaliste*).

nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps»²². Perec rifiuta l'idea di una crisi portata da altri scrittori al limite estremo del silenzio²³, ma non dà per scontato il potere delle parole e cerca di interrogarsi (come molti scrittori precedenti e suoi contemporanei) su come rendere, o tornare a rendere, il linguaggio in grado di 'parlarci', di dire l'essenziale. È comunque interessante notare come per lui la scrittura dei campi porti con sé un atteggiamento e dei termini che si ritroveranno anni dopo nella declinazione del concetto di infra-ordinario, applicato alla vita quotidiana: «il faut 'provoquer', 'interroger' l'espace, les choses, les autres», scrive nell'articolo su Antelme, segno di un legame non evidente ma indiscutibile tra i due piani²⁴.

In termini di crisi del linguaggio, o meglio ancora di un suo depotenziamento da parte dei media (nel caso specifico, i giornali), attraverso la riflessione sull'infra-ordinario, Perec attira l'attenzione sull'uso del linguaggio più che sulla sua capacità intrinseca di raccontare la vita: «ce que [les journaux] racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser»²⁵. Lo scrittore dà valore tanto al linguaggio della letteratura che a quello di uso quotidiano: «Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez. / Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez. / Questionnez vos petites cuillers»²⁶.

²² *Ivi*, p. 91 (*Robert Antelme ou la vérité de la littérature*).

²³ Il giovane Perec è molto critico: «[...] aujourd'hui [...] l'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre: le silence» (*Ivi*, pp. 111-112).

²⁴ *Ivi*, p. 105. Se si legge il già citato testo per il teatro *La poche parmentier*, nella sua ambientazione claustrofobica, l'elogio di un alimento umile come le patate conduce in modo grottesco i personaggi alla morte. Forse nell'attenzione all'infra-ordinario era insita non solo la critica ai giornali, al loro uso del linguaggio e corrispettivo approccio al mondo, ma anche l'esaltazione di una dimensione della vita quotidiana tanto ovvia e banale quanto talvolta degradata o negata, come nell'esperienza inumana dei campi.

²⁵ Perec 1989, p. 10.

²⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

C'è dunque un piano infra-ordinario dell'esistenza che passa per il linguaggio e può esprimersi anche attraverso la contrainte, come vedremo più avanti. In questo capitolo, il concetto di uso del linguaggio rimanda alla consapevolezza sociolinguistica che la pratica individuale e sociale della lingua si riflette sulla lingua stessa, che resta viva se si evolve con i parlanti. Mettere in questione un uso dato e indiscusso per incoraggiare approcci anche linguistici diversi pone Perec su un altro versante rispetto a quanti, come si vedrà, lamentano una crisi portata alla radice stessa della facoltà di linguaggio.

Se intanto pensiamo al romanzo d'esordio *Les choses*, l'elencazione frequente di oggetti da parte del narratore implica banalmente la capacità della parola di raccontare la condizione dei personaggi del romanzo, la loro resa al solo possesso delle cose come mezzo per dare significato all'esistenza. La lista, l'inventario sono costanti in quasi tutte le opere dello scrittore. Le liste mettono in correlazione la moltiplicazione delle parole non con un loro svuotamento, come sarebbe naturale aspettarsi da un movimento di saturazione, ma all'inverso con l'esibizione della loro capacità insieme di mostrare il mondo nella sua esistenza, infra-ordinaria o meno, e di presentarlo come passato attraverso la categorizzazione del pensiero e del linguaggio (dei criteri assemblanti), in un legame strettissimo tra mondo, sguardo che lo osserva e voce che lo nomina. Attraverso la lista, ecco il mondo che esiste e gli esseri, i luoghi, le cose, costantemente a rischio di scomparsa, ma ecco anche il linguaggio e la prospettiva dell'uomo che li guarda, in grado di alimentare la memoria attraverso la parola, che tuttavia, come vedremo, resta mai pienamente soddisfacente, all'altezza del compito che le viene affidato²⁷. In *Penser/Classer*, Perec scrive:

“Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires; la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être [...] la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde ('la vie') resterait pour nous sans repères.”²⁸

²⁷ Si è molto scritto sulla passione di Perec per le liste, per l'elencazione quasi compulsiva e il senso del vuoto, l'angoscia della scomparsa, il suo passato di orfano.

²⁸ Perec 1985, p. 167.

Per altri versi, il piano della semplice nominazione richiama il carattere che nelle culture orali la parola aveva di azione, di creazione di esistenza, di conservazione e di potere sull'esistente²⁹, che la nuova oralità conferma e smentisce. In Perec le parole possono perpetuare quel che sembra non fare altro che andare verso la scomparsa e tuttavia al potere della parola si accompagna la consapevolezza che il vuoto minaccia anche la stessa operazione di uso del linguaggio. A proposito dell'organizzazione dell'articolo appena citato (*Penser/Classer*) e del discorso che questo intavola sul pensare e il classificare, che nonostante gli sforzi restano (articolo e discorso) frammentari, non lineari, scrive: «Peut-être est-ce aussi désigner la question comme justement sans réponse, c'est-à-dire renvoyer la pensée à l'impensé qui la fonde, le classé à l'inclassable (l'innommable, l'indicible) qu'il s'acharne à dissimuler...»³⁰, mentre più avanti, riflettendo sul suo stesso pensiero che fluttua tra associazioni non prevedibili, riconosce il ruolo orientativo del linguaggio: «méandres au milieu des mots; je ne pense pas mais je cherche mes mots: dans le tas, il doit bien y en avoir un qui va venir préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard, 'voudra dire quelque chose'»³¹. L'ultima voce dell'articolo poi, a sua volta in forma di elenco, resta significativamente vuota, bianca, elencata alla lettera Z e intitolata con un punto interrogativo: l'elenco resta naturalmente aperto. Il linguaggio dunque è insieme dentro e oltre la sua crisi: è un dato acquisito che sia limitato, problematico, ma anche necessario, in connessione (cercata) con il mondo. Perec parla di bisogno di nominare per non restare “sans repères”, come abbiamo visto, e parla di “scandalo” del silenzio, come vedremo tra breve; è insomma distante dall'idea di una parola che si arrende o paradossalmente celebra il silenzio (significativamente in alcuni dei suoi esperimenti radiofonici proprio il silenzio è una delle sue risorse espressive).

Se si prende in esame *W ou le souvenir d'enfance*, come dimostra la sua stessa struttura e l'andamento della narrazione, alternata tra divagazione autobiografica e *fiction* distopica di un'immaginaria società

²⁹ I cataloghi sono tra l'altro una delle risorse della letteratura orale per favorire, attraverso formule e altre mnemotecniche la memorizzazione.

³⁰ Perec 1985, p. 153.

³¹ *Ivi*, pp. 173-174.

da incubo, riflesso dei campi di concentramento nazisti, ciò che è stato storicamente definito come "l'indicibile" e il rimosso possono essere detti attraverso un procedimento di aggiramento e traslazione. Scrive Perec: «je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible [...]; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes [...]; je ne retrouverais jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence» e tuttavia, allo stesso tempo, qualche riga oltre: «j'écris: j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; [...] l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»³²: da un lato la materialità dei corpi e della scrittura che li ricorda (una traccia), dall'altro l'evanescenza dei corpi, delle persone divenute ombre (compresi i vivi che faticano a ricordare, come lo scrittore) e della parola, necessaria e insufficiente.

Come ha dimostrato il finale di *La Vie mode d'emploi*, si può moltiplicare a dismisura il narrabile senza che si possa evitare che il vuoto resti:

"C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W."³³

L'ultima tessera del puzzle non combacia, l'ordine non può essere ricomposto; l'immagine del puzzle resta irrimediabilmente incompleta e impossibile da completare: nello spazio rimasto vuoto la X della cancellazione e in mano una W, come il nome dell'isola immaginaria trasposizione dei campi in *W ou le souvenir d'enfance*. Due piccoli elementi, che hanno la forma di due lettere dell'alfabeto, unità minime del linguaggio scritto, conservabile e stabile, non s'incastano, lasciano un vuoto minuscolo, ma quanto basta per demolire tutta l'opera-

³² Perec 2013b, pp. 63-64.

³³ Perec 2002b, p. 1279.

zione di ricomposizione, divenuta ormai irrealizzabile a un passo dalla fine. A dispetto dell'ossessione di Bartlebooth, e dell'elaborato processo messo in atto da Morellet per ricreare una superficie liscia e intatta dai puzzle risolti, restituendo gli acquarelli originali dipinti dallo stesso Bartlebooth, le suture questa volta restano per una mancanza e insieme una tessera inutile, superflua. Winckler, a cui era affidato il compito di preparare i puzzle a partire dagli acquerelli, e che ha lo stesso nome, in *W ou le souvenir d'enfance*, del bambino scomparso e del personaggio che va alla scoperta dell'isola di W, ha giocato un tiro a Bartlebooth, mostrando il vuoto dietro l'ossessione della rappresentazione e della completezza, la dispersione che rende vano il tentativo ultimo di ricomposizione: qualcosa resta irrimediabilmente fuori. In quel momento di scoperta, senza riuscire a completare la serie dei puzzle, con la tessera inservibile in mano e il vuoto della tessera mancante a rovinare la rappresentazione del cielo crepuscolare, a un passo dalla notte, Bartlebooth muore.

Alla necessità del linguaggio si affianca dunque l'esibizione dei suoi limiti. Come osserva Jean Paulhan (ma ci torneremo), il potere delle parole è sempre nella storia della letteratura il rovescio inseparabile della crisi delle parole. Se per alcuni scrittori la crisi pone la letteratura su un piano altro, al punto che solo nell'ambito della stessa il linguaggio riacquista potere, in Perec fiducia nelle potenzialità e consapevolezza del limite coesistono e contribuiscono alla sua riflessione e alla sua poetica.

Non mancano poi liste che si fondano sul piacere dell'affabulazione e un atteggiamento più svagato, come il *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze*. Anche questa lista risponde a un tentativo, limitato, non esaustivo e riferito a un solo anno, di salvare attraverso la parola e la scrittura ciò che scompare e si dimentica, ma il tentativo, in questa ottica, è chiaramente un'operazione autoironica. Siamo contemporaneamente sul piano del gioco intorno alle tematiche del quotidiano e dell'infra-ordinario, di ciò che semplicemente esiste e tesse nella sua banalità e umiltà la vita quotidiana – su cui torneremo in un prossimo capitolo – e sul piano dei poteri e limiti della scrittura e del linguaggio.

Il volume *Presbytère et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F.*³⁴ raccoglie alcuni esperimenti linguistici e ludici di Perec in collaborazione con Marcel Bénabou, che gli varranno l'ingresso nell'OuLiPo. I due amici scelgono ad esempio frasi note, citazioni brevi, e ad ogni parola sostituiscono una delle sue possibili definizioni, in genere tratte dal dizionario; di passaggio in passaggio, di perifrasi in perifrasi, sfruttando maliziosamente le diverse accezioni di una parola, la frase iniziale cresce e si allontana sempre più dal suo significato originale, con effetti di *nonsense* o di comicità³⁵. Nell'ironica riflessione teorica del 1973 su questi esperimenti di produzione letteraria automatica (che tanto automatica naturalmente non è, dal momento che la scelta delle definizioni orienta il risultato³⁶), con fare polemico nei confronti della crisi del linguaggio, i due scrittori portano verso il comico e l'ingiuria la frase simbolo di chi rifiutava polemicamente, Breton e Valéry in testa, il romanzo convenzionale, «La Marquise sortit à cinq heures», che diventa: «Macaronis bêtes! Ottomanes imbéciles! Arrières! Dégoûtants! Parlement de petits maîtres! Flics! Gare, domestiques au pourcentage! Vous nous soulevez le cœur!»³⁷. In questo gioco, la sintassi, collante che permette di conservare una parvenza di senso all'enunciato, viene bollata come superflua: «L'alourdissement de l'énoncé, dû à la multiplication des mots porteurs de sens, produit très rapidement un effet de surcharge, puis de saturation, et enfin de rupture: la syntaxe de la phrase initiale va donc s'effondrer et disparaître. D'où la règle: *La structure syntaxique de l'énoncé initial ne constitue pas une contrainte absolue; seule s'impose la nécessité de suivre rigoureusement l'ordre de succession des mots*»³⁸. Inizialmente il progetto consisteva nel dimostrare che

³⁴ Una raccolta di frammenti uscita postuma, come numero dei "Cahiers Georges Perec", dove P.A.L.F. sta per Production Automatique de Littérature Française (Perec, Bénabou 1989).

³⁵ La tecnica specifica è denominata ironicamente L.S.D. (Littérature Semi-Définitionnelle). Attraverso il suo utilizzo, come direbbe Queneau, «la 'traduction' de n'importe quel texte multiplie environ par 3 la longueur du texte traduit. En traduisant 5 fois une page dactylographiée, on obtient un ouvrage de 243 pages! [...] On voit ainsi que notre méthode permet [...] la production quasi-instantanée, quasi-illimitée et quasi-originale de chefs-d'œuvre» (Perec, Bénabou 1989, p. 21).

³⁶ Questo aspetto è particolarmente evidente negli esperimenti che danno come risultato dei *pastiches*, come se si trattasse di citazioni, scritte "a imitazione di".

³⁷ Perec, Bénabou 1989, pp. 27-28, dove sono riportati tutti i passaggi.

³⁸ *Ivi*, p. 28. Corsivo degli autori.

prese due frasi isolate e diverse, meglio se celebri, fosse possibile, di sostituzione in sostituzione, portarle all'equivalenza totale, a farle combaciare. «Nous étions un jour tombés d'accord sur ce qui nous semblait être une évidence méconnue, à savoir que le langage tourne en rond et fonctionne en circuit clos»³⁹ scrive Bénabou nella *Présentation* alla raccolta. Il principio di partenza era: «tout mot étant égal à tout autre mot, toute phrase est nécessairement égale à toute autre phrase»⁴⁰. Va da sé che, come si è detto, l'autore impone una direzione alla scelta delle definizioni per portare le due frasi di partenza verso l'equivalenza, come mostrano con ironica evidenza gli esempi forniti (si può girare in tondo ad esempio passando da un sinonimo a un altro fino a tornare a quello di partenza, o al contrario, di sinonimo in sinonimo allontanarsi completamente: tutto sta nella scelta dei termini, tra i possibili che ogni parola offre). Forse in questo gioco, c'era un riferimento, oltre che a Breton e alla pratica dell'associazione, a una certa concezione filosofica del linguaggio e della scrittura in quegli anni. Quel che interessa qui è che il processo di saturazione, che vediamo nella diffusione dei media, e che già Perec doveva sperimentare negli anni Sessanta e Settanta, sembra trasferirsi in questo caso al linguaggio in sé, di definizione in definizione in una *mise en abyme* senza fondo, ma a ben guardare è ancora una volta una crisi nell'uso del linguaggio. Come ricorda ancora Bénabou, lo scrittore aveva sempre davanti gli occhi un appunto che «[il] affichait juste au-dessus de sa table de travail» sui progetti da seguire e quello del P.A.L.F. era immancabilmente presente, «agrémenté d'abord de grands points d'exclamation (marque d'une indignation, difficile à contenir, devant les retards accumulés), puis vers la fin, de petits points d'interrogation, signes de scepticisme et de lassitude»⁴¹.

Le due tendenze, approccio ludico e ricerca di un'efficacia del linguaggio, di fatto s'incrociano e restano delle costanti nel corso del suo percorso intellettuale e letterario. La stessa pratica della contrainte ha la funzione, per ammissione dello scrittore, di stimolare e incanalare la creatività, impedendo che si perda in mille rivoli, ma potrebbe anche essere pensata come un'applicazione del concetto di infra-

³⁹ *Ivi*, p. 9.

⁴⁰ *Ivi*, p. 30.

⁴¹ *Ivi*, p. 7.

ordinario al linguaggio verbale. Il vincolo linguistico, tra i diversi possibili, riporta l'attenzione al linguaggio, allontanando da una sua utilizzazione assuefatta. La lingua acquista materialità, fa attrito, come in fondo avviene nella quotidianità con i giochi di parole. Bernard Magné fa notare che «les contraintes perecquiennes ne s'appliquent pas indifféremment à tous les aspects de la langue, mais travaillent de façon privilégiée sa dimension matérielle, ses signifiants. Mieux: dans les signifiants, c'est avant tout l'aspect graphique, la lettre, le caractère typographique qui est soumis à la contrainte»⁴². L'abituale, scriveva Perec, in uno dei passi citati sopra, non è più portatore di alcuna informazione e viviamo in uno stato come di anestesia, cioè di insensibilità fisica oltre che di sospensione del pensiero cosciente: «Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?»⁴³. Il vissuto quotidiano incrocia linguaggio, corpo, spazio. La *parole* (l'attualizzazione concreta della lingua che è invece un sistema astratto, secondo le distinzioni inaugurate da Saussure) è un corpo che fa attrito come suono e come immagine materiale stampata. D'altronde per gli stessi oulipiani, il linguaggio è un oggetto concreto⁴⁴.

La letteratura aveva esplorato la dimensione spaziale della parola scritta già alla fine del secolo precedente. Il giornale e la sua impaginazione, o gli slogan e le immagini dei manifesti pubblicitari mettevano in diversa luce rispetto al libro la parola stampata che si mostrava con maggiore evidenza come immagine. Perec riempie *La Vie mode d'emploi* di estratti, con diversa impaginazione e caratteri e di diversa provenienza: menù, frontespizi, dépliant, insegne, trafiletti, intestazioni, etichette, inserti pubblicitari, inviti, cruciverba, avvisi, alberi genealogici, ecc. Estratti come questi, il cui uso e combinazione rimandano anche alle tecniche del montaggio del cinema, al collage, alla logica del ready made, fanno parte del "rumore di fondo" di una

⁴² Magné 1989, p. 220.

⁴³ Perec 1989, p. 11.

⁴⁴ Anni prima, Sartre sosteneva: «[Le langage] nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps» (Sartre 2008, p. 26). È un punto di vista che si ritroverà in McLuhan, che com'è noto vedeva il linguaggio come un medium e ogni medium come un'estensione dei sensi, dalla scrittura alla stampa ai media elettrici, sulla scia di un'intuizione di Walter Benjamin.

società pervasa da una parola scritta onnipresente e da vari media che la riproducono. La cultura di massa è ubiqua. In *La Vie mode d'emploi*, la parola si mostra nelle sue molteplici incarnazioni, che tutte confluiscono nella composizione letteraria, termine questo, composizione, che rimanda tanto alla pratica della scrittura quanto alla matrice tipografica. Le lettere, le parole, le frasi si offrono al lettore come immagine visiva, emergendo all'attenzione nel flusso della lettura e importando dentro il testo pezzi di mondo che passano per il linguaggio. Quest'ultimo è un medium (in una delle accezioni di medium date da Debray, come cioè «procédé général de symbolisation»⁴⁵) che diventa visibile, come per la poesia ready made, «la juxtaposition d'éléments inconciliables [permet] la mise au jour du medium, annule sa pseudo-transparence»⁴⁶. Gravato dal peso di secoli di elaborazione letteraria e dall'effetto di saturazione prodotto dai media, il linguaggio in Perec diventa il centro fragile della possibilità dell'uomo di raccontarsi. Nella sua opera trovano espressione letteraria le due tendenze individuate da Bolter e Grusin in ogni medium, l'aspirazione all'immediatezza (resa trasparente del reale e medium che sembra scomparire, si nasconde) e l'ipermediazione (il medium che esibisce se stesso)⁴⁷: l'immediatezza si confonde con la ricerca di un'efficacia comunicativa della parola, anche in modo analogo ad alcuni tipi di ripresa audiovisiva, come si vedrà, mentre l'ipermediazione si ritrova nel gioco linguistico sonoro e visivo, o nella gestione delle strutture narrative, dell'intreccio, dei personaggi che rompe o complica l'illusione rappresentativa.

In uno degli articoli scritti a inizio anni Sessanta, già citati e raccolti in *L.G.*, Perec cita tra gli altri Jean Paulhan. Nel suo *Les fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les lettres*, pubblicato nel 1941, la crisi del linguaggio che fa da sfondo alla letteratura francese di inizio Novecento è ricondotta a secoli di produzione letteraria che renderebbe arduo riuscire a dire qualcosa in modo adeguato senza cadere nella convenzione e nello stereotipo⁴⁸. In realtà, una preoccupazione riguardo l'enormità e il valore sentito come ineguagliabile dei classici

⁴⁵ Debray 2000, p. 35.

⁴⁶ Théval, in Reverseau et al. 2012, p. 128.

⁴⁷ Cfr. Bolter, Grusin 2002.

⁴⁸ Cfr. Paulhan 1941.

la si aveva già ad esempio nel Seicento (in un contesto più generale di *Querelle des Anciens et des Modernes*); si veda La Bruyère: «Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent»⁴⁹. È interessante notare come a metà del Novecento, dopo decenni di dominio della visione romantica dello scrittore come demiurgo, la questione del peso del passato torni (e sappiamo che diventerà un'ossessione nella postmodernità) tanto da spingere gli scrittori a un punto critico di interrogazione del linguaggio e della sua capacità di raccontare il mondo. Le ragioni possono essere molte, ma forse gioca un ruolo la concorrenza delle narrazioni e dei discorsi sempre più numerosi e sempre più diffusi e popolari della cultura di massa, con in più, dalla loro, quello stare, effimero ma potente, continuamente sulle tracce della realtà contemporanea ai lettori e agli spettatori.

2.3. Una crisi che perdura

Come si è già accennato, è dalla seconda metà dell'Ottocento che intellettuali e scrittori si sono confrontati con una crisi del linguaggio che sentivano connaturata al loro tempo e che pertanto non poteva non pesare sulla creazione letteraria: poeti soprattutto, che approfondivano la crisi con l'intento ultimo di assegnare alla parola poteri anche maggiori, sovrumani si direbbe. In fondo anche la lotta dai risultati perennemente insoddisfacenti ingaggiata da Flaubert con lo stile e la lingua potrebbe essere letta come un sintomo di crisi. Negli stessi anni grossomodo, il già citato Rimbaud rompeva la trasparenza del linguaggio per riproporla potenziata su un piano altro: metteva in causa la corrispondenza ap problematica tra segno e referente, insistendo sull'analogia, sui rapporti tra segno e segno che svelano "l'inconnu", accostando immagini, creando o riportando "illuminazioni" che miravano a coinvolgere tutta l'esperienza sensoriale (il celebre "dérèglement de tous les sens") e così facendo cercavano una connessione ancora più immediata tra mondo e linguaggio verbale (il verbo accessibile a tutti i sensi). Negli anni Cinquanta, Roland Barthes osserva che «il linguaggio classico [...] postula il dialogo, istituisce un universo dove [...] le parole non hanno il peso terribile delle cose,

⁴⁹ La Bruyère 1965, p. 82.

dove l'espressione è sempre l'incontro con altri», mentre «la poesia moderna distrugge i rapporti del linguaggio e riconduce il discorso a momenti isolati di parole»; ne consegue che «la Natura diventa una discontinuità di oggetti solitari e terribili, perché i loro nessi sono solamente virtuali; nessuno sceglie per loro un senso privilegiato [...]». L'esplosione della parola poetica istituisce allora un oggetto assoluto; la Natura diventa una successione di verticalità, l'oggetto si erige d'un tratto, carico di tutte le sue possibilità⁵⁰; possibilità che il lettore vaglia, cercando i legami, i nessi possibili, ma mai certi, stabili. Mallarmé rompeva anch'egli la trasparenza del linguaggio al punto da farlo emergere in senso spaziale, mentre in *Crise de vers* assimilava la poesia alla musica e scriveva: «Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel»⁵¹. La parola immediata è forse quella dei giornali, della quotidianità, o della prosa, in ogni caso distinta da una parola altra, assoluta, della poesia; sono in ogni caso due "stati" separati. Nel 1896, all'accusa di essere oscuro ritorce che «des contemporains ne savent pas lire – Sinon dans le journal; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le chœur de préoccupations. Lire – Cette pratique – Appuyer, selon la page, au blanc [...] pour conclure que rien au delà et authentifier le silence»⁵². Gli scrittori che hanno «minato il linguaggio letterario» osserva Barthes «hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio. Ma [...] rifuggendo sempre più da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura»⁵³. L'orizzonte dell'indecifrabilità, dell'illegibilità, fino al silenzio, dunque si profila; come scrive ancora Mallarmé: «Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence»⁵⁴.

Sartre scrive nel 1948: «La crise du langage [...] est une crise poétique. Quels qu'en aient été les facteurs sociaux et historiques, elle se

⁵⁰ Barthes 2003b, pp. 36-37.

⁵¹ Mallarmé 2003a, p. 212.

⁵² Mallarmé 2003b, p. 234.

⁵³ Barthes 2003b, p. 54.

⁵⁴ Mallarmé 2003a, p. 208.

manifesta par des accès de dépersonnalisation de l'écrivain en face des mots. Il ne savait plus s'en servir et, selon la formule célèbre de Bergson, il ne les reconnaissait qu'à demi»⁵⁵. Marcel Schwob, nel 1903, a proposito dell'espressione "comme dit l'Autre" ("come si suol dire"), che ritrova frequentemente nei giornali, si chiede chi è questo "Autre" che è utilizzato per citare in generale, senza nominare nessuno che assuma la responsabilità delle parole citate. Schwob fa seguire alla domanda un accumulo di parole di varie lingue non connesse tra di loro, come se vi fosse una saturazione con annessa perdita di senso del discorso⁵⁶. È come se, per Schwob, perdita di senso e scomparsa del soggetto che parla, che assume su di sé l'enunciazione, fossero tutt'uno: il "non si sa chi parla" diventa il "non si sa che cosa è detto"; il "nessuno" come enunciatore diventa il "niente" dell'enunciazione. Il giornalismo e i suoi automatismi sono dunque implicitamente messi in relazione da Schwob con la crisi del linguaggio. Michel Foucault a metà degli anni Sessanta fa un discorso più generale (di evoluzione della cultura occidentale) e vede nel distacco tra soggetto che parla e parola il segno di un'oggettivazione del linguaggio, cominciata con la Modernità, e un punto sensibile sul quale ci si è andati ponendo domande via via più pressanti, fino a ciò che finora abbiamo chiamato appunto crisi del linguaggio. Scrive Foucault:

"Alla domanda nietzschiana: chi parla? Mallarmé risponde, e non cessa di recuperare la propria risposta, dicendo che ciò che parla è la parola stessa nella sua solitudine, nella sua vibrazione fragile, nel suo nulla – non già insomma il senso della parola, ma il suo essere enigmatico e precario. Mentre Nietzsche manteneva fino in fondo l'interrogazione su colui che parla, salvo in ultima istanza a irrompere in persona all'interno di tale domanda per fondarla su di sé, soggetto parlante e interrogante: *Ecce homo*, Mallarmé non cessa di cancellarsi dal proprio linguaggio al punto da non volervi più figurare che a titolo d'esecutore in una pura cerimonia del Libro in cui il discorso verrebbe a comporsi da solo."⁵⁷

⁵⁵ Sartre 2008, p. 22.

⁵⁶ Schwob 1929, p. 153.

⁵⁷ Foucault 2013, p. 330.

Questa scomparsa del soggetto, a cui Schwob assegna un ruolo significativo nella perdita di senso del discorso, per il Mallarmé di Foucault farebbe emergere il linguaggio in sé, incarnato nella poesia come valore assoluto. E il silenzio non sarebbe allora per Mallarmé una pura disintegrazione della parola, ma corrisponderebbe al possibile del linguaggio (oltre che parimenti al suo scacco), a un assoluto atemporale della creazione. Da un lato la poesia e all'opposto il giornalismo: da un lato, il linguaggio poetico che si autolegittima e avvicina il silenzio della creazione senza mai raggiungere l'assoluto, poesia avvolta dal mistero, e dall'altro un linguaggio per forza di cose – vista la sacralità della poesia – dozzinale e superfluo.

Per Henri Bergson, nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*, del 1889, l'io più profondo si snatura, si spersonalizza e cede alla convenzione nel momento in cui i suoi moti trovano espressione nel linguaggio. Le parole sono per Bergson entità distinte che non possono rendere conto del flusso temporale, fatto di momenti che si compenetrano, proprio della vita, in una visione che è forse inconsapevolmente dipendente da un'identificazione del linguaggio con la scrittura. «Via via che ci allontaniamo dagli strati profondi dell'io» scrive il filosofo francese «i nostri stati di coscienza tendono ad assumere sempre più la forma di una molteplicità numerica e a dispiegarsi in uno spazio omogeneo [...]. Si forma così un secondo io che ricopre il primo, un io la cui esistenza è fatta di momenti distinti, i cui stati si staccano gli uni dagli altri e, senza difficoltà, si esprimono in parole»; all'opposto, «il sentimento è un essere che vive, che si sviluppa, e che di conseguenza cambia continuamente; [...] vive perché la durata in cui si sviluppa è una durata i cui momenti si compenetrano: separandoli gli uni dagli altri, svolgendo il tempo nello spazio, abbiamo fatto perdere a questo sentimento la sua animazione e il suo colore. Eccoci allora in presenza dell'ombra di noi stessi»⁵⁸. Bergson distingue insomma tra io profondo e linguaggio condiviso, tra temporalità e spazialità, tra qualità e quantità, con una svalutazione del linguaggio in sé. C'è in fondo anche una reazione implicita alla tecnica (la stampa è la tecnica applicata al linguaggio e iscrive con più evidenza il linguaggio nello spazio).

⁵⁸ Bergson 2002, pp. 84-90.

Poco più di vent'anni dopo, Guillaume Apollinaire sperimenta con la visione spaziale della poesia che ne accresce le possibilità espressive, in particolare nei *Calligrammes*. André Breton, come visto, promuove l'idea di una poesia creata accostando frasi di varia provenienza, sul modello spaziale del collage, e soprattutto sostituisce la fotografia alla pratica della descrizione. Per i surrealisti, il caso può fungere da rivelatore, e sulla scia di Freud e di Rimbaud, attraverso la scrittura automatica, riconoscono un potere connaturato al linguaggio verbale di riuscire a dire anche al di fuori della razionalità e dell'intenzionalità.

Il già citato Jean Paulhan, all'inizio degli anni Quaranta chiama come si è visto "il Terrore" l'attacco al linguaggio e la sua crisi. A suo avviso, sembra venir meno l'immediatezza di rapporto tra il linguaggio e i suoi referenti, come per troppa artificiosità insita, troppa elaborazione. Le parole erano oggetto di fiducia nel passato e lo sono di diffidenza nel presente, osserva.

"L'art d'écrire aujourd'hui, note Jules Renard, est de se défier des mots usés. Sans doute; et c'était jadis de se fier aux mots admis, éprouvés, exercés. Or, ce sont, peu s'en faut, les mêmes. [...] L'on ne voulait rompre qu'avec un langage trop convenu et voici que l'on est près de rompre avec tout le langage humain. Les anciens poètes recevaient de toutes parts proverbes, clichés et les sentiments communs. Ils accueillirent l'abondance et la rendaient autour d'eux."⁵⁹

Si arriva al paradosso per cui «de proche en proche tout mot devient-il suspect s'il a déjà servi. Tout discours, s'il reçoit d'un lieu commun sa clarté»⁶⁰; paradosso perché una parola fa parte del patrimonio di una lingua se è usata e riconosciuta da una comunità di parlanti. In questo contesto, vanno viste come tentativi di reazione le esortazioni di Sartre a una letteratura "in situazione", dal linguaggio trasparente e immediato, «déversant les lecteurs au milieu d'un univers sans témoins»⁶¹, o di Barthes a una lingua spoglia che rinnovi la letteratura, o dei nouveaux romanciers a una nuova oggettività. La

⁵⁹ Paulhan 1941, pp. 30 e 31.

⁶⁰ *Ivi*, p. 35.

⁶¹ Sartre 2008, p. 228.

scrittura di Camus è definita da Barthes nel 1953 come «indicativa, o, se si vuole, amodale; sarebbe giusto dire che è una scrittura da giornalisti, se per l'appunto il giornalismo non sviluppasse in generale forme ottative o imperative (cioè patetiche)»⁶². Per Barthes, la posizione dello scrittore è su una via senza uscita: «sotto i suoi occhi il mondo civile forma ora una vera Natura, e questa Natura parla, elabora linguaggi vivi da cui lo scrittore è escluso: al contrario, tra le sue mani, la Storia mette uno strumento decorativo e compromettente, una scrittura ereditata da una Storia passata e diversa, di cui egli non è responsabile, ma è la sola di cui possa far uso»⁶³. Mettere in causa tutto il linguaggio insieme al luogo comune e accusare la conversazione ordinaria di banalità e inautenticità è una reazione non solo al peso del passato, come scrive Paulhan, ma anche, come indirettamente suggerisce Barthes, a un nuovo spazio, ritagliato dalla cultura di massa, in cui questo linguaggio (ordinario, vicino alla quotidianità) prende autorità sfidando la stessa autorità del linguaggio letterario: «Il pèse sur l'écrivain de clichés un reproche de paresse ou de facilité; et Coleridge se plaignait déjà qu'il fût plus aisé, à ce compte, de devenir journaliste que cordonnier»⁶⁴.

Troviamo in Paulhan (certamente letto da Perec) un'anticipazione dell'infra-ordinario, che la poesia coglie («La poésie à tout instant nous montre étrangement un chien, une pierre, un rayon de soleil que dissimulait l'habitude»⁶⁵), e l'osservazione riguardo una propensione per il sensazionale che Perec trovava nei giornali e Paulhan nella letteratura a lui contemporanea («Il semble qu'il y ait eu un temps où les livres nous révélaient l'homme; tout au moins ils nous familiarisaient avec lui et nous portaient à sa hauteur – s'ils ne le dépassaient pas. Rien n'y vaut aujourd'hui une maladie, une catastrophe, l'amour d'une actrice. Bref, la distraction»⁶⁶; «et notre littérature non plus n'exigerait avec tant de soin le sensationnel, la surenchère et l'audace, si elle ne voulait nous faire oublier qu'elle est littérature, qui use de mots et de phrases. Car il ne s'agit de rien d'autre dans son secret: ses paroles

⁶² Barthes 2003b, p. 56.

⁶³ *Ivi*, p. 63.

⁶⁴ Paulhan 1941, pp. 44-45.

⁶⁵ *Ivi*, p. 40.

⁶⁶ *Ivi*, p. 49.

lui semblent dangereuses, et son accent odieux»⁶⁷). Letteratura e cultura di massa si fanno concorrenza e s'intrecciano, accomunate dalla sfiducia nelle parole: «Point de journal ni de gazette qui n'invite son lecteur, une fois la semaine, à séparer la 'paille des mots' d'avec 'le grain des choses'. Ou bien encore ne soupire, à propos de guerre ou de paix, d'élections, de chômage: 'Des mots! des mots!'. Hamlet s'est fait journaliste»⁶⁸.

Si è detto di Sartre come uno degli scrittori che hanno tentato di reagire alla crisi, anche in virtù del suo impegno politico. La sua posizione è insieme concreta e ideologica e assegna a una ristrettezza del vocabolario, a una sua inadeguatezza rispetto ai cambiamenti storici la causa della crisi del linguaggio, a cui gli scrittori dovrebbero porre rimedio:

“Au XIX^e siècle, Littré e Larousse sont des bourgeois positivistes et conservateurs: les dictionnaires visent seulement à recenser et à fixer. La crise du langage qui marque la littérature, entre les deux guerres, vient de ce que les aspects négligés de la réalité historique et psychologique sont brusquement passés, après une sourde maturation, au premier plan. Cependant, nous disposons pour les nommer du même appareil verbal.”⁶⁹

Siamo nel 1948, eppure la crisi del linguaggio perdura oltre il periodo tra le due guerre. Sartre annota poi, rispetto al compito dello scrittore di sanare la crisi: «Malheureusement ce qui complique notre tâche à l'extrême, c'est que nous vivons en un siècle de propagande»⁷⁰, la quale rende nozioni e termini sfuggenti, dai significati molteplici e contraddittori, “glissants”. Torneremo su questo punto, concernente la diffusione della propaganda. Per uno scrittore molto diverso da Sartre come Alain Robbe-Grillet, nei saggi raccolti in *Pour un nouveau roman* e scritti tra il 1953 e il 1963, la sola via possibile per il romanzo è restituire agli oggetti del mondo la loro evidenza attraverso il linguaggio:

“Reste donc cette signification immédiate des choses (descriptive, partielle, toujours contestée), c'est-à-dire celle qui se place en-deçà de l'hi-

⁶⁷ *Ivi*, p. 55.

⁶⁸ *Ivi*, p. 62.

⁶⁹ Sartre 2008, p. 278.

⁷⁰ *Ibidem*.

stoire, de l'anecdote du livre, comme la signification profonde (transcendante) se place au delà [...]; en-deçà de la signification immédiate, on trouve l'absurde, qui est théoriquement la signification nulle, mais qui en fait mène aussitôt, par une récupération métaphysique bien connue, à une nouvelle transcendance [...]. En-deçà encore, il n'y a plus rien que le bruit des mots."⁷¹

L'efficacia del linguaggio, pur parziale («toujours contestée»), è nella sua neutralità, che rifiuta metafore, analogie, aggettivazioni antropomorfe, nel restituire la semplice esistenza degli oggetti e il loro movimento in un tempo che resta sempre presente, che non conosce il passato né il futuro. Robbe-Grillet si propone di rinnovare il romanzo sull'esempio del cinema in cui coesistono l'essere presente delle cose e le rotture del montaggio che ne accentuano l'esistenza isolata e quasi violenta, una visione oggettiva e una visione soggettiva. È su questo sfondo culturale e storico che Perec si muove ed elabora la sua posizione, fin dalle riflessioni giovanili negli articoli antecedenti l'esordio.

2.4. Parole precarie ma necessarie

La scrittura di Perec esalta il limite della visione e le insufficienze del linguaggio, ma per scoprire cosa resta. È ciò che accade nel breve testo *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), annotazione di quel che passa per la strada, o intorno alla Place Saint-Sulpice, osservato dal narratore, spesso solo elencazioni. Nel riportare i non-eventi di un luogo circoscritto, il narratore è titolare non solo di un discorso ma anche di un'azione: il suo discorso è un'azione (rappresentativa), che fa il paio con l'azione (rappresentata) dell'osservazione della Place Saint-Sulpice in cui si trova. Non solo la descrizione di quanto avviene nella strada, in genere solo il passaggio di uomini, veicoli, ecc., mostra il linguaggio in azione (descrizioni e liste mostrano, secondo Philippe Hamon, «le langage en action»⁷²), ma è azione essa stessa dentro il mondo che vuole rappresentare. Riguardo al romanzo d'esordio, *Les choses*, Perec dice: «Ceux qui se sont imaginé que je con-

⁷¹ Robbe-Grillet 2006, pp. 142-143.

⁷² Hamon 1991, p. 12.

damnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre»⁷³; e ancora «moi je me sens pris dans ce monde et j'essaie d'y réfléchir et d'en donner une image assez claire. De sorte qu'une possibilité de contestation apparaisse»⁷⁴, come se il romanzo potesse essere, per scrittore e lettori, partendo dall'acquisizione di consapevolezza della propria condizione, un primo passo per trovare quella via di scampo che i due protagonisti, del tutto dominati dalla logica dei consumi, non sono riusciti a trovare, che è loro negata per loro colpa e insieme loro malgrado. Nello scrivere sembra a Perec di aver realizzato «une espèce de description critique pour essayer de comprendre comment le monde nous parle»⁷⁵, tentativo di comprensione che vuole si rifletta sul lettore. Allo stesso modo, il *Tentative d'épuisement...* è una messa in pratica dell'esortazione a riscoprire il banale ricoperto dall'abitudine contenuto nella definizione di infra-ordinario. Il linguaggio e la scrittura sono insomma un fare (come per gli oulipiani lo scrittore è un artigiano più che un creatore), sono atti che possono avere conseguenze su chi li riceve, dunque non passivamente, e potenzialmente indurli a una risposta⁷⁶.

Inizialmente Perec aveva criticato scrittori dell'*engagement* e nouveaux romanciers. La sua conclusione, in un articolo giovanile del 1962 dal titolo *Engagement ou crise du langage*, era che gli scrittori che volevano opporsi alla crisi del linguaggio ne erano in realtà parte, pur se da versanti apparentemente opposti: l'impegno o la forma, semplificando. Il Nouveau roman per lui restituiva un mondo indecifrabile e tagliato dalla Storia, immutabile, benché mobile nel tempo. Come scriveva Barthes nel '54, in *Letteratura oggettiva*⁷⁷, era un tempo circolare o speculare, chiuso in stati spaziali, come nel fumetto, con l'oggetto presentato come spettacolo disarticolato; il silenzio poi sulla profondità non era sacrale, allusivo di un al di là, ma determinato dal

⁷³ Bertelli, Ribière 2003a, pp. 45-46.

⁷⁴ *Ivi*, p. 55.

⁷⁵ *Ivi*, p. 60.

⁷⁶ Sartre aveva parlato di linguaggio come azione, con una connotazione spiccatamente politica: «La parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle. [...] Parler c'est agir [...]. L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action; il sait que dévoiler c'est changer» (Sartre 2008, pp. 26-28).

⁷⁷ Barthes 2002, pp. 14-26.

limite dell'oggetto. «La réalité qu'il nous donne à voir est une réalité gratuite, coupé de tout lien social, hors de l'histoire»⁷⁸ scriveva Perec insieme all'amico Claude Burgelin. Sull'altro versante, il romanzo immaginato da Sartre, si fondava secondo Perec sull'equivoco che fosse possibile una letteratura senza convenzioni, senza mediazioni, al punto che la presunta assenza di distanza tra scrittore, esperienza, espressione, lettore, gli appariva come l'ennesima mistificazione. La stessa crisi del linguaggio, come cornice interpretativa delle direzioni prese dalla letteratura grossomodo dal dopoguerra fino ai primi Sessanta, si identificava in definitiva per lui con un sotteso (e negato) rifiuto del reale: «La crise du langage apparaît, à son niveau le plus général, comme le reflet d'une attitude mystifié de l'écrivain bourgeois au XX^e siècle [...], elle signale le refus d'une confiance initiale. Elle n'est pas évidemment inhérente au langage. Nulle damnation ne pèse sur le vocabulaire. Le mal qui ronge les mots n'est pas dans les mots. La Terreur n'existe que pour celui qui écrit. La crise du langage est un refus du réel»⁷⁹. Quindi, di nuovo, non il linguaggio in sé ma il suo uso. Ancora Paulhan, richiamato attraverso il riferimento alla “Terreur”, osserva che il cosiddetto “potere delle parole” non è in realtà che un'illusione e che «le *mot* dont [la Terreur] traite n'est pas celui des linguistes et des grammairiens: ce n'est qu'une absence, un refus, un vide [...]. L'on appelle *mots* les idées dont on ne veut pas»⁸⁰.

Uno scritto autobiografico del 1977, poi raccolto in *Penser/Classer*, dal titolo *Les lieux d'une ruse*, lega crisi del linguaggio e rifiuto del reale (anche nel senso del passato), a partire dall'esperienza personale dello scrittore. Nel percorso di analisi che lo ha portato a far emergere qualcosa di sé «qui était là, tout près de moi, quelque chose de moi à dire»⁸¹, le parole non vengono o prendono percorsi tortuosi di allontanamento:

“J'avais besoin de parler, et j'avais tout un arsenal d'histoires, de problèmes, de questions, d'associations, de phantasmes, de jeux de mots, de souvenirs, d'hypothèses, d'explications, de théories, de repères, de repaires.

Je parcourais allégrement les chemins trop bien balisés de mes labyrinthes.

⁷⁸ Perec 1992, p. 35.

⁷⁹ *Ivi*, p. 85.

⁸⁰ Paulhan 1941, pp. 119 e 120.

⁸¹ Perec 1985, p. 60.

Tout voulait dire quelque chose, tout s'enchaînait, tout était clair, tout se laissait décortiquer à loisir, grande valse des signifiants déroulant leurs angoisses aimables [...], ma voix ne rencontrait que son vide.⁸²

Davanti a questo «clown intérieur», questo «prestidigitateur», il silenzio dell'analista è «une boule [...] aussi lourde que mes paroles étaient creuses, aussi pleine que mes paroles étaient vides»⁸³. Lo scrittore si chiede «Où était le vrai? Où était le faux? Lorsque j'essayais de me taire, de ne plus me laisser englué dans ce ressassement dérisoire, dans ces illusions de parole affleurante, le silence, tout de suite, devenait insupportable»⁸⁴. La sua aspirazione, il suo bisogno è superare questa impotenza del dire, un dire che conta in quanto affermazione di esistenza, una traccia di sé, dei propri genitori scomparsi, della propria storia. Quella crisi e quel rifiuto della realtà che da giovane vedeva nella letteratura contemporanea erano anche suoi, personali. E quando le parole finalmente arrivano, non è più la verità il punto, ma (come molti critici hanno rilevato) la traccia che si ritrova e resta: «Pendant longtemps, on croit que parler cela voudra dire trouver, découvrir, comprendre, comprendre enfin, être illuminé par la vérité. Mais non: quand cela a lieu, on sait seulement que ça a lieu; c'est là, on parle, on écrit: parler, c'est seulement parler, simplement parler, écrire, c'est seulement écrire, tracer des lettres sur une feuille blanche»⁸⁵; «De ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que, désormais, la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris»⁸⁶.

Non è quindi un caso che il libro che, negli articoli giovanili citati, rispondeva per Perec alle problematiche poste, di un racconto efficace della realtà, fosse una narrazione dell'esperienza dei campi: riuscire a raccontare i campi era il contrario del rifiuto del reale. In quell'articolo su Robert Antelme scriveva: «la littérature n'est pas une activité séparée de la vie. Nous vivons dans un monde de parole, de langage,

⁸² *Ivi*, p. 67.

⁸³ *Ivi*, p. 68.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 68-69.

⁸⁵ *Ivi*, p. 61.

⁸⁶ *Ivi*, p. 72.

de récit»⁸⁷, di pervasività della narrazione (anche attraverso media diversi). Come nel caso dell'infra-ordinario *versus* i giornali, Antelme «choisit de refuser tout appel au spectaculaire, d'empêcher toute émotion immédiate» e di preferire «une simplicité, une quotidienneté» che impediscano al lettore di trovare la realtà insopportabile⁸⁸, anestetizzandolo all'orrore (come si è visto), facendo così un'operazione inevitabile di “*médiation*” tra lettore e realtà, contro un'apparente immediatezza che fallisce il bersaglio. Del linguaggio Perec evidenzia tre funzioni che si esplicano attraverso la letteratura e possono produrre cambiamento: capire, esprimere il mondo, comunicarlo agli altri: «La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres»⁸⁹.

Anche il silenzio volontario, il mutismo, punto estremo della crisi del linguaggio, la rinuncia a ogni forma di comunicazione del protagonista del terzo romanzo, *Un Homme qui dort*, che legge ad esempio a voce alta, ma non parla con nessuno, è in fondo espressione di un rifiuto del mondo e della realtà. La sua scelta dell'indifferenza si riflette sul linguaggio: «L'indifférence dissout le langage, brouille les signes»⁹⁰. Ma per arrivare a questo stadio bisogna operare una forzatura: «Le langage a été plus résistant: il t'a fallu quelque temps pour que la viande cesse d'être mince, coriace, filandreuse [...], qualificatifs [...] évocateurs de repas pour pauvres, de nourritures de clochards, de soupes populaires [...]. Nul point d'exclamation n'accompagne tes repas»⁹¹. All'inizio, «tu n'as pas besoin de parler, de vouloir»: è il rifiuto di un livello basilare della vita quotidiana, ma anche di due cardini della cultura di massa e del consumo, la comunicazione e il desiderio; al contrario, «tu suit le flot qui va et vient»⁹². Per il protagonista in rivolta tutto è fracasso e sovrabbondanza di parole: «Si seulement cette appartenance à l'espèce humaine ne s'accompagnait pas de cet

⁸⁷ Perec 1992, pp. 88-89.

⁸⁸ *Ivi*, p. 94.

⁸⁹ *Ivi*, p. 114.

⁹⁰ Perec 1998, p. 88.

⁹¹ *Ivi*, pp. 65-66.

⁹² *Ivi*, p. 26.

insupportable vacarme, si seulement ces quelques pas dérisoires franchis dans le règne animal ne devaient pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots, de projets, de grands départs!»⁹³. E forse con un pensiero a *La nausée* di Sartre: «Tu ne demanderas pas de remèdes. Tu passeras ton chemin, tu regarderas les arbres, l'eau, les pierres, le ciel, ton visage, les nuages, les plafonds, le vide. / Tu restes près de l'arbre. Tu ne demandes même pas au bruit du vent dans les feuilles de devenir oracle»⁹⁴. Il protagonista legge meticolosamente il giornale senza interessarsi a nulla né ricordare nulla, comincia con il voler somigliare alle cose che esistono inaccessibili e inamovibili pur nel movimento del tempo che assecondano, alla loro superficie neutra, e finisce con il vedere ovunque mostri, con l'identificarsi con i più disperati, «bannis, parias, exclus, porteurs d'invisibles étoiles»⁹⁵, con il passare dallo svagato girovagare del flâneur all'incubo di una città sventrata e apocalittica, di diluvi che sciolgono l'inchiostro dei giornali, di case che crollano in silenzio⁹⁶. «Tu t'es arrêté de parler et seul le silence t'a répondu»⁹⁷. Insensibile agli stimoli massmediatici (vede e rivede i film senza sceglierli, le pubblicità, i giornali che legge senza interesse), in fuga da ogni interazione umana, il protagonista del romanzo scopre alla fine del suo percorso che «l'indifférence ne t'a pas rendu différent»⁹⁸, che il silenzio non ha portato nessuna rivelazione. Il tempo ha avuto ragione di lui (e si vede come lo scrittore fosse lontano dalla neutralità storica degli oggetti che anni prima vedeva nel *Nouveau roman*, sebbene proprio *Un homme qui dort* avesse tra i suoi riferimenti Michel Butor).

Sempre nello stesso articolo dedicato a Robert Antelme del 1963, Perec osserva come sia diventato luogo comune pensare che «[aujourd'hui] l'amas des sensations épuise le réel: le monde ni les mots n'ont de sens»⁹⁹. La moltiplicazione degli stimoli sensoriali e di richiamo all'attenzione che la diffusione dei mezzi di comunicazione

⁹³ *Ivi*, p. 42.

⁹⁴ *Ivi*, p. 45.

⁹⁵ *Ivi*, p. 111.

⁹⁶ *Ivi*, p. 127.

⁹⁷ *Ivi*, p. 110.

⁹⁸ *Ivi*, p. 137.

⁹⁹ Perec 1992, p. 112.

di massa porta con sé, insieme alla diversa percezione dello spazio e del tempo indotta dai nuovi, rapidissimi, mezzi di trasporto sembrano sfinire il mondo e l'esperienza, fino a privarli di senso. L'anno prima, lo scrittore parlava di saturazione di messaggi e storie a cui il Nouveau roman sembrava reagire con il suo culto dell'oggettività: «Ce décrassage de notre sensibilité, qu'en tant que tel nous pourrions admettre, dans la mesure où trop de signes, trop d'images, dépourvues aujourd'hui de tout contenu, continuant d'encombrer notre vision du monde»¹⁰⁰. Gli scrittori a partire dalla fine dell'Ottocento scoprono un linguaggio in crisi anche perché sentono la difficoltà di confrontare la propria scrittura con un mondo profondamente mutato e in mutamento (è in fondo quanto diceva Sartre sebbene su un piano più strettamente ideologico). Perec, come visto, rifiuta tanto una visione radicale (di crisi del linguaggio in sé) quanto un approccio semplicistico (di rispecchiamento parola-mondo), in fondo rispondendo all'esigenza espressa ancor prima dell'esordio di trovare un "nuovo realismo".

Anche la cultura di massa si pone come veicolo di un racconto della realtà che si vuole fedele, trasparente e diretto, ma che nei fatti deve fare i conti non solo con la presenza del medium, della mediazione, ma anche con le posizioni ideologiche non sempre evidenti, soprattutto quando si tratta di ideologia dominante. La fedeltà al reale è in tempi recenti la pretesa soprattutto della cronaca dei giornali, dell'informazione sull'attualità, di alcune produzioni di intrattenimento; l'illusione di trasparenza è poi accentuata in quei mezzi di comunicazione che permettono una maggiore immediatezza e l'appello diretto ai sensi, alla vista e all'udito. Vale allora la pena chiedersi in che termini tornare a porre il problema della resa del reale, aspirazione ormai da tempo tanto dei vari media che della letteratura.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 34.

3. Immagini del reale

Benché molti media, a partire dalla fotografia, e in anni recenti la televisione, tendano a dare l'illusione della trasparenza, di un'immediatezza di rapporto tra chi guarda e quel che è guardato, tra fatto e sua apprensione, da molte parti ormai si è cominciato a mettere in discussione questa presunta trasparenza che, come si vedrà al prossimo capitolo, Perec chiama piuttosto opacità, estendendo l'osservazione alla vita quotidiana. Le due tendenze a ben vedere convivono, e alle narrazioni che si propongono come storie vere, ai collegamenti in diretta a poca distanza dai fatti e sul luogo in cui sono avvenuti, si affiancano fotografie volutamente imperfette che mostrano l'ombra o il riflesso del fotografo, immagini giornalistiche riempite di titoli e sovrapposizioni di schermi, narrazioni metanarrative (in letteratura, già da tempo)¹. Perec, che come si è visto credeva tanto ai limiti che al potere della parola, gioca con le immagini della realtà² che si cristallizzano nei ricordi, con una sorta di narrativizzazione di quelli che saranno chiamati schemi cognitivi o dei processi di simbolizzazione in atto nelle visioni del reale, inventa universi fantastici che lo colgono in profondità, offre una prospettiva che sfida le mistificazioni ideologiche e propagandistiche, mostra la complessità del reale esperimento esibendo il peso del tempo.

¹ È il fenomeno, cui si è accennato nel capitolo precedente, di contemporaneo effetto di realtà da un lato e ipermediazione dall'altro, che presiede, secondo Bolter e Grusin, alla "rimediazione", al modo cioè in cui a media vecchi si aggiungono media nuovi, con influenze reciproche e autoriflessive (Cfr. Bolter, Grusin 2002).

² Si utilizzeranno i termini "reale" e "realtà" nella loro accezione comune e dunque come sinonimi (ossia ciò «Che è, che esiste veramente, effettivamente e concretamente» – <http://www.treccani.it/vocabolario/reale2/>)

3.1. Media e schemi cognitivi

Il rapporto delle persone con il reale può essere e spesso è filtrato attraverso uno o più media, fenomeno che è andato accentuandosi nel secolo scorso. «Si ritiene che i media giochino un ruolo rilevante nei processi di interpretazione della realtà. Questa realtà, molto spesso, è esperibile dagli individui soltanto grazie alla mediazione dei mezzi di comunicazione di massa, che riescono nell'operazione di rendere vicino e comprensibile ciò che spesso è lontano ed estraneo»³. Anche la letteratura fornisce una visione della realtà ma, prima del Novecento, non era affiancata da una molteplicità di altri mezzi di intrattenimento e di informazione. Enrico Cheli, nel suo saggio manualistico dal titolo *La realtà mediata. L'influenza dei mass media tra persuasione e costruzione sociale della realtà*, propende per una prospettiva «critica nei confronti della potenza dei media e della natura degli effetti psicosociali da essi inducibili»⁴, che rientra nell'ambito delle teorie degli "effetti a lungo termine", sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. In questo periodo, si è assistito al ritorno dell'idea del potere manipolatorio dei media, che si aveva già negli anni Venti (quando lo studio degli effetti ha avuto inizio), ma con una serie di differenze. Intanto, tra le due posizioni c'è stata una fase cronologicamente intermedia, negli anni Cinquanta soprattutto, in cui è prevalso il paradigma degli "effetti limitati", secondo il quale una serie di elementi variabili (differenze individuali, atteggiamenti e loro ambiguità, *opinion leaders*) si interpongono tra un messaggio e il ricevente, rendendo la fruizione meno omogenea e passiva di quanto si credesse prima. Nella prospettiva più recente, degli effetti a lungo termine, il potere dei media è stato riaffermato, come avente non tanto un effetto immediato, su individui atomizzati in balia di risposte istintuali o direttamente determinate dall'ambiente, come si pensava negli anni Venti e Trenta, quanto piuttosto un effetto indiretto e nel lungo periodo, come conseguenza di un'esposizione continua e prolungata. L'attenzione si è spostata dai comportamenti e dagli atteggiamenti al piano di rappresentazione o immagine della realtà; dal timore per il potere sovversivo dei media a quello per il

³ Bentivegna 2003, p. xiii.

⁴ Cheli 1992, p. 101.

loro ruolo di conservazione e controllo, che impedisce al contrario ogni mutamento. Vi è nelle comunicazioni di massa (e nella cultura di massa) una tendenza alla ridondanza dei contenuti e alla riproduzione degli stessi schemi di rappresentazione della realtà («schemi selettivi, espositivi, e interpretativi»⁵), che genera alla lunga una “immagine della realtà”. Di fatto, secondo la teoria degli schemi cognitivi, l'approccio individuale al reale è mediato da schemi per orientarsi nelle nuove esperienze e situazioni, semplificandone la complessità, sulla base di aspettative e ipotesi. Sono schemi appresi direttamente tramite l'esperienza sensoriale o indirettamente tramite resoconti; modelli percettivi e modelli concettuali, e riguardo ai secondi, modelli sociali e modelli culturali; schemi interpretativi e schemi comportamentali⁶. Come scrive David E. Rumelhart, per fornire una definizione sintetica:

“Gli schemi sono veri e propri blocchi di costruzione di conoscenze. Essi sono gli elementi fondamentali sui quali ci basiamo nel recupero dell'informazione dalla memoria, nell'organizzazione delle azioni, nella determinazione di scopi e sottoscopi, nell'assegnazione delle risorse [...]. L'insieme complessivo degli schemi disponibili per interpretare il mondo costituisce in un certo senso la nostra teoria personale della natura della realtà. L'insieme complessivo degli schemi attivati in un dato momento costituisce il nostro modello interno alla situazione incontrata in quel dato momento.”⁷

Ne consegue tutta una serie di attese e previsioni. Diventa allora utile fare riferimento, più che alla realtà in sé, che pure rimane imprescindibile, alle “immagini della realtà” o alle “rappresentazioni della realtà”, altrettanto soggette a mutamento, che le società e gli individui si formano e alle quali contribuiscono le esperienze, le interazioni interpersonali e vari agenti di socializzazione, oltre alla cultura di massa e le varie arti.

In fondo è ciò che diceva anche Alain Robbe-Grillet a fine anni Cinquanta discutendo di Realismo, in un senso più generale e insieme nell'ambito più ristretto della letteratura:

⁵ *Ivi*, p. 178.

⁶ Cfr. a tal proposito, ancora una volta, la sintesi di Cheli (*Ivi*, pp. 126-163).

⁷ Rumelhart 1991, p. 26 e pp. 30-31.

“Tous les écrivains pensent être réalistes. [...] C'est le monde réel qui les intéresse; chacun s'efforce bel et bien de créer du 'réel' [...]. Et il en a toujours été de même: c'est par souci de réalisme que chaque nouvelle école littéraire voulait abattre celle qui la précédait [...]. S'ils ne s'entendent pas, c'est que chacun a, sur la réalité, des idées différentes. Les classiques pensaient qu'elle est classique, les romantiques qu'elle est romantique, les surréalistes qu'elle est surréelle, Claudel qu'elle est de nature divine, Camus qu'elle est absurde, les engagés qu'elle est avant tout économique et qu'elle va vers le socialisme. Chacun parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon. [...] Et puis le monde change, lui aussi.”⁸

L'immagine della realtà è, potremmo dire, una strategia operativa di ogni individuo per rapportarsi col mondo e con gli altri, per muoversi e orientarsi nella quotidianità e in prospettiva futura. In quanto costituita anche da modelli culturali acquisiti, è materia tanto delle produzioni di finzione o di intrattenimento che dell'informazione, la quale mima l'esperienza diretta o vi si sostituisce. La rappresentazione del reale diffusa, o rinviata, dai media presenta generalmente «la tendenza a spettacolarizzare ogni evento, ogni tematica, effimera o seria che sia, a fare del divertimento 'il modello naturale per rappresentare ogni esperienza'»⁹: Cheli sta citando Neil Postman. Se apriamo il saggio di Postman, la citazione continua così: «La televisione ci tiene in contatto costante col mondo, ma lo fa con un volto la cui espressione eternamente sorridente è inalterabile. Il problema non è che la televisione ci regali del divertimento, è che tutti gli argomenti siano presentati come divertimento»¹⁰. Così facendo e «con la scusa di rispettare i gusti della massa non si fa altro che» osserva Cheli, come molti altri, «perpetuare una strategia sociale di antichissima data consistente nel tenere nel massimo di ignoranza e di passività le fasce subordinate della popolazione, secondo una formula che già i Romani avevano codificato in 'panem et circenses'»¹¹. Inoltre, «i gusti stessi del pubblico sono il frutto di

⁸ Robbe-Grillet 2006, pp. 135-136.

⁹ Cheli 1992, p. 176.

¹⁰ Postman 2002, pp. 109-110.

¹¹ Cheli 1992, pp. 175-176.

decenni di politica dell'intrattenimento, sono cioè già influenzati a monte dal sistema dei media (nonché da altre agenzie di socializzazione¹²)»¹³. Si è visto come Perec consideri la spettacolarizzazione e vi opponga la quotidianità concreta dell'infraordinario; come si serva a modo suo del "divertimento" non come modello di rappresentazione di ogni esperienza ma come strategia per riuscire a dire altro; come abbia a cuore il linguaggio quale strumento per non rimanere sperduti nel mondo, "sans repères". Sono tutti nodi che ruotano intorno al reale esperito e alla sua rappresentazione.

3.2. Ingranaggi narrativi della realtà

Gli anni in cui Perec è vissuto erano anni in cui i livelli di spettacolarizzazione e di "distrazione di massa" non erano certamente quelli attuali, ma si era ormai pienamente dentro la tendenza. Nel 1966 il Campionato mondiale di calcio veniva trasmesso in diretta tv in Eurovisione. Nel 1969 il primo uomo metteva piede sulla luna, sempre in diretta tv, spettacolo fuori dall'ordinario più di ogni altro, esperito in contemporanea, e spettacolo di massa, indirizzato a tutti. In quel caso, la realtà superava l'immaginazione, secondo una formula divenuta ormai consueta. Non era tuttavia una prerogativa dei nuovi tempi (in fondo era accaduto anche con l'automobile, l'aereo e altre invenzioni): a parlare di realtà che superava l'immaginazione (ma nel senso dell'orrore) era stato anche il già citato Robert Antelme, reduce dai campi di concentramento nazisti, molto probabilmente ispiratore di uno dei testi più belli di Perec, *W ou le souvenir d'enfance*. È un libro che si è evocato più volte nel capitolo precedente senza introdurlo: pubblicato nel 1975, di difficile identificazione dal punto di vista dei generi, insieme realistico e fantastico (in senso lato, non nei termini della celebre definizione di Tzvetan Todorov), autobiografico e di finzione. È diviso in due parti e i capitoli autobiografici e quelli 'fantastici' sono alternati tra loro, in entrambi le sezioni. I capitoli in corsivo (scelta tipografica che segnala il livello fantastico), nella prima parte, modellata sul romanzo

¹² I media operano all'interno di situazioni sociali e culturali conflittuali preesistenti o parallele.

¹³ Cheli 1992, p. 175.

di avventura, sono incentrati su un bambino perduto (doppio dello stesso Perec) e la madre morta (doppio della madre dello scrittore), mentre nella seconda parte narrano di un'immaginaria isola di W, fondata su leggi ferree e inumane, legate al culto e alla pratica dello sport, traslazione dei campi di concentramento nazisti, sul modello del romanzo utopico e distopico. A questa narrazione in corsivo si alternano capitoli in cui una distesa voce narrante (identificabile con lo stesso autore, in modalità autobiografica) racconta della propria infanzia, orfano di padre morto in guerra e soprattutto di madre deportata e scomparsa ad Auschwitz. Nella prima parte, la partenza alla ricerca del bambino disperso è interpretabile come la ricerca di se stesso bambino da parte dello scrittore adulto (bambino perduto e uomo a cui sono affidate le ricerche portano lo stesso nome), mentre la prima frase dei capitoli autobiografici, inframezzati ai capitoli del romanzo di avventura, è la celebre «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance»¹⁴. Nella seconda parte, che inizia con la descrizione dell'isola di W, il protagonista del romanzo di avventura non ha trovato il bambino ma l'isola (la madre di Perec è scomparsa in un campo di concentramento che l'isola di W richiama), e la prima frase del racconto autobiografico è: «Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces desins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres»¹⁵. Facendo ricorso all'immaginazione da un lato e dall'altro costruendo una narrazione autobiografica sulla frammentarietà e la parzialità del ricordo, questo testo sembra a un primo approccio allontanare il lettore dalla realtà, quando a ben vedere non fa altro che coglierla e restituirla con più efficacia. Utilizzando il ricordo autobiografico e la narrazione fantastica, lo scrittore lavora sugli schemi, i modelli, i processi di simbolizzazione che operano nel rapportarsi degli individui e dei gruppi con la realtà, non solo utilizzandoli implicitamente come avviene generalmente in ogni produzione letteraria e culturale ma

¹⁴ Perec 2013b, p. 17.

¹⁵ *Ivi*, p. 97.

inserendoli esplicitamente nel racconto. Nella cultura di massa, questi schemi, modelli, processi sono nascosti (o in anni recenti, esibiti autoironicamente, nel segno tuttavia del disincanto) e la visione della realtà che ne deriva appare ovvia, immediata, quasi indiscutibile, rendendo tali produzioni particolarmente influenti nel formare una visione dominante di realtà, complici anche la loro diffusione capillare e la vocazione della cultura di massa a indirizzarsi a tutti.

Tra le pagine autobiografiche di *W ou le souvenir d'enfance*, a pochi capitoli dall'inizio, quando assistiamo al tentativo da parte dello scrittore di ricostruire il ricordo dei genitori, Perec ricorre a due testi redatti quindici anni prima, che riporta fedelmente, segnalandoli in grassetto, e che arricchisce di note che correggono, aggiungono, precisano. Si hanno allora diverse versioni di un ricordo ed è difficile stabilire quali dettagli siano immaginazione e quali restituzione fedele del passato, se non attraverso un'operazione di confronto che tuttavia lascia l'incertezza, dei punti inspiegabili. Nel secondo testo in grassetto, dedicato alla madre, della quale ricorda poco e sa poco («les rares fois où j'entendis parler d'elle»¹⁶), lo scrittore prova a desumere dai pochi dati disponibili quale doveva essere stata la sua infanzia in Polonia, a darne in poche parole un quadro vivido e in nota commenta così: «Je n'arrive pas à préciser exactement les sources de cette fabulation; l'une d'entre elles est certainement *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen; une autre est peut-être l'épisode de Cosette chez les Thénardier; mais il est probable que l'ensemble renvoie à un scénario très précis»¹⁷. E qualche riga oltre, in un'altra nota: «Cette fois-ci, l'image se réfère explicitement aux illustrations traditionnelles du Petit Poucet et de ses frères, ou encore aux nombreux enfants de Louis Jovet dans *Drôle de Drame*»¹⁸. Alla mancanza di ricordi o di informazioni (pur di seconda mano) il giovane Perec sopperisce mediante modelli di rappresentazione presi in prestito, prevedibili o incongrui, desunti da varie fonti (dalla letteratura, più o meno per l'infanzia, dalle favole e dalle illustrazioni, dal cinema), che possono talvolta operare inconsapevolmente: il giovane che scriveva non era forse cosciente del fatto di star utilizzando dei modelli che lo scrittore

¹⁶ *Ivi*, p. 49.

¹⁷ *Ivi*, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*.

maturo individua e, si potrebbe dire, smaschera. Perec avrebbe potuto benissimo riscrivere quei due testi giovanili, emendandoli degli errori, ripulendoli, migliorandoli, e invece li ripropone tali e quali e vi aggiunge note. Non è solo per mostrare come il ricordo tradisca, come sia fatto di tentativi, incertezze, versioni diverse, stereotipi assimilati, ma c'è dell'altro, in riferimento al meccanismo del pensare la realtà tramite rappresentazioni e schemi. Lo scrittore usa questi testi come se fossero dei documenti, delle testimonianze, in mancanza d'altro, ma è come se esibisse la porosità tra le rappresentazioni proprie, individuali, con cui orientarsi nella realtà, e gli schemi offerti da fonti diverse, una porosità e fluidità di confini che rende possibile prendere questi ultimi e pensare: la realtà potrebbe benissimo essere stata così, con un passaggio inconsapevole in cui quella rappresentazione di altri diventa la mia rappresentazione personale. Molte pagine oltre, il passaggio è consapevole; evocando le letture dell'infanzia, Perec scrive: «cent autres épisodes, pans entiers de l'histoire ou simples tournures de phrase dont il me semble, non seulement que je les ai toujours connus, mais plus encore, à la limite, qu'ils m'ont presque servi d'histoire: source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude»¹⁹.

Si possono trovare altri esempi in cui schemi culturali sono mostrati come operanti, consapevolmente ed esplicitamente. Nel ricordo della strada in cui lo scrittore viveva con sua madre prima della separazione: «Il me semble qu'à l'époque de ma petite enfance, la rue était pavée en bois. Peut-être même y avait-il, quelque part, un gros tas de pavés de bois joliment cubiques dont nous faisions des fortins ou des automobiles comme les personnages de *L'Île rose* de Charles Vildrac»²⁰. Si tratta di un ricordo incerto introdotto da un "il semble" e da un "peut-être": chi ci garantisce che sia la memoria del libro per l'infanzia di Vildrac a innescare questa visione, più che l'effettiva memoria del passato? Il fatto che il riferimento al libro sia esplicitato instilla nel lettore il dubbio: la realtà cui il ricordo rimanda è incerta. Un ricordo è per eccellenza un caso di rapporto mediato con la realtà, mediato dal tempo intercorso, ed è proprio per questo che mostra in modo particolarmente evidente l'applica-

¹⁹ *Ivi*, p. 195.

²⁰ *Ivi*, p. 72.

zione di schemi appresi alla realtà. Non è probabilmente un caso che uno degli autori che per primi hanno introdotto il concetto di schema in psicologia (pur mutuato dalla riflessione filosofica che l'ha acquisito da tempo), Frederic C. Bartlett, lo abbia fatto attraverso un saggio di psicologia sperimentale incentrato sulla memoria: *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology* (1932). Come sintetizza Rumelhart, gli schemi entrano in gioco anche nel caso della memoria:

“Sono meccanismi che permettono il formarsi di ipotesi iniziali e, come tali, determinano la forma dei frammenti di memoria. In secondo luogo, gli schemi sono usati per reinterpretare i dati immagazzinati per ricostruire l’interpretazione originale. [...] Nello stesso modo in cui si ipotizza che la comprensione è uguale al processo di selezione e di verifica degli schemi concettuali che consentono di spiegare una data situazione, così anche nel ricordo ha un ruolo importante il processo di selezione e di verifica di quegli schemi idonei a spiegare i frammenti trovati in memoria. Questa spiegazione è il ricordo.”²¹

Si vedranno più avanti occorrenze, nella scrittura di Perec, di un'esibizione di schemi anche nella percezione della realtà “qui e ora”. Intanto, *W ou le souvenir d'enfance* ha il suo perno nella memoria, com'è evidente fin dal titolo, in cui quel “ou” non è solo un rimando a una tradizione tutta romanzesca ma segnala anche come il ricordo dell'infanzia, mancante o ricostruito, sia sovrapponibile al trauma della perdita della madre, agli eventi tragici della Shoah e del nazismo, e alla loro elaborazione attraverso l'immaginazione letteraria. In un altro capitolo di *W*, tra quelli autobiografici, Perec scrive:

“Ce qui caractérise cette époque [de ma vie] c'est avant tout son absence de repères: les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. [...] Tout ce que l'on sait, c'est que ça a duré très longtemps, et puis un jour ça s'est arrêté. Même ma tante et mes cousines ont beaucoup oublié. [...]”

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarasser la table de la cuisine après le dîner. [...] Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais

²¹ Rumelhart 1991, pp. 45-48.

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."²²

È un altro esempio di modelli culturali desunti dai libri che fanno non tanto da strumento d'interpretazione della realtà, ma riempiono un vuoto, una realtà che non c'è mai stata, un ricordo che non si è mai prodotto.

Riguardo uno dei primissimi ricordi d'infanzia, un ricordo legato al padre, Perec scrive prima di raccontarlo brevemente: «il ressemble davantage à un rêve; il me semble encore plus évidemment fabulé que le premier; il en existe plusieurs variantes qui, en se superposant, tendent à le rendre de plus en plus illusoire»²³. Si noti come ritornino i termini "fabulé", o "fabulation" qualche citazione fa. Lo scrittore cerca di avvicinarsi al ricordo, di coglierlo e recuperarlo, e non fa che sovrapporre varianti, dettagli, elementi che potrebbero esserci stati ma forse non c'erano veramente, e la realtà del ricordo non fa che allontanarsi. Sono famose le osservazioni di Roland Barthes sulla funzione del dettaglio nel romanzo realista, superfluo rispetto all'economia della narrazione, ma necessario per dare quell'effetto di reale restituito nella sua pienezza²⁴. Nel caso della realtà autobiografica che questi ricordi lontani e incerti tentano di trovare e restituire: «c'est ce surcroît de précision qui suffit à ruiner le souvenir»²⁵. Si aggiungono dettagli ma non si fa che perdere il ricordo di ciò che realmente è stato. Mentre altrove, al contrario, il ricordo si fissa sul dettaglio, isolato: «Je ne sais pourquoi je garde un souvenir très précis de l'escalier, extrêmement étroit et à la pente très raide»²⁶; o le nozioni apprese in collegio riguardo la pratica dello sci, «dont tous les détails restent d'une fraîcheur remarquable»²⁷. Allora si può prediligere il resoconto scarno ed essenziale, di un episodio senza dettagli, o concentrarsi su un solo particolare, e

²² Perec 2013b, pp. 98-99.

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ Barthes 1968, pp. 84-89.

²⁵ Perec 2013b, p. 27.

²⁶ *Ivi*, pp. 121-122.

²⁷ *Ivi*, p. 143.

ragionare sul ricordo mostrandolo per quello che è, parziale, favoreggiante, mutevole o cristallizzato in schemi.

In un passo in parte già citato nel capitolo precedente:

“Ma mère n'a pas de tombe. [...] Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire. [...] Les fabulations que je pourrais développer [...], il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue. [...] Je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. C'est cela que je dis, [...] dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes.”²⁸

La scrittura non può recuperare pienamente il ricordo dei genitori in vita, ma serba il ricordo della loro morte e dunque della loro esistenza reale: è traccia del loro essere stati come lo è dell'esistenza dello scrittore. La scrittura è in questo caso per Perec come la fotografia (nella definizione che ne dà Roland Barthes nel 1980): la sua essenza è il “ça a été” (questo è stato, è esistito)²⁹. La narrazione allora continua e non s'interrompe; la negazione di avere ricordi d'infanzia con cui il racconto autobiografico si apriva è superata, ormai i ricordi esistono, ma sono discordanti, senza connessioni, privi di dettagli, e quindi soggetti alla fantasticheria, o, al contrario, che si fissano su un solo unico particolare rimasto intatto. Come scrive Robbe-Grillet, a proposito del dettaglio: «Plus s'accroissent les précisions, la minutie, les détails de forme et de dimension, plus l'objet perd de sa profondeur»³⁰; oppure, scrivendo di Kafka: «Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision [...]. Peut-être les escaliers de Kafka mènent-ils ailleurs, mais eux sont là, et on les regarde, marche par marche, en suivant le détail des barreaux et de la rampe. Peut-être ses murs gris cachent-ils quelque chose, mais c'est à eux que la mémoire s'arrête, sur leur enduit craquelé, sur leurs lézardes»³¹.

Lo scrittore insegue il reale giocando su un doppio piano, del reale stesso e della mente umana. La rappresentazione non prevarica la realtà

²⁸ *Ivi*, pp. 62-64.

²⁹ Barthes 2003a, in part. pp. 77-79.

³⁰ Robbe-Grillet 2006, p. 71.

³¹ *Ivi*, p. 142.

in sé, sentita piuttosto come autonoma, indipendente dallo sguardo e dal pensiero dell'uomo, e allo stesso tempo, il reale non si offre in tutta trasparenza e immediatezza. Anche nei capitoli che si alternano ai ricordi d'infanzia, in cui prende progressivamente forma l'evocazione dell'inferno concentrazionario, pur traslato, si fa riferimento a una realtà inaggirabile e violenta, da cui non c'è via di scampo, senza illusioni di preminenza di rappresentazioni della realtà sulla realtà stessa, se non in termini tragici, di proiezione nel futuro come via di fuga psichica, o, nel racconto autobiografico, in termini compensatori, di libri che creano una sorta di famiglia immaginaria. A fine libro, quando ormai l'orrore dell'isola di W è dispiegato, il narratore riferisce a proposito del novizio che si confronta con il destino della propria vita da adulto su W:

“Au début, il ne comprendra pas. [...] Comment expliquer que ce qu'il découvre n'est pas quelque chose d'épouvantable, n'est pas un cauchemar, n'est pas quelque chose dont il va se réveiller brusquement, quelque chose qu'il va chasser de son esprit, comment expliquer que c'est cela la vie, la vie réelle, que c'est cela qu'il y aura tous les jours, que c'est cela qui existe et rien d'autre, qu'il est inutile de croire que quelque chose d'autre existe, de faire semblant de croire à autre chose, que ce n'est même pas la peine d'essayer de déguiser cela, d'essayer de l'afubler, que ce n'est même pas la peine de faire semblant de croire à quelque chose qu'il y aurait derrière cela, ou au-dessous, ou au-dessus. Il y a cela et c'est tout. [...] Où qu'il tourne les yeux, c'est cela qu'il verra et rien d'autre et c'est cela seul qui sera vrai.

Mais même les plus anciens Athlètes, même les vétérans gâteux qui viennent faire les pitres sur les pistes entre deux épreuves et que la foule hilare nourrit de trognons pourris, même ceux-là croient encore qu'il y a autre chose, que le ciel peut être plus bleu, la soupe meilleure, la Loi moins dure, croient que le mérite sera récompensé, croient que la victoire leur sourira et qu'elle sera belle.”³²

Si noti, nel primo paragrafo, la ridondanza del “cela”, questo dibattersi in un universo chiuso e senza via di uscita («c'est cela la vie, la vie réelle») e l'impossibilità di rinchiudere il pensiero in una realtà concreta ma insopportabile, la necessità di un'evasione. Questo dop-

³² Perec 2013b, pp. 190-191.

pio piano, degli schemi (desunti da esperienze o da resoconti) e della realtà inaggrabile è evidente in un altro passo (questa volta tra le pagine autobiografiche) in cui Perec scrive, a proposito della sua infanzia in collegio: «il y avait des choses qui étaient tout simplement absentes et dont on se demandait comment elles pouvaient exister, par exemple les oranges»³³.

Jean Baudrillard mette in discussione il concetto stesso di reale, a suo avviso un'invenzione recente, in polemica con i media, rispetto ai quali si situa all'estremo opposto, e nel 1995 (in anni in cui si faceva un gran parlare di "realtà virtuale") scrive:

"Contrariamente al discorso del reale, che scommette sul fatto che vi sia qualcosa piuttosto che niente, e si crede fondato sulla garanzia di un mondo oggettivo e decifrabile, il pensiero radicale invece scommette sull'illusione del mondo. Esso cerca di essere un'illusione in grado di restituire la non veridicità dei fatti, il non significato del mondo, in grado di formulare l'ipotesi inversa che non vi sia niente piuttosto che qualcosa, e in grado di braccare questo niente che scorre sotto l'apparente continuità del senso. [...] Ogni confusione del pensiero con l'ordine del reale – questa pretesa 'fedeltà' al reale da parte di un pensiero che l'ha fatto sorgere di sana pianta – è allucinatoria."

Diverse pagine prima, aveva precisato:

"Il mondo quale è – e questo non è affatto il mondo 'reale' – si sottrae perpetuamente all'investigazione del senso, provocando l'attuale catastrofe dell'apparato di produzione del mondo 'reale'. Tanto è vero che non si combatte l'illusione con la verità – questa è l'illusione raddoppiata – ma con un'illusione più forte."³⁴

In Perec l'ambivalenza (piano materiale e piano mentale, mancanza di senso e ricerca del senso) è sempre presente. Ancora in *W ou le souvenir d'enfance*, nella narrazione autobiografica, accade che il ricordo si manifesti come ricordo fisico, rimasto impresso nel corpo: un Natale atteso e un regalo odiato, spedito dalla zia; nella notte il bam-

³³ *Ivi*, p. 143.

³⁴ Baudrillard 1996, rispettivamente pp. 103 e 23.

bino va a spiare l'albero di Natale dove sono raccolti i regali (dentro le scarpe), tra i quali il suo: «Je crois que la scène tout entière s'est fixée, s'est figée dans mon esprit: image pétrifiée, immuable, dont je garde le souvenir physique, jusqu'à la sensation de mes mains agrippant les barreaux, jusqu'à l'impression du métal froid contre mon front quand il se posa sur la barre d'appui de la balustrade»³⁵. Non si tratta di una sensazione da cui scaturisce un ricordo; è al contrario, una sensazione fissatasi nel corpo, pietrificata, che il ricordo richiama (e non viceversa) insieme a tutta la scena (lo scrittore usa il termine "scène": è un ricordo impresso nello sguardo e sulle mani, sulla fronte). La narrazione autobiografica prende talvolta a soggetto luoghi fisici precisi, come la via di Parigi in cui lo scrittore abitava con i genitori prima che morissero, e la inserisce nel proprio vissuto passato e presente, in una storia fisica, in una realtà materiale di case demolite, di facciate cieche, tra qualche ricordo abbozzato, e una storia personale di scrittore, un progetto di scrittura, un film girato; o la strada della zia che lo avrebbe poi adottato. Oppure recupera qualche fotografia, che ha fisicamente davanti gli occhi mentre scrive, perché la descrive con minuzia, ma che ha bisogno di essere interpretata. Al termine del libro, nelle ultimissime righe, dopo una citazione da *L'univers concentrationnaire* di David Rousset, che dà la chiave interpretativa del racconto dell'isola di W, lo scrittore aggiunge «J'ai oublié les raisons qui, à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W: les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance: plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation»³⁶.

Realtà fisica dunque (del passato come del presente) e processo di simbolizzazione che investe il rapporto dell'individuo e delle collettività con il reale. Per ricorrere ancora una volta alla sintesi di Cheli: «Una rappresentazione – o *modello mentale* – di una data realtà è una entità diversa dallo stato di cose che rappresenta: essa è costituita infatti non dalle cose stesse – che si trovano all'esterno della nostra mente – ma piuttosto da *simboli delle cose*: immagini, parole, sensazioni»³⁷. In un passaggio ancora di *W ou le souvenir d'enfance*, la

³⁵ Perec 2013b, p. 156.

³⁶ Ivi, p. 222.

³⁷ Cheli 1992, p. 136.

rottura di ogni legame con le proprie origini, la separazione definitiva dalla madre, conseguente alla partenza da Parigi in un convoglio della Croce rossa verso la zona libera, sono fatte oggetto di elaborazione simbolica (mostrata apertamente nel suo farsi) attraverso la connessione tra ricordi incerti, non confermati dalla zia e dalla cugina, di un braccio rotto, di un'operazione, di un'illustrazione di uno *Charlot paracadutista* (compratogli dalla madre al momento della separazione), a loro volta riallacciati a un altro ricordo di molti anni dopo, paracadutista durante il servizio militare, che dà un senso a tutte queste associazioni: «je fus précipité dans le vide; tous les fils furent rompus; je tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée»³⁸. La forma passiva dei verbi, in questo passo, rimanda alla condizione di un destino deciso da altri e subito, come per il bambino rimasto orfano, o come per gli internati dei campi o gli abitanti dell'isola di W che faranno la loro comparsa qualche pagina oltre le righe di questa citazione.

Per Manet Van Montfrans (che ha studiato il trattamento del reale in alcuni testi di Perec), lo scrittore riporta nel libro il suo «travail sur la mémoire, le processus de l'invention ou de la remémoration du passé et son échec. Cet échec met en relief la fonction cruciale du récit fictionnel sans le quel on ne peut pas accéder à l'essentiel de ce récit d'enfance»³⁹, un po' sulla scia delle osservazioni di Philippe Lejeune in *Le Bourreau Véritas*⁴⁰. D'altro canto, lo scrive lo stesso Perec fin dall'inizio, in forma di raccomandazione al lettore, in quarta di copertina:

“Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.”⁴¹

³⁸ Perec 2013b, p. 81.

³⁹ Van Montfrans 1999, p. 166.

⁴⁰ Cfr. Lejeune, in Bénabou, Pouilloux 1998, pp. 99-118.

⁴¹ Perec 2013b.

I meccanismi che permettono agli individui di rapportarsi con il reale, e in particolare quelli che lo elaborano in modo vistoso, possono essere sentiti come inadeguati di fronte a fatti particolarmente dolorosi e inaccettabili, oppure possono risultare necessari, vi si può ricorrere con maggiore forza proprio per la difficoltà di raccontare l'inspiegabile e al contempo si può arrivare a mostrarli (quale migliore fedeltà al reale?). Né il racconto autobiografico incompleto né la narrazione traslata dei campi riescono a dire tutto, se non incrociandosi, rimandando l'uno all'altro, affidando al lettore la ricostruzione delle connessioni.

La cultura di massa ha per certi versi reso il processo di simbolizzazione, come meccanismo di relazione dell'uomo con il mondo esterno e gli altri esseri viventi, un'attività su scala industriale, per il divertimento, lo spettacolo e l'informazione, contribuendo in modo massiccio a disegnare un paesaggio, sempre diverso e sempre uguale, da identificare con il termine "realtà". Enrico Cheli parla di "distrazione", in riferimento alla produzione massmediatica, come altri parlerebbero di "evasione", per indicare questo allontanamento costante da questioni collettive importanti, anch'esse confuse in un insieme indistinto di puro intrattenimento (che svuota ogni contenuto di senso, direbbe Postman). Perec è un autore che, come sostiene Claude Burgelin, gira intorno ai vuoti che hanno segnato la sua biografia. Nella sintesi che ne fa Manet Van Montfrans, usando proprio il termine "distrazione": «Afin d'échapper à la force aspiratrice de ce vide, Perec se serait astreint à multiplier les stratégies de distraction qui lui permettent d'évoquer ce vide sans le dire, de le contourner. Son intérêt pour le monde concret, sa volonté de se présenter comme témoin de la contemporanéité serait l'endroit de son aversion pour un repli sur lui-même qui ne lui paraît guère prometteur»⁴². Probabilmente ogni scrittore ha le sue ossessioni che hanno una radice autobiografica; le loro opere tuttavia posseggono una ricchezza che come sappiamo va oltre il dato strettamente autobiografico. In Perec la "distrazione" è paradossalmente la strategia per dire esattamente quello che non riesce a dire e che ostinatamente continua a cercare di dire, e che va al di là dell'implicazione personale. Come si vedrà meglio nelle prossime pagine, ha una vera passione per l'esistente, forse proprio perché particolarmente sensibile alla sua labilità, e pratica tanto la

⁴² Van Montfrans 1999, p. 7.

concentrazione sul qui e ora quanto appunto la distrazione. È proprio una strategia di questo tipo il ricorrere all'immaginazione, ai meccanismi di simbolizzazione, alle rappresentazioni desunte dalla tradizione letteraria, per meglio cogliere il reale. Con *W et le souvenir d'enfance*, nel caso dell'esperienza non diretta dei campi, quel reale che ci appare in tutta la sua incomprendibilità, diventa affrontabile, espresso, proprio perché approcciato di lato, elaborato attraverso l'immaginazione, incrociata capitolo dopo capitolo con il ricordo frammentario o mancante. Che questa sia un'operazione consapevole lo si capisce dal più volte citato articolo del '63 su Antelme. La difficoltà di Antelme nel dire ciò che aveva vissuto nei campi per esperienza diretta e che, con la distanza del tempo, cominciava a parergli ancora più inimmaginabile, trova una via d'uscita nel pensiero che, se queste realtà superano l'immaginazione, allora è solo attraverso la scelta e l'immaginazione (in senso lato) che si può riuscire a parlarne. Perec scrive: «Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes» e se ci si attiene ai fatti, il lettore rischia di restare estraneo a quel frammento di storia che si è svolto «au-delà de nous»; allora, «pour nous rendre sensible à l'univers concentrationnaire [...], Robert Antelme élabore et transforme, en intégrant [la sua esperienza e la nostra] dans un cadre littéraire spécifique» e arriva a «trahir la 'réalité' afin de l'exprimer d'une manière plus efficace, afin de nous interdire de la trouver 'insupportable'»⁴³. La parola "realtà" è messa tra virgolette, per dirne la complessità: c'è una realtà oggettiva e una realtà percepita in modo diverso secondo gli sguardi e gli schemi di ognuno; tentare di restituire una realtà oggettiva in alcuni casi non basta e la letteratura deve inventarsi dei percorsi di elaborazione e rappresentazione che la rendano intellegibile e ne dicano qualcosa che arrivi al lettore.

La posizione di Perec è in parte vicina, in parte opposta a quella di Baudrillard (strategie simili per scopi divergenti), il quale scrive: «Cifrare, non decifrare. Affinare l'illusione. [...] Rendere enigmatico ciò che è chiaro, inintelligibile ciò che è troppo intelligibile [...]. Accentuare la falsa trasparenza del mondo per seminarvi una confusione terroristica», per indurre «una disillusione radicale del reale», per mostrare il «carattere torbido della realtà»⁴⁴. È in ogni caso evi-

⁴³ Perec 1992, pp. 93-94.

⁴⁴ Baudrillard 1996, p. 109.

dente come la preoccupazione di Perec non si concentri solo sull'opera in sé o sul suo autore, ma sulla sua fruizione da parte di un lettore. Lo scrittore deve servirsi di «une série de médiations qui plongent au cœur même de notre sensibilité, l'univers des camps apparaît pour la première fois sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire»⁴⁵. Appare allora sotto una nuova luce la citazione di Queneau che troviamo in esergo a *W ou le souvenir d'enfance*, e che riportiamo di nuovo: «Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir?». Chiarire, far emergere le ombre dei genitori e del suo passato, della sua infanzia. A poche pagine dall'inizio leggiamo: «j'entreprends de mettre en terme – je veux tout autant dire par là 'tracer les limites' que 'donner un nom' – à ce lent déchiffrement»⁴⁶. Come osserva ancora Cheli: «l'esigenza umana che sta alla base delle rappresentazioni sociali [secondo la teoria delle rappresentazioni sociali di Serge Moscovici] è quella di rendere familiare, e quindi prevedibile, ciò che è ignoto e inconsuetto [...]. È la stessa esigenza che porta il primitivo [*sic*] a dare un valore magico all'atto di assegnare un nome ad un oggetto o ad un'entità, ritenendo che ciò favorisca il suo controllo su tale oggetto»⁴⁷. Ma in esergo alla Seconda parte di *W ou le souvenir d'enfance*, in cui i ricordi tornano, ora esistono, e la descrizione dell'isola di W ha inizio, lo scrittore riporta una seconda citazione da Queneau, che questa volta recita: «cette brume insensée où s'agitent des ombres – est-ce donc là mon avenir?». Proprio nel momento in cui i ricordi tornano, si è passati dal desiderio iniziale di fare chiarezza, decifrare, dare un nome, al dubbio se questo desiderio sia realizzabile.

Riassumendo, si è visto come nel finale del libro lo scrittore incroci apertamente la sua storia individuale con la storia collettiva, del nazismo e dei campi, e con il presente suo contemporaneo, della dittatura di Pinochet. Si è visto anche nelle pagine precedenti come Morin già nel 1962 individuasse nella cultura di massa una tendenza parallela alla “finzionalizzazione” del reale e a un realismo spiccato nella finzione, con conseguente confusione e sovrapposizione di reale e fittizio. Il libro di Perec di cui ci stiamo occupando si muove su que-

⁴⁵ Perec 1992, pp. 97-98.

⁴⁶ Perec 2013b, p. 18.

⁴⁷ Cheli 1992, p. 158.

sti confini labili e mobili del nostro tempo. La sua scelta del racconto autobiografico sfrutta l'aura di autenticità della narrazione di sé, complicandola però, come abbiamo visto, di "fabulations", di varianti, di schemi acquisiti che agiscono, più o meno chiaramente (ma Rousseau, qualche tempo prima, aveva tracciato la via). Analogamente, la narrazione fittizia non è realistica, quanto piuttosto avventurosa, fantastica, utopica e distopica. Se la cultura di massa presenta spesso come valore in sé l'espedito della "storia vera", in cui sono intenzionalmente confuse realtà e finzione, imponendo al destinatario una visione ideologica spacciata per puro racconto dei fatti, Perec relativizza, complica il racconto autobiografico (storia vera per antonomasia) e sull'altro versante, accentua l'aspetto finzionale, scegliendo le convenzioni del romanzo di avventura e la distopia per raccontare i campi in modo originale e penetrante, e infine assegna un valore in qualche modo esemplare ad entrambi le narrazioni (autobiografica e fittizia), connettendole all'attualità storica, alla dittatura cilena.

In anni recenti, Marc Augé, in *La guerra dei sogni*, riprende le parole di Christian Merz citandolo, riguardo: «l'esistenza storicamente costituita [...] di un regime di funzionamento psichico socialmente regolato, che si chiama propriamente finzione»⁴⁸, e osserva: «Se [...] la finzione può definirsi come un regime di percezione socialmente regolato, ne consegue che essa ha non solo un'esistenza storica che si traduce in istituzioni, tecniche e pratiche, ma che costituisce anche un fatto socioculturale che mette in gioco relazioni di alterità, rapporti di vario tipo con gli altri»⁴⁹. Relazioni di alterità significano naturalmente anche definizioni della propria identità. In generale, «ogni realtà sarebbe 'allucinata' (oggetto di allucinazione per individui o gruppi) se non fosse simbolizzata, cioè collettivamente rappresentata. La questione particolare consiste nel sapere che cosa avviene del nostro rapporto con il reale quando cambiano le condizioni della simbolizzazione»⁵⁰, quando cambia, secondo Augé, il rapporto tra i tre poli dell'immaginario collettivo, dell'immaginario individuale e della creazione-finzione, e la creazione-finzione informa di sé entrambi gli immaginari, la fase cioè attuale, di "disincanto".

⁴⁸ Augé 1998, p. 99.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 13.

“Se la 'finzionalizzazione' del presente si sostituisce (o si aggiunge) oggi alla mitizzazione della storia, al primo incanto (mitizzazione delle origini) e al secondo (mitizzazione dell'avvenire), se è nella sua logica di produrre un io altrettanto 'finzionale', incapace di inscrivere la sua realtà e la sua identità in una relazione effettiva con gli altri, allora ci occorre definire non soltanto, come l'eroe di Calderón [ne *La vita è sogno*], una morale di attesa, 'in caso di risveglio', ma anche una morale di resistenza.”⁵¹

Se la realtà si sovrappone alla finzione, o la realtà ricrea la finzione (come sostiene lo stesso Augé⁵², e come avviene in particolare con lo spettacolo televisivo, che si tratti di intrattenimento o di informazione), la realtà si derealizza, si allontana. *W ou le souvenir d'enfance* gioca su questi confini sempre più sfumati e interroga i territori interni ad ogni confine, per cogliere un reale la cui rappresentazione pone trappole. Nei capitoli autobiografici, Perec mostra l'influenza della finzione sui propri ricordi e il proprio immaginario, come si è visto, mentre negli altri capitoli (che solo per comodità abbiamo chiamato fantastici), usa la finzione per smascherare le finzioni della propaganda nazista, come vedremo più avanti, che si indirizzavano e informavano di sé gli immaginari collettivo e individuale. La rappresentazione fantastica del reale storico e il ricordo che cede e resiste alla fantasticheria per riempire i vuoti sono separati dall'organizzazione del libro in capitoli alternati e sono uniti da rimandi tra un universo e l'altro, tra immaginari e finzione, tra immaginazione, ricordo, reale esperito, reale narrato⁵³. Come scrive ancora Augé:

“Chi saranno domani i resistenti? [...] Tutti i creatori che, mantenendo bene o male la circolazione fra immaginario individuale, immaginario collettivo e finzione, non rinunceranno a provocare il miracolo dell'incontro. Infine tutti i sognatori sufficientemente abili a coltivare i propri fantasmi da farsi intimamente beffe del prêt-à-porter immaginario degli illusionisti del 'completamente finzionale'.”⁵⁴

⁵¹ *Ivi*, p. 122.

⁵² *Ivi*, p. 111.

⁵³ Nel caso di Perec, la conoscenza dei campi era derivata (dal racconto dei reduci e da quel che restava dopo la guerra: i luoghi, gli oggetti, i documenti).

⁵⁴ Augé 1998, p. 123.

3.3. Testimone del reale

L'operazione di mantenere la circolazione almeno tra immaginario individuale e immaginario collettivo è alla base di un altro libro curiosamente autobiografico, pubblicato nel 1978, ispirato a un analogo di Joe Brainard, e basato su materiali che non sono esattamente eventi di vita personale. Si tratta di *Je me souviens*, raccolta di frammenti, di paragrafi isolati di poche righe, ciascuno il ricordo di personaggi famosi, prodotti, pubblicità, in genere (ma non esclusivamente) contenuti della cultura di massa e pop divenuti parte dell'esperienza dello scrittore e condivisi da una o più generazioni. La memoria in questo caso subisce una sorta di corto circuito: ciò che è effimero è anche ciò di cui il libro lascia traccia e fa memoria (si riparerà più distesamente di questo aspetto in un altro capitolo). Gli schemi culturali che vedevamo consapevolmente o inconsapevolmente mostrati all'opera nel ricordo in *W ou le souvenir d'enfance* sono qui un elemento fortemente frammentato, giocato sull'accostamento incongruente, e modulano la memoria individuale e collettiva: ogni individuo è parte di una collettività che li richiama allo stesso modo, riconoscendoli come comuni; ogni individuo li richiama in modo personale, connettendoli agli eventi grandi e piccoli della vita personale. La cultura di massa viene mostrata nel suo essere parte integrante della vita quotidiana, in cui agisce, si diffonde, è interiorizzata, e informa di sé il rapporto con il reale (oltre che con la memoria).

Nel già citato libricino dal genere indefinibile, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, contemporaneo di *W ou le souvenir d'enfance*, e dunque pubblicato nel 1975, ancora una volta lo scrittore in prima persona si mette in gioco. Standosene seduto in giornate diverse, in diversi momenti della giornata, in diversi punti della parigina Place Saint-Sulpice, osserva e annota per iscritto la realtà minima e anonima che si manifesta davanti ai suoi occhi. La registrazione del reale così come compare e scompare fuggevole è trascritta e insieme fatta oggetto di elaborazione, ordinata in liste secondo criteri scelti dallo scrittore (ispirati da ciò che vede), a tratti percepita come caratterizzata da tratti fantasmatici. Perec annota gli autobus che passano o tutte le cifre che riesce a vedere nel suo campo visivo tralasciando il resto, per poi elencare, ancora obbedendo a un criterio ordinatore, dei termini generici a cui fa seguire ulteriori elenchi con

le occorrenze corrispondenti che vede nella realtà fisica: «De la terre: du gravier tassé et du sable. / De la pierre: la bordure des trottoirs, une fontaine, une église, des maisons... / De l'asphalte»⁵⁵, o più avanti «Couleurs»⁵⁶. La scrittura insegue la percezione immediata del reale, senza uso di finzione o complicazioni di intrecci, e al contempo include l'elemento astratto che fa capo allo sguardo, gli schemi che gestiscono l'informazione (direbbe Cheli, selezionando, elaborando, interpretando); in fondo mostra il modo in cui gli schemi cognitivi operano nel nostro approccio al reale. Mai come qui il dettaglio di cui parlava Barthes è dominante, non è l'elemento superfluo che serve a dare l'effetto di reale, ma l'unico contenuto del libro. In poche parole, una visione estemporanea, colta al momento, è inseparabile da un riferimento generale, mentale, derivato culturalmente o dall'esperienza, con cui lo spettatore/narratore la interpreta, come in questo esempio: «Trois clochards aux gestes classiques (boire du rouge à la bouteille) sur le sixième»⁵⁷. Oppure: «Passe un homme qui porte une maquette d'architecte (est-ce vraiment une maquette d'architecte? Ça ressemble à l'idée que je me fais d'une maquette d'architecte; je ne vois pas ce que ça pourrait être d'autre)»⁵⁸. Altrove, il narratore esibisce il limite e il vincolo del suo campo visivo (qualche pagina oltre lo scrive esplicitamente) e annota: «Sur le terre-plein, il y a des bancs, des bancs doubles avec un dossier unique. Je peux, de ma place, en compter jusqu'à six»⁵⁹; le tipiche panchine parigine, così abituali allo sguardo, tramite la precisione della descrizione essenziale e quella ripetizione di “des bancs”, assumono una componente di straniamento. Qualche pagina dopo: «J'ai l'impression que la place est presque vide (mais il y a au moins vingt êtres humains dans mon champ visuel)»⁶⁰: l'interiorità influenza la percezione delle cose reali. Accade anche agli estemporanei personaggi di passaggio del libro: «Un homme veut entrer dans le café; mais il commence par tirer la porte au lieu de la

⁵⁵ Perec 2008b, p. 11.

⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

⁵⁸ *Ivi*, p. 32.

⁵⁹ *Ivi*, p. 12.

⁶⁰ *Ivi*, p. 22.

pousser / Fantomatismes»⁶¹. La "réaltà per come è" è straniata. E così ancora altri straniamenti, disorientamenti: «La nuit, l'hiver: aspect irréel des passants / Un homme qui porte des tapis / Beaucoup de monde, beaucoup d'ombres»⁶²; «Les pigeons à mes pieds ont un regard fixe. Les gens qui les regardent aussi. / Le soleil s'est caché. Il y a du vent»⁶³; «Instants de vide»⁶⁴; «En ne regardant qu'un seul détail, par exemple la rue Férou, et pendant suffisamment de temps (une à deux minutes), on peut, sans aucune difficulté, s'imaginer que l'on est à Estampe ou à Bourges, ou même quelque part à Vienne (Autriche) où je n'ai d'ailleurs jamais été»⁶⁵. Lo scrittore si chiede poi:

"Pourquoi compter les autobus? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers: ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond; à la limite ils sont prévisibles. / Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique: les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière, ou qu'un homme ait un sac marqué du grand 'M' de Monoprix, ou qu'une voiture soit bleue ou vert pomme, ou qu'un consommateur commande un café plutôt qu'un demi..."⁶⁶

Il reale è imprevedibile e affascina lo sguardo; il paesaggio metropolitano consueto diventa enigmatico; la mente umana cerca appigli che lo rendano meno caotico. Così anche lo sguardo della pittura o di certa fotografia (modelli visivi, culturali, appresi) si sovrappone allo sguardo sul reale: «Dehors on ne distingue pratiquement plus les visages / Les couleurs fondent: grisaille rarement éclairée. Taches jaunes. Rougeoiments»⁶⁷. Oppure l'universo della cultura di massa fa capolino nel reale: «Une sorte de sosie de Peter Sellers, l'air très content de lui, passe devant le café»⁶⁸. Il resto è

⁶¹ *Ivi*, p. 30.

⁶² *Ivi*, p. 31.

⁶³ *Ivi*, p. 37.

⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 49-50.

⁶⁶ *Ivi*, p. 28.

⁶⁷ *Ivi*, p. 31.

⁶⁸ *Ivi*, p. 22.

elenco di cose ed esseri che passano, si fermano, ripartono, ripassano, o restano, immobili; una sorta di passione per l'esistente, conforme all'idea dell'infra-ordinario e in antitesi rispetto alla spettacolarizzazione del reale e all'eccezionalità definente gli eventi massmediatici, una ricerca del tessuto delle cose e della vita che nessuno nota mai, "le tissu", più che "les déchirures"⁶⁹. Gli schemi mentali semplificano l'approccio al reale e insieme lo impoveriscono, rendendo gli oggetti e gli esseri soliti dell'esperienza quotidiana pressoché invisibili, se non quel tanto che basta per muoverci in mezzo. «Vivre» scrive ironicamente Perec in *Espèces d'espaces* «c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner»⁷⁰.

Si è parlato sopra della "distrazione" in Perec e, nel caso delle comunicazioni di massa, della distrazione dal reale come conseguenza delle politiche decennali dell'informazione e dell'intrattenimento. Oggetto del *Tentative* è la distrazione *dentro* l'esperienza della realtà, che impedisce di vedere, a cui è opposta l'attenzione agli individui anonimi, agli eventi minimi e a quelli che si ripetono, alle cose dall'esistenza scontata e alla luce che sguardo, aspettative, conoscenze portano sul mondo. E allo stesso tempo, troppa attenzione induce uno straniamento nella percezione che somiglia proprio alla distrazione. Accade anzi che questa concentrazione stanchi e che, nel caos del mondo, la distrazione sia desiderabile: «Il est cinq heures moins le quart. J'ai envie de me changer les idées. Lire *Le Monde*. Changer de crémérie. / Pause.»⁷¹.

Espèces d'espaces, pubblicato non a caso negli stessi anni (1974), è un'esplorazione dello spazio in tutte le sue declinazioni. Nel capitolo dedicato alla strada, Perec propone una serie di esercizi (*Travaux pratiques*) che ricordano il *Tentative*. Gli esercizi cominciano con l'osservazione della strada, prendendosi tutto il tempo, con il decifrare «un morceau de ville» e «continuer / jusqu'à ce que le lieu devienne improbable»⁷², investendolo con l'immaginazione, per spogliarlo del suo aspetto familiare e arrivare a vederlo:

⁶⁹ *Ivi*, p. 38.

⁷⁰ Perec 1974, p. 14.

⁷¹ Perec 2008b, p. 27.

⁷² Perec 1974, p. 73.

"[...] faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, faire pousser de l'herbe, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître, au croisement de la rue du Bac et du boulevard Saint-Germain, dépassant de cent mètres les toits des immeubles, King-Kong, ou la souris fortifiée de Tex Avery!

Ou bien encore: s'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface. En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène: le calcaire à meulieres, les marnes et les caillasses, le gypse, le calcaire lacustre de Saint-Ouen, les sables de Beauchamp, le calcaire grossier, les sables et les lignites du Soissonnais, l'argile plastique, la craie."⁷³

Elementi dell'immaginario creato dalla cultura di massa sono fatti oggetto di allucinazione, inseriti nel reale; il modello culturale non distrae dal reale ma lo rafforza, lo anima di immaginazioni attraverso cui per contrasto la concretezza del mondo riemerge.

Questi testi dallo statuto generico incerto o molteplice, scritti intorno allo stesso periodo, la metà degli anni Settanta, presentano come costante l'investimento dello scrittore in prima persona: Perec vi inserisce se stesso, in un modo o nell'altro. Una scrittura attraverso cui intessere un rapporto privilegiato con il reale può prescindere dall'esplicitazione della presenza dell'agente della rappresentazione, di chi cioè ne è l'autore? Dominique Maingueneau parla della nozione aristotelica di *ethos*, implicito in ogni discorso, ossia di un'immagine del locutore che il ricevente si fa, desumendola dal discorso stesso, e attraverso cui il locutore riesce a persuadere il suo uditorio di essere degno di fiducia. Scrive Maingueneau: «Dès qu'il y a énonciation, quelque chose de l'ordre de l'ethos se trouve libéré: à travers sa parole un locuteur active chez le destinataire la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole; il lui faut donc essayer de contrôler, plus ou moins confusément, le traitement interprétatif des signes qu'il envoie»⁷⁴. L'autore che mette in scena se stesso dietro il testo gioca con questa

⁷³ *Ivi*, p. 74.

⁷⁴ Maingueneau, in Härmä 2003, p. 71.

componente di solito implicita dell'ethos, rendendola manifesta. Ancora Maingueneau osserva, a proposito dell'ethos insito in ogni enunciazione:

“Les 'idées' suscitent l'adhésion du lecteur à travers *une manière de dire* qui est aussi *une manière d'être*. Pris par la lecture dans un ethos enveloppant et invisible, on ne fait pas que déchiffrer des contenus, on participe du monde configuré par le discours, on accède à une identité incarnée, dès lors qu'on attribue l'énonciation à un 'garant' qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir [...]. En fait, l'incorporation du lecteur va au-delà d'une simple identification à un personnage garant, elle implique un 'monde éthique' dont ce garant est partie prenante et auquel il donne accès. Ce 'monde éthique' activé à travers la lecture subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements.”⁷⁵

Un discorso possiede un tono, un ritmo, figure, argomenti, scelte lessicali e sintattiche, che influiscono sull'idea che ci si fa del locutore. E questa voce che emerge rimanda anche all'idea di un corpo, inscritto nel testo: «L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais aussi comme une 'voix', associée à un 'corps énonçant' historiquement spécifié»; è in tal modo che «tout texte, même écrit, possède une *vocalité* spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non, bien entendu, du corps du locuteur extradiscursif), à un *garant* qui à travers son *ton* atteste ce qui est dit»⁷⁶. Inserendo se stesso e la sua esperienza nella scrittura letteraria, Perec rende manifesti quella voce e quel corpo, tessendo i fili che legano corpo, spazio, traccia, scrittura.

3.4. Propaganda e letteratura

Quando si pensa a un resoconto del reale che passi per le comunicazioni di massa, si pensa innanzitutto all'informazione. Le prime occorrenze del termine⁷⁷, nell'accezione di informazione giornalistica,

⁷⁵ *Ivi*, pp. 73 e 74.

⁷⁶ *Ivi*, p. 72. Corsivi dell'autore.

⁷⁷ Cfr. sito del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (www.cnrtl.fr).

risalgono alla fine dell'Ottocento, sebbene giornali e gazzette esistessero naturalmente da molto prima (a fine Seicento, le gazzette erano considerate esempi paradigmatici di una narrazione inattendibile dei fatti⁷⁸). Con il tempo l'informazione ha non solo assunto sempre maggiore importanza e diffusione, ma ha anche cambiato natura. Negli anni in cui scrive Pereg, inchieste giornalistiche scuotono l'opinione pubblica ed eventi di rilievo vengono raccontati dalla televisione e non più solo dalle testate giornalistiche, dalle riviste, dalla radio, secondo criteri di veridicità, autenticità, immediatezza, cattura del reale rivendicati già molto tempo prima dalla fotografia. Sebbene l'informazione abbia un legame privilegiato con eventi realmente accaduti, e si ponga come esposizione di fatti (si metta da parte la questione accennata precedentemente dell'infotainment), un resoconto anche molto scarno presenta, come sappiamo, elementi di selezione, di taglio, retorici, che impediscono di parlare di fatto puro e semplice. A parte storiche eccezioni, non di poco conto è l'influenza su queste scelte degli interessi di chi possiede le singole testate, oppure delle ragioni politiche della propaganda (termine che vale la pena recuperare). Ricorrendo, ancora una volta, all'utile sintesi di Enrico Cheli: «le differenze [tra le varie testate o programmi di informazione] sono spesso più di forma che di sostanza e [...] le visioni della realtà forniteci mostrano – salvo eccezioni minoritarie e poco influenti a livello collettivo – livelli di obiettività e flessibilità tutt'altro che ottimali»⁷⁹. Non si può infatti negare che «sono i gruppi dominanti ad avere le risorse economiche necessarie per controllare le principali organizzazioni emittenti (che infatti nel mondo sono concentrate in poche mani) ed il potere politico per legittimare tale situazione»⁸⁰. Se oggi questo stato di cose si sta forse lentamente modificando per l'emersione di nuovi media e strumenti di informazione (ma è troppo presto per dirlo), la situazione era certamente tale ai tempi in cui Pereg scriveva e lo è in gran parte ancora adesso. Ancora Cheli: «i media non comunicano la realtà in quanto tale, ma rappresentazioni di essa, cioè versioni incomplete e più o meno ideo-

⁷⁸ Cfr. Briggs, Burke 2010, in part. il cap. 1.

⁷⁹ Cheli 1992, p. 166.

⁸⁰ *Ivi*, p. 167.

logicamente connotate»⁸¹. Attraverso i media si ha accesso a una «realità di seconda mano» in particolare laddove non è possibile attingere a esperienze e conoscenze dirette:

“Il fatto che si tratti di materiale già elaborato – una rappresentazione della realtà costruita da altri – porta a supporre che ciò condizioni a priori le successive elaborazioni/interpretazioni – quelle compiute appunto dal ricevente finale – che possa cioè in qualche modo *prestrutturarle*, portando gli individui a formarsi idee, credenze, opinioni, atteggiamenti – più in generale, concezioni del mondo – diverse da quelle che si formerebbero sulla base di esperienze/conoscenze personali.”⁸²

In questo senso, secondo Cheli, il potere manipolatorio dei media non consisterebbe tanto nel portare un pubblico dato ad avere un'opinione data su qualcosa (contro questi tentativi, si è individuata tutta una serie di strategie difensive, come esposizione selettiva, attenzione selettiva, memorizzazione selettiva), quanto nell'impedire qualsiasi cambiamento. Si tratta di un fattore potente di conservazione: le persone si troverebbero indifese davanti a rappresentazioni che sono tra loro coerenti e coerenti con una visione della realtà che si perpetua e a cui si è abituati. Le teorie dell'“agenda setting” e della “spirale del silenzio” hanno mostrato come i media di massa diano ai diversi eventi diversa rilevanza, li riprendano ripetutamente o non ne parlino affatto, e come la tendenza a conformarsi all'opinione condivisa dalla maggioranza, o presunta tale, influisca sulle convinzioni che circolano liberamente e pubblicamente.

Negli anni Venti e Trenta si pensava che i media avessero un potere manipolatorio, utilizzato dalla stampa di regime (nei regimi totalitari, ma non solo), dalla radio, dal cinema, dalla censura, o temuto come strumento nelle mani di movimenti politici considerati sovversivi. Già dalla fine dell'Ottocento si era costituita «una visione elitaria della società come società di massa, nell'accezione di “massa bruta”, un agglomerato di persone ignoranti e anonime facilmente suggestionabili (Le Bon, 1895) e tendenti ad assumere – sulla base dei meccanismi di imitazione (Tarde, 1890; 1901) – comportamenti collettivi

⁸¹ *Ivi*, p. 169.

⁸² *Ibidem*. Corsivo dell'autore.

uniformi»⁸³. Il primo conflitto mondiale è il momento in cui, «per la prima volta nella storia, si fece ricorso in modo massiccio e sistematico alla propaganda»⁸⁴, per la coesione sociale della popolazione civile e l'incitamento delle truppe all'odio per il nemico, con uso di fotomontaggi e manipolazioni di ogni genere delle informazioni. Con la fine del conflitto, in tempo di pace, la propaganda fu uno degli strumenti più usati per garantire il consenso. Le “conversazioni al caminetto” del Presidente americano Roosevelt negli anni Trenta davano la sensazione all'ascoltatore, o agli ascoltatori riuniti come davanti a un focolare, di fatto intorno alla radio, di un Presidente che era con loro, nella loro casa. In Europa, il Terzo Reich affermò la sua egemonia anche con manifesti, giornali, radio, cinegiornali, cinema, un generale controllo della produzione artistica di ogni tipo (si pensi ai roghi dei libri o alla mostra dell'*Arte degenerata*). Non a caso il regime hitleriano prevedeva un Ministro per la propaganda, abile oratore e responsabile di una persuasione che sceglieva pochi concetti chiave costantemente ripetuti, fautore di una produzione cinematografica celebrativa del regime o antisemita e di imponenti raduni di massa, come quello di Norimberga del 1934, dalla coreografia e simbologia studiati al dettaglio. Si pensi anche all'ambigua celebrazione dello sport nelle Olimpiadi di Berlino del 1937.

In generale lo spettacolo sportivo «fait l'objet d'une sublimation importante qui offre des réponses à l'imperfection humaine (échec personnel ou professionnel, morosité du quotidien, fatalité de la mort)»⁸⁵. La propaganda mostra, nel campione sportivo, l'uomo idealizzato ed esaltato, l'eroe: «Le film *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl sur les Jeux olympiques de Berlin en 1937 exprime bien l'enrôlement du peuple dans l'idéal du dépassement de soi pour le bonheur collectif»⁸⁶. Inversamente, le privazioni, le violenze, l'umiliazione nei campi di concentramento nazisti rendono l'uomo che ne è vittima il rovescio (voluto dai carnefici) di questa deificazione. Torniamo così a *W ou le souvenir d'enfance*. I capitoli dedicati alla descrizione dell'isola di W (dei suoi abitanti e delle leggi scritte o consuetu-

⁸³ *Ivi*, p. 35.

⁸⁴ *Ivi*, p. 31.

⁸⁵ Amatuzzi, Spadaro 2006, p. 159.

⁸⁶ *Ivi*, p. 148.

dinarie in essa vigenti) mostrano inizialmente una sorta di società utopica (un'isola: mondo in sé perfetto e concluso), fondata sullo sport, sulla "sana competizione", su una ben regolata e ordinata convivenza civile. Man mano che si prosegue nella lettura, si insinuano tuttavia delle crepe in questo quadro perfetto, fino a che il volto reale, terrificante, di una società tanto rigida quanto inumana è svelato, e siamo in piena distopia. Dal racconto utopico, della società ideale, si è passati al racconto distopico, di una società da incubo. È come se Perec riprendesse nei capitoli iniziali di questa progressione i motivi della propaganda nazista, che trovava nell'esaltazione della forza fisica, dello sport e della vittoria, uno dei capisaldi della sua visione del mondo e dell'immagine di sé che offriva, per poi mostrare progressivamente la realtà che si nascondeva dietro quella edulcorazione propagandistica e che trovava il suo apice nei campi di sterminio, sorta di apoteosi del delirio di onnipotenza nazista.

Nelle prime pagine del libro si parla di «Cité idéale», di «nouvelle Olympie»⁸⁷, ma di fatto sono diverse le allusioni apparentemente innocue a una realtà che non è quello che sembra, come la riproduzione del motto olimpico a rovescio («Fortius Altius Citius»), i magnifici stadi dalle piste di cenere, o frasi come «Mais que W ait été fondée par des forbans ou par des sportifs, au fond, cela ne change pas grand-chose»⁸⁸: dei "forbans", ossia dei pirati o anche furfanti, banditi⁸⁹. La frase appena citata continua così: «Ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l'abord, c'est que W est aujourd'hui un pays où le Sport est roi, une nation d'athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort». Segue il fiero motto olimpico sulle arcate monumentali all'entrata dei villaggi, gli stadi magnifici di cui sopra, i manifesti e giornali con i risultati delle competizioni:

"[...] la tenue des hommes: un survêtement gris frappé dans le dos d'un immense W blanc, tels sont quelques-uns des premiers spectacles qui s'offriront au nouvel arrivant. Ils lui apprendront, dans l'émerveillement et l'enthousiasme (qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude

⁸⁷ Perec 2013b, p. 95.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ «Homme sans scrupule, qui ne respecte aucun droit», nella definizione del Cnrtl (<https://www.cnrtl.fr>).

à coude, cette ivresse que donne la victoire?), que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps.”⁹⁰

A tratti sembra di ascoltare la voce di un cinegiornale. È molto probabile che Perec si sia ispirato ai due film di Leni Riefensthal, il già citato sulle Olimpiadi di Berlino del 1936, che Hitler sfruttò a scopo propagandistico, e forse, ma è un'ipotesi, *Il trionfo della volontà*, sul raduno di Norimberga. Al primo fa esplicitamente riferimento, in un'intervista dedicata proprio a *W ou le souvenir d'enfance*:

“Eh bien, en fait, ce n'est pas moi... qui ai inventé cette relation entre le sport et le système d'oppression dont l'aboutissement paroxystique est le camp de concentration... J'ai toujours été frappé par quelque chose qu'il y avait de.... disons... d'ultra-organisé, d'ultra-agressif, d'ultra-oppressant dans le système sportif; et... l'une des premières images qui pour moi rassemble le monde nazi et le monde du sport, ce sont les images du film de Leni Riefensthal qui s'appelle *Les Dieux du stade*.”⁹¹

Il rigore, scenografico e ideologico, ben descritto dai film di Riefensthal, si ritrova nello scrupolo organizzativo dell'isola di W, nelle divisioni nette tra campionati, tra tipi di atleti, nel numero di partecipanti a ogni gara: «une fois fixés, ces chiffres n'ont pas tardé à devenir immuables, ils se sont incorporés au rituel des éliminatoires; [...] une régularité absolue, ce dont l'Administration des Jeux, toujours soucieuse d'efficacité, ne peut que se réjouir»⁹². Nessun Direttore sportivo osa presentare un numero diverso di concorrenti, per non irritare gli Organizzatori, dal momento che «la présentation des Athlètes aux Officiels, lors de l'ouverture des Olympiades [...] affecte la forme d'un W grandiose dessiné par les 264 concurrents», mentre una squadra ridotta «troublerait la perfection de cette mosaïque humaine»⁹³: è palese il riferimento alle grandi parate e ai grandi raduni di massa hitleriani. Più avanti, quando la realtà è svelata, ritroviamo l'altra faccia di quel rigore impersonale (di una razionalità esasperata

⁹⁰ Perec 2013b, pp. 95-96.

⁹¹ Bertelli, Ribière 2003a, p. 193.

⁹² Perec 2013b, pp. 117-118.

⁹³ *Ivi*, p. 118.

che si rovescia nel suo contrario), nelle leggi ferree e insieme arbitrarie che regolano la vita a W, o nei numeri di matricola e nei soprannomi ereditati che indicano gli atleti, privi di nome proprio (ruoli, fantocci, eroi o miserabili, mai persone).

Il primo momento in cui il lettore avverte che qualcosa s'incrina nel ritratto di questa società perfetta è quando si accenna a una variante della lotta greco-romana in cui i lottatori possono, oltre a combattere a mani nude, «se porter des coups de coude, ceux-ci étant entourés de lanières de cuir plombées»⁹⁴: è la prima occorrenza di una violenza gratuita, pensata per ferire, che va oltre la logica della competizione sportiva. Più avanti, l'incapacità dei concorrenti, altamente specializzati, di ottenere risultati decenti nelle discipline miste del decathlon e del pentathlon, ha portato gli Organizzatori a utilizzare queste gare a scopo di intrattenimento delle folle. Con gli atleti vestiti da clown, «chaque épreuve est prétexte à dérision»; ma non basta:

“Un novice faiseur de grimaces, ou affligé de tics, ou légèrement handicapé, s'il est par exemple rachitique, ou s'il boite, ou s'il traîne un peu la patte, ou s'il présente quelque tendance à l'obésité, ou s'il est au contraire d'une maigreur extrême, ou s'il est atteint d'un fort strabisme, risquera fort – mais l'on court souvent des risques encore plus grands que d'être livré aux facéties d'un public hilare – d'être affecté à l'équipe du pentathlon ou du décathlon.”⁹⁵

Questa voce bonaria che racconta e che insinua, quasi giornalistica, complice o sottilmente ironica, che minimizza o ha uno sguardo distaccato, conduce il lettore nel percorso di svelamento dell'isola. Più oltre nella lettura, si scopre che per garantire la competitività e l'alternanza sul podio si privano della cena i perdenti e si premiano i vincitori con un pasto smodato che li fa stare male e fuori forma nei giorni successivi: ancora una volta una logica stringente è connessa al nonsense più completo e tocca le basi stesse della sopravvivenza e di conseguenza la dignità umana. La voce giornalistica aggiunge il suo commento complice e distaccato: «ce que l'Athlète tient au bout de sa victoire, c'est beaucoup plus que le prestige, nécessairement fugace,

⁹⁴ *Ivi*, p. 115.

⁹⁵ *Ivi*, p. 120.

d'avoir été le plus fort, c'est, par la seule obtention de ce repas supplémentaire, la garantie d'une meilleure condition physique, la certitude d'un meilleur équilibre alimentaire et, par conséquent, d'une meilleure forme»⁹⁶. Sono parole che giustificano la norma del pasto come premio, ma sono un passo dopo contraddette dall'osservazione che un sistema del genere ha l'inconveniente di favorire sempre gli stessi atleti vincitori, se non si fosse ovviato al problema con il farli rimpinzare e ubriacare fino al mattino.

Ancora oltre nella lettura, gli ultimi classificati del campionato massimo, le Olimpiadi, possono essere uccisi per volere del pubblico, lapidati, esposti appesi a ganci da macello, sotto il motto olimpico, per essere poi gettati in pasto ai cani (ma «de telles morts sont rares. Leur multiplication en rendrait l'effet presque nul»⁹⁷). Oppure possono essere risparmiati, correre tra due file di Giudici che li colpiranno, prima di essere messi alla gogna e trascinarsi per le vie con un pesante giogo al collo. In questi esempi della descrizione dell'isola di W, è lo schermo della finzione ad attenuare il rifiuto che si proverebbe nei confronti di un resoconto documentario dell'orrore; il progressivo riconoscimento della realtà storica dietro la finzione nel corso della lettura permette al lettore di accogliere e cercare di comprendere piuttosto che rifiutare e non voler sapere. Altrettanto disumana è l'Atlantiade, gara finalizzata alla riproduzione, definita dalla voce narrante un semplice «protocole particulier»⁹⁸. Ma si è generato ormai uno scarto tra la voce narrante e il lettore. Verso gli ultimi capitoli il gioco è scoperto: «La découverte de la vie W est, il est vrai, un spectacle assez terrifiant»⁹⁹.

Si è detto delle leggi su W, al contempo ferree e mutevoli: «La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible. Nul n'est censé l'ignorer, mais nul ne peut la connaître. Entre ceux qui la subissent et ceux qui l'édicte se dresse une barrière infranchissable»¹⁰⁰. È un mondo kaf-

⁹⁶ *Ivi*, p. 126.

⁹⁷ *Ivi*, p. 148. La saturazione spettacolare porta alla noia, rende lo spettacolo meno efficace, dice la voce con un agghiacciante calcolo razionale (implicando che uno spettacolo vale l'altro e semplicemente segue le stesse regole).

⁹⁸ *Ivi*, p. 169.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 189-190.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 157.

kiano, ma segnato da una lotta continua, disperata, silenziosa, in cui gli atleti, dai più forti ai più deboli, sono costantemente appesi a un filo e attendono «avec le même espoir insensé la victoire, avec la même terreur indicible la défaite»¹⁰¹. Sembra che le leggi di W, dice ancora la voce narrante, uniscano tutti, atleti e ufficiali, in una sola famiglia accomunata da un unico scopo, la Gloria dello Sport, ma «l'on connaît assez le monde W pour savoir que se Lois les plus clémentes ne sont jamais que l'expression d'une ironie un peu plus féroce»¹⁰². La dimensione concentrazionaria è ormai manifesta (siamo agli ultimi capitoli): «Les grands Officiels ont tout pouvoir; ils peuvent laisser faire, comme ils peuvent interdire; [...] ils peuvent décider, et revenir à tout instant sur leur décision»¹⁰³. L'ordine è rigoroso e assicurato, l'ordine è un capriccio, «il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambrées – Raus! Raus! – il faut qu'ils se mettent à courir – Schnell! Schnell! – il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable!»¹⁰⁴. Le azioni e i gesti imposti degli atleti W non hanno più nulla a che spartire con lo sport (e rimandano anzi al passo ripreso da Rousset sui campi che si leggerà nell'ultimo capitolo del libro): «Courir. Courir sur les cendrées, courir dans les marais, courir dans la boue. Courir, sauter, lancer les poids. [...] Rester debout, au garde-à-vous, des heures, des jours, des jours et des nuits. À plat ventre! Debout! Habillez-vous! Désabillez-vous! Courez! Sautez! Rampez! À genoux!»¹⁰⁵. Il confronto tra facciata propagandistica, dell'atleta espressione della forza, e realtà dei campi, dell'uomo ridotto a niente è alla fine esplicito, dolente e sarcastico:

“Il faut les voir, ces Athlètes qui, avec leurs tenues rayées, ressemblent à des caricatures de sportifs 1900, s'élancer coudes au corps, pour un sprint grotesque. Il faut voir ces lanceurs dont les poids sont des boulets, ces sauteurs aux chevilles entravées, [...] il faut les voir, ces Athlètes squelettiques, au visage terreux, à l'échine toujours courbée,

¹⁰¹ *Ivi*, p. 150. David Rousset e Henri Lefebvre hanno messo in connessione le intuizioni di Kafka con la realtà storica dei campi di concentramento nazisti.

¹⁰² *Ivi*, p. 209.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 209-210.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 210-211.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 217-218.

ces crânes chauves et luisants, ces yeux pleins de panique, ces plaies purulentes, toutes ces marques indélébiles d'une humiliation sans fin, d'une terreur sans fond, toutes ces preuves administrées chaque heure, chaque jour, chaque seconde, d'un écrasement conscient, organisé, hiérarchisé, il faut voir fonctionner cette machine énorme dont chaque rouage participe, avec une efficacité implacable, à l'anéantissement systématique des hommes."¹⁰⁶

Chi penetrerà un giorno nella fortezza di W, prosegue la voce narrante, scoprirà «les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié: des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...»¹⁰⁷.

Tra le righe potremmo forse trovare anche spunti che richiamano più in generale una certa incarnazione classica, anglosassone e protestante, del capitalismo. Le prime notizie riguardanti l'isola di W che il testo fornisce concernono i miti di fondazione dell'isola, di cui sono date varie versioni, ma dei coloni che si sono stabiliti sull'isola si sa per certo «que c'étaient des Blancs, des Occidentaux, et même presque exclusivement des Anglo-Saxons: des Hollandais, des Allemands, des Scandinaves, des représentants de cette classe orgueilleuse qu'aux États-Unis on nomme les Wasp»¹⁰⁸: Wasp, ovvero, come sappiamo, "White Anglo-Saxon Protestant"¹⁰⁹. C'è qualche riferimento alla visione calvinista («la Victoire est une grâce, et non un droit»¹¹⁰), al Darwinismo sociale della fine dell'Ottocento (è a questo periodo che risale la fondazione dell'isola di W), all'etica puritana del successo:

"Il est clair que l'organisation de base de la vie sportive sur W [...] a pour finalité unique d'exacerber la compétition, ou, si l'on préfère, d'exalter la victoire. On peut dire, de ce point de vue, qu'il n'existe pas

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 219-220.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 95.

¹⁰⁹ La definizione dell'Oxford Dictionary online recita: «An upper or middle-class American white Protestant, considered to be a member of the most powerful group in society».

¹¹⁰ Péric 2013b, p. 158.

de société humaine susceptible de rivaliser avec W. Le *struggle for life* [si noti l'inglese nel testo] est ici la loi; encore la lutte n'est-elle rien, ce n'est pas l'amour du Sport pour le Sport, de l'exploit pour l'exploit, qu'anime les hommes W, mais la soif de la victoire, de la victoire à tout prix. Le public des stades ne pardonne jamais à un Athlète d'avoir perdu, mais il ne ménage pas ses applaudissements aux vainqueurs. Gloire aux vainqueurs! Malheur aux vaincus!"¹¹¹

Scrivo ancora Cheli, «i modelli della competizione sportiva [come spettacolo] svolgono un'altra importante funzione di integrazione, nel ricordare l'altra, più importante competizione, quella sociale, confermando la convinzione che è inevitabile vi siano vincitori e vinti; che è giusto vinca il più forte e che se non vinci la responsabilità è solo tua»¹¹², tacendo così del peso delle situazioni sociali, economiche, storiche sulla riuscita degli individui. È come se Perec (come altri prima di lui, tra cui Jean Cayrol o David Rousset) rinvenisse sotto l'ideologia nazista, che l'ha portato agli estremi, un fondo comune che attraversa in varie forme, dalle più feroci a quelle apparentemente più innocue come lo spettacolo sportivo, le società occidentali (in particolare, ma non solo, dall'Ottocento al Novecento e oltre). In *W ou le souvenir d'enfance*, ai vincenti esaltati come divi e eroi si affiancano figure rimaste ai margini che si trascinano prive di ogni protezione, come gli sportivi ormai anziani di W che non sono riusciti a riciclarsi nell'Amministrazione o nelle funzioni accessorie: «Les dortoirs, les réfectoires, les douches leur sont interdits. Ils n'ont pas le droit de parler, ils n'ont pas le droit de s'asseoir. Ils sont souvent dépouillés de leur survêtements et de leurs chaussures. Ils s'entassent près des poubelles [...]. Ils s'amassent en grappes compactes, essayant en vain de se réchauffer, de trouver un instant, dans la nuit glaciale, le sommeil»¹¹³. Edgar Morin aveva parlato del fenomeno del divismo nella cultura di massa, di questa nuova schiera di semidei, star del cinema

¹¹¹ *Ivi*, p. 123. Si vedano anche le pp. 147 e 167; «Le souci de 'donner à chacun sa chance'», p. 158; «Ils aiment que leurs Vainqueurs soient les Dieux du Stade, mais il ne leur déplaît pas non plus, précipitant d'un coup dans l'Enfer des innombrables ceux qui croyaient, un instant plus tôt, qu'ils en étaient sortis à jamais, de rappeler à tous que le Sport est une école de modestie», p. 161.

¹¹² Cheli 1992, p. 176.

¹¹³ Perec 2013b, p. 210.

ma anche campioni dello sport, che abitano un nuovo Olimpo, «dove il reale incontra l'immaginario [...]. Fondendo la vita quotidiana e la vita olimpica, i divi divengono *modelli di cultura* nel senso etnografico del termine, vale a dire modelli di vita. Sono eroi modelli: incarnano i miti di autorealizzazione della vita privata»¹¹⁴. Sono modelli che sostengono l'ideologia del successo e la proiettano nella vita privata delle persone comuni, dalle quali ci si aspetta che si adeguino. Gli eroi di W dati in spettacolo, divinizzati ed esaltati fino al parossismo, vivono una situazione che può in ogni momento capitombolare nel suo contrario: è in fondo l'altra faccia del sogno americano, la mobilità sociale che non va in una sola direzione, quella del successo che il discorso ideologico predilige (lo ha raccontato ad esempio Theodore Dreiser in un classico americano del 1900, ben lontano dall'esperienza dei campi, *Sister Carrie*).

Dieci anni prima di *W ou le souvenir d'enfance*, il romanzo d'esordio *Les choses* aveva mostrato l'influenza dei modelli culturali e ideologici della cultura di massa sui comportamenti, sulla percezione di sé e degli altri, sulle gerarchie di valori delle società occidentali nella seconda metà del Novecento. La narrazione incentrata sui due giovani addetti alle ricerche di mercato per scopi pubblicitari, ossessionati dal consumo e dal possesso di beni, chiamava in causa una popolare rivista di costume: «L'*Express* était sans doute l'hebdomadaire dont ils faisaient le plus grand cas. [...]. Il leur arrivait plus que souvent de n'être pas d'accord avec sa ligne politique [...] mais l'*Express*, et lui seul, correspondait à leur art de vivre; ils retrouvaient en lui, chaque semaine, même s'ils pouvaient à bon droit les juger travesties et dénaturées, les préoccupations les plus courantes de leur vie de tous les jours»¹¹⁵. I beni desiderati diventano un fine che la rivista promuove come segni di identità e di realizzazione personale, interponendosi tra i personaggi e l'esperienza del mondo: «Ils ne s'en cachaient pas: ils étaient des gens pour l'*Express*. Ils avaient besoin, sans doute, que leur liberté, leur intelligence, leur gaieté, leur jeunesse soient, en tout temps, en tous lieux, convenablement signifiées»¹¹⁶. I protagonisti sono del tutto identificati ai loro modelli («ils étaient des gens pour l'*Express*»), li subiscono e li incarnano, in un circolo vizioso che ricor-

¹¹⁴ Morin 2005, pp. 145 e 147.

¹¹⁵ Perec 2008a, p. 45.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 46-47.

da le parole di Cheli sul gusto del pubblico abituato da decenni di intrattenimento: «Où auraient-ils pu trouver plus exact reflet de leurs goûts, de leurs désirs?»¹¹⁷. Anche questo romanzo procedeva nel senso dello svelamento, benché meno evidente: l'inserimento finale dei protagonisti in carriere remunerative, non tali da garantire la ricchezza che avevano sognato ma abbastanza per condurre una vita di agi e piaceri, sarà il compimento dell'adesione completa a un ideale di vita fondato sulla pubblicità, sugli oggetti che garantiscano identità e senso. Tale traguardo porterà con sé la scoperta prevedibile che il successo raggiunto, la realizzazione nella vita quotidiana di quei modelli è profondamente insoddisfacente. Da un vagone di prima classe, all'ora di pranzo, i due protagonisti si dirigeranno verso il vagone ristorante e seduti a un tavolo, «le linge glacé, les couverts massifs, marqués aux armes des Wagons-Lits, les assiettes épaisses écussonnées sembleront le prelude d'un festin somptueux. Mais le repas qu'on leur servira sera franchement insipide»¹¹⁸.

3.5. Il segno del tempo

Una caratteristica comune che ritroviamo nelle preoccupazioni della propaganda o nella persuasione che invita dolcemente al conformismo, nell'informazione e nell'interesse per l'attualità (da quella politica a quella del pettegolezzo del mondo dello spettacolo), è lo stare continuo, quasi ossessivo, sul tempo presente. Ripareremo del trattamento del tempo, rispetto alla questione della memoria, in una prossima sezione. Intanto, il presente tiene banco. Già nel 1932, Walter Benjamin, che aveva riflettuto sulla radio e scritto anche un paio di radiodrammi, in uno di questi faceva dire allo *speaker*: «[Il Dicianovesimo secolo] ha dato vita alla tirannia dell'attimo, di cui anche adesso avvertiamo i colpi»¹¹⁹. Le comunicazioni di massa sono in grado di raccontare eventi che accadono in contemporanea, in luoghi geografici diversi, mentre l'informazione in particolar modo dà rilievo a eventi estemporanei, li abbandona o li riprende con gli strascichi, gli sviluppi, in uno stare continuo sull'adesso, sull'immediato.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 47-48.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 158.

¹¹⁹ Benjamin 2014, p. 76.

Per Zygmunt Bauman, «nel mondo ormai saturo d'informazione l'attenzione si rivolge alle risorse più brevi e solo un messaggio scioccante, e più scioccante degli altri, può avere la possibilità di trattenerla (fino al prossimo shock)»; inoltre, «l'attenzione ha bisogno di essere nuovamente libera non appena ha colto ciò che doveva, per lasciare spazio al nuovo messaggio che bussa alla porta. Il risultato generale è la frammentazione del tempo in episodi, ciascuno separato dal suo passato e dal suo futuro, ciascuno conchiuso e concluso. Il tempo non è più un fiume, ma un insieme di pozzanghere e piscine»¹²⁰. Viviamo in una “società dell'incertezza”, in cui alcuni atteggiamenti sono divenuti dominanti:

“Non controllare il futuro, ma rifiutarsi di ipotecarlo [...]. Impedire al passato di influenzare il presente, in breve, isolare il presente da entrambi i lati, separandolo dalla storia. Abolire ogni forma del tempo che non sia una piatta raccolta o una sequenza arbitraria di momenti presenti, un presente continuo. Una volta nascosto e non più un vettore, il tempo non struttura più lo spazio. Sulla terra non esistono più il 'davanti' e il 'dietro'; conta solo più l'abilità di non stare fermi.”¹²¹

Nel progetto poi rimasto incompiuto, dal titolo *Lieux*, concepito nel 1969 e abbandonato nel 1975, Perec si proponeva di raccontare il reale e l'azione del tempo sul reale e sullo spazio, in un numero limitato di luoghi specifici scelti a Parigi, attraverso un sistema di buste chiuse contenenti scritti che descrivevano i luoghi in presenza e altri che li raccontavano in assenza (in relazione a qualsiasi ricordo di qualsiasi tipo e tempo ad esso connesso), luoghi ritrovati e ridescritti di anno in anno. Si tratta di un approccio al reale che parte dai due cardini di riferimento dello spazio e del tempo, filtrati attraverso due modi di relazionarvi: della percezione presente e della memoria. Perec connette strettamente il tempo al reale e alla percezione che ne abbiamo, non concentrandosi sul solo presente, immobilizzato in istanti, bensì sullo scorrere del tempo, sull'influenza che questo ha sullo spazio che abitiamo e sulla condizione della scrittura di traccia che testimonia di ciò che non esiste più,

¹²⁰ Bauman 1999, p. 38.

¹²¹ *Ivi*, p. 36.

perché modificatosi, o scomparso, o avvenuto e non più ripetibile. Quel che lo scrittore si aspetta dal progetto dei *Lieux*, scrive in *Espèces d'Espaces* «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»¹²². Il tempo agisce sulla realtà dei luoghi, che mutano, sul ricordo, che anch'esso si modifica, e sul medium che veicola entrambi, ovvero la scrittura. Ancora una volta, all'immediatezza del presente e di una realtà dislocata e data per autentica e trasparente ma di fatto narrata, che è tipica dell'informazione, è opposta una sorta di registrazione del passaggio del tempo attraverso i suoi effetti concreti sullo spazio fisico vissuto e sugli strumenti con cui lo elaboriamo o proviamo a fermarlo (la memoria e la scrittura) senza d'altro canto riuscirci: anche i ricordi e la scrittura invecchiano. Lontano dall'idea di un eterno presente, nel progetto era insito il tentativo di portare le varie declinazioni del tempo dentro un'operazione letteraria.

Nelle buste contenenti gli scritti del progetto, Perec talvolta inseriva testimoni di quel momento, come biglietti del metrò, di cinema, fotografie. *L'Œil ébloui* è un catalogo di fotografie scattate da Cuchi White sul soggetto del *trompe-l'œil*, con esempi provenienti da diversi paesi e diverse epoche, pubblicato nel 1981, la cui introduzione è stata scritta da Perec. In questa, si parla del fascino che i *trompe-l'œil* esercitano sullo sguardo e l'immaginazione: per un istante si dubita dei propri sensi, della realtà che si ha davanti gli occhi, «il n'y a plus de limite précise à la réalité, mais un flottement, une hésitation, un peut-être»¹²³. Non si tratta della pretesa di autenticità che caratterizza l'informazione o certa *fiction*, ma al contrario un gioco sui confini tra reale e fittizio, non a caso attraverso l'occhio apparentemente neutro della macchina fotografica, un «plus-que-réalité», che vuole essere un «piège tendu à notre perception»; per un momento chi guarda arriva a dubitare della propria percezione, abbandonando, o perdendo temporaneamente, ogni certezza immediata e qualcosa dell'ordine del meraviglioso, del magico, uno stupore di fronte al reale, scrive Perec, si libera¹²⁴. Non è tanto, secondo lo scrittore, una sfida estetica,

¹²² Perec 1974, p. 77.

¹²³ Perec, White 1981, p. 7.

¹²⁴ *Ivi*, p. 6.

quanto una sfida ottica, che porta la rappresentazione e l'artificio dentro lo spazio fisico, e rimanda non tanto all'esecutore quanto a chi guarda. Come per gli schemi cognitivi esibiti in *W ou le souvenir d'enfance*, il trompe-l'œil è «un piège qui nous renvoie à notre regard, à la manière dont nous regardons – et occupons – l'espace»¹²⁵, una maniera che dà per scontata la realtà che vediamo e in cui siamo immersi. L'effetto è maggiore e più sconcertante se l'esecutore utilizza il trucco di inserire elementi di disordine, qualcosa di irregolare, di accidentale, che renda meglio l'impressione del reale: una porta o una finestra semichiusa, una tenda tirata male. Ma l'elemento di disordine per eccellenza è la patina di vecchio, di polvere e di sporco che apporta il tempo:

“La peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité. 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 contraire: le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en mains, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impérissable: la réalité reprend ses droits; de véritables ouvertures sont ménagées sur ses surfaces de fausses fenêtres; des conduites d'eau, des fils électriques traversent en les transperçant les balcons fictifs; les fausses écaillures de peinture s'écaillent vraiment; le plâtre peint comme du plâtre tombe par plaques vraies; la pluie ruisselante impose ses coulées improbables aux architectures impeccables...”¹²⁶

Possiamo far finta di non vedere quei segni del reale sulla rappresentazione che lo imita per provare ancora l'ebbrezza dell'illusione, continua il commento, ma è proprio il tempo, e la sua azione sullo spazio, sulla materialità delle cose, ad essere ciò che maggiormente avvicina una rappresentazione al reale.

In un libro dal sottotitolo significativo, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, sorta di doppio dell'omonimo film documentario del 1980 dedicato all'isolotto luogo di passaggio dei migranti diretti in America¹²⁷, un capitolo è intitolato *Description d'un chemin*, in

¹²⁵ *Ivi*, pp. 9-11.

¹²⁶ *Ivi*, p. 16.

¹²⁷ Il film è realizzato in collaborazione con Robert Bober. Il libro unisce fotografie,

una sovrapposizione di erranza nello spazio ma anche nel tempo: i migranti di cui racconta operano un movimento nelle due dimensioni, perché rompono con il luogo di origine e con il proprio passato. Così, alle vecchie fotografie e alle interviste realizzate da Perec con persone che ricordano il passaggio a Ellis Island sono associate immagini del luogo come si presenta nel 1980 e un testo di commento in cui lo scrittore racconta ciò che vede di persona e il limite di questa esperienza:

“c'est ce que l'on voit aujourd'hui
et l'on sait seulement que ce n'était
pas ainsi au début du
siècle

mais c'est cela qui nous est donné à voir
et c'est seulement cela que nous pouvons
montrer”¹²⁸

La sintassi spezzata mima il tema delle radici spezzate. L'espressione “nous est donné à voir”, con la sua forma passiva, pone gli autori in posizione ricettiva e di mediatori (questo ci è dato da vedere e questo solo possiamo mostrare); l'influenza dell'approccio documentario è qui dominante, come si vedrà in seguito.

Un homme qui dort, romanzo già citato, pubblicato diversi anni prima, nel 1967, costruito su una narrazione di tipo mimetico, resa più complessa e prismatica dall'uso della seconda persona singolare, mostra l'azione del tempo sul protagonista e il suo rifiuto del mondo (in fondo tematizzando un meccanismo di funzionamento che è proprio del romanzo realista e di formazione, di un percorso che si snoda nel tempo e approda a un esito conclusivo). Il rifiuto si concretizza attraverso la messa in pratica intenzionale e metodica di un atteggiamento di indifferenza totale. A un certo punto il narratore annota:

“Maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir.

commento di Perec, interviste, immagini delle riprese (Perec, Bober 1995).

¹²⁸ *Ivi*, p. 45.

Tu ne connais que ta propre évidence: celle de ta vie qui continue, de ta respiration, de ton pas, de ton vieillissement. Tu vois les gens aller et venir, les foules et les choses se faire et se défaire. Tu vois, à la vitrine minuscule d'un mercier une triangle à rideaux sur laquelle tes yeux soudain se fixent: tu passes ton chemin: tu es inaccessible."¹²⁹

È un po' il contrario di ciò che avviene, nel rapporto con la realtà, nel *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Nel finale, quando dal rifiuto e dall'indifferenza non è scaturita una nuova coscienza, ma una quotidianità popolata di mostri e paure, il narratore conclude:

"Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi.

Le temps, qui connaît la réponse, a continué de couler.

C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tout recommence, que tout commence, que tout continue. [...]

Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, qui ne voyait pas la nuit venir. Tu n'es plus l'inaccessible, le limpide, le transparent, Tu as peur, tu attends. Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber."¹³⁰

C'è in *Un homme qui dort* un livello autobiografico che corre sotto il testo (e che esula dall'interesse di queste righe) di rimozione del passato individuale, ma altrettanto si potrebbe forse dire del passato collettivo della Storia, che ritorna: il tempo continua a scorrere e segna il reale, modificandolo e così tutto ricomincia, tutto comincia, tutto continua, scrive Perec. Come sintetizzava Umberto Eco già nel 1964, permettendo di riunire alcuni dei fili che si sono fin qui di volta in volta seguiti: «Mentre l'informazione tradizionale era per lo più di ordine *storico* (ciò che era avvenuto – di ciò che stava avvenendo avendosi notizie imprecise e ritardate), l'uomo dell'era 'visuale' viene ad avere una mole vertiginosa di informazioni su quanto sta avvenendo nello spazio, a detrimento delle informazioni sugli eventi temporali»; inoltre, «questa informazione sulla contemporaneità può assumere la funzione di uno stimolo all'evasione, e lo spettatore

¹²⁹ Perec 1998, pp. 92-93.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 138-139.

televisivo in fondo può 'sognare' avvalendosi delle notizie sui fatti più urgenti del nostro tempo. L'evasione nello spazio quindi si unirebbe al rifiuto della storia»¹³¹. In Perec la riappropriazione dello spazio presente è indissociabile dallo scorrere del tempo. Il presente della realtà immediata conserva forse per lo scrittore tutto il fascino che i suoi contemporanei gli attribuivano, ma è allo stesso tempo un presente che ha un passato e che a sua volta lascia tracce (crea un passato), mentre la realtà è sfaccettata, solida e fatta di mancanze, soggettiva e oggettiva. Il reale non è insomma l'elaborazione di eventi realmente accaduti e presentati come se fossero neutri, dati per quello che sono, ma si trova all'intersezione della fedeltà e dell'infedeltà a un oggetto da rappresentare o raccontare, del mediato e dell'immediato, dell'immersione all'interno e della visione dall'esterno, dell'io e dell'irriducibilmente altro da me.

¹³¹ Eco 2013a, pp. 347-348.

4. Attraversamenti

In alcune pagine di *La nausée* (1938) di Jean-Paul Sartre, il protagonista riflette sulla vita e il racconto: basta riferire un avvenimento perché questo si trasformi in avventura; se si è immersi nel flusso degli eventi, non si può contemporaneamente raccontare quel che si sta vivendo; il racconto assegna a posteriori una forma e un ordine, in modo che gli eventi trovino il loro senso nella fine («attraper le temps par la queue»¹). Scrive Roquentin nel suo diario: «Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Et puis tout se ressemble»². In Sartre questa monotonia, questa assenza di inizi e di fini, questo non accadere niente è la prova della mancanza di senso, parte dell'esperienza della contingenza (della nausea). La vita in cui accade qualcosa ma niente di particolare è ciò che alcuni autori chiamano il “quotidiano”, individuandolo non nei termini di una storia con un inizio deciso e una fine netta ma attraverso piccoli inizi e piccole fini, micro-eventi. Perec è uno di questi autori: come si è già visto in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* il suo interesse va proprio a quel che accade quando non accade nulla.

Cosa comporta che gli eventi all'interno di un testo non siano eventi nodali, che costituiscono le svolte di una narrazione (come nel romanzo classico e come in fondo accade ancora nel romanzo-diario di Sartre), ma siano piuttosto dei non-eventi (o dei micro-eventi), banali, insignificanti, che innescano cambiamenti minimi e

¹ Sartre 2006, p. 66.

² *Ivi*, p. 64.

di nessuna importanza o non innescano alcun cambiamento, presi come sono nelle maglie della vita quotidiana che continua? Sarebbero comunque trasformati in avventura (come sosteneva Roquentin) nel passaggio dalla vita al racconto, separandosi dall'esperienza concreta incastrata nel flusso del tempo? Una volta raccontati per come sono, scontati e di solito inosservati nello scorrere dei giorni, e per di più raccontati in un testo letterario, il quale per sua natura assegna importanza a qualcosa che non necessariamente ne ha, cambierebbero natura? Un'ipotesi da verificare è che questo racconto non-racconto di eventi non-eventi assottiglierebbe la distanza tra racconto e vita e permetterebbe il percorso inverso, dal racconto alla vita, riflettendosi cioè sulla quotidianità del lettore. In questo caso la lettura del testo sarebbe un'esperienza strettamente legata alla generale e particolare esperienza del quotidiano del lettore, dopo e oltre il testo stesso. O se pure gli eventi raccontati fossero eventi significativi, che statuto acquisterebbero nel caso in cui si perdessero in un sovrapporsi e proliferare di storie e personaggi, come accade nel romanzo *La Vie mode d'emploi* (dal significativo e ironico sottotitolo plurale *Romans*)? Tanto la prospettiva di Sartre che quella di Perec in fondo rimandano allo stesso desiderio di superare la dicotomia tra l'avventura raccontata e l'avvenimento vissuto, tra una forma fissa (osservata a distanza) e un processo mutevole e inafferrabile (in cui si è immersi) – si vedrà come, nel caso di Perec. Sartre fa i conti con la riduzione dell'indeterminatezza della vita operata dalla determinazione di una storia, la quale però scava un fossato tra i due piani. E se invece fosse possibile trasferire la mobilità dell'esistenza anche alla letteratura e alle storie? Un testo scritto è per definizione fisso, stabile. Ma è realmente così stabile come può sembrare? Se lo si considera dal punto di vista della molteplicità delle letture, la sua stabilità si fa meno monolitica e certa. In quest'ottica, l'evento subisce uno spostamento, dall'interno di una storia raccontata, o più specificatamente dall'interno di un testo letterario all'esterno del testo stesso, al punto che gli eventi non sono tanto (o solo) il contenuto del testo quanto piuttosto il testo stesso e la sua 'attualizzazione', il suo compimento attraverso la lettura: testo e lettura sono l'evento e quindi, di nuovo, parte dell'esperienza del lettore.

4.1. Alcuni piani di analisi

Come già rilevava Perec a inizio degli anni Settanta (lo si è visto in precedenza con l'articolo *Approches de quoi?*), il linguaggio, i modi e i contenuti della cultura di massa che passano soprattutto per i giornali e la televisione ci hanno abituato a pensare all'evento in termini enfatici e a concentrarci in particolare sui fatti eccezionali, che spiccano sul resto, rendendo il lato dimesso della vita di tutti i giorni ancora più insignificante e svuotato di valore. Di natura estremamente eterogenea, questi eventi straordinari possono sia influenzare le agende politiche e polarizzare l'opinione pubblica che improntare di sé le più modeste routine, per poi esaurirsi ed essere rimpiazzati da nuovi eventi fuori dall'ordinario (talvolta ripresi per poi essere di nuovo abbandonati). Sono spesso (ma non solo) costruiti all'interno della cultura di massa o ingigantiti nel contesto dei media, in modo tale da rendere difficile in un modo o nell'altro sottrarvisi, in quanto fatti 'importanti' (cioè che presumibilmente importano a tutti). Non è solo Perec ad aver riflettuto sulla qualità sommersa e inesplorata, per quanto apparentemente anche troppo evidente, della vita comune di tutti i giorni («ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie»³). A tal proposito, Michael Sheringham, nel suo studio del 2013, *Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes*, ha ricostruito e messo in connessione le varie riflessioni condotte sul quotidiano in Francia, nel corso del Novecento e all'inizio del nuovo millennio, in ambito non solo letterario (dal Surrealismo a Henri Lefebvre, a Roland Barthes, a Michel de Certeau, allo stesso Perec e oltre). Da questi autori l'attenzione è re-indirizzata, deviata intenzionalmente verso le azioni consuete della vita quotidiana (camminare, cucinare, leggere, ad esempio). In modo analogo (si vedrà come), nel Novecento si comincia a pensare al romanzo o alla lettura come eventi nell'esperienza quotidiana del lettore: è ciò che fa in particolare Wolfgang Iser con le sue riflessioni sulla ricezione e l'atto della lettura, che, come vedremo, presentano dei punti di contatto con la poetica di Perec.

L'esperienza di chi fruisce dell'opera letteraria è centrale, sia in termini di ciò che è evento e costituisce la 'trama', il tessuto di un te-

³ Perec 1974 (quarta di copertina, redatta dallo scrittore).

sto (con una spiccata ricerca di contatto con la contemporaneità), sia in termini di testo pensato come esso stesso evento e dunque parte della quotidianità del lettore, in un modo che avvicina la letteratura a quel fenomeno paradossale, che caratterizza in buona parte, anche se non del tutto, le comunicazioni di massa, di rafforzamento ed insieme erosione dei confini tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori il prodotto culturale mediatico, di distanza e prossimità, di osservazione e di immersione. Queste opere di Perec (già citate ma che esamineremo tra breve sotto un'altra luce) da un lato reagiscono in modo critico alla nozione e alla costruzione di evento come si realizza nella cultura mediatica, e dall'altro si avvicinano al modo in cui le produzioni culturali dei media, alcune in particolare, interrogano i confini di cui sopra (dentro/fuori, immersione/osservazione, prossimità/distanza). Per esemplificare, nei prodotti della cultura di massa, e in particolare nell'informazione, c'è distanza e distacco tra il punto di osservazione del lettore-spettatore e l'oggetto osservato, ma nello stesso tempo immagini di fatti accaduti in un angolo del mondo arrivano nelle case alla parte opposta del pianeta (immagini di riprese più o meno di fortuna in zone di guerra; la possibilità di scrutare non visti le espressioni del volto e il linguaggio del corpo, le intonazioni di voce di persone lontane, più o meno note⁴). I confini tra l'interno e l'esterno del medium, tra il contenuto del prodotto culturale e il 'referente', sono al contempo ben definiti e tendenti a sfumare. I contenuti di un telegiornale, di una diretta radiofonica o televisiva, di un periodico (soprattutto le fotografie) stanno contemporaneamente dentro e fuori dal medium (sono quel che si racconta e quel che accade là fuori) e sono tanto offerti alla fruizione con grande immediatezza (dunque erosione del confine) quanto fortemente elaborati (quando non manipolati, pur soltanto attraverso semplici accostamenti che implicano connessioni – dunque rafforzamento del confine). Sono allora quattro i punti essenziali su cui si gioca questo intreccio di letteratura, cultura mediatica e coinvolgimento del lettore-spettatore: il testo come evento in sé e come esperienza, di cui si tratterà più avanti in questo capitolo; la questione dell'attraversamento di confini; gli eventi quotidiani, da un lato come reazione ai grandi eventi mediatici e dall'altro come resi più evidenti, fatti emergere anche dai media.

⁴ Meyrowitz 1995, p. 163 ss.

4.2. I non-eventi

Attraverso la riflessione sul quotidiano, per riassumere, i micro-eventi (gli eventi minimi) sono portati all'attenzione per come sono, dimessi, privi di rilievo, ma sempre presenti sottotraccia o meno, a costituire di fatto la trama dell'esperienza comune, sperimentata da chiunque (sebbene in forme diverse). La prospettiva con cui guardiamo a questi "non-eventi" (in quanto opposti alla nozione di evento come fatto straordinario) può cambiare solo se viene loro esplicitamente assegnata l'importanza che implicitamente hanno nella vita di chiunque. Come scrive Eco in *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, contenuto nel celebre volume del 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*:

"Ora la narrativa contemporanea si è orientata sempre più verso una dissoluzione dell'intreccio (inteso come posizione di nessi univoci tra quegli eventi che risultano essenziali allo scioglimento finale) per costruire pseudo-vicende basate sulla manifestazione dei fatti 'stupidi' e inessenziali. Inessenziali e stupidi sono i fatti che accadono a Leopold Bloom, alla Signora Dalloway, ai personaggi di Robbe-Grillet. Eppure sono tutti altamente *essenziali* purché li si giudichi secondo un'altra nozione della scelta narrativa, e tutti concorrono a prospettare una *azione*, uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo."⁵

I non-eventi del quotidiano (e la riflessione sul quotidiano in genere) non riguardano semplicemente l'ambito della vita ordinaria di personaggi ordinari. Perec infatti non parla di "ordinario" ma, come sappiamo, di "infra-ordinario", di ciò che sta tra le maglie, nella trama del tessuto della vita di tutti i giorni. Il quasi proverbiale «ce qui se passe quand il ne se passe rien» è un po' più radicale rispetto alle osservazioni di Eco su «un racconto in cui non succede nulla, o succedono cose che non hanno più l'apparenza di un fatto narrato, ma di un fatto accaduto per caso» (e cita come esempio i film di Antonioni, *La Notte* e soprattutto *L'Avventura*)⁶. Michael Sheringham fa notare:

⁵ Eco 2013b, p. 199. Corsivi dell'autore.

⁶ *Ivi*, p. 200.

“Un courant essentiel du modernisme européen a glorifié les nouvelles formes de perception induites par la foule, la vitesse, l'électricité, l'aviation et les communications rapides, voyant en eux l'annonce de nouvelles formes de vie quotidienne. L'écriture moderne avait pourtant tendance, au même moment, à loger l'authenticité dans les 'épiphanies' (Joyce), les 'moments d'être' (*moments of being*, Woolf) ou dans l'expérience de la 'mémoire involontaire' (Proust), moments précieux en ce qu'ils permettent de déchirer le voile du vécu ordinaire bien qu'ils émergent au sein même de cette réalité triviale.”⁷

In una direzione analoga si muove *La psicopatologia della vita quotidiana* di Freud, osserva ancora Sheringham, nella sua ricerca del materiale psichico rimosso e autentico, che si nasconde sotto la superficie della vita di tutti i giorni. La riflessione sul quotidiano che si è sviluppata in seguito non cerca di scoprire ciò che è nascosto sotto la quotidianità ma di indagare ciò che la costituisce. C'è in Perec il caso (di cui parla Eco), ma c'è anche la routine, il prevedibile e l'imprevedibile (che però non desta particolare stupore).

Umberto Eco avvicina le opere moderniste che ha indicato alla logica della ripresa televisiva (benché storicamente successiva), descrivendo quest'ultima in termini che aprono alla poetica del quotidiano secondo Perec e ci mostrano la connessione tra questa e la cultura mediatica, una connessione sia di opposizione che di affinità. Nella ripresa televisiva in diretta, scrive Eco:

“Il racconto, anche se ha un filo, si sbava continuamente nell'annotazione inessenziale, in cui talora può anche non succedere niente per lungo tempo, quando la telecamera attende l'arrivo di un corridore che non compare e indugia sul pubblico e sugli edifici circostanti, senza altre ragioni se non il fatto che le cose vanno così e non c'è nulla da fare.”⁸

L'oggetto dell'attenzione si sottrae e non resta niente da guardare, niente di straordinario e niente che abbia a che fare con il cuore dell'evento importante in sé, cioè la comparsa di un corridore (nell'e-

⁷ Sheringham 2013, p. 36.

⁸ Eco 2013b, p. 201.

sempio di Eco) durante la gara, che giustifica la telecronaca, la diretta televisiva e l'interesse dello spettatore. Ma nello stesso tempo la ripresa televisiva proprio perché è generalmente pensata e realizzata in funzione di eventi ritenuti importanti o che acquistano importanza, fa sì che, per la proprietà transitiva, tutto quello che cade sotto l'occhio della telecamera assuma a sua volta rilievo. Come scrive Joshua Meyrowitz: «L'arena collettiva della televisione serve alla dichiarazione e alla conferma della 'realtà' degli eventi [...]; qualunque cosa percepita simultaneamente da un così ampio numero di individui diventa una realtà sociale – a prescindere dal suo rapporto con una realtà 'oggettiva'»⁹. Inoltre, come osserva John B. Thompson, riprendendo in parte le analisi di Michel Foucault di metà degli anni Settanta, la visibilità che i media assicurano rimette in causa la questione del controllo e del potere: è vero che esiste una forma di controllo generalizzato sugli individui, fondato sull'essere visibili, laddove i pochi potenti restano invisibili, dietro le quinte, ma è altrettanto vero che alcuni di questi potenti devono sottostare allo scrutinio delle telecamere e delle macchine fotografiche¹⁰. Se le persone importanti si mostrano in spettacolo¹¹, ci sono momenti dello spettacolo continuamente messo in scena per la gente comune, in cui il comune e il banale si mostrano, senza diventare a loro volta spettacolo, ma restando dei “momenti vuoti”. Dunque, nell'esempio di Eco, non succede nulla, si ribadisce lo statuto di quel non accadere nulla (la gente che aspetta, che chiacchiera, gli edifici al loro posto) come niente che valga la pena di essere visto, come vuoti – eppure è guardato, e la telecamera, il regista, le risorse televisive e della rete, lo spettatore indugiano, ci perdono tempo, stanno lì e guardano, osservano mentre aspettano, e ciò che Pécoc dice essere

⁹ Meyrowitz 1995, p. 148.

¹⁰ Thompson 1998, pp. 187-189. Si vedano anche le argomentazioni su come re e sovrani abbiano storicamente dato la propria maestà in spettacolo, ma in un ambito fisico ben circoscritto. Se dopo la stampa le immagini celebrative hanno potuto raggiungere un pubblico più vasto, altrettanto hanno cominciato a fare clandestinamente vignette e illustrazioni critiche e di pubblico discredito (Thompson 1998, pp. 189-192).

¹¹ Régis Debray ha indicato la visibilità o l'invisibilità come ulteriori tratti che a suo avviso distinguono nella nostra contemporaneità chi ha potere e notorietà da chi è ai margini e ignorato, il pensiero dominante da quelli marginali (Cfr. Debray 1999, in part. pp. 274-275).

invisibile ai nostri occhi perché troppo ovvio e banale prende, nonostante tutto, il davanti della scena.

In fondo anche Alain Robbe-Grillet aveva avuto un'intuizione analoga, a metà degli anni Cinquanta, con riferimento però al cinema, quando scriveva che:

“Il peut sembler bizarre que ces fragments de réalité brute, que le récit cinématographique ne peut s'empêcher de nous livrer à son insu, nous frappent à ce point, alors que des scènes identiques, dans la vie courante, ne suffiraient pas à nous sortir de notre aveuglement [Marshall McLuhan lo chiamerà sonnambulismo]. Tout se passe en effet comme si les conventions de la photographie (les deux dimensions, le noir et blanc, le cadrage, les différences d'échelle entre les plans) contribuaient à nous libérer de nos propres conventions. L'aspect un peu inhabituel de ce monde reproduit nous révèle, en même temps, le caractère *inhabituel* du monde qui nous entoure: inhabituel, lui aussi, dans la mesure où il refuse de se plier à nos habitudes d'appréhension et à notre ordre.”¹²

Tutti i testi sparsi di Perec che possono essere accomunati sotto l'etichetta di infra-ordinario presentano questo doppio legame di reazione agli eventi mediatici e di sfruttamento di una visione diversa, rinnovata, che i mezzi della cultura mediatica offrono e insieme rifiutano, prediligendo la spettacolarizzazione o la narrazione condotta secondo le convenzioni abituali. Come spiega ancora Eco, nella diretta il regista deve fare delle scelte di ripresa e di montaggio in un lasso di tempo strettissimo e queste scelte vanno istintivamente verso la costruzione classica dell'intreccio (con climax e anticlimax) e si pongono l'obiettivo di ridurre al minimo le connessioni stridenti, i momenti di vuoto¹³. Perec e gli autori che hanno indagato la questione del quotidiano seguono la direzione opposta, non solo per quanto riguarda le abitudini relative alla narrazione di un fatto, ma anche il modo di relazionarsi all'esperienza di tutti i giorni. Nella ripresa in diretta, come nei testi sull'infra-ordinario, ci troviamo di fronte a un fenomeno di erosione, interrogazione (ma non

¹² Robbe-Grillet 2006, pp. 19-20.

¹³ Eco 2013b, pp. 202-204.

abbattimento) dei confini tra dentro e fuori del testo, e delle opposizioni tra prossimità e distanza, tra immersione e osservazione (come si vedrà più nel dettaglio in seguito).

4.3. La natura del quotidiano

È a questo punto necessario definire meglio che cosa si intende con il termine e la nozione di quotidiano. Sheringham propone come carattere definitorio del quotidiano la sua indeterminatezza. Definire qualcosa in termini di una sua refrattarietà ad essere definito è naturalmente problematico. D'altro canto, lo stesso Sheringham nota come la teorizzazione ad esempio di Michel de Certeau riguardo la vita quotidiana faccia in alcuni casi fatica a sovrapporsi e aderire alle ricerche effettuate sul campo (che costituiscono l'altra faccia della sua indagine e individuano e studiano pratiche concrete come cucinare o abitare)¹⁴. In questi casi sorge il problema di capire che cosa è quotidiano per chi, dal momento che alcune pratiche sono routine per alcuni mentre non fanno parte della vita di altri (come appunto cucinare). Inoltre, le riflessioni sul quotidiano hanno spesso come sfondo l'ambiente urbano, che ad esempio determina le caratteristiche di un'altra pratica quotidiana paradigmatica, camminare (il percorso di scoperta, la condizione di anonimato e quel perdersi propri del *flâneur* sono possibili solo in contesto urbano). È probabilmente per questa ragione che scandagliando il pensiero di vari autori, nel tentativo di stabilire un denominatore comune, pur nella diversità delle pratiche (alcune più condivise, altre più ristrette), Sheringham ricorre a una definizione aperta, che tiene conto soprattutto del divenire, della temporalità in cui la quotidianità è incastrata, del particolare, della differenza. Ciò che è condiviso non è tanto la pratica in sé (camminare, chiacchierare, leggere, cucinare), ma la dimensione della quotidianità, di ripetizione giornaliera, di routine, di abitudine, di ordinario. Richiamando il punto di vista di Maurice Blanchot, Sheringham scrive che «notre implication dans la vie de tous les jours nous situe dans une sphère d'anonymat, dans un présent fluide et sans relief», in cui la quotidianità si definisce come priva di soggetto e priva di oggetto, e

¹⁴ Cfr. Sheringham 2013, pp. 255-256.

«ne peut être réduite à son contenu; elle se dérobe à l'objectivation parce qu'elle est en 'devenir perpétuel'»¹⁵.

Questa prospettiva presenta una certa somiglianza con la situazione della ripresa in diretta che indugia mentre non accade nulla: ci sono un punto di vista e un campo di inquadratura ben definiti, eppure la visione è come spersonalizzata, senza soggetto, e l'oggetto si perde nel superfluo, si riduce appunto all'effetto di un vagare. Come scrive ancora Eco, la ripresa diretta ha «molte possibilità di discorso aperto e di esplorazione e dichiarazioni sulla indeterminatezza profonda degli eventi quotidiani»¹⁶. Ancora una volta, il quotidiano si oppone alle logiche mediatiche e allo stesso tempo sembra avvicinarsi a quelle fruizioni dei media che portano i vuoti in primo piano. Esiste, secondo Sheringham, un legame tra «la difficulté de dire le quotidien et la résistance au sens produite par des modes de subjectivité, ou par une position du sujet, qui correspondent au flux et à l'anonymat»¹⁷.

Roland Barthes, nell'ambito di questa tematica, elegge a modello letterario l'haiku, che coglie un momento perso nel flusso del tempo, un non-evento che Barthes chiama "incident" in una Prefazione del 1971 a Pierre Loti: «L'evento [*incident*], già molto meno forte dell'incidente [*accident*], ma forse più inquietante, è semplicemente *quel che cade* con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita; è la piega leggera, precaria, increspata sul tessuto dei giorni; è quel che può essere *appena* notato: una specie di grado zero della notazione, quanto basta per poter scrivere *qualcosa*»¹⁸. Non è la routine, ma è comunque un evento che quasi scompare, perché subito passato e perché senza importanza. In ogni caso, come sintetizza Sheringham, «le quotidien n'est pas simplement la 'vie résiduelle' [...] – autrement dit une existence quelconque, moyenne, une absence de qualités –, c'est aussi, potentiellement, le présent animé par l'expérience vécue mais réfractaire à toute classification», in quanto «insignifiant», «sans événement», «inaperçu»¹⁹. È insomma, in questa definizione, sfuggente, ma

¹⁵ Ivi, pp. 23-24 (il riferimento interno è a Maurice Blanchot, *La parole quotidienne*, in *L'entretien infini*).

¹⁶ Eco 2013b, p. 208.

¹⁷ Sheringham 2013, p. 204.

¹⁸ Barthes 2003, p. 183. Corsivi dell'autore, eccetto quelli tra parentesi quadre.

¹⁹ Sheringham 2013, pp. 24-25.

diventa visibile nella misura in cui «nous parvenons (de manière oblique) à lui prêter attention»²⁰, senza tuttavia celebrarlo e cadere nell'iperbole, che è il suo contrario²¹. È resistente alla forma e per questo aperto tanto al futuro, alla possibilità, quanto alla differenza²². E la differenza implica la presenza dell'altro: le attività quotidiane sono in parte condivise o comunque inserite in un complesso di azioni svolte da una comunità, o all'interno di una comunità anche molto ristretta.

Per Sheringham, la scrittura (soprattutto saggistica) di Perec, mostra «le culturel derrière un naturel factice, introduisant de la différence au sein de la tyrannique logique du même»²³ (ad esempio giocando, in *Espèces d'espaces*, con la logica funzionale e sempre identica che presiede alla divisione delle stanze di ogni abitazione). Nell'articolo *Approches de quoi?*, sono indicati chiaramente gli ambiti a cui lo scrittore fa riferimento quando parla di quotidianità e chiamati in causa pratiche e oggetti ben definiti:

“Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment? Où? Quand? Pourquoi?

Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez. [...].

Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone? Pourquoi?

Pourquoi ne trouve-t-on pas de cigarettes dans les épiceries? Pourquoi pas? Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles: c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité.”²⁴

²⁰ *Ivi*, p. 29.

²¹ *Ivi*, p. 38.

²² *Ivi*, p. 30.

²³ *Ivi*, p. 71.

²⁴ Perec 1989, pp. 12-13.

Il suo approccio si delinea come pratico, di osservazione straniente e insieme di immersione nella vita di ogni giorno, al quale sono improntati un po' tutti i testi dell'infra-ordinario, al punto che ad esempio un capitolo di *Espèces d'espaces* è intitolato (come visto al capitolo precedente) *Travaux pratiques*. La sua individuazione di oggetti e pratiche è a un livello così elementare e basilare da superare il problema di cosa sia quotidiano per chi ed è particolarmente inclusiva (camminare, aprire porte, sedersi a mangiare, coricarsi). Quel che conta in ogni caso non è tanto la domanda che ci si fa (riguardo i cucchiaini e le sigarette), che può anche mutare con il tempo, quanto piuttosto il progetto, il farsi domande sugli oggetti familiari. La sua poetica e il suo invito vanno in tutt'altra direzione rispetto alla spettacolarizzazione ma anche rispetto alla normalizzazione. Il suo approccio si propone di contagiare il lettore, di costruire cioè un percorso che vada dall'esperienza dell'autore al testo e dal testo all'esperienza del lettore: nello specifico del passo sopra citato, il lettore è interpellato direttamente attraverso una serie di imperativi e di domande che non a caso si affiancano alla prima persona. C'è sia la prima persona plurale che la prima persona singolare e le forme imperative sono tutte al plurale, a ribadire che, come si è detto sopra, le pratiche quotidiane sono pratiche che coinvolgono un io, un noi e un voi, una certa forma di condivisione, un'appartenenza a una collettività, che non cancella la differenza.

4.4. Il quotidiano infra-ordinario

La nozione e la poetica dell'infra-ordinario, cui si è già fatto ampiamente riferimento in un precedente capitolo, è tanto una riflessione su uno stato di cose, nei media e nella vita quotidiana, quanto un invito esplicito alla reazione. Sempre in *Approches de quoi?*, quella di Perec era tanto una critica dei media e della mentalità corrente («Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'il déraillent, et plus il y a des voyageurs morts, plus les trains existent»²⁵) quanto una critica politica («le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines»²⁶), che riguardavano il discorso pubblico e condiviso. Ma c'era

²⁵ *Ivi*, p. 9.

²⁶ *Ivi*, p. 10.

anche una pratica quotidiana («interroger l'habituel [...], nous le vivons sans y penser [...], comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie») e un riassetto del rapporto con il mondo e il corpo (in una condizione di anestesia, «où est notre corps? Où est notre espace?»)²⁷. C'era infine un'idea di letteratura: cogliere «ce qui se passe vraiment» e cercare di trovare il modo per dirlo, «traquer» le «choses communes» e «leur donner un sens, une langue: qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes»; ritrovare lo stupore in ciò che da tempo ha smesso di stupire; descrivere, fare inventari, interrogarsi sugli oggetti quotidiani²⁸. Se il discorso comune ricorrente si svolge «comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire»²⁹, fare e farsi domande triviali e futili è un modo per fondare un'antropologia del nostro mondo, che sostituisca «l'endotique» all'«exotique»³⁰. Di nuovo, è una reazione agli impliciti delle produzioni della cultura mediatica, ma anche un atteggiamento vicinissimo a quel soffermarsi su cose e persone umili, invisibili, senza rilievo, a cui il rilievo viene conferito intenzionalmente attraverso lo sguardo e soprattutto l'attenzione, che era già stato della Fotografia fin dall'inizio del Novecento. Si pensi alla Parigi quotidiana, sospesa, deserta e un po' spettrale, forse anche perché scomparsa, di Eugène Atget, per certi versi una testimonianza ulteriore di quanto il quotidiano sia immerso nello scorrere del tempo, nel divenire, e sia effimero³¹. Joshua Meyrowitz scriveva nel 1985:

“Gli archivi che accolgono un numero sempre crescente di nastri audio e video inseriscono nella storia l'uomo comune [...]. Inoltre, il linguaggio di queste registrazioni è la forma espressiva-rappresentativa-analogica del gesto, del sentimento e dell'esperienza. Non sorprende

²⁷ *Ivi*, p. 11.

²⁸ *Ivi*, pp. 11-12.

²⁹ *Ivi*, p. 9.

³⁰ *Ivi*, p. 12.

³¹ La Straight photography statunitense giocava proprio sul rapporto tra una realtà minima e lo sguardo che la osservava. Le immagini di Walker Evans, negli anni Trenta, in un contesto non urbano, «riescono a rendere significativi anche i luoghi più desolati e anonimi, proprio perché in questo anonimato Evans coglie lo scorrere della vita quotidiana, fatta di tanti piccoli segnali all'apparenza senza importanza» (Guadagnini 2000, p.18).

che negli ultimi trent'anni molti storici abbiano scoperto l'esistenza di un ulteriore ritardo nella nostra comprensione del passato – l'esperienza quotidiana della gente comune che non scriveva i propri pensieri e non faceva la storia, ma si limitava a viverci dentro. Si è sviluppata una nuova corrente storica che procede all'analisi di documenti parrocchiali, pietre tombali e altre tracce del 'mondo che abbiamo perduto'."³²

Vicina a questa prospettiva mutata ("Les Annales" è fondata già nel 1929) è l'esplorazione che Perec fa dei luoghi, ricercandovi le tracce del passato, ad esempio della madre nella rue Vilin, in cui ha vissuto con lei prima della deportazione, e insieme registrando il loro inesorabile modificarsi. Il lavoro sull'infra-ordinario, come reazione e al contempo filiazione rispetto alla cultura mediatica, è all'incrocio della fissità del testo e della mobilità dell'esperienza quotidiana (tra permanenza ed effimero, come si vedrà meglio in seguito) ed è un'operazione che chiama il lettore alla reazione e all'azione, al cambiamento anche nella ripetizione, in modo diretto.

I testi del nostro scrittore che possono essere accomunati dalla tematica o dalla poetica dell'infra-ordinario sono spesso testi brevi e sparsi (salvo *Espèces d'espaces* e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), usciti su rivista generalmente, alcuni raccolti postumi in un volume intitolato appunto *L'infra-ordinaire*, benché anche altre sue opere (non infra-ordinarie) possano in qualche modo essere ricondotte alle questioni del quotidiano (come vedremo). Certamente un posto centrale è occupato dal *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975): quel che un capitolo fa era il reale può essere ora visto secondo l'ottica più ristretta, ma "essenziale", di quotidiano. L'incipit è il seguente:

"Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple: une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma, une église à la quelle ont travaillé Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni et Chalgrin et qui est dédiée à un aumônier de Clotaire II qui fut évêque de Bourges de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier, un éditeur, une entreprise de pompes funèbres, une agence de voyages, un arrêt d'autobus, un tailleur, un hôtel, une

³² Meyrowitz 1995, p. 178.

fontaine que décorent les statues des quatre grands orateurs chrétiens (Bossuet, Fénelon, Fléchier et Massillon), un kiosque à journaux, un marchand d'objets de piété, un parking, un institut de beauté, et bien d'autres choses encore."

Le prime parole, "il y a", presuppongono uno spazio e soprattutto un dato di esistenza delle cose situate in questo spazio, indicato espressamente qualche parola dopo: Place Saint-Sulpice. A innescare il testo è un sintagma che richiama immediatamente l'attenzione su ciò che in questo luogo esiste. Come scrive Sheringham, a proposito non di Perec in particolare ma del sentimento di evidenza: «c'est le constat naïf (le simple 'il y a') qui produit une conversion de l'attention [...]. Il en résulte un processus d'appropriation qui s'enracine dans la perception [...] ainsi qu'un 'sentiment d'intelligibilité' qui rend possible une expérience vécue de vérité»; questo "il y a" non è solo constattivo ma ha degli «effets performatifs»³³. La prima frase, «il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple: [...]», presenta un registro familiare e ha un sapore appunto di estrema *naïveté*. L'elenco che segue subito dopo è dichiaratamente non esaustivo, come segnalano le espressioni "beaucoup de choses", "par exemple", "bien d'autres choses encore". La parola "choses" è neutra, a sua volta inclusiva, e qui fa riferimento prevalentemente ad altri luoghi, situati nella piazza e connessi tra loro: luoghi definiti dal loro uso e funzione (sociale, commerciale, pubblica o privata), che presuppongono altri spazi non visibili e che implicano la presenza umana, anche se non esplicitata in questo passo. Marshall McLuhan scrive: «gli oggetti non sono contenuti nello spazio, ma generano spazi propri»³⁴. Tornando al passo iniziale del breve testo di Perec, due sole subordinate forniscono maggiori informazioni, di tipo storico e architettonico, come se in un paio di momenti il testo sembrasse virare verso il genere della guida turistica e sondare le aspettative del lettore: come ci si aspetta che si parli di un luogo parigino? La città gronda di Storia: è quasi un luogo comune. Ma perché porsi come obiettivo, per quanto improbabile, l'esaurimento di un luogo specifico? Il termine "tentative", che lo scrittore usa nel titolo accanto a "épuisement", sta ad indicare che la

³³ Sheringham 2013, pp. 91-92.

³⁴ McLuhan 2011a, p. 310.

catalogazione o la descrizione completa sono già in partenza dati per impossibili, anche perché la componente temporale, del divenire, impedisce di includere tutto, ma solo dettagli, piccoli mutamenti, precarie costanti.

Il brano citato sopra prosegue con un nuovo paragrafo: «Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées». Perec elenca tutti i possibili approcci, le possibili rappresentazioni della piazza. Come chiarisce la frase successiva, il suo tentativo è diverso: «Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste: ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance: ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages». Il narratore-autore vuole descrivere innanzitutto “*du temps*”, e non *il* tempo, ma una porzione (fisica potremmo dire) di tempo (il quale continua a scorrere anche se sembra non succedere niente). Poi delle persone, delle macchine, delle nuvole. C'è una modulazione, una progressione in questo elenco: dimensione umana, dimensione urbana e tecnologica, dimensione naturale, in una sorta di apertura verso uno spazio più ampio (ma anche, forse, paradossalmente – visto che si tratta di uno scrittore, tra gli altri suoi tratti, della contrainte – meno costringitivo). È in ogni caso a questo punto che compare la prima persona, che ingloba l'autore *dentro* il testo, e compare associata a un tempo passato, come introduzione a un'operazione, un'esperienza già effettuata, che ora l'autore-narratore trasmette al lettore (e che è quindi potenzialmente aperta perché passata ad altri): l'aver osservato e annotato, nel giro di tre giorni, in momenti diversi della giornata, ciò che accadeva in un luogo dato (naturalmente mentre non accadeva nulla). Il testo è l'origine, il resoconto e la rappresentazione dell'esperimento dell'autore. Come si è detto in un precedente capitolo, discorso e azione si sovrappongono, l'azione di osservare e annotare è rappresentata e insieme genera il testo; l'azione rappresentativa (il discorso) e l'azione rappresentata (l'osservazione) si offrono all'atto di lettura e a una potenziale imitazione.

Nei tre giorni di immersione e osservazione, le cose e le persone compaiono e scompaiono sotto l'effetto dell'attenzione mobile dello spettatore-autore, in particolare se sono immobili (come ad esempio la chiesa), oppure, se sono mobili, compaiono, si moltiplicano, s'inter-

secano nelle loro traiettorie, si offrono allo sguardo e scompaiono implicando che la loro esistenza continui altrove. A una materia estranea all'uomo si sostituisce un proliferare di cose, persone, che esistono nello spazio limitato ma aperto della Place Saint-Sulpice e che si allargano al di là di questo (a comprendere altrove non toccati dalla descrizione) e alle quali il narratore si affianca, anch'egli parte della piazza. Il narratore è cioè osservatore privilegiato (e latore del discorso rappresentativo) ed è situato nel luogo (all'interno dello spazio che osserva, tra le cose che esistono), come è anche parte dell'altrove a cui la piazza implicitamente rimanda (c'è questo e molto altro, sembra dire, compreso io che guardo e racconto, a volte senza comparire ma sempre presente). È, nella maggior parte dei casi, seduto a un caffè che dà sulla strada, un luogo pubblico, dove si vede e si è visti da chi passa, o seduto a una panchina, comunque in uno spazio condiviso, includendo se stesso nello spettacolo della piazza e non osservandolo asimmetricamente dall'alto. L'osservatore è oggetto a sua volta dello sguardo degli altri e persino della registrazione di quello sguardo: «D'un car de touristes une Japonaise semble me photographier»³⁵. Il narratore che vuole fare intenzionalmente del mondo l'oggetto di uno stupore originario ritrovato si ritrova ad essere lui stesso oggetto dello stupore degli altri e diventa impossibile oggettivare l'altro in una distanza incolmabile: «Un promeneur qui ressemble assez vaguement à Michel Mohrt repasse devant le café et semble s'étonner de me voir encore attablé devant un vittel et des feuillettes»³⁶. La sua integrazione è completa: «Un 96 passe, s'arrête devant l'arrêt des autobus (section Saint-Sulpice); en descendant Geneviève Serreau qui emprunte la rue des Canettes; je l'appelle en frappant à la vitre et elle vient me dire bonjour»³⁷, con effetti anche di specchio, qualche riga dopo: «Un enfant fait glisser un modèle réduit de voiture sur la vitre du café (petit bruit) [doppio dello spettacolo della strada in miniatura] / Un homme s'arrête une seconde pour dire bonjour au gros chien du café, paisiblement étendu devant la porte [doppio autoironico di Geneviève che saluta il narratore seduto al café]»³⁸. In altri

³⁵ Perec 2008b, p. 14.

³⁶ *Ivi*, p. 36.

³⁷ *Ivi*, p. 20.

³⁸ *Ibidem*.

passanti vede un riflesso di sé: l'uomo scosso da un tic in cui ritrova il suo stesso insolito modo di tenere in mano la sigaretta; la meraviglia del bambino, che «ressemble à un oiseau: yeux bleus, fixes, prodigieusement intéressés par ce qu'ils découvrent»³⁹, in cui vede quello stesso interesse per il mondo che si sforza di ritrovare in se stesso e di trasmettere al lettore con il suo esperimento. «Nous sommes quatre sur quatre bancs»⁴⁰ scrive a un certo punto: l'osservatore è inserito nel contesto e quadruplicato nell'altro da sé. Ancora una volta, il quotidiano è spesso una dimensione dell'esperienza che non può essere separata dal piano della condivisione di uno stesso spazio.

Nella frase: «ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages», il termine “sinon” è il segnale che indica cos'è che succede quando non succede niente: “temps”, “gens”, “voitures”, “nuages”, preceduti da partitivi: un po' di queste cose, non tutte. È la precisazione di un limite, quello di un punto di vista umano: di un occhio determinato (non certo l'occhio di un narratore onnisciente) e di un punto di osservazione preciso nello spazio (l'osservatore immerso nello spazio che rappresenta). Il narratore sottolinea la parzialità della sua visione, dovuta a limiti materiali: «(limites évidentes d'une telle entreprise: même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi: je ne remarque pas, par exemple, que des voitures se garent)»⁴¹, ed è frequentemente ironico e autoironico (ad esempio, quando coglie un dettaglio e aggiunge tra parentesi: «j'ai quand même une bonne vue»⁴²; o «Les feux passent au rouge (cela leur arrive souvent)»⁴³).

Nel via vai di gente, di veicoli, si aprono momenti o spazi di vuoto. Nei passi già citati a proposito del trattamento del reale: «pendant de longs espaces de temps, aucun autobus, aucune voiture [...] / Instants de vide [quest'ultima frase è un paragrafo a sé, tipograficamente staccato dagli altri]»⁴⁴; il narratore-osservatore che ha a un tratto l'impressione che la piazza sia vuota, anche se si possono contare una

³⁹ *Ivi*, p. 26.

⁴⁰ *Ivi*, p. 37.

⁴¹ *Ivi*, p. 21. Corsivi dell'autore.

⁴² *Ivi*, p. 40.

⁴³ *Ivi*, p. 41.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 44 e 45.

ventina di persone; seduto a una panchina, «Les pigeons à mes pieds ont un regard fixe. Les gens qui les regardent aussi. / Le soleil s'est caché. Il y a du vent»⁴⁵: le persone hanno lo sguardo assente di chi guarda senza vedere, di chi è altrove, il sole mutevole, il vento, il senso della labilità della presenza propria e delle cose, lo sguardo fisso mentre tutto si muove e scompare altrove o del tutto e con la stanchezza, la distinzione tra altrove e del tutto si perde. Ritroviamo Perec alle prese con i due opposti dell'immersione e della distanza, del tempo che scorre e della traccia che permane, cercando un equilibrio, in particolare tra questi ultimi due. Nello stesso titolo (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), i due sostantivi ("tentative" e "épuisement") indicano anche due azioni possibili e contrapposte: provare a esaurire, a comprendere tutto fino a che non resti niente, o (il che paradossalmente è lo stesso) provare a togliere tutto, fino ad arrivare all'essenziale. Se il Realismo romanzesco privilegiava gli elementi rilevanti, in grado di cogliere un carattere, un personaggio, un ambiente (anche solo attraverso un dettaglio significante, che salta all'occhio, o che, in Balzac ad esempio, racchiude un mondo), qui ciò che conta è ciò che sfugge all'attenzione, la patina dimessa, anonima e sfuggente delle cose, la dimensione essenziale ed effimera della loro esistenza.

Nel *Tentative* è particolarmente evidente la doppia natura dell'infra-ordinario, esposta sopra, di reazione e affinità rispetto alle produzioni della cultura mediatica. Come la fotografia possiede un "inconscio fotografico", la capacità cioè di rivelare ciò che sfugge a occhio nudo⁴⁶, così in questo esile testo, lo sguardo di chi osserva e la parola che traduce la visione fanno emergere la vita che scorre («plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements»⁴⁷), non perché nascosta ma al contrario fin troppo in superficie. Le cose e le persone osservate sono come riprese da una cinepresa o una telecamera, in un breve momento di passaggio, ritagliato e montato con altri momenti e immagini fuggevoli di cose o persone; è come un montaggio alternato tra inquadrature diverse

⁴⁵ *Ivi*, p. 37.

⁴⁶ Franco Vaccari ha parlato di "inconscio fotografico" e "inconscio tecnologico", sulla scia della nozione di "inconscio ottico" in Benjamin (Cfr. Vaccari 2011; Walter Benjamin 2000, in part. p. 63).

⁴⁷ Perec 2008b, p. 15.

prese da una stessa posizione (tra totale e primi o primissimi piani ad esempio), che seguono un oggetto o un insieme per un istante, per poi passare ad altro, dopodiché la posizione di osservazione cambia. L'esperimento è il prodotto di una sensibilità profondamente influenzata da media diversi dalla letteratura, eppure la sua natura è intimamente letteraria, nel ritmo di una voce insieme interiore e dialogica, nella scansione tipografica che orienta la lettura. Esiste d'altro canto un analogo radiofonico (significativamente non visivo) di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, posteriore di qualche anno, ossia *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, per l'Atelier de Création Radiophonique di France Culture (di cui si parlerà nella prossima sezione).

4.5. Familiare, spaesamento, spazi materiali e mentali

Nel quarto numero della rivista "Cause commune", pubblicata tra il 1972 e il 1974 e animata, tra gli altri, dallo stesso Perec e da Paul Virilio, viene riportato un dibattito a quattro sul tema della violenza e dei mass media, intitolato *Le Grabuge*. La rivista ospita, lo ricordiamo, nel 1973 l'articolo di Perec che oppone l'infra-ordinario agli eventi eccezionali dei giornali e tra gli intellettuali che contribuiscono in quei due anni con il loro intervento è compreso anche Marshall McLuhan. Sulle posizioni di quest'ultimo il nostro si pronuncia proprio nella discussione del *Grabuge*, nel 1972:

"Ce qui me paraît caractéristique de l'époque actuelle, c'est que l'on soit, d'une certaine façon, très peu plongé dans quelque chose de familial. Lorsque McLuhan dit qu'on vit dans un village, cela me semble faux, parce qu'on peut très bien ne pas parler à son boucher. Chaque individu se trouve à la fois dans une très grande solitude vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis des autres, et, en même temps, plongé dans un monde d'informations, qu'il ne peut pas éviter et qui, elles, viennent du monde entier. C'est-à-dire que le sort des Palestiniens, des Biafraïses, des Irlandais sont des choses qui nous concernent au premier chef parce que ce sont des informations qui nous bombardent sans cesse, mais nous ne sommes pas capables d'agir dessus."⁴⁸

⁴⁸ Bertelli, Ribière 2003a, p. 132.

Il suo punto di vista è critico e improntato al confronto con l'esperienza diretta sua e dei suoi contemporanei: mentre ci si ritrova spesso soli nelle grandi città, si è immersi in un flusso di informazioni su quanto accade a persone lontanissime ed estranee, delle quali ci interessiamo senza che tuttavia possiamo fare granché. La familiarità, la quotidianità e lo spazio esperito sono temi che cominciano a intrecciarsi tra loro nella riflessione dello scrittore.

Il breve esperimento del *Tentative* è in realtà una sorta di deviazione dal progetto più generale, che sarebbe dovuto durare più di dieci d'anni (dal 1969 al 1980), cui si è già accennato, rimasto incompiuto e inedito, di una collezione di luoghi parigini descritti a distanza di tempo, anno dopo anno, secondo la doppia prospettiva della notazione sul posto e del ricordo. Il *Tentative* esce proprio l'anno in cui il progetto viene abbandonato. Il programma di lavoro dei *Lieux* viene invece reso noto in un altro libro, pensato come riflessione sullo spazio, *Espèces d'espaces*, pubblicato l'anno prima. In quest'ultimo testo, attraverso divagazioni su una serie di spazi che vanno dal libro al letto, alla stanza, alla strada (saltando dei passaggi), all'Europa, allo spazio inabitabile, Percec sottolinea la natura fisica, la contiguità materiale che li lega o li incapsula l'uno nell'altro, con effetti reciproci. Allo stesso tempo ne indica il lato immateriale. Lo spazio più che unitario, compatto, globale, nella sua visione è un insieme di frammenti di spazi diversi, di luoghi individuabili e ricordati come uno distinto dall'altro ma interconnessi. McLuhan fa notare la distanza tra la percezione dello spazio da un punto di vista fisso e lineare a cui gli occidentali sono abituati (parte quindi della quotidianità) e la percezione diversa di appartenenti a culture orali o la diversa idea di spazio introdotta dalla nuova fisica nel secolo scorso:

“La magnetite era già nota da parecchio tempo, ma perché fosse utilizzata nei compassi per la navigazione lineare bisognò attendere la scoperta della prospettiva lineare nell'arte. Ci misero parecchio i naviganti prima di accettare il concetto di uno spazio uniforme, collegato e continuo. Oggi, in fisica come in pittura e in scultura, il progresso consiste nel rinunciare all'idea di uno spazio uniforme, collegato o continuo. La visibilità ha perso il suo primato.”⁴⁹

⁴⁹ McLuhan 2011a, pp. 304-305.

In Perec, questi frammenti di spazio sono parte dell'esperienza quotidiana ma possono estendersi fino a comprendere l'immaginazione e l'immaginario. Lo scrittore esalta, semplicemente facendola notare come condizione naturale dell'esistenza, la dimensione dello stare dentro i luoghi, fin dalle lettere tracciate dentro la pagina bianca. Questo stare, che è anche un muoversi e un fare (come visto precedentemente riguardo al linguaggio), è al centro della quotidianità. E le transizioni sono essenziali, i passaggi da uno spazio all'altro, che avvengono nel tempo. Lo spazio impronta, su cui Perec divaga, che è quello delle fotografie, delle immagini cinematografiche e televisive, è reale e distante, coinvolgente e separato, e in questo spazio tanto materiale che astratto, in connessione con la scrittura, ci si può muovere, agire, esercitare l'immaginazione.

In un convegno tenutosi nella primavera del 1981 proprio sul tema dello spazio e della sua rappresentazione, Perec interveniva con alcune riflessioni improvvisate (per sua stessa ammissione) sulla descrizione. La loro pubblicazione è stata fatta sulla base della registrazione della conferenza, con il titolo *À propos de la description* (reperibile nel volume *Espace et représentation*⁵⁰). Nel corso della conferenza sosteneva che, se di un luogo non è dato niente a chi lo attraversa per la prima volta, ogni isolato assomiglia a qualsiasi altro isolato. Ogni luogo conosciuto è un luogo sedimentato, che richiama le connessioni, ricordate chiaramente o meno, con la propria esperienza, gli itinerari soliti. Se un luogo lo si abita, lo si sente come un insieme di punti di riferimento legati gli uni agli altri e alla propria presenza dentro questo spazio. Un modo per appropriarsi di un luogo è fare qualcosa; un fare che iscriva il proprio corpo, la propria intenzionalità dentro lo spazio, in modo che questo diventi parte della propria vita, della propria storia. La scoperta di un luogo sconosciuto, scrive, comincia comunque da un codice di partenza, alcune informazioni che si hanno già, alcuni punti di riferimento, luoghi da raggiungere, itinerari prefissati per non perdersi, e si espande aggiungendo nuovi elementi, correzioni, conoscenze, esperienze. Si hanno aspettative di ciò che si vedrà, e ci sono cose che si riconosceranno e cose che si inventeranno a partire da ciò che è dato. Una visione dello spazio come questa è anche una visione fortemente narrativizzata: c'è un punto di parten-

⁵⁰ Perec, in Borsari 1993, pp. 67-76.

za, delle informazioni iniziali, delle aspettative che verranno disattese o meno, delle azioni, anche minime, che permetteranno di annettere quello spazio alla propria esperienza. Barthes parla della natura essenzialmente “prédicative” della narrazione (un percorso di alternative e scelte che portano a conseguenze)⁵¹. Nella scoperta di un luogo nuovo sarà incluso (come Perec scrive in *Espèces d'espaces*) non solo ciò che non ci si aspettava ma la familiarità ritrovata e condivisa («découvrir ce que l'on n'a jamais vu, ce qu'on n'attendait pas, ce qu'on n'imaginait pas [...]; ce n'est ni le grandiose, ni l'impressionnant; ce n'est même pas forcément l'étranger: ce serait plutôt, au contraire, le familier retrouvé, l'espace fraternel...»⁵²).

In un articolo, sempre del 1981, poi raccolto postumo in *L'infra-ordinaire*, dal titolo *Promenades dans Londres*, lo scrittore pone l'accento sull'estraneità e lo straniamento di chi va a Londra per la prima volta e si trova a dover mettere in discussione abitudini automatiche come girare la testa a sinistra per controllare che non arrivino macchine prima di attraversare, o girare per la città negli autobus a due piani (come se ci si muovesse stando alla finestra di un secondo piano, e «tout ce que nous sommes habitués à voir [in una grande città] apparaîtra ici d'une manière un tout petit peu nouvelle, dépayssante pour le regard et pour l'esprit»⁵³). In una metropoli così vasta, che vista dall'aereo di notte è una distesa di luci a perdita d'occhio e che il visitatore non arriverà mai a conoscere per intero, conviene “flâner”, camminare alla deriva esplorando, e quel che finirà per definire quella città e assegnarle la qualità particolare che possiede, quel che la distingue dalle altre saranno piccoli dettagli, oggetti, persone singole o in gruppi, prese nella vita quotidiana, colte in istantanee. «Nous ne connaissons jamais vraiment Londres, mais nous aurons fait connaissance; et, de ces promenades fragmentaires et nonchalantes, nous garderons longtemps des souvenirs impalpables: un gentleman très digne courant dans la bourrasque après son chapeau melon, une petite fille assise entre les pattes d'un des lions de la colonne Nelson, [...]»⁵⁴. Tutto questo suggerisce che il gioco tra familiarità e spaesa-

⁵¹ Barthes 1968, p. 85.

⁵² Perec 1974, p. 104.

⁵³ Perec 1989, p. 80.

⁵⁴ *Ivi*, p. 87.

mento è parte dell'attrattiva del viaggio, che implica il nuovo e la scoperta, ma anche qualcosa in comune. Come scrive Thompson: «il fascino dei servizi dall'estero trasmessi dalla televisione non risiede tanto nel contenuto esplicito delle notizie, quanto piuttosto nell'opportunità di vedere strade di città lontane o interni di abitazioni straniere. Più in generale, nella possibilità di farsi un'idea su come viva la gente in altre parti del mondo», con conseguenze anche autocritiche e appunto di de-familiarizzazione⁵⁵. Il gioco tra familiarità e spaesamento nel viaggio (o anche nella visione mediatica dell'altro lontano e diverso) fa balzare agli occhi quanto il quotidiano sia il centro della vita di ognuno («Étonnement et déception des voyages. Illusion d'avoir vaincu la distance, d'avoir effacé le temps. Être loin»⁵⁶). La stanchezza che coglie l'osservatore in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* nel concentrare l'attenzione sul familiare (e che Perec non manca di annotare) risiede in questa necessità della familiarità, di fare affidamento sul dato per scontato, sul già elaborato, una sorta di rassicurante facilità di vivere e una semplificazione della vita che la familiarità comporta (l'altra faccia della noia della routine). Ancora una volta, lo scrittore lavora sul gioco tra gli opposti (le radici e il movimento, lo stare e la mancanza di appartenenza, la permanenza e l'effimero). Se allora la fotografia e i media visivi indugiano spesso sugli aspetti dimessi della vita comune e anonima, assegnando loro valore, e se mettono in tensione la divisione netta tra distanza e immersione, portando il mondo in casa, è altrettanto vero che lo stare nello spazio reale ha tutta un'altra qualità (dallo spaesamento più accentuato alla familiarità meno consapevole), che va ritrovata. Forse proprio questa dinamica di distanza e prossimità dei media visivi induce a porsi la questione, prima di allora pressoché senza senso, del valore dell'immersione nello spazio fisico. McLuhan la declina nei termini del passaggio dall'uomo tipografico, che ha esteso alla visione e alla gestione del mondo la qualità di frammentazione, linearità e distacco visivo propri della scrittura e diffusi dalla stampa, a una dimensione nuova, innescata dall'elettricità e dai media elettrici, di immersione, istantaneità, coinvolgimento⁵⁷.

⁵⁵ Thompson 1998, p. 296.

⁵⁶ Perec 1974, p. 103.

⁵⁷ Cfr. McLuhan 2011a.

Nel corso del convegno del 1981 sullo spazio, Perec legge il testo *Still life / Style leaf* (anche questo raccolto postumo in *L'infra-ordinaire*), come esempio di descrizione, nello specifico, della scrivania su cui lavora. La modalità è realistica, di accumulazione progressiva di dettagli che si presentano alla vista, finché non compare un foglio «presque entièrement couverte d'une écriture exagérément serrée, et sur la quelle on peut lire: le bureau sur le quel j'écris est une ancienne table de joaillier [...]»⁵⁸: da questo punto in poi ha inizio una descrizione della scrivania che è la ripetizione della precedente e che potenzialmente apre un testo infinito che si autoalimenta, si autoriproduce, come due specchi a confronto. Il foglio scritto diventerebbe una sorta di punto di passaggio *dentro* la rappresentazione, da un'immagine dentro un'altra immagine, senza fine. Il confine tra la 'realtà' e la sua rappresentazione verrebbe costantemente riproposto senza via d'uscita. Si può solo porre termine, arbitrariamente, alla descrizione, in quel punto di passaggio, nel momento in cui si ripresenta, decidendo di rimanere fuori dal foglio, di non entrare nel suo 'contenuto' riproducendolo di nuovo, per una terza volta, ma di descrivere accanto al foglio «un stylo de métal doré dont le corps et le capuchon s'orientent sur toute leur longueur de fines cannelures» e il testo ha termine: lo scrittore ha letteralmente posato la penna. Eppure l'ha descritta. L'unico modo per tirarsi fuori dalla descrizione, che potrebbe continuare all'infinito, è il ricorso alla finzione, è il gesto arbitrario, manipolatorio della scrittura che vi pone termine, l'artificio della scrittura. Le transizioni tra uno spazio e l'altro e l'interconnessione di spazio e di tempo sono ciò che questo breve scritto mostra (come si vedrà meglio tra un momento), al di là della sua apparenza di divertimento meta-descrittivo e di critica della descrizione realistica tradizionale. Qui il piano dello spazio-tempo reale è doppiato dallo spazio-tempo del testo, della scrittura, della lettura, in un accavallarsi e incrociarsi continuo di dimensione materiale e dimensione immaginaria, astratta. Nello scrivere, Perec dice di abitare il foglio di carta; in *Espèces d'Espaces* gioca sulla disposizione spaziale delle parole e aggiunge «j'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens: discontinuités, passages,

⁵⁸ Perec 1989, p. 113.

transitions)»⁵⁹ – si notino i termini “passages” e “transitions”, che tra breve riprenderemo con l'espressione riassuntiva 'attraversamenti', che tornerà più volte. In questa prospettiva, la descrizione di un luogo o di un oggetto percorre nel tempo lo spazio della pagina ed è come un attraversamento del luogo o dell'oggetto fatto attraverso le parole, in cui c'è una consistente dose di manipolazione e di intenzionalità, allo stesso modo del corpo e dello sguardo che percorrono nel tempo lo spazio fisico dei luoghi, marcandoli di una intenzionalità.

Se si confrontano le due copie identiche della descrizione della scrivania contenute in *Still life / Style leaf*, ci si accorge che non sono esattamente identiche. Perec introduce piccole differenze (sinonimi, dettagli minimi tralasciati o aggiunti o sostituiti con altri, costruzioni sintattiche leggermente diverse) e altre, difficili da notare a una lettura lineare, di carattere temporale: dall'ora diversa segnata da una sveglia sulla scrivania (le dieci del mattino prima, e quasi l'una di notte poi), alle sfumature diverse di colore che potrebbero dipendere da una luce diversa (naturale e poi artificiale), alla scatola di *cigarillo* prima “à moitié” e poi “largement entamé”. C'è una componente temporale nella descrizione: nell'atto stesso di descrivere, il tempo passa e l'oggetto della descrizione si modifica, per quanto minimamente, o per quanto solo nella percezione di chi guarda. Il tempo è inaggrabile e la descrizione è possibile solo attraverso un atto di invenzione e trattamento del reale (che arresta artificiosamente il tempo). D'altro canto, se la descrizione è mostrata come influenzata da fattori ambientali, il suo legame con il reale viene ribadito nel momento stesso in cui è messo in dubbio. L'ambivalenza temporale di “j'écris” (nella frase cardine ripetuta, iniziale e di passaggio: «le bureau sur le quel j'écris est une ancienne table de joaillier») rimanda sia a un presente generico, routinario, connesso a un oggetto d'uso quotidiano, generalizzato nella descrizione astratta, sia individua il momento esatto in cui il narratore sta scrivendo e include il foglio che ha appena ricoperto (con la descrizione) *nella* descrizione, con un effetto straniante di maggiore ancoraggio alla situazione di enunciazione, proprio là dove il testo si sposta su un piano di metalinguaggio. Siamo costantemente sul crinale tra astrazione della rappresentazione e materialità del linguaggio e della scrittura. La descrizione, il foglio

⁵⁹ Perec 1974, p. 19. Corsivi dell'autore.

scritto, il testo sono luoghi in cui entrare, luoghi dentro altri luoghi e insieme un'illusione di luogo. Su una calcolatrice è possibile leggere due numeri diversi (nelle due diverse versioni della descrizione), che letti a rovescio, scrive Perec, danno due parole diverse: "boesie" nella prima e "glose" nella seconda. È come dire che la prima versione è ciò che identifichiamo come poesia (o letteratura - o "imitazione" secondo Aristotele) e la seconda come glossa. Se pensiamo all'etimo dei due termini, poesia e glossa, questi rimandano rispettivamente ai concetti di 'fare' e 'lingua, linguaggio'; così, se la seconda descrizione sottolinea la natura linguistica del testo, la prima è un fare, un'azione. L'idea di descrizione (e in fondo di scrittura, in generale) di Perec somiglia dunque molto alla sua idea di luogo: uno spazio in cui si entra e si fa qualcosa. La scrittura (e la lettura per il lettore), il luogo, l'abitare, l'attraversamento (quel che Perec aveva chiamato in *Espèces d'Espaces* "passages" e "transitions") s'intersecano tutti sotto il comun denominatore della quotidianità. L'attraversamento implica inoltre che i confini, tra la scrittura e il suo oggetto ad esempio, siano ribaditi e al contempo erosi – sono più deboli, valicabili, ma ancora presenti – e che possa esserci un gioco, un'interrogazione tra osservazione e immersione, distanza e prossimità.

È interessante quanto scrive Meyrowitz, riguardo quella che chiama "la visione da nessun luogo" propria della televisione:

"A prescindere dalla collocazione fisica e dai legami tradizionali di gruppo, gli individui sperimentano come il mondo appare e cosa il mondo sente da altri luoghi e da altre prospettive di ruolo. Le visioni televisive sono sicuramente distorte e incomplete e spesso vengono elaborate per assecondare determinati scopi politici ed economici. Ma la televisione 'rimuove' gli spettatori dalle loro postazioni fisiche e offre loro visioni alternative di altri individui in ambienti fisici. La televisione consente una 'visione da nessun luogo'."⁶⁰

La televisione abbatte dunque dei confini psicologici e permette una qualche forma di empatia, e insieme ribadisce i confini, dato che in qualche luogo fisico e sociale si sta comunque, anche da spettatori. Scrive ancora Meyrowitz che «le immagini e i suoni elettronici si in-

⁶⁰ Meyrowitz 1995, p. 236.

troducono in diversi ambienti, e i loro messaggi vengono recepiti senza grande sforzo. In un certo senso, gli individui devono rincorrere i messaggi stampati, mentre sono i messaggi elettronici a raggiungere e toccare gli individui. Nei media elettronici la gente si lascia raggiungere da informazioni che non penserebbe mai di leggere in un libro»⁶¹, accedendo a immagini, luoghi, situazioni, voci di persone appartenenti a mondi diversi. I cosiddetti media elettronici faciliterebbero in tal modo la porosità dei confini tra gruppi, visioni e condizioni di vita diverse. Ciò che Pereg tenta con la scrittura è proprio una serie di attraversamenti di luoghi fisici e mentali: ad esempio tra lo spazio della pagina e quello materiale e così facendo dal proprio spazio-tempo a quello del lettore attraverso il testo letterario.

La tesi di Meyrowitz è che con i media elettronici (come li definisce) è cambiato il rapporto tradizionale tra i cosiddetti comportamenti da retroscena (limitati a gruppi, grandi o estremamente ridotti, ma specifici) e comportamenti da scena, esibiti in altre relazioni o in pubblico, portando alla ribalta e all'attenzione di gruppi diversi ciò che prima era nascosto (ad esempio il linguaggio del corpo non completamente controllabile di personaggi pubblici che comunica ciò che i discorsi non dicono, o la condizione delle donne in casa, o i comportamenti sessuali in genere, o i comportamenti degli adulti agli occhi dei bambini, ecc.). Si tratta di un capovolgimento che ha modificato profondamente alcuni valori e atteggiamenti e influito dunque sulla vita quotidiana. Sarebbe in questo modo che alcune istanze dei movimenti per i diritti civili o del periodo della contestazione sono poi diventate fatto acquisito per la maggioranza delle persone in Occidente. Si tratta di una posizione diversa da quella di Enrico Cheli, esposta al capitolo precedente, fondata invece sull'idea di una tendenza alla conservazione propria delle comunicazioni di massa, le quali riproducono delle asimmetrie di potere, di vario tipo, e delle posizioni privilegiate che sono in partenza dentro la società. Il sociologo John B. Thompson a sua volta sostiene, nel 1995, che tutti i media producono forme di interazione diverse dall'immediato e basilare faccia a faccia, ma comunque in qualche modo legate a questo, avendo un impatto più generale sulla società e quindi di riflesso sulla quotidianità: «lo sviluppo dei mezzi di comunicazione» scrive «e in par-

⁶¹ *Ivi*, p. 136.

ticolare della televisione, [ha] introdotto nella vita sociale e politica un elemento nuovo e straordinariamente importante. Fornendo agli individui immagini e informazioni su eventi che accadono in luoghi lontani dal loro più prossimo ambiente sociale, i media possono stimolare o dare forza a forme di azione collettiva che il potere consolidato non sempre riesce a controllare». Inoltre «le persone coinvolte in tali eventi [di mutamento politico e sociale] sono spesso ben consapevoli [...] che, guardando la televisione o ascoltando la radio, riusciranno ad avere notizie, non importa quanto parziali, su ciò che sta accadendo al di là del loro ambiente sociale più immediato, e che potranno utilizzare tali informazioni per scegliere il comportamento più appropriato»⁶². I media e le comunicazioni di massa contribuirebbero dunque a creare degli eventi che possono influire sul comportamento degli individui. Anche se, come nota ancora Thompson, esistono diverse forme e tipi di interazione che hanno un peso sugli atteggiamenti e le azioni delle persone (quindi i media non possono avere un'influenza isolata), e come osserva inoltre Meyrowitz, nel caso della visione dei diversi punti di vista di persone appartenenti a gruppi, cultura e di condizioni diverse, queste «prospettive multiple spesso caricano molti individui di una sovrabbondanza di empatia che poi produce ambivalenza e inerzia politica»⁶³. In fondo è quel che Perek sosteneva in quel numero di "Cause commune": sappiamo tutto della sorte dei palestinesi e degli irlandesi e non possiamo farci niente, diceva. Se però il "nessun luogo" della cultura mediatica trova un punto di contatto con il luogo in cui ogni essere vivente è situato, è possibile un attraversamento dei confini (fisici, sociali, psicologici) e un mutamento di prospettive, e non un rafforzamento dei confini esistenti e la tendenza alla conservazione. Ed è proprio su questi attraversamenti che Perek lavora, tra spazi fisici e mentali.

A partire dall'esempio dell'uccisione di Rodney King per mano della polizia, ripresa da un videoamatore e trasmessa nelle tv americane, che a inizio anni Novanta fu all'origine di scontri violenti a Los Angeles e altre città degli USA, ancora Thompson prova a dimostrare come i media possano portare un fatto all'attenzione pubblica creando ripercussioni importanti:

⁶² Thompson 1998, pp. 166-167.

⁶³ Meyrowitz 1995, p. 237.

“Le immagini e i messaggi dei media sono in grado di intercettare le profonde divisioni e i sentimenti di ingiustizia che gli individui sperimentano nel corso della loro vita quotidiana. Rendendolo visibile e osservabile in modi prima impensabili, i media riescono infatti a *politicizzare il quotidiano*, a trasformare gli eventi di ogni giorno in catalizzatori dell'azione capaci di far sentire il loro effetto ben al di là dei luoghi immediati in cui quegli eventi sono accaduti.”⁶⁴

Non è poi certo che i media politicizzino di per sé il quotidiano e il quotidiano di cui parla Thompson fa capo a un evento eccezionale; forse l'omicidio di King ha avuto una tale ripercussione perché rappresentava la punta di un iceberg sommerso, la vita quotidiana di milioni di afroamericani nei ghetti, e la ripresa amatoriale operava come uno svelamento, una denuncia che innescava la rabbia. È indubbio invece che alla televisione esista tutto un piano di informazioni rappresentative e personali che sono trasmesse attraverso le espressioni del volto, del corpo, della voce, e che a volte oscurano le stesse parole pronunciate, in modo tale che «il confine tra emozioni private e comunicazioni pubbliche è confuso»⁶⁵, come fa notare Meyrowitz, e si crea un legame empatico (anche se, come abbiamo visto, dagli effetti non per forza di solidarietà o di spinta all'azione). Si crea in ogni caso un ponte verso l'altro:

“Le reti informative uniformate promosse dai media elettronici propongono agli individui un punto di vista relativamente olistico della società e un orizzonte più vasto con cui confrontare il loro destino individuale. Per usare un termine di George Herbert Mead, i media elettronici modificano 'l'altro generalizzato' – il sistema generale attraverso il quale le persone considerano e valutano le azioni dell'altro. 'L'altro mediato generalizzato' comprende parametri, valori e convinzioni non appartenenti ai tradizionali ambiti di gruppo, offrendo così alle persone una prospettiva nuova da cui osservare le loro azioni e le loro identità.”⁶⁶

⁶⁴ Thompson 1998, p. 344. Corsivi dell'autore.

⁶⁵ Meyrowitz 1995, p. 163.

⁶⁶ *Ivi*, p. 214.

La posizione di Thompson è in questo senso analoga e pone i mezzi di comunicazione alla base del mutamento della nostra percezione dello spazio e del passato e di conseguenza del nostro senso di appartenenza. Quest'ultimo si gioca sulla condivisione di una storia e un luogo comune: «quanto più il nostro senso del passato dipende da forme simboliche mediate, e il nostro senso del mondo e del posto che in esso occupiamo è alimentato dai prodotti dei media, tanto più si modifica anche il nostro senso dei gruppi e delle comunità con cui condividiamo un sentiero comune nello spazio e nel tempo [...]: sentiamo di appartenere a gruppi e comunità costituiti almeno in parte dai media»⁶⁷.

La scrittura di Perec si concentra proprio sui luoghi materiali e mentali, sulla loro familiarità e 'defamiliarizzazione', sui confini e gli attraversamenti, l'appartenenza e la scoperta, il caso e l'intenzionalità, in un paesaggio fisico e culturale profondamente mutato e in rapido mutamento. Lo spazio vissuto e pensato, i luoghi in cui ritrovarsi e i luoghi segnati dal tempo, irrimediabilmente perduti, sono alcune delle sue ossessioni, che nel quotidiano trovano un nodo sensibile.

4.6. Permanenza e mutamento

Come per il progetto dei *Lieux* e la descrizione in *Still life / Style leaf*, il tempo influisce sulla scrittura e soprattutto sulla memoria e sui luoghi che sono a loro volta ricettacoli di memoria e di passato, che ci sia traccia o che ci sia assenza e distruzione. Il luogo vive, si costituisce nel tempo, è inestricabilmente intrecciato al tempo, e come tale ai percorsi e alle traiettorie quotidiane, alle storie individuali e collettive e alla Storia maggiore. L'articolo dedicato a *La rue Vilin*, vicino al progetto dei *Lieux*, alla via di Parigi in cui Perec abitava da bambino, prima dell'Occupazione e della deportazione della madre, è costituito dai vari sopralluoghi fatti dall'autore dal 1969 al 1975, che testimoniano del mutare del luogo e della distruzione delle tracce del passato. In questo breve scritto, la descrizione e le annotazioni si fanno di anno in anno più rapide e scarse, in accordo con il rarefarsi dei vecchi edifici, demoliti uno dopo l'altro, anno dopo anno. Lo scrittore fa ad esempio riferimento alle varie costruzioni indicandole sempre più con i soli numeri civici, e sempre più accompagnati da un punto in-

⁶⁷ Thompson 1998, p. 55.

terrogativo, perché non riesce più a ritrovarli. I numeri civici non sono solo ovviamente legati all'esistenza fisica degli edifici, ma sono anche il segno, la traccia appunto, della loro iscrizione nel tessuto urbanistico e sociale della città. La loro scomparsa fa capo a una demolizione fisica ma comporta anche la perdita delle tracce della storia, personale e collettiva. È uno spazio familiare e insieme defamiliarizzato, questa volta non da un'attenzione consapevole, ma dal tempo, dal cambiamento, o anche dall'aver abitato altri luoghi. Ancora una volta s'incrociano mutamento e densità fisica dei luoghi, evanescenza nel tempo e conseguenze della storia. In un altro articolo, del 1981, *Tout autour de Beaubourg*, su una zona centrale di Parigi e i suoi dintorni, sia spaziali che storici (con le descrizioni di edifici, vie, persone prese nella loro quotidianità e i riferimenti ad avvenimenti di un passato anche remoto), Perec scrive: «toutes les rues de ce quartier ont une histoire, ne sont qu'histoire»⁶⁸.

Nel già citato *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errances et d'espoir*, le storie dei migranti passati per Ellis Island sono legate a questa doppia dimensione delle radici e dello sradicamento, della ricerca del luogo e dello stare, del tempo che passa e del monumento che resta, in uno spazio simbolo di passaggio per milioni di persone, tra una vita lasciata alle spalle e una nuova da incominciare, tra una tradizione abbandonata, anche se conservata dentro di sé, e una nuova da abbracciare. I luoghi coinvolgono delle dimensioni simboliche e astratte e insieme comportano delle esperienze e una quotidianità concreta. Persino un posto eccezionale e di transito come Ellis Island ne aveva una, che lo scrittore cerca di ricostruire attraverso le persone intervistate e ponendo a sé e al lettore innumerevoli domande:

“sous la sécheresse des statistiques officielles, [...]
 sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens
 devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques,
 images précieuses,
 sous la tranquillité factice de ces photographies figées
 une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur
 noir et blanc,
 comment reconnaître ce lieu?

⁶⁸ Perec 1989, pp. 73-74.

restituer ce qu'il fut?
 comment lire ces traces?
 comment aller au-delà,
 aller derrière
 ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à
 voir [...]?

Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien,
 ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours?"⁶⁹

Ciò che sta dietro l'evidenza, nella trama che le cose minute tessono l'una accanto all'altra, è ciò di cui non è rimasta traccia evidente. Un luogo, Ellis Island, che era punto di svolta di una vita per alcuni, è diventato luogo di memoria, rimando a storie raccontate, per altri, i discendenti. Lo scrittore iscrive se stesso dentro il testo («moi, Georges Perec») e aggiunge: «ce qui pour moi se trouve ici / ce ne sont en rien des repères, des racines ou des / traces, / mais le contraire: quelque chose d'informe [...] que je peux nommer clôture, ou scission, / ou coupure»⁷⁰. C'è un taglio netto con le proprie radici, come una chiusura, una separazione rispetto al proprio passato familiare e c'è un desiderio di attraversamento, di vicinanza e condivisione, una familiarità ritrovata nelle storie raccontate e nei luoghi abitati quotidianamente, adottati come propri (come per quest'America favolosa in cui «tout le monde pouvait y trouver sa place»⁷¹). Il posto fisico è ancora un posto sociale e identitario, una "forma", ma questa mobilità individua un orizzonte diverso. I luoghi hanno una loro storia e le storie individuali a loro volta sono scandite dai luoghi attraversati e abitati per brevi o lunghi periodi. I luoghi quotidiani possono diventare monumento, che per definizione si oppone allo scorrere del tempo, eppure Ellis Island è costantemente marcata, tanto nelle immagini di Bober che nelle parole di Perec, dalla rovina: «rien ne ressemble plus à un lieu abandonné / qu'un autre lieu abandonné»⁷²; «le reste [quel che non è visibile e non è aneddoto più volte raccontato], on

⁶⁹ Perec 1995, p. 37.

⁷⁰ *Ivi*, p. 56.

⁷¹ *Ivi*, p. 65.

⁷² *Ivi*, p. 46.

peut seulement essayer de l'imaginer, / le déduire de ce qui reste, de ce qui a été conservé, / de ce qui a été préservé de la destruction et de / l'oubli»⁷³: è l'aspetto residuale, questo "resto", tipico del quotidiano, di cui parla più volte Sheringham, ma è un resto ambivalente e paradossale, come fa notare Perec utilizzando la stessa parola, "reste", per indicare ciò che non è riducibile ulteriormente, come l'essenziale, basilare effimero quotidiano, e ciò che rimane nel tempo (solo quel che resta è ciò che si può mostrare di Ellis Island: «c'est ce que l'on voit aujourd'hui / et l'on sait seulement que ce n'était / pas ainsi au début du siècle. // Mais c'est cela qui nous est donné à voir / et c'est seulement cela que nous pouvons / montrer»⁷⁴).

È una dinamica di permanenza, di ancoraggio e di movimento, di mutamento e precarietà. Le comunicazioni di massa sono tra quelle novità della modernità, e poi sempre più della postmodernità, che rimettono in causa in senso dinamico questo rapporto tra traccia ed evanescenza. Immagini e suoni sono trasmessi e presto rimpiazzati da nuove immagini e nuovi suoni, in un flusso ininterrotto che scorre nella vita delle persone, e nello stesso tempo vengono conservati in archivi. In passato la stampa, i libri, come l'organizzazione sociale, politica, economica, sembravano far propendere per la dimensione della stabilità e della solidità, nonostante la mortalità e le condizioni di vita peggiori rispetto a oggi: è forse anche una percezione dei nostri tempi. Il gioco tra stabilità ed effimero, permanente e transitorio accomuna i media e la cultura mediatica alla quotidianità e ai luoghi della quotidianità, più solidi, con una storia, ma in fondo anch'essi precari, come mostra Perec. «I media elettronici agiscono sull'identità di gruppo allontanando gli individui dalle tradizionali prospettive di gruppo», come abbiamo già visto, ma «l'uso del termine 'prospettiva', per intendere sia quello che si vede da un dato luogo sia i propri atteggiamenti sociali, sottolinea lo stretto rapporto che tradizionalmente esisteva tra luogo fisico e opinione sociale»⁷⁵, e che con i media è cambiato. I tempi in cui Perec scriveva erano in fondo dentro l'evoluzione di quella che successivamente sarebbe stata chiamata con espressione fortunata la modernità liquida. Il nostro scrittore indaga-

⁷³ *Ivi*, p. 51.

⁷⁴ *Ivi*, p. 45.

⁷⁵ Meyrowitz 1995, pp. 235-236.

va proprio questa dinamica di liquidità e di solidità, la loro tensione sotto diversi aspetti, con una fascinazione tanto per la traccia che per il mutamento, il quale comporta distruzione e oblio ma è condizione dell'esistenza. In *Espèces d'espaces*, mostra una «alternative nostalgique (et fausse)», tra il radicamento in un luogo («arracher à l'espace le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son 'chez-soi'») e lo sradicamento come scelta, la mobilità più completa («changer de ville, et changer de pays [...]»; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout»), per poi constatare (una pagina dopo, sotto il titolo significativo *du mouvement*) che «on vit quelque part» e si tende a cambiare solo con disagio, scrive, o solo se si è costretti, «on s'acclimate difficilement. Ceux qui sont arrivés quelques jours avant vous, vous regardent de haut. Vous restez dans votre coin», e si pensa al passato con nostalgia⁷⁶, un po' alla stessa maniera di quando quasi si commuove se trova "Le monde" in una città straniera. Il quotidiano è sì il luogo di ciò che è transitorio e sarà dimenticato ma anche della stabilità del familiare e del routinario. Nel momento in cui Perec invita a de-familiarizzare il familiare per vederlo con occhi nuovi, nelle stesse pagine, non dimentica il rovescio, lo sradicamento e la ricerca di una familiarità spezzata, esperienza che in parte riconosce come sua, come spiega in *Récits d'Ellis Island*.

L'inizio di *Espèces d'espaces* si sofferma sulla doppia natura materiale e immateriale degli spazi, che sfociano nell'immateriale dove più sembrano avere una consistenza materiale e viceversa, il luogo sociale e storico di cui abbiamo parlato: «l'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans [...]. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour»⁷⁷. È uno spazio in cui siamo immersi, che osserviamo e tocchiamo e che elaboriamo interiormente, il che è evidente eppure non del tutto: «nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas

⁷⁶ Perec 1974, pp. 96-97.

⁷⁷ *Ivi*, p. 13.

de soi. C'est réel, évidemment, et par conséquent, c'est vraisemblablement rationnel. On peut toucher. On peut même se laisser aller à rêver»⁷⁸. Ci si può sentire sicuri, contare sulla familiarità fino al punto da capovolgerla e immaginare spazi che non esistono. Oppure, come negli esempi già citati (anche al capitolo precedente), ripensare l'uso e il senso delle stanze di una casa, annotare ogni dettaglio fino a che un luogo diventi improbabile, come se si fosse in una città straniera, immaginarsi le condutture sotterranee che attraversano la città, fino alle stratificazioni geologiche di millenni prima. Analogamente, i luoghi personali presentano stratificazioni storiche, individuali e collettive, attraverso gli oggetti presenti in una camera: «le temps qui passe (mon Histoire) dépose des résidus qui s'empilent: des photos, des dessins, des corps de stylos-feutre depuis longtemps desséchés, des chemises, des verres perdus et des verres consignés, des emballages de cigar, des boîtes, des gommes, des cartes postales, des livres, de la poussière et des bibelots: c'est ce que j'appelle ma fortune»⁷⁹. Così anche visitando un'altra città, nell'impossibilità di percorrere il mondo intero, e con il senso quindi del limite («nous nous servons de nos yeux pour voir. Notre champ visuel nous dévoile un espace limité»⁸⁰), a restare nella memoria saranno piccole scene quotidiane (come abbiamo visto anche con Londra), come «peut-être trois enfants courant sur une route toute blanche, ou bien une petite maison à la sortie d'Avignon, avec une porte de bois à claire-voie jadis peinte en vert», che restituiscono il sentimento della concretezza del mondo, nel quale ritrovare un senso e un ruolo:

“Irréductible, immédiat et tangible, le sentiment de la concrétude du monde: quelque chose de clair, de plus proche de nous: le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une *géographie* dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs.”⁸¹

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 37.

⁸⁰ *Ivi*, p. 109.

⁸¹ *Ivi*, p. 105. Corsivo dell'autore.

Nella nostra esperienza quotidiana, «notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance»: è un'illusione perché nello spazio siamo immersi, ma allo stesso tempo «c'est ainsi que nous construisons l'espace»⁸², su un duplice piano di distanza e di immersione, con un confine tra i due messo in causa e ribadito. Nel capitolo di *Espèces d'espaces* dedicato all'appartamento, Perec descrive una casa di Frank Lloyd Wright senza porta d'ingresso, che dall'erba all'aperto si trasforma per gradi in sentiero in pietra, poi affiancato da un muretto, poi da un muro e, senza che ci sia transizione decisa né porte, si passa dall'esterno all'interno della casa. Per farlo è necessario un tempo e un percorso di attraversamento, che sfuma il confine tra interno ed esterno. Ma i confini non si lasciano aggirare così facilmente: «une dizaine de maisons à peu près semblables étaient disséminées sur les pourtours d'un club privé de golf. Le golf était entièrement clôturé; des gardes dont on n'avait aucun mal à s'imaginer qu'ils étaient armés de carabines à canon scié (j'ai vu beaucoup de films américains dans ma jeunesse) surveillaient l'unique grille d'entrée»⁸³. Eppure, dato un confine, immediatamente la possibilità dell'attraversamento si pone, e in esergo al paragrafo sui muri Perec mette una frase di Jean Tardieu: «étant donné un mur, que se passe-t-il derrière»⁸⁴. Analogamente, le frontiere sono linee immaginarie, tracciate burocraticamente, ma dalle conseguenze concrete, storicamente determinate; sono spazi fisici relativamente limitati, ma solidi, stabili, che implicano un cambiamento della quotidianità per chi li attraversa, e quindi di prospettiva⁸⁵. L'essere situati nello spazio, da una parte o dall'altra di un confine, determina la prospettiva, la modifica, così, ancora in *Espèces d'espaces*, leggiamo sotto il titolo *nouveau continent*: «ohé, les gars, nous sommes découverts! (un Indien, apercevant Christophe Colomb)»⁸⁶.

Récits d'Ellis Island (1980) è posteriore a *Espèces d'espaces* (1974) e nelle parole dello scrittore, ciò che documentario prima e libro poi hanno fatto risuonare sono «les deux mots qui furent au cœur même

⁸² *Ivi*, p. 109.

⁸³ *Ivi*, p. 53.

⁸⁴ *Ivi*, p. 55.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 99-101.

⁸⁶ *Ivi*, p. 102. Corsivi dell'autore.

de cette longue aventure: ces deux mots mous, irrépérables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent l'errance et l'espoir»⁸⁷: al fondo del desiderio di radicamento e, all'opposto, della ricerca di una nuova vita sono l'erranza e la speranza. È questo l'approdo dell'interrogazione del quotidiano, a inizio anni Ottanta, ed è interessante che in un articolo, primo abbozzo del testo di *Récits d'Ellis Island* quando era ancora un progetto, uscito nel 1979 e poi raccolto in *Je suis né*, dal titolo *Ellis Island. Description d'un projet*, Perec indichi al posto dei due termini dell'erranza e della speranza, quelli di «Terre natale et Terre promise», quindi le radici e l'approdo sperato, la partenza e l'arrivo⁸⁸, con un'accentuazione successiva del piano del movimento e del mutamento: l'erranza, che cerca un punto di arrivo (ma il termine erranza non lo implica necessariamente, anzi), l'arrivo come oggetto della speranza (ma l'idea stessa di speranza lo connota come fragile, di nuovo, per nulla certo o scontato)⁸⁹. *Espèces d'espaces* si pone, a metà degli anni Settanta, lungo questo cammino fatto alla scoperta del quotidiano, tra l'abitare e il muoversi nello spazio, e si chiude dopo una lista di luoghi inabitabili, e un documento ufficiale ricopiato da David Rousset sulla decorazione con piante di due forni crematori ad Auschwitz, con un passo dei suoi più noti, sul desiderio della traccia, di luoghi stabili e immutabili, radicati, punto di riferimento, origine, familiarità:

“De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. [...].

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes.

⁸⁷ Perec 1995, p. 63.

⁸⁸ Perec 1990a, p. 103.

⁸⁹ Cfr. Rubino 1991.

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 signes."⁹⁰

Lo spazio è profondamente marcato dal tempo e non è più, secondo una visione profondamente moderna, solido e stabile. Qui l'ipoteca del tempo fa propendere lo scrittore per una sorta di nostalgia di uno spazio durevole. Il primo passo è tuttavia la presa di coscienza che questo non esiste. Perec demolisce l'idea diffusa dei luoghi come tendenzialmente statici e li designa come dubbio invece che evidenza, si rappresenta lo spazio come sabbia che scorre tra le dita, della stessa natura mobile del tempo, che lo cambia, lo distrugge, o non ne lascia che frammenti o rovine. L'approdo successivo di questa esplorazione del quotidiano (ma *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, di un anno posteriore a *Espèces d'espaces*, aveva già tracciato la direzione) sarà invece una maggiore tensione tra lo stare e l'erranza, i confini netti e gli attraversamenti, forma e informe, la scoperta del nuovo e la familiarità.

Walter Benjamin ha scritto due radiodrammi, che molto probabilmente Perec conosceva, se non altro perché autore lui stesso di radio, a cominciare dal 1967/1968, e perché proprio uno dei suoi lavori radiofonici (*L'augmentation*) sembra una risposta, aggiornata ai suoi tempi e alla sua sensibilità, a una delle due creazioni di Benjamin. L'altra, dal titolo *Che cosa leggevano i tedeschi mentre i loro autori classici scrivevano* (1932), presenta un'osservazione sullo spazio e sul tempo, esposta da uno dei personaggi, che forse Perec aveva fatto propria o che lo ispirerà nel suo lavoro futuro: «anche in un vasto regno, si abita solo in una città, e nella città solo in una casa, e nella casa solo in una stanza. Lo spazio, però, proprio come il tempo, si prende gioco dell'uomo: crede di vivere per anni, ma vive solo di attimi. Crede di abitare in una città, in uno stato, e invece la sua esistenza si limita solo al punto in cui si trova in quel momento, nella stanza dove lavora o nel letto in cui dorme»⁹¹. Benjamin ha a lungo riflettuto com'è noto sulla fotografia, sull'influsso della tecnica, nella vita delle persone e

⁹⁰ Perec 1974, pp. 122-23.

⁹¹ Benjamin 2014, p. 50.

nelle opere d'arte, e forse si avverte in queste parole, non a caso scritte per essere affidate all'evanescenza della voce radiofonica, la reazione a una quotidianità che si è aperta al mondo attraverso i media. Sono motivi che Perec sviluppa ampiamente: questa tensione tra il qui, materiale e familiare, e l'altrove, che si abita solo su un piano di astrazione, o un altrove immaginato, o ascoltato alla radio, o visto alla tv; la tensione tra l'attimo e la durata (lo spazio crede di vivere per anni e vive di attimi, prendendosi gioco dell'uomo, scrive Benjamin). Non è poi estraneo all'evoluzione di questi motivi il lavoro di Perec proprio per la radio e le sue dinamiche di presenza e assenza, di scrittura e di performance, di prestigio e aleatorietà. D'altro canto, è un'esperienza creativa che intraprende piuttosto presto e lo occupa per alcuni anni, soprattutto tra il '67 e il '72, con un altro paio di occasioni nel '74 e nel '79. Non stupisce allora se queste stesse tematiche e riflessioni trovano espressione non solo negli articoli, nei saggi, negli scritti estemporanei ma anche nella produzione romanzesca, dove in realtà cominciavano ad essere abbozzati già prima del '67, trasferendosi e sviluppandosi da un medium all'altro, da un'opera all'altra.

4.7. Il trattamento romanzesco del quotidiano

Due dei primi romanzi, *Les choses* e *Un homme qui dort* (rispettivamente 1965 e 1967), sono narrazioni scarse, prive di grandi eventi, ma che sviluppano ciascuno un'idea dominante (il consumo e l'indifferenza) attraverso la quotidianità dei protagonisti, sempre uguale eppure in lento mutamento. In loro il consumo o l'indifferenza non sono solo il baricentro della vita di ogni giorno ma anche un senso assegnato all'esistenza, che non resiste alla prova del tempo. I personaggi del primo romanzo saranno inquadrati in una vita che permetterà loro di soddisfare ogni desiderio di acquisto, ogni sogno di raffinatezza, ma profondamente insoddisfacente. Il protagonista di *Un homme qui dort* dovrà rinunciare al suo proposito di fondersi con le cose e riconoscere il peso della storia, della presenza degli altri, dell'opacità del mondo (alcuni dei tratti che saranno propri della riflessione successiva sul quotidiano). Proprio l'ambito della quotidianità si gioca sull'identità basata sulla differenza e sul

rapporto con l'altro («l'indifférence ne t'a pas rendu différent»⁹²), che offre una via di reazione ai sistemi stabiliti e dominanti:

“[Michel de] Certeau tend à attribuer au sujet du quotidien la faculté d'intervenir sur, et de modifier, les systèmes dans lesquels il s'engage. En s'investissant dans ses rapports à l'autre, le sujet des pratiques quotidiennes a la capacité d'être impliqué dans un processus d'appropriation ou de réappropriation qui fait éclore un mode d'identité particulier. Celui-ci est fondé sur l'acceptation de la différence et sur le refus de l'autosuffisance imaginaire qui joue le jeu des instances qui, en promouvant l'idée du sujet autonome, ne pensent qu'au profit qu'elles peuvent en tirer.”⁹³

La tematica del quotidiano che comincia a delinearsi fin dagli inizi in Perec attraverso la forma romanzesca si situa su un versante essenzialmente critico, mentre i testi dell'infra-ordinario successivi saranno l'elaborazione da una prospettiva anche propositiva e andranno sempre più verso un'ottica di attraversamento, d'interesse, come già detto, tanto per la traccia che per il mutamento.

Gli anni Sessanta sono in tal senso esplorativi, e così i due romanzi brevi dal titolo lungo (*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, 1966, e *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, 1968). Nel primo la situazione è iperbolica mentre nel secondo molto quotidiana; si tratta comunque di storie in cui le azioni sono giocate sulla ripetizione, come si è visto, si moltiplicano e riportano continuamente i personaggi indietro, votandoli all'inconcludenza, trattata in chiave comica. Le loro azioni sono a un tempo ridicole e disperate, che siano suggerite e intraprese con spirito goliardico, ma per evitare di andare in guerra, o che siano decise da un impiegato intrappolato nel suo lavoro al punto che persino i tentativi vani di chiedere un aumento di stipendio seguono il percorso di un diagramma di flusso, con false alternative che gli impediscono di raggiungere l'obiettivo. In questi casi, il quotidiano mostra un lato parossistico e disperato, una routine che in qualche modo è andata a male, si è sclerotizzata. Nonostante quindi

⁹² Perec 1998, p. 137.

⁹³ Sheringham 2013, p. 242.

appaiano ben diversi dagli altri due romanzi, per intento, tono, stile, trattamento, ne rappresentano il rovescio comico ma perfettamente coerente.

L'ultimo romanzo degli anni Sessanta, *La disparition* (1969), affronta con leggerezza l'evento per eccellenza, la morte del personaggio, e come già anticipato, gioca sulla sparizione successiva di tutti i personaggi l'uno dopo l'altro. La conclusione del romanzo, prima del *post-scriptum* metaromanzesco, è amara dietro lo scherzo, lo stile comico, il gioco citazionista:

“Voici la fin du roman? Voici son point final?

Oui, affirme Aloysius Swann, voici parcouru jusqu'au bout, jusqu'au fin mot, l'insinuant circuit labyrinthal où nous marchions d'un pas somnambulant. Chacun, parmi nous, offrit sa contribution, sa participation. Chacun, s'avancant plus loin dans l'obscur du non-dit, a ourdi jusqu'à sa saturation, la configuration d'un discours qui, au fur qu'il grandissait, n'abolissait l'hasard du jadis qu'au prix d'un futur apparaissant sans solution, à l'instar d'un fanal n'illuminant qu'un trop court instant la portion d'un parcours [...]. Franz Kafka l'a dit avant nous: il y a un but, mais il n'y a aucun parcours; nous nommons parcours nos dubitations.

Nous avançons pourtant, nous nous rapprochions à tout instant du point final, car il fallait qu'il y ait un point final. [...]

Mais sous nos solutions transparissait toujours l'illusion d'un savoir total qui n'appartint jamais à aucun parmi nous, ni aux protagonistes, ni au scrivain, ni à moi qui fus son loyal proconsul, nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourrissant la narration, ourdissant son fil idiot, [...] sans jamais aboutir à l'insultant point cardinal, l'horizon, l'infini où tout paraissait s'unir, où paraissait s'offrir la solution, mais nous approchant, d'un pas, d'un micron, d'un angström, du fatal instant, [...] la mort nous a dit la fin du roman.”⁹⁴

Nell'ennesimo confronto tra la vita e il percorso della narrazione si rinnova la constatazione ormai acquisita del caso, dell'assenza di un sapere totale, che costringe il narratore e i personaggi a nutrire senza fine il “filo idiota” della narrazione (chiaro rimando al *Macbeth*). Un

⁹⁴ Perec 2002a, p. 551.

punto finale è inevitabile ma non porta con sé soluzione. Ai ben congegnati eventi-svolta del romanzo tradizionale si sostituiscono una pletora di eventi (grandi o minuscoli) che proliferano e si accavallano perdendo ogni senso in vista del termine, il quale appunto non assegna loro un significato globale a posteriori (come nella visione del grande romanzo teleologico) ma li rivela vani (Flaubert è probabilmente il grande romanziere ottocentesco a cavallo tra le due modalità). Questa narrazione che pare accrescersi senza mai raggiungere l'orizzonte (come già nei 'romanzi brevi dal titolo lungo'), senza mai raggiungere iperbolicamente «l'infini où tout paraissait s'unir», ma che un punto finale dovrà trovarlo, anche se non risolutivo, richiama alla mente un altro passo di *Espèces d'espaces* in cui Perec scrive: «ça n'a rien d'ectoplasmatique, l'espace; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemins de fer se rencontrent bien avant l'infini»⁹⁵. Per certi versi è il recupero di una misura umana che sembra perdersi: «pas tellement les espaces infinis, ceux dont le mutisme, à force de se prolonger, finit par déclencher quelque chose qui ressemble à de la peur»⁹⁶. Se tutto è stato, dal punto di vista geografico, studiato, misurato, calcolato, senza possibilità di errore, «je ressens toujours quelque chose qui ressemble à l'émerveillement quand je songe à la rencontre des ouvriers français et des ouvriers italiens au milieu du tunnel du mont Cenis»⁹⁷. Lo scrittore trasmette spesso quest'idea di un'umanità sperduta e fragile, la cui esistenza non ha nulla di scontato. Così succede che abitare significhi marcare i luoghi di una intenzionalità, per riappropriarsene, trovare una qualche forma di radicamento, e che allo stesso tempo la rassicurante organizzazione del romanzo, come un'impalcatura ben congegnata, debba fare i conti con l'errore, l'incompletezza, il caso.

Negli anni Settanta la produzione di finzione si fa più rarefatta rispetto agli anni Sessanta. La ragione è probabilmente da rintracciare non solo nel lavoro autobiografico che direttamente o obliquamente (come ha scritto Philippe Lejeune⁹⁸) Perec conduce in questi anni, ma anche nella quantità di tempo e preparazione che

⁹⁵ Perec 1974, p. 109.

⁹⁶ *Ivi*, p. 13.

⁹⁷ *Ivi*, p. 119.

⁹⁸ Cfr. Lejeune 1991.

gli servono per il suo romanzo maggiore (se non altro per la mole e l'ambizione del progetto), *La Vie mode d'emploi*, pubblicato nel 1978. Unica eccezione è *W ou le souvenir d'enfance*, del 1975, costruito proprio sull'intreccio di finzione e autobiografia. In *La Vie mode d'emploi*, dal sottotitolo al plurale, *Romans*, trova applicazione questa idea di un romanzo in cui gli eventi massimi si confondono in una proliferazione di storie, personaggi, fatti, relazioni, che si concentrano tutti nello spazio circoscritto di un condominio parigino immaginario e tutti, come scopriamo proprio a fine romanzo (secondo le convenzioni del genere), si riducono a un istante solo, di un giorno preciso di un anno preciso, in cui uno dei personaggi principali muore (senza aver completato il progetto della sua vita, a sua volta effimero, fatto di viaggi, acquerelli, ricomposizioni di puzzle). Dunque, ancora una volta, un finale definitivo che non porta soluzione. Gli eventi maggiori sono riassorbiti nella quotidianità di un immobile e perciò mostrati come altrettanto labili. *La Vie mode d'emploi* accoglie in realtà una caratteristica generale della narrazione: «nella singolarità di una storia riconosciamo il nostro destino di finitudine e di parzialità; nella moltiplicazione delle storie possibili ravvediamo l'infinito di nessi e di simboli in cui siamo immersi»⁹⁹. Se *Ulysses* di James Joyce, che analogamente si concentrava su un giorno qualunque nella vita quotidiana di un uomo qualunque, terminava (senza terminare) con il flusso di coscienza di Molly Bloom, fornendo uno dei campioni dell'opera aperta per eccellenza cui penserà Eco, *La Vie mode d'emploi* si chiude su una morte e sull'istante appena prima di quella morte che si allarga a dismisura e torna indietro a comprendere tutto il romanzo e con esso tutte le vite di tutti i personaggi che si sono toccati in un modo o nell'altro e hanno condiviso lo stesso spazio (destino di finitudine e nessi infiniti di cui parla Jedlowski). Il senso non è dato dal finale (che invece rifiuta ogni soluzione, come nel puzzle impossibile da completare); il senso va piuttosto riconosciuto, se si vuole, nell'accostamento di vite, di spazi, un insieme di relazioni, una dimensione umana e fisica di concretezza e di labilità che è della vita quotidiana. Nel preambolo al romanzo, dedicato al puzzle, Perec scrive: «l'élément ne préexiste à l'ensemble [...], [c'est l'ensemble] qui détermine les éléments [...]:

⁹⁹ Jedlowski 2000, p.176.

seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces [...]; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens [...]; les deux pièces miraculeusement réunies n'en ont plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente»¹⁰⁰, come il percorso di cui si parla in *La disparition*, a tentoni, appena illuminato solo per un breve tratto. Il puzzle crea un senso a posteriori (l'immagine ricostruita, riconoscibile, leggibile, dopo il percorso di accostamento e ricostruzione, la soluzione dell'enigma) e questo è il punto di partenza nel preambolo di *La Vie mode d'emploi*, ma nel finale (come in *La disparition*) è una morte a chiudere il romanzo, e a morire è appunto un personaggio che ha in mano il pezzo di un puzzle incompleto e irrisolvibile (il senso è impossibile da ricostruire). Come dice il suo autore intervistato, resta il romanzo, il piacere di averlo scritto, e spera, di leggerlo¹⁰¹, i suoi nessi, che però non sono certo infiniti.

La narrazione coglie dunque un momento fermato come in un'istantanea, o appunto un immaginario puzzle: il condominio è lo spazio di questa istantanea e il tempo di lettura corre attraverso la pagina (avanti e indietro nel tempo della diegesi), tra le relazioni dei personaggi e le loro vite, la maggior parte delle quali appena schizzate in pochi eventi centrali, immersi nella dimensione quotidiana dello stabile. È un momento capitale per Bartlebooth che muore mentre è un momento qualsiasi per tutti gli altri: il 'grande evento' si stempera dentro la quotidianità e puzzle e romanzo non sono che un arbitrio, un tentativo umano. Lo spazio è segnato dalla storia di ognuno e lo spazio è sia stabile che labile; già dall'inizio, di uno dei personaggi principali sappiamo che è morto, che il suo appartamento è stato ceduto ad un'agenzia e verrà rinnovato, le sue cose vendute all'asta e disperse: «de ces trois petites chambres dans lesquelles pendant presque quarante ans a vécu et travaillé Gaspard Winckler, il ne reste plus grand-chose»¹⁰². Il centro del romanzo è il luogo simbolo dell'abitare, un immobile prevalentemente residenziale, e questo spazio

¹⁰⁰ Perec 2002b, pp. 653-654.

¹⁰¹ «C'est assez pessimiste dans l'ensemble...» dice l'intervistatore. «Il y a aussi beaucoup de joie» risponde Perec «ne serait-ce que celle d'écrire, de raconter des histoires, et je pense, pour le lecteur, la joie de les lire» (Bertelli, Ribière 2003b, p. 217).

¹⁰² Perec 2002b, p. 660.

specifico fornisce il criterio ordinatore dell'opera. È uno spazio soggetto al tempo, come l'appartamento di Winckler, che si estende con ogni storia raccontata e insieme si condensa in quell'istante finale che lo blocca come in un'immagine. L'istante fermato è un arbitrio della scrittura, che non a caso è rivelato nel finale, come il gesto arbitrario che abbiamo visto chiudere la descrizione della scrivania in *Sill life / Style leaf*. Nell'epilogo, anche il pittore Valène, doppio del romanziere, muore dopo aver tracciato su un'enorme tela le prime linee di un'opera rimasta incompiuta: «quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter»¹⁰³. Questo abitare, inseparabile dal tempo, è inoltre in parte condividere uno spazio all'interno di una collettività, più o meno ristretta:

“Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d'eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue.”¹⁰⁴

Si ritrovano molti dei caratteri tipici del quotidiano: la routine, l'aspetto comunitario, l'effimero, l'inafferrabilità dei non-eventi che non prendono rilievo come i grandi eventi ma scorrono nel flusso del tempo, eppure in qualche modo sommergono nella loro ripetizione le peripezie, gli aneddoti avventurosi, le storie particolari. Queste ultime sono, come già detto, tante, brevi, a volte sparpagliate in più capitoli e da riannodare, e altrettanto gli episodi, gli oggetti, le descrizioni: la trama soggiacente della quotidianità di uno stabile parigino alle otto di sera li tiene insieme. Così nel finale, mentre Bartlebooth muore nel suo appartamento, un buon numero di personaggi è ricordato in quell'istante, esplicitamente e ripetutamente indicato al lettore, intento a fare nulla di particolare (il portiere che cambia una lampadina, un inquilino che porta giù la spazzatura, gli

¹⁰³ *Ivi*, p. 1282.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 657.

operai che staccano, Mme de Beaumont distesa sul letto prima di cena, due gatti che sonnecchiano, ecc.). Un passo in particolare, nello stesso romanzo, racchiude esplicitamente alcuni di questi motivi, attraverso il punto di vista del pittore Valène:

“Il se mettait à penser à la vie tranquille des choses, aux caisses de vaisselles pleines de copeaux, aux cartons de livres, à la dure lumière des ampoules nues se balançant au bout de leur fil, à la lente mise en place des meubles et des objets, à la lente accoutumance du corps à l'espace, toute cette somme d'événements minuscules, inexistants, irracontables – choisir un pied de lampe, une reproduction, [...] – tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire: un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol [...]; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans une des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoï.

Un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront. Cela prendra du temps.”¹⁰⁵

La dinamica tra duraturo ed effimero emerge con particolare evidenza proprio nei luoghi, come si è visto anche per altri testi, nella pietra degli edifici: «Qui, en face d'un immeuble parisien, n'a jamais pensé qu'il était indestructible? [...] Au regard d'un individu, d'une famille, ou même d'une dynastie, une ville, une rue, une maison, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point qu'on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à l'invulnérabilité de la pierre»¹⁰⁶, ma non è così, come lo stesso scrittore aveva potuto dolorosamente sperimentare e testimoniare con la demolizione della rue Vilin. All'opposto, e in maniera paradossale, quel che è quotidiano ed effimero tende a tornare e a restare terreno comune anche a distanza di secoli, nonostante i cambiamenti storici e sociali anche radicali. Roland Barthes, nel 1973, scriveva in *Il piacere del testo*, a proposito del quotidiano:

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 815-816.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 818.

“Perché, in opere storiche, romanzesche, biografiche, c'è (per alcuni fra cui io) un piacere a veder rappresentare la 'vita quotidiana' di un'epoca, di un personaggio? Perché questa curiosità dei minuti particolari: orari, abitudini, pasti, alloggi, abiti, ecc.? È forse il gusto fantasmatico della 'realtà' (la materialità stessa di *'questo è stato'* [come altrove Barthes definisce la fotografia])? [...]

Così, impossibile immaginare notazione più tenue, più insignificante, di quella del 'tempo che fa' (che faceva); eppure, l'altro giorno, cercando di leggere Amiel, irritazione per il fatto che il curatore, virtuoso (ancora uno che preclude il piacere), abbia creduto di far bene a sopprimere dal *Diario* i dettagli quotidiani, il tempo che faceva sulle rive del lago di Ginevra, per conservare soltanto insipide considerazioni morali: sarebbe stato però questo tempo a non essere invecchiato, non la filosofia di Amiel.”¹⁰⁷

Come sintetizza lo stesso Perec a proposito di *La Vie mode d'emploi*:

“Cela commence par des scènes figées, à une date qu'on saura être le 23 juin 1975. Une dame est dans son lit, feuilletant un livre d'art. Un monsieur rêve dans son fauteuil. Un petit garçon descend une poubelle. À partir de là, dans chaque image arrêtée, j'accroche une histoire à un objet. Le petit garçon lit un illustré: j'en donne le contenu. À partir de ce microcosme, on va se promener dans le monde entier, dans toutes les époques... L'approche méticuleuse du réel conduit à cette échappée infinie [...]. J'aime cette impression que l'on n'en finira jamais.”¹⁰⁸

Ma è appunto un'impressione e aggiunge più avanti: «c'est l'histoire de trois vieillards et il y a les deux morts à la fin. J'ai pourtant écrit tout cela dans une grande exaltation. Exaltation de l'éphémère»¹⁰⁹. Qualche anno prima (nel 1974), in un'altra intervista aveva detto: «je n'accorde pas beaucoup d'importance à cette œuvre [*Les revenantes*], c'est comme une blague, voilà tout. Il y a tout de même dans ce roman une phrase, peut-être celle que j'aime le plus de tout ce que j'ai écrit, et qui dit: 'Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère-

¹⁰⁷ Barthes 1999, pp.115-116.

¹⁰⁸ Bertelli, Ribière 2003a, pp. 221-222.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 223.

re'»¹¹⁰, frase che ritroviamo anche in esergo proprio all'ultimo capitolo di *La Vie mode d'emploi*, prima dell'epilogo, in cui viene rivelato l'istante che racchiude il romanzo.

L'accostamento di eterno ed effimero compare notoriamente in Baudelaire (nel 1863) quale contrassegno della modernità di un artista, il cui imperativo diventa: «tirer l'éternel du transitoire»¹¹¹, con una chiara prevalenza del primo sul secondo (dell'eterno che è lo scopo dell'arte). In realtà qualche riga dopo Baudelaire pone entrambi sullo stesso piano («La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»¹¹²), mentre in un altro punto scrive che l'eterno da solo (senza «le circonstanciel») sarebbe non a misura d'uomo («indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine»¹¹³). Si avverte in queste poche parole tutta la modernità appunto dei *Tableaux parisiens* (inseriti proprio un paio di anni prima, nel 1861, nella seconda edizione delle *Fleurs du mal*). In Perec i due poli sono tematizzati e insieme fonte d'ispirazione, soprattutto nei termini della traccia e del mutamento, e tendono a convivere in tensione l'uno rispetto all'altro (per come sono andati delineandosi nel corso di questo studio della sua opera¹¹⁴), con implicazioni ulteriori.

4.8. Il lettore e l'evento del testo

Nei testi di finzione considerati finora, gli eventi maggiori sono immersi o ricondotti al quotidiano, alla prospettiva più ampia ma meno visibile dello scorrere insensibile del tempo. Anche in un progetto non di finzione come *Récits d'Ellis Island*, Perec cercava, come si è visto, di ritrovare l'aspetto giornaliero e comune di un luogo che era stato punto di svolta per tante vite ed evento maggiore (di massa)

¹¹⁰ *Ivi*, p. 187.

¹¹¹ Baudelaire 1976, p. 694.

¹¹² *Ivi*, p. 695.

¹¹³ *Ivi*, p. 685.

¹¹⁴ Christelle Reggiani, che dedica un saggio alla temporalità, all'eterno e all'effimero nell'opera di Perec, si sofferma sulla: «sortie du temps, qui semble bien constituer, pour l'écrivain, l'expérience même procurée par la littérature» (Reggiani 2010, p. 11).

della storia. In modo analogo è giocata quella sorta di autobiografia indiretta, individuale e di una generazione, che è il già citato *Je me souviens*, pubblicato nel 1978, lo stesso anno di *La Vie mode d'emploi*, con la sua sequenza di frammenti di ricordi di libri di ogni tipo, film, canzoni popolari e musica colta, personaggi noti, vestiti, marche, nozioni scolastiche, slogan, fumetti, piccole abitudini. Qui la storia collettiva (anche se ben circoscritta a una generazione e dintorni) è una sorta di storia alternativa che si costruisce su brandelli di vita quotidiana sia personale che condivisa («Je me souviens du jour où le Japon capitula»¹¹⁵: non tanto l'evento storico in sé, ma il giorno, dato il contesto, nella quotidianità di un individuo). Sono, scrive Perec, «des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées», e che a volte tornano, magari tra amici, e producono per alcuni secondi «une impalpable petite nostalgie»¹¹⁶. È una traccia nel tempo che al contempo vi si perde dentro: «Je sais par exemple que *Je me souviens* est bourré d'erreurs, donc que mes souvenirs sont faux! Cela fait partie de cette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs»¹¹⁷ (come si vede, con quel "heureusement", lo scrittore è, ancora una volta, tanto per la traccia che per il mutamento, per l'eterno come per l'effimero).

Come scrive nel *post-scriptum*, i frammenti di *Je me souviens* sono stati raccolti tra il 1973 e il 1977, e per la maggior parte fanno riferimento a un periodo compreso tra il 1946 e il 1961 e se lo scrittore va più indietro, a prima della guerra, sconfina in un'epoca che gli sembra appartenere all'ambito del mito e non più della storia. Il principio in ogni caso è semplice: «tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup»¹¹⁸: un ricordo condiviso, oltre la sola sfera personale, e insieme circoscritto, circostanziale. Al termine del libro, la frase "à suivre..."

¹¹⁵ Perec 2013a, p. 20.

¹¹⁶ *Ivi*, quarta di copertina.

¹¹⁷ Bertelli, Ribière 2003b, p. 53 (contenuto anche in Perec 1990a).

¹¹⁸ Perec 2013a, p. 125.

indica che l'operazione potrebbe continuare a volontà e che l'ideale sarebbe che ogni lettore prendesse il testimone e facesse altrettanto:

“L'idée serait que tout le monde pourrait écrire *Je me souviens*, mais que personne ne pourrait écrire [...] les mêmes. C'est comme dans la théorie des ensemble, je partage avec X des souvenirs que je ne partage avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs, chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître [...]. Quelque chose que j'aimerais appeler unanimiste, c'est un mouvement littéraire qui n'a pas donné grand-chose mais dont le nom me plaît beaucoup. Un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. C'est ce que j'appelle la sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel.”¹¹⁹

Al termine del libro alcune pagine bianche sono precedute dalla nota: «À la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les 'Je me souviens' que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités». Non solo il lettore è chiamato a fare altrettanto, ma la forma estremamente sintetica dei frammenti, a volte con un solo nome, chiede al lettore, che ne è in grado perché condivide la stessa memoria, di partecipare completandola, richiamando tutte le informazioni aggiuntive che non sono date, in quantità variabile e soggettiva (il contesto, l'aneddoto o la vicenda), fino a comprendere altri ricordi collegati, che saranno per ognuno diversi.

Questo intento (esplicito e implicito nella forma scelta in *Je me souviens*) di coinvolgere chi legge, chiamandolo in causa più di quanto non avvenga generalmente in ogni atto di ricezione, non è isolato: molti dei testi di Perec tengono conto, in modi diversi, del lettore, sollecitandolo a partecipare. In *Un homme qui dort* e in *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, la seconda persona (singolare nel primo e plurale nel secondo), oltre a creare degli effetti di distanziamento o di comicità, producono anche nel lettore la sensazione (tra altre) che il narratore lo stia apostrofando (nel secondo con maggiore efficacia), spingendolo a identificarsi o

¹¹⁹ Perec 1990a, p. 93.

a cercare in sé un legame comune con i protagonisti. Il modo tipico di coinvolgimento del lettore è proprio il meccanismo di identificazione, di cui un testo può però servirsi con lo scopo di produrre un cambiamento di prospettiva in chi legge: è quel che avviene con *Les choses* e con *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Con il secondo, il lettore è invitato a posare uno sguardo diverso sulle cose quotidiane abituali o con cui entra in contatto, a lungo o per un breve momento. Rispetto al primo, lo stesso autore ha ribadito che il suo romanzo non vuole essere una condanna della società dei consumi, ma un tentativo di capire che consenta a chi legge di avere una diversa consapevolezza e uscire dalla logica stringente e tirannica del consumo, trovare per sé un finale diverso da quello di Jérôme e Sylvie. L'intero romanzo è costruito su un'abile progressione e modulazione di tempi verbali che esprimono gli stati e l'evoluzione della coppia protagonista (ad esempio dal condizionale del desiderio all'imperfetto di una condizione che dura, che si ripete monotonamente, non conosce altre vie): la parte finale è tutta al futuro, come per un destino inevitabile, logica conseguenza delle premesse, o al contrario come un esito scontato ma in fondo non ancora dato, che deve ancora verificarsi e potrebbe essere diverso, magari per chi legge.

In *Les choses*, *La disparition* e *La Vie mode d'emploi*, tra altri, Perec mette in atto il gioco citazionista che crea un'intesa tra autore e lettore. Questo gioco (in parte fine a se stesso – per quanto ogni gioco sia in fondo per il piacere di giocare – e in parte un modo per tessere connessioni e creare significati tra un testo e l'altro) avvicina la letteratura alle più modeste parole crociate, in cui lo scrittore si diletta. Intervistato nel 1981 dice a proposito di *La Vie mode d'emploi*:

“C'est un livre avec lequel on joue, je crois, comme on joue avec un puzzle. C'est pour cette raison qu'il y a un index à la fin. Pour que l'on puisse reconstituer soi-même des histoires ou suivre des histoires qui ne sont pas entièrement racontées. Par exemple, l'histoire de Mlle Crespi n'est pas racontée. [...] Elle a été bonne chez la plupart de ces gens. Elle a très bien connu tout le monde et on ne peut reconstituer son histoire que par bribes, en rassemblant tous les passages où elle est.”¹²⁰

¹²⁰ Bertelli, Ribière 2003b, p. 210.

In *W ou le souvenir d'enfance*, il procedimento proprio dell'atto di lettura (nei termini in cui ne scrive Wolfgang Iser, consistente cioè nel fare ipotesi che rispondano alle domande poste dal testo, poi sostituite da nuove ipotesi, attraverso la connessione del nuovo con quanto letto prima¹²¹) diventa con maggiore evidenza il meccanismo base di funzionamento del romanzo. È solo dalla connessione continua tra le due parti alternate e semplicemente accostate, senza rimandi espliciti nel testo se non negli ultimissimi capitoli, che emerge il senso. In ogni opera letteraria questo lavoro di connessione va fatto dal lettore, ma qui è più marcato. In tutti questi casi, l'evento esce fuori dal testo ed è il testo stesso a diventare una sorta di evento, come parte della vita del lettore, come fatto quotidiano cui il lettore partecipa attivamente, o con ambizione maggiore, come fatto (la lettura) che vuole indurre un cambiamento di prospettiva.

Se molta della letteratura del passato si fondava su un'idea della scrittura che coglie il mondo e lo restituisce in modi diversi ma in ogni caso nella sua verità, in questi testi a emergere è il lettore: da una pretesa universalità della rappresentazione si passa alla dinamica comunicativa tra lettore e autore, in cui il testo è parte dell'esperienza dell'uno e dell'altro. È una visione della letteratura che accomuna uno scrittore come Perec e un teorico della ricezione come Wolfgang Iser. Nel suo studio maggiore, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), il teorico della letteratura getta uno sguardo al passato letterario, con una predilezione per il romanzo inglese del Settecento, e capovolge il modo di guardare al testo: non tanto come detentore di un senso nascosto che il lettore (e in particolare il critico) deve svelare, ma come parte di un processo che prende avvio dal meccanismo finzionale messo in piedi dall'autore e che solo il lettore può portare a compimento, spostando continuamente il suo punto di vista, dando di volta in volta soluzioni diverse ai problemi posti dal testo, fornendo ipotesi di volta in volta diverse riguardo il senso e la posizione da cui giudica ciò che va formandosi sotto i suoi occhi man mano che legge. Iser scrive: «la comunicazione del lettore col testo è un processo dinamico di autocorrezione, in quanto egli formula significati che deve continuamente modificare»¹²². Più oltre aggiunge: «la vita di tut-

¹²¹ Cfr. Iser 1987.

¹²² Iser 1987, p. 117.

ti i giorni può qui essere sperimentata come storia di punti di vista sempre cangianti. Non si suppone più [nel Novecento] che il lettore scopra il codice nascosto, come nell'Ottocento, ma che produca per se stesso le condizioni della 'sperimentabilità', quale emerge dalla vicenda delle trasformazioni aperte delle connessioni stabilite e invalidate dal punto di vista vagante»¹²³: il processo di lettura è in questa citazione riferito specificamente alle opere dal Modernismo in poi, aperte per partito preso, in cui il testo invalida continuamente le ipotesi del lettore, ma Iser applica questo modello a romanzi anche di molto antecedenti il Novecento.

Sebbene tale prospettiva si applichi con successo a qualsiasi periodo storico, l'orizzonte all'interno del quale è emersa è certamente quello delle sperimentazioni letterarie novecentesche: la teoria letteraria cerca di assicurarsi una distanza di osservazione con il suo oggetto ma anche i critici appartengono al loro tempo. Così è difficile non pensare che la prospettiva innovativa di Iser sia stata ispirata proprio dalla letteratura del Novecento, che mette in questione molte convenzioni precedenti. Secondo Iser, il processo di creazione di connessioni provvisorie e sperimentali, di punti di vista continuamente cangianti:

“1) Dà luogo ad un modo di comunicazione mediante il quale l'apertura del mondo – con Joyce si tratta della vita quotidiana, e con Beckett del mondo della soggettività e della fine – è trasferita con la sua autentica apertura nella mente del lettore. 2) [...] Il lettore sperimenta la storicità dei propri punti di vista attraverso l'atto di lettura; 3) Quest'esperienza corrisponde all'apertura del mondo, e così [...] le visioni del mondo date si trasformano in pure possibilità di come il mondo può essere sperimentato.”¹²⁴

Ci si potrebbe chiedere, a margine, se si tratti veramente di aver raggiunto un punto estremo in cui coincidono apertura della forma letteraria e apertura del mondo, in cui è superato ogni modello che si frappone al passaggio tra mondo e lettore (testi che trasformano la visione data in «possibilità di come il mondo può essere sperimenta-

¹²³ *Ivi*, p. 303.

¹²⁴ *Ivi*, p. 304.

to»), o se non siamo al contrario di fronte all'ennesimo modello, fondato sull'immagine di una realtà informe e caotica che appartiene al nostro tempo storico («il lettore, nello sforzo di produrre l'oggetto estetico, produce in effetti le stesse condizioni alle quali la realtà è percepita e compresa» scrive Iser¹²⁵). Dal punto di vista del lettore della nostra contemporaneità, il mondo appare aperto (non coerente rispetto a un modello unico di riferimento) e altrettanto lo è una parte della letteratura contemporanea.

La finzione, secondo il critico, è una ri-presentazione del mondo che serve a dirne qualcosa e a guardarlo con occhi diversi, un'intuizione riguardo la realtà (un puro confronto o rispecchiamento sarebbe inutile e rovinoso per la letteratura):

“In quanto struttura di comunicazione [la finzione] non è identica né alla realtà alla quale si riferisce, né alle inclinazioni dei suoi possibili riceventi, perché virtualizza sia i concetti dominanti di realtà (dalla quale essa trae il proprio repertorio) che le norme e i valori dei suoi lettori virtuali. Ed è proprio perché non è identica al mondo o al lettore che essa è capace di comunicare. La non identità si manifesta in gradi di indeterminatezza, che si riferiscono meno al testo stesso che alle connessioni stabilite tra testo e lettore durante il processo di lettura. Questo tipo di indeterminatezza funziona come un propellente: essa condiziona la 'formulazione' del testo da parte del lettore.”¹²⁶

È il lettore che legge e che guarda il mondo (dalla prospettiva limitata di un essere umano) e il testo letterario gli permette di guardarlo in modo trasversale rispetto ai modi dominanti. Accade infatti che i sistemi di pensiero siano «costretti ad escludere alcune possibilità, dando così automaticamente origine ad insufficienze, ed è di queste insufficienze che la letteratura si occupa. [...] Il fatto che la letteratura mette a disposizione quelle possibilità che sono state escluse dal sistema prevalente può essere la ragione per cui molti vedono la 'finzione' come opposta alla 'realtà'; essa è in effetti non opposta, ma complementare»¹²⁷.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 165-166.

¹²⁶ *Ivi*, p. 265.

¹²⁷ *Ivi*, pp. 124-125.

Abbiamo visto nei capitoli precedenti come rispetto a una confusione acritica di realtà e finzione, Perec metta in tensione questo rapporto, mostrando l'elemento di costruzione anche nel dato autobiografico, nel resoconto neutro, ed esasperando la natura fittizia del romanzesco in molte sue narrazioni. Come scrive anche Sheringham, sempre più in tempi recenti il referenziale e il finzionale «tendent à ne plus être considérés comme des pôles opposés, mais comme des éléments pouvant interagir»¹²⁸, non nel senso di una confusione acritica (come denunciava Morin), ma nel senso di una circolazione, di un attraversamento di confini (che come ripetuto più volte può implicare tanto un loro indebolimento quanto la consapevolezza della loro presenza e la riaffermazione della loro esistenza, o il tracciamento di nuove delimitazioni). Si è inoltre visto sopra come *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* sia un modo trasversale di guardare al mondo rispetto a quello dell'abitudine e anche se sembra una trascrizione di ciò che accade (o non accade) compaiono elementi che contraddicono l'obiettività dello sguardo, la semplice evidenza: euforie e disforie, un accenno di finzione, direzioni invertite dalla mente al mondo e non viceversa, come nel bellissimo neologismo "Fantomatismes" da "fantôme" et da "automatisme" (dell'uomo che spinge una porta da tirare per entrare e vuole imporre la sua abitudine alle cose). Si è parlato della descrizione che entra nella descrizione di un oggetto neutro in *Still life / Style leaf*. La passione sempre crescente per il legame (ricercato) di ogni produzione culturale con il reale, per le storie vere, per il documento autentico, per l'emozione vicaria (più intensa se è assicurata la veridicità dei fatti, se è facilitata l'immersione e l'identificazione, o il voyeurismo) fa sì che la letteratura ormai da quasi due secoli abbia cercato in vari modi di confrontarsi con la questione del realismo, forse anche (certo non solo) in connessione con l'invenzione della fotografia prima e poi la maggiore 'illusione di realtà' consentita dal cinema, la diretta televisiva, ecc.. La poetica dell'infra-ordinario e più in generale del quotidiano può essere allora vista come un'ulteriore declinazione di questa problematica, in cui la questione del punto di vista o del limite umano è fondamentale, e in cui il testo è un evento parte

¹²⁸ Sheringham 2013, p. 11.

della realtà quotidiana, rispetto al quale si gioca l'esperienza del lettore. Non si tratta allora più tanto di voyeurismo quanto del desiderio di una connessione più stringente tra esperienza estetica ed esperienza reale, di una circolazione tra i due piani.

In un'intervista del 1981, Perec riflette sul ruolo del lettore:

"Pendant le processus de lecture, je le considère comme un partenaire de jeu – quelqu'un qui joue avec moi. Le modèle pour ce genre de chose est le roman policier, vous ne vous intéressez pas vraiment à celui qui a tué la victime, à l'identité du meurtrier, vous vous souciez seulement de... vous vous demandez pourquoi vous ne trouvez pas. Et c'est très intéressant parce que dans un roman, on essaie de jouer avec le vrai, avec le faux, avec ce qu'on doit penser [...]. Quelque chose est suspendu et c'est une façon de rêver, d'aller quelque part par le biais du romanesque. Le plus important dans un roman, c'est... je pourrais dire que ce n'est pas écrit. C'est quelque chose qui est derrière les mots et qui n'est jamais dit."¹²⁹

È qualcosa che sta al lettore estrapolare dal detto, un oltre la forma fissata dal romanzo, un senso che non si definisce completamente, un "rêver". È interessante che il modello di romanzo che richiede un lettore complice sia un genere di consumo che non pensiamo come propriamente aperto, teso com'è alla soluzione finale che scioglierà il mistero, ma quella dello scrittore è una posizione decisamente vicina a Iser: creare e confrontare ipotesi, prospettive ("rêver") e arrivare a un senso che non è esplicitato nel testo ma prodotto dal lettore (certo sulla base di un ancoraggio all'opera letteraria, che però a sua volta si fonda su un articolato meccanismo di relazione con il lettore¹³⁰).

Il testo letterario (in particolare romanzesco) intrattiene dunque, riassumendo, una particolare relazione con il mondo che gli deriva, più che dalla sua capacità di rappresentarlo, dal fatto che sia esso stesso un evento (attraverso l'atto della lettura), parte dell'esperienza del lettore. Contrariamente alla prospettiva ottocentesca per la

¹²⁹ Bertelli, Ribière 2003b, pp. 256-257.

¹³⁰ Cfr. tutta la complessa analisi di Iser che spiega questo meccanismo in termini di repertorio e strategie, di negazioni e di *blanks* (Iser 1987).

quale l'intreccio era ricco di eventi ma confinati all'interno del testo, come specchio del mondo reale, nella prospettiva di Iser, l'evento esce fuori dal testo e coincide con il testo stesso (un po' come, nell'ambito dell'arte contemporanea, l'Happening o la Land art). Queste le parole di Iser:

“Gli eventi sono un paradigma della realtà in quanto essi designano un processo, e non sono meramente un'entità 'discreta'. Ogni evento rappresenta il punto di intersezione di una varietà di circostanze, ma è anche vero che le circostanze cambiano l'evento non appena esso ha assunto una forma. In quanto forma, essa segna alcune linee di confine, così che possano essere trascese nel continuo processo di realizzazione che costituisce la realtà. Nella letteratura, dove il lettore reagisce operando continui *feedback* quando ottiene nuove informazioni, vi è proprio tale continuo processo di realizzazione, e così la stessa lettura 'accade' come un evento, nel senso che ciò che leggiamo prende il carattere di una situazione aperta-chiusa, concreta e fluida ad un tempo. La concretezza nasce da ciascun nuovo atteggiamento che noi siamo stati obbligati ad adottare verso il testo, e la fluidità dal fatto che ciascun nuovo atteggiamento genera i semi della sua stessa modificazione.”¹³¹

C'è questa dinamica di tracciamento dei confini e di loro erosione che torna costantemente, di dato acquisito e di divenire, e il testo accade perché condivide questo doppio piano con la vita del lettore nel mondo. Ritroviamo inoltre l'ambivalenza del quotidiano: da un lato effimero, che scorre e passa, e dall'altro dotato di una certa stabilità, in virtù della familiarità, della ripetizione, della prevedibilità. Se un testo come *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* registra ciò che accade quando non accade nulla, segnala cioè una molteplicità di micro-eventi insignificanti che si succedono e si ripetono (non è una descrizione della piazza), la sua lettura è un accadimento nell'esperienza del lettore che, più che giocare sulla successione di ipotesi, ripensamenti, nuove ipotesi in cerca di un senso, si sofferma sulla constatazione della presenza delle cose e dell'uomo nel mondo e del loro passare, incrociarsi e scomparire, fornendo questa constatazione come senso (anche se qualcuno potrebbe trovarlo un nonsenso). E questa lettura è

¹³¹ *Ivi*, p. 118.

ancora più un accadimento (un evento) se, come si è visto, il testo implicitamente invita il lettore a adottare quell'attenzione portata sulle cose quotidiane che è raccomandata esplicitamente in *Approches de quoi?* o in *Espèces d'espaces*. Il titolo ironicamente pretenzioso e insieme riduttivo di *La Vie mode d'emploi* gioca sulla funzione dei libretti con le istruzioni per l'uso di dare le indicazioni per l'utilizzo di un nuovo aggeggio, costituendo l'estensione dell'evento che è stato il nuovo acquisto, evento iniziale di quella che finirà per diventare una serie di azioni simili e ripetute, una pratica abituale (con una connessione, di nuovo, tra la fluidità della vita e la fissità della norma), una dimensione di quotidianità in cui, come abbiamo visto, quel romanzo si inserisce.

In modo simile, l'insolita guida di Parigi dal titolo *Perec/rinations*, coi suoi itinerari basati sulle lettere dell'alfabeto, le professioni, i re di Francia, e i suoi indovinelli, parole crociate, giochi di logica, al posto delle informazioni turistiche, incide sul lettore perché lo induce non a percorrere la città in un certo modo ma a vederla da una prospettiva diversa. Questa guida atipica non è al servizio delle esigenze del turista ma è come un'escrescenza sulla città; il lettore può giocarvi come se giocasse con la città stessa. L'evento (che accade, si definisce in una forma e muta di nuovo, secondo la definizione di Iser) è il libro che chiede soluzioni da cercare, come una serie di domande al lettore che si riflettono poi sull'esperienza che questi fa di scoperta. Un po' quel che accade con le definizioni dei cruciverba pensate dallo scrittore come *flânerie* (l'attenzione che fluttua fra le tante associazioni possibili). Le migliori definizioni sono inseparabili dalla pratica dell'attenzione (centrale nell'infra-ordinario e nel modo in cui abitare la città): «Une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir *autrement*»¹³². Anche in uno degli articoli raccolti in *Penser/Classer* dal titolo *Lire: esquisse socio-physiologique*¹³³, Perec riflette in modo semiserio sulla lettura come atto quotidiano, nel suo legame con il corpo e con le situazioni e gli spazi concreti e fisici in cui si legge.

¹³² Perec 1986, p. 18. Corsivo dell'autore.

¹³³ Perec 1985, pp. 111-129.

Il genere del giallo, cui faceva riferimento nell'intervista citata qualche paragrafo sopra, è un genere toccato da molti media, dalla letteratura al cinema alla televisione. Altri programmi o pubblicazioni di intrattenimento sfruttano, o sembrano sfruttare una partecipazione diretta o indiretta ma attiva dello spettatore/lettore/ascoltatore: i quiz, le parole crociate appunto e tutti i giochi di enigmistica, la pubblicità che invita al consumo e si rivolge continuamente al potenziale consumatore per incitarlo a comprare o più sottilmente a identificarsi con il modello che propone e che il prodotto incarna. La fuoriuscita dell'evento dall'interno del testo all'esterno (se si considera il punto di vista e l'esperienza del lettore) è per certi versi vicina e insieme opposta alla creazione di eventi da parte dei media. È l'interesse generale e diffuso degli spettatori che fa di un fatto un evento mediatico, ma spesso e volentieri accade il contrario: sono i media a creare un evento. L'evento della lettura invece, quell'alternarsi di punti fermi e negazioni, quel processo di prospettive cangianti e ipotesi mutevoli che somiglia all'esperienza del mondo come la viviamo oggi s'incestra sì nella vita quotidiana, come in fondo anche l'esperienza che si fa di altri media, ma in un modo forse più dinamico di quanto non avvenga con la più monolitica cultura di massa e la sua vocazione alla conservazione e ad assecondare le visioni correnti. Ma non è sempre così. In generale, nei media (esclusi quelli interattivi non ancora diffusi quando Perec scriveva), «il flusso dei messaggi è un flusso strutturato in cui la capacità dei riceventi di intervenire o di contribuire al processo di produzione è strettamente limitato»¹³⁴. Più nello specifico, la fruizione da parte del pubblico e il ruolo che gli è riservato sono ambivalenti:

“Dal lato della ricezione, la separazione strutturale dalla produzione implica che i riceventi dei messaggi dei media sono, per così dire, abbandonati alle loro bizzarrie. Il pubblico può fare di un certo messaggio più o meno ciò che vuole: il produttore non è lì a rivedere o correggere i possibili fraintendimenti. Ma implica anche che i destinatari occupano una posizione essenzialmente squilibrata nel processo comunicativo. Per la stessa natura della comunicazione di massa, essi sono parti in svantaggio nello scambio simbolico. Rispetto agli indivi-

¹³⁴ Thompson 1998, p. 47.

dui coinvolti nel processo di produzione e trasmissione, i riceventi dispongono di relativamente poco potere per determinare l'argomento e il contenuto della comunicazione. E tuttavia, ciò non significa che essi siano del tutto impotenti, né che siano gli spettatori passivi di uno spettacolo su cui non hanno che poco o alcun controllo."¹³⁵

L'impressione di partecipazione del ricevente che alcuni prodotti mediatici danno è dunque solo un'illusione o una retorica senza fondamento; ciononostante, anche lo spettatore dei media audiovisivi non riceve passivamente, ma gode di un margine di libertà entro cui fare del messaggio "quel che vuole", almeno potenzialmente. Eco a tal proposito parla di «decodifica aberrante»¹³⁶. La ricezione dei prodotti dei media è un'attività quotidiana e l'attribuzione di senso dipende dall'ambiente, dalle circostanze sociali e individuali. Con un riferimento anche qui a Michel de Certeau, Thompson scrive che la ricezione può essere considerata una «pratica nel corso della quale gli individui si appropriano dei materiali simbolici che ricevono e li elaborano. Nel processo di ricezione, gli individui si servono di tali materiali per perseguire i loro obiettivi [...]. Mentre la produzione 'fissa' il contenuto simbolico in un sostrato materiale, la ricezione lo 'sgancia' da esso emancipandolo dalle offese del tempo»¹³⁷. La ricezione in generale si fonda su un processo interpretativo attivo: «nell'interpretare le forme simboliche, gli individui le incorporano nella loro comprensione di sé e degli altri [...]. Ricorrerò al termine 'appropriazione' per indicare questo ampio processo di comprensione e autocomprensione [...]. Nell'appropriarci di un messaggio lo adattiamo alle nostre esistenze e contesti di vita», e lo portiamo nella nostra vita quotidiana, rielaborandolo, discutendone, ritrovandoci tra le mani «una struttura narrativa all'interno della quale gli individui riferiscono i loro pensieri, sentimenti ed esperienze, intrecciando aspetti della loro vita personale»¹³⁸.

¹³⁵ *Ivi*, p. 48.

¹³⁶ Eco 1968, p. 102.

¹³⁷ Thompson 1998, p. 61.

¹³⁸ *Ivi*, p. 66.

4.9. L'esperienza mediata

Ancora John B. Thompson riflette sul senso di appartenenza (che la televisione in particolare modifica) e le sue parole richiamano curiosamente l'operazione di *Récits d'Ellis Island*. Thompson scrive, come già visto sopra, che il nostro senso di appartenenza non è più limitato alla sola condivisione di una storia e un luogo comune ma dipende anche da forme simboliche mediate; in questo modo ci sentiamo parte di gruppi che si creano tramite i media¹³⁹. In *Récits d'Ellis Island*, attraverso un film documentario e un libro e insieme a Robert Bober, Perec riunisce in un sentimento comune di erranza e di speranza (come abbiamo visto) migranti poveri approdati negli Stati Uniti a inizio secolo, l'esperienza del regista Bober e della diaspora, la sua personale esperienza di perdita delle radici (di ebreo che non si riconosce in questa determinazione ma sa che là sono le sue origini) e lo spettatore/lettore che può avere parenti prossimi o lontani che hanno vissuto un'esperienza del genere, o che è semplicemente chiamato a conoscere quel passato. Come scrive ancora Thompson:

“Quanto più i materiali simbolici circolano su scala globale, tanto più il processo di ricezione appare legarsi ai contesti locali: è qui che i prodotti globalizzati dei media vengono interpretati dagli individui e incorporati nella loro vita quotidiana. Attraverso il processo di appropriazione localizzato, i prodotti dei media vengono immessi in insiemi di pratiche che modellano e modificano il loro significato.”¹⁴⁰

La dinamica di distanza e di prossimità, che era in fondo già nella letteratura, si accentua in modo esponenziale con i media audiovisivi, in grado, come ripetuto più volte, di ribadire e indebolire confini a un tempo, di creare tanto empatia che indifferenza e distacco, in grado di creare un senso di appartenenza (anche trasversale, a gruppi diversi) come di contribuire a formare un'idea dell'altro, degli altri e del sé (in direzione identitaria, con la formazione di nuovi gruppi, spesso effimeri, che condividono informazioni e passioni comuni¹⁴¹).

¹³⁹ *Ivi*, p. 55.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 247.

¹⁴¹ Meyrowitz 1995, p. 218.

Joshua Meyrowitz fa notare come ogni minoranza (nel senso delle risorse e del potere a cui ha accesso nella media) un tempo vivesse la propria condizione nell'isolamento del gruppo e come i media abbiano portato le persone a vedere reciprocamente come gli altri vivono, da un lato rafforzando le identità di gruppo e dall'altro portando la consapevolezza dell'esclusione e in alcuni casi una serie di rivendicazioni (soprattutto la televisione, che ci mostra diversi e simili a un tempo)¹⁴². Se ne è già discusso più indietro in questo capitolo. Quel che però conta, più dell'avere accesso alla conoscenza della vita di gruppi diversi dal proprio, è il fatto che questa conoscenza sia aperta e condivisa, più o meno evidente a tutti, perché ci sia un impatto a livello di interazione sociale (se cioè non c'è violazione occasionale del segreto che quindi resta essenzialmente tale, ma la sua scomparsa, un privato e separato che diventa pubblico)¹⁴³. I media hanno dunque profondamente modificato, in questa dinamica di distanza e prossimità, di osservazione e immersione, le percezioni degli altri e del sé. Il nodo comune è l'esperienza, personale, collettiva, condivisa o condivisibile.

Ancora Thompson scrive: «Viviamo in un mondo, oggi, in cui la capacità di fare esperienze si è separata dall'incontro. Il sequestro dell'esperienza dai luoghi spazio-temporali della nostra vita quotidiana [ad esempio, con gli ospedali] va di pari passo con la diffusione di esperienze mediatriche, con il mescolarsi di esperienze che la maggioranza di noi vive di rado in prima persona»¹⁴⁴. Naturalmente le esperienze non sono solo mediatriche, ma si sono aggiunte a quelle dirette, o vissute (esperienze situate in contesti pratici, in cui, come scrive Thompson, i materiali simbolici sono scambiati nelle interazioni faccia a faccia). Quest'aspetto comporta un cambiamento nel modo in cui il sé si forma, in quanto «progetto simbolico che l'individuo costruisce attivamente sulla base dei materiali simbolici a sua disposizione»¹⁴⁵, ordinati in un racconto, un racconto in mutamento sulla propria identità (su chi si è e qual può essere il proprio futuro). I mezzi di comunicazione di massa hanno moltiplicato i materiali sim-

¹⁴² *Ivi*, pp. 213 ss.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 149-150.

¹⁴⁴ Thompson 1998, p. 291.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 293.

bolici a disposizione per costruirsi una propria identità, anche distanziandosi dall'ambiente d'origine, e hanno inoltre accentuato la stessa «organizzazione riflessiva del sé». Restano ovviamente, osserva ancora Thompson, i vincoli delle condizioni materiali, e aspetti negativi sono la portata ideologica di molti contenuti veicolati dai media (nel senso del consolidamento di relazioni di dominio esistenti a cui contribuiscono) e la dipendenza dell'individuo da sistemi mediali che sfuggono al suo controllo. In ogni caso, l'esperienza attraverso i media pare imporsi accanto a quella vissuta, sebbene in modo secondario e piuttosto come una sequenza discontinua di esperienze di diversa importanza. Quella che Thompson chiama "comunanza despazializzata" slega l'esperienza dalla prossimità fisica, sociale ecc., e la lega all'accesso «alle stesse forme di comunicazione mediate»¹⁴⁶. L'operazione di Perec e Bober di accomunare esperienze lontane in *Récits d'Ellis Island* (diaspora, immigrazione, assenza di radici, le diverse storie personali che i lettori/spettatori porteranno come destinatari) trova in questo contesto il suo habitat. «Un individuo che legge un romanzo» scrive Thompson «o guarda una soap opera non sta semplicemente consumando un prodotto della fantasia; sta esplorando possibilità, immaginando alternative, mettendo alla prova il suo progetto di sé»¹⁴⁷.

Sappiamo come uno dei classici dell'Ottocento, *Madame Bovary*, abbia trattato un uso simile dei romanzi: nel tentativo di costruirsi un sé e una vita soddisfacenti e confacenti ai suoi modelli e desideri, Emma finisce per perdersi più che trovarsi, fino a scegliere di uccidersi. Flaubert aveva forse intuito questa direzione, nel senso dell'autoformazione del sé e di un rapporto nuovo tra pubblico e prodotti culturali di consumo, tra esperienza e materiali simbolici: un tipo di esperienza di secondo grado che però in quel caso, trasferita nella vita vissuta concretamente, mal si conciliava con l'esperienza quotidiana e i suoi limiti (Mme Bovary disprezzava il quotidiano, non all'altezza dell'eleganza e dell'avventura parigina sognate)¹⁴⁸. In un contesto profondamente mutato, Perec è tra coloro

¹⁴⁶ *Ivi*, in part. le pp. 313-321.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 323.

¹⁴⁸ In realtà, alcuni decenni prima, Jane Austen aveva preso di mira la moda del romanzo gotico in *Northanger Abbey*: la giovane eroina protagonista che ne è avida

che ha rivalutato il quotidiano e lo ha opposto alle iperboli dei media, e lo ha fatto attraverso dei libri. Non è tanto una questione di buoni o cattivi libri, di buone o cattive letture, ma di un piano di materiali simbolici che, in un modo o nell'altro, fosse anche solo un cartellone pubblicitario in città, non è più possibile separare dall'esperienza quotidiana, spesso anche sotto forma di modelli identitari ingannevoli. È quando l'esperienza mediata arriva a saldarsi con l'esperienza diretta, l'ambito fisico e sociale in cui ognuno è inserito, invece che restare puro spettacolo distanziato, che si crea una differenza. Per questa ragione, accanto alla stigmatizzazione dell'evento eccezionale dei giornali, sono così frequenti in Perec gli attraversamenti tra esperienza ed elaborazione simbolica: tra spazio della pagina e spazio dell'abitare, tra immaginario (anche pop) e città, o immaginario e una sorta di identità generazionale, individuale e collettiva, tra osservazione e immersione, storia e luoghi, traccia e mutamento (la scrittura, i luoghi, la memoria – tutti in qualche modo stabili, tutti in qualche modo labili). Questi attraversamenti sono una diversa forma di evento, immerso nel quotidiano (a sua volta misto di permanenza e divenire, di evidenza e opacità, di alienazione e appropriazione, come scrive Sheringham, sul solco di Henri Lefebvre), in cui confluiscono esperienze dirette ed esperienze attraverso vari media, compresa la letteratura. Il sé, come sguardo e come corpo immerso nel mondo, si affianca all'altro, analogo e diverso. Perec è in realtà consapevole, scrive Sheringham, della natura mediata di ogni esperienza vissuta¹⁴⁹: un punto di vista che rende le due forme di esperienza (diretta e attraverso i media) meno distanti, quand'anche profondamente distinte. Con le narrazioni, scritte o quotidiane, c'è sempre stato, secondo Paolo Jedlowski, un passaggio di esperienza, nel senso di una presa di coscienza: «Nei mondi possibili che i racconti ci aprono, possono emergere figurazioni che danno forma a sentimenti, intuizioni o moti dell'animo che appartengono ai nostri 'vissuti' ma che non sono pienamente esperiti fino al momento in cui non vengono riconosciuti sul piano fantastico»¹⁵⁰.

lettrice e li proietta sul mondo che esperisce, scoprirà che la vita quotidiana ha ben poco di gotico ma non manca di *villain* rispettabili, invece che annidati in lugubri castelli, ben inseriti nell'organizzazione sociale e giustificati dalle sue logiche.

¹⁴⁹ Sheringham 2013, p. 67.

¹⁵⁰ Jedlowski 2000, p. 175.

Anche per Walter Benjamin, l'esperienza, intesa piuttosto come dato acquisito, era un'esperienza mediata e Benjamin riteneva si fosse impoverita (così scriveva in *Esperienza e povertà*, nel 1933, dopo i massacri della Prima Guerra Mondiale, la crisi economica e mentre spiravano nuovi venti di guerra). I progressi della tecnica, i grandi cambiamenti in ogni campo avevano reso, per Benjamin, l'esperienza incomunicabile, perché non assimilabile, non a misura d'uomo e in continuo mutamento («in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano»¹⁵¹). Si era creato uno iato tra esperienza quotidiana e patrimonio culturale del passato e la predilezione architettonica per il vetro, che non era per il segreto e per la traccia, secondo Benjamin, ne era un segno. Si era diffusa la barbarie di ricominciare da capo, di ricostruire da zero: l'uomo moderno era un nuovo nato, oppure aveva divorato la propria cultura, ormai stanco di un passato ceduto per un presente precario e appunto fuori misura ("l'attuale"). Di fronte al peso della modernità e all'attrito dell'esistenza, la cultura di massa si presentava nella veste del sonno, del sogno, dell'evasione. A proposito di Topolino, Benjamin scriveva:

“Natura e tecnica, primitività e *comfort* qui sono diventati perfettamente una cosa sola e agli occhi della gente, stancatasi delle complicazioni senza fine della vita quotidiana e per la quale il fine della vita affiora solo come un lontanissimo punto di fuga in un'infinita prospettiva di mezzi, appare liberante un'esistenza che in ogni frangente basta a se stessa nel modo più semplice e contemporaneamente più confortevole, in cui un'auto non pesa più di un cappello di paglia e il frutto sull'albero si arrotonda così velocemente come la navicella di un aerostato. Ed ora noi vogliamo per una volta mantenere le distanze, retrocedere.”¹⁵²

La tecnica non è allora, in questo frangente, oltre misura rispetto all'uomo, e l'uomo può sperimentare un'osservazione calma invece che una caotica immersione. Questa occasione di retrocedere diventa comune decine di anni dopo, quando però le esperienze di immersione e

¹⁵¹ Benjamin 2003, p. 540.

¹⁵² *Ivi*, p. 543.

di distanza tenderanno ad avvicinarsi e la stessa possibilità di retrocedere si farà composita. A quasi mezzo secolo di distanza, Perec lavorerà proprio su questi poli, sull'esperienza come dato e come processo.

Nei suoi scritti talvolta compare il termine “*émergence*”, ad esempio nel progetto di scrivere una storia su uno degli oggetti consueti della sua scrivania: «une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne [...], un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son *émergence*»¹⁵³. L'intento è dunque cogliere l'esperienza nel suo manifestarsi, irriflessa, che risponde a un meccanismo reattivo. Il termine “*emergenza*” rimanda alla teoria della complessità e al comportamento emergente, di singole unità che rispondendo a *feedback* reciproco costituiscono dei macrocomportamenti auto-organizzanti, non diretti dall'alto, ma spontanei¹⁵⁴. In *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, «De nouveau les pigeons font un tour de place. Qu'est-ce qui déclenche ce mouvement d'ensemble; il ne semble lié ni à un stimulus extérieur (explosion, détonation, changement de lumière, pluie, etc.) ni à une motivation particulière; cela ressemble à quelque chose de tout à fait gratuit: les oiseaux s'envolent tout à coup, font un tour de place et reviennent se poser sur la gouttière de la mairie»¹⁵⁵: questo è uno degli esempi tipici di comportamento emergente. Non c'è motivazione, stimolo, causa apparente, ma un movimento spontaneo e accordato, che semplicemente accade, del tutto gratuito. L'esperienza è insomma articolata e disarticolata, presa nel mutamento continuo del quotidiano, tra punti fermi e un flusso continuo, come i micro-eventi, i volti e le figure occasionali, di passaggio, gli autobus che si ripetono, i momenti di ressa e traffico e quelli rarefatti o di vuoto. Come scrive ancora Sheringham, il quotidiano in Perec «est le nom donné à cette conscience inestimable et menacée de l'existence de liens qui relient les êtres, les faits, les histoires et les communautés, non selon des modèles fixes ou prédéterminés, mais selon un mouvement toujours en devenir que l'écrivain nommait 'l'émergence'»¹⁵⁶.

¹⁵³ Perec 1985, p. 23.

¹⁵⁴ Cfr. il testo divulgativo di Johnson 2004.

¹⁵⁵ Perec 2008b, pp. 21-22.

¹⁵⁶ Sheringham 2013, p. 307. Sull'esperienza dei luoghi come processo: *Ivi*, pp. 274-275.

Come si è visto, Iser ha teorizzato la lettura e il testo come evento e ha anch'egli legato entrambi all'ambito fondamentale dell'esperienza. La lettura in quanto evento è un'esperienza sia di distanza che di prossimità, di osservazione che di immersione:

“Per un breve periodo almeno, il mondo reale appare osservabile. [...] Improvvisamente ci troviamo staccati dal nostro mondo, al quale eravamo inestricabilmente legati, e capaci di percepirlo come un oggetto. E anche se questo distacco è solo momentaneo, esso può consentirci di applicare la conoscenza che abbiamo acquisito [...] così che possiamo vedere il nostro stesso mondo come una cosa 'nuovamente compresa'.”¹⁵⁷

Portiamo cioè uno sguardo nuovo sulle cose che ci parevano familiari (e qui di nuovo pare di sentire echeggiare Pécerc). Ma tale processo di distacco è possibile solo attraverso un parallelo processo di immersione: «le strategie [nel testo] spezzano la costruzione di coerenza e [...] consentono al lettore di abitare nel mondo vivente nel quale [il lettore] ha trasformato il testo»¹⁵⁸: di nuovo, l'idea ricorrente in Pécerc di abitare i luoghi e di abitare lo spazio del testo, della pagina. Nel leggere, scrive ancora Iser, per formulare ipotesi che ci permettano di capire il testo a ogni stadio del suo evolvere e per trovare una coerenza (indispensabile alla comprensione), imbastiamo connessioni possibili tra gli elementi che lo compongono, quanto letto in precedenza e quanto si sta leggendo. In tal senso operiamo delle selezioni (di elementi che portiamo in primo piano) e nel processo alcune connessioni potenziali restano escluse, rimangono ai margini, ma non scompaiono, superate nella lettura, restano come possibilità eccedenti. Tutto questo carico di esperienza non familiare «delineata senza essere messa a fuoco» si accumula e arriva in un secondo momento a investire le interpretazioni precedenti, producendo un «riorientamento dei nostri atti di apprendimento», o in altri termini, vediamo in un'altra luce¹⁵⁹. «Le ovvie ambiguità testuali somigliano a un puzzle che noi stessi dobbiamo risolvere»¹⁶⁰

¹⁵⁷ Iser 1987, p. 214.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 197.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 193-195.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 198.

e implicano quindi un distacco, ma nello stesso tempo ci troviamo a che fare con un processo in cui «partecipiamo realmente al testo, e questo significa che siamo afferrati nella stessa cosa che stiamo producendo. È perciò che abbiamo spesso l'impressione, quando leggiamo, di star vivendo un'altra vita»¹⁶¹. Il fatto che ci siano ipotesi di senso che vengono in primo piano e altre che restano sullo sfondo, ma potenzialmente in grado di attivarsi successivamente, «produce una forma specifica di tensione che lascia [il lettore] in sospeso, per così dire, tra coinvolgimento totale e distacco latente», e il senso finale, come risoluzione del conflitto delle possibili interpretazioni, può emergere solo «attraverso le oscillazioni continue del lettore tra coinvolgimento e osservazione. È in questo modo che il lettore sperimenta il testo come un evento vivente»¹⁶².

In questo processo (di distacco e di immersione), lo stesso soggetto è insieme soggetto e oggetto di se stesso. Più nello specifico, ogni volta che si legge ci si identifica con uno o più di un io che non sono l'io del lettore. Come scrive Iser: «noi possiamo introdurre i pensieri di un'altra persona nel nostro primo piano soltanto se essi in qualche modo fanno riferimento al retroterra virtuale dei nostri orientamenti (diversamente essi sarebbero del tutto incomprensibili)»¹⁶³, ed è con questo retroterra che mettiamo in relazione quanto leggiamo, il che comporta come conseguenza che «la nostra assimilazione dell'esperienza estranea deve avere effetti retroattivi su questa riserva di esperienza»¹⁶⁴. Non c'è solo una distinzione tra soggetto e suo oggetto, sostiene Iser, ma anche tra il soggetto e se stesso. Per l'intermediazione del testo, possiamo «vedere quanto poco del soggetto sia una realtà data, anche per la propria coscienza»¹⁶⁵ e come quel soggetto sia anche un oggetto che si osserva. Ma nello stesso tempo, la lettura opera su quella che Iser chiama «coscienza originale», che a suo avviso non viene lasciata intatta dal processo della lettura, «poiché l'incorporare il nuovo richiede un ri-formarsi del vecchio»¹⁶⁶. L'oggetto insomma si

¹⁶¹ *Ivi*, p. 195.

¹⁶² *Ivi*, p. 196.

¹⁶³ *Ivi*, p. 233.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 244.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 238.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

riflette, si ripercuote sul soggetto. L'esperienza è un dato ma anche un processo. L'esperienza è sfaccettata, tale da includere entrambi i tipi indicati da Eco come distinti in *Opera aperta*: «le esperienze compiute» e «quelle abbozzate e disperse»¹⁶⁷, o come direbbe Pécoc, la dinamica tra la vita e le istruzioni per l'uso, il mutamento e l'ordine che si cerca di imporre. In un numero di "Communications" del 1972 dedicato a *L'événement*, Stéphane Lupasco scrive: «la vie ne change pas pour s'adapter [...], mais s'adapte continuellement pour changer»¹⁶⁸.

4.10. "Estetizzazione del quotidiano"

La connessione di coinvolgimento e di osservazione e il rapporto che si instaura tra il soggetto e l'oggetto sono per Iser alla base dell'esperienza estetica: «La capacità di percepire se stessi durante il processo di partecipazione al testo è una qualità essenziale dell'esperienza estetica; l'osservatore si viene a trovare in una posizione a metà strada; egli è coinvolto, e osserva il proprio coinvolgimento»¹⁶⁹. L'oggetto estetico si caratterizza per una componente essenziale di indeterminatezza, di polivalenza, in cui l'investimento del lettore è maggiore e il lettore è preso in un processo in qualche modo vivo. Il lettore mette in relazione le prospettive del testo, secondo le diverse possibilità che questo contempla, in quanto gli elementi sono in esso organizzati in modo aperto (sebbene secondo diversi gradi di apertura): «Un'organizzazione totale significherebbe che nulla era stato lasciato al lettore e, inoltre, che la combinazione degli elementi, insieme alla loro comprensione potrebbe esser definita in modo totale. Questa comprensione e combinazione totale è possibile nei testi scientifici, ma non in letteratura, dove il testo non riproduce fatti ma al massimo usa tali fatti per stimolare l'immaginazione del lettore»¹⁷⁰. In tal modo, «il lettore non è semplicemente chiamato a 'interiorizzare' le posizioni date nel testo, ma è indotto a farle agire e così a trasformarle l'una nell'altra, e come ri-

¹⁶⁷ Eco 2013b, p. 193.

¹⁶⁸ Lupasco 1972, p. 106.

¹⁶⁹ Iser 1987, p. 204.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 144.

sultato di ciò, l'oggetto estetico comincia a emergere»¹⁷¹. In tal senso esso è sfuggente: «il valore estetico è qualcosa che non può essere afferrato. Se esso organizza realtà non estetiche (che in se stesse non sono organizzate, o almeno non organizzate in modo così preciso) esso, chiaramente, manifesta se stesso alterando ciò che è familiare. Il valore estetico, dunque, somiglia al vento; noi conosciamo la sua esistenza solo attraverso i suoi effetti»¹⁷².

Questo carattere sfuggente dell'estetico potrebbe essere messo in connessione con il carattere altrettanto sfuggente del quotidiano (come lo abbiamo delineato sopra, con l'aiuto della sintesi di Sheringham). Il critico si pronuncia contro un'idea di «*esthétisation du quotidien*», a suo avviso molto lontana dalla prospettiva di Perec, intendendola come superamento delle apparenze e funzioni della vita ordinaria per avvicinarsi all'arte, che così trascende il quotidiano stesso¹⁷³. È una posizione in fondo vicina a quella di Thompson quando, di fronte al «fallimento del progetto universalistico [che] ha avvolto la natura e l'ambito dell'indagine etica in un velo d'incertezza», porta criticamente l'esempio di coloro per i quali «l'etica dovrebbe lasciare il posto a un'estetica del sé, a una concezione dell'identità come opera d'arte che si crea e ricrea liberamente nel tempo»¹⁷⁴. Perec si concentra sul banale per come è, senza sublimarlo e così depotenziarlo, negandolo. È proprio la sua insignificanza che lo attira. Quel che lo interessa è la possibilità di riattivare il potenziale di stupore che c'è nell'ordinario.

La questione può però essere vista da un punto di vista differente, meno distante da Perec, se intendiamo 'estetizzazione' in un'accezione diversa. In *Approches de quoi?*, si parlava, come sappiamo, di anestesia del quotidiano. Il filosofo Wolfgang Iser, in un articolo del 1990, propone il pensiero estetico come lo strumento più adeguato (più di quello logico-deduttivo e concettuale) per affrontare la contemporaneità (che fa coincidere con il Postmoderno). A suo avviso, il pensiero estetico si affida alla "percezione", da intendere in senso lato, tale da includere l'ambito delle sensazioni, ma anche l'intuizione e

¹⁷¹ *Ivi*, p. 293.

¹⁷² *Ivi*, pp. 120-121.

¹⁷³ Cfr. Sheringham 2013, pp. 372-375.

¹⁷⁴ Thompson 1998, p. 359.

la riflessione. La posizione di Welsch si oppone a quanti hanno sostenuto che il pensiero estetico sia incapace di verità e che non tenga in debito conto la dimensione politico-morale del pensiero. È questa, secondo il filosofo, una visione parziale e storicamente circoscritta di estetico. Al contrario il pensiero estetico è a suo avviso in grado di cogliere una realtà nuova, «essenzialmente costituita esteticamente [...], costituita da processi percettivi – più precisamente e soprattutto da processi di percezione mediale»¹⁷⁵. Questa 'nuova realtà', «non soltanto quella esterna ma già quella interna dell'autocomprensione e della programmazione sociale – è mediamente mediata, è essenzialmente costituita dalla percezione mediale di massa»¹⁷⁶ e «ad essere protagonisti sono le immagini e le immaginazioni»¹⁷⁷.

È evidente l'influenza del momento in cui quest'articolo è stato scritto (com'è noto, il paesaggio mediatico è cambiato tra gli anni Sessanta e Settanta, gli anni Novanta di questo saggio, e naturalmente oggi), ma la riflessione presenta diversi punti in comune con quella che stiamo conducendo riguardo Perec. Anche Welsch parla di «anestetizzazione», in termini generali, come caratteristica della società informatica, in cui «la percezione viene imposta, preformata e standardizzata»¹⁷⁸, ma anche come incapacità di comprendere la catastrofe, rispetto a cui l'estetizzazione è in grado di «mobilitare le contropotenzialità, cioè le forze dei sensi, la misura del corpo, i limiti di ciò che è esteticamente permesso e sopportabile»¹⁷⁹, un po' come Perec poneva come fondamentale la consapevolezza del proprio corpo, del proprio spazio¹⁸⁰. La sua stigmatizzazione dell'evento catastrofico del giornale si pone in fondo sullo stesso piano della desensibilizzazione alla catastrofe di cui parla Welsch e dell'indifferenza come rovescio di troppa empatia dovuta a troppe prospettive e catastrofi di Meyrowitz. In quest'ottica, la proposta di Perec di una riscoperta dello stupore nell'ordinario, senza trascenderlo, è una forma di estetizzazione, di valorizzazione della percezione nella vita quotidiana, come rimedio

¹⁷⁵ Welsch 1990, p. 212.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 213.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 215.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 216.

¹⁸⁰ Perec 1989, p. 11.

all'anestesia. L'estetizzazione intesa in questo modo ha una valenza etica e politica, perché in grado di riconoscere e percepire i conflitti dentro il mondo in cui si vive, come scrive Welsch; o anche, come scrive Perec, «les 'malaises sociaux' ne sont pas 'préoccupants' en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an»¹⁸¹.

Come visto qualche pagina fa, nelle parole di Iser, nell'esperienza estetica, il soggetto percepisce se stesso in un posizione a metà strada tra coinvolgimento e osservazione del proprio coinvolgimento¹⁸². Tale aspetto vale anche per il pensiero estetico come lo abbiamo definito sopra, un atteggiamento nei confronti del mondo e dei suoi conflitti che è fondato sulla percezione come misto di sensazione, intuizione e riflessione, dunque insieme di coinvolgimento e di distacco. Come scrive ancora Welsch: «Per il pensiero classico è vero [...] che i confini della sfera logica sono di natura estetica: la percezione elementare, da un lato, e l'intuizione massima del *nous*, dall'altro. Forse si può dire che il pensiero logico si concentra nell'ambito posto in mezzo [...], mentre il pensiero estetico, rivolgendosi a tali confini, cerca di praticare un pensiero che combaci/concordi con questi che esso collega in modo fecondo e illuminante»¹⁸³.

Questa convergenza di coinvolgimento e distacco contraddistingueva anche il teatro di Brecht. Diceva Perec nel 1967: «Mon premier modèle a été Brecht. [...] Ce qui est représenté sur le théâtre de Brecht, ce n'est pas un événement ou un sentiment auquel le spectateur peut s'accrocher, c'est au contraire un sentiment ou un événement que le spectateur est obligé de comprendre. C'est un théâtre qui fait entièrement appel à l'intelligence à travers la sensibilité»¹⁸⁴. In Brecht, il valore etico e politico di questa consapevolezza e attenzione portata sulle cose della vita vissuta è esemplare. All'inizio e alla fine di *L'eccezione e la regola* (1930) si può riconoscere lo stesso principio che Perec applicherà al quotidiano (con valenza politica), quando Brecht fa dire ai suoi attori (riguardo i protagonisti):

¹⁸¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁸² Iser 1987, p. 204.

¹⁸³ Welsch 1990, p. 206.

¹⁸⁴ Bertelli, Ribière 2003a, p. 79.

“Osservatene bene il contegno. Trovatelo strano, anche se consueto, inspiegabile, pur se quotidiano, indecifrabile, pure se è regola. Anche il minimo atto, in apparenza semplice, osservatelo con diffidenza! Investigate se specialmente l'usuale sia necessario. E – vi preghiamo – quello che succede ogni giorno non trovatelo naturale. Di nulla sia detto: è naturale in questo tempo di anarchia e di sangue, di ordinato disordine, di meditato arbitrio, di umanità disumanata, così che nulla valga come cosa immutabile.”¹⁸⁵

Queste parole aprono la rappresentazione. E a chiuderla: «Così termina la storia di un viaggio. Avete ascoltato e avete veduto ciò ch'è abituale, ciò che succede ogni giorno. Ma noi vi preghiamo: se pur sia consueto, trovatelo strano! Inspiegabile, pur se normale! Quello che è usuale, vi possa sorprendere! Nella regola riconoscete l'abuso e dove l'avete riconosciuto procurate rimedio!»¹⁸⁶, con una chiara apostrofe allo spettatore/lettore.

Diversamente da una prospettiva che è anestetizzata rispetto ai conflitti e non è in grado di riconoscerli, l'approccio di Perec mira a una serie di attraversamenti nel senso di una consapevolezza di confini esistenti (di vario tipo) e di un tentativo di mettere in tensione gli opposti (per ampliare la prospettiva), pur continuando a vederli, questi limiti, questi confini. Il quotidiano può essere esperito esteticamente, nel senso che si è visto, ed è fatto di comparti e di transizioni, dentro la città, dentro la giornata, tra gli spazi; è preso nelle routine fisse e prevedibili, e insieme sfuggente, altrettanto preso nel divenire; è o può essere non il luogo della ripetizione spenta ma della familiarità e dello spaesamento, della consapevolezza e dell'immaginazione, del sé e dell'altro da sé.

4.11. Un'idea di storie

Questo capitolo è cominciato con le riflessioni del Roquentin di *La nausée* riguardo la dicotomia tra vita e racconto, secondo un'idea di storia che ha un inizio, delle svolte e un'evoluzione nel tempo, in vista di una fine che assegni senso a tutto il percorso. I testi di Perec che

¹⁸⁵ Brecht 1963, p. 13.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 39.

abbiamo esplorato hanno posto la questione in modo diverso, hanno giustapposto micro-eventi che si toccano e passano, hanno raccontato innumerevoli storie che si frantumano e s'intrecciano, hanno affondato nelle maglie della vita quotidiana, e lo hanno fatto nel senso di un attraversamento, come più volte ripetuto: del tempo che passa quando non succede nulla se non il succedere del tempo; dello spazio che è vissuto, resiste e si modifica nel tempo; del testo stesso, a sua volta attraversato dal lettore e che consente un passaggio e persino un verificarsi di esperienze.

Come abbiamo visto, i media e i loro modi di trasmettere informazione ci rendono testi come questi di Perec più familiari di come potrebbe sembrare a prima vista, data l'abitudine all'intreccio classico di cui parla Eco: tanto abituale da parere immediato piuttosto che artificiale. Al contempo sono radicati in una dimensione profondamente letteraria e costruita sulla parola (nonché figlia di tutte quelle sperimentazioni che Eco ha indicato come opere aperte per eccellenza). Come scrive sempre Eco, l'operazione del regista della ripresa diretta di dirigere gli angoli di ripresa, di decidere il montaggio momento per momento è un «*avvenire* con l'avvenimento»¹⁸⁷ e questo avvenire del racconto insieme all'evento non è lo stesso ma è molto vicino a questi testi fatti poco di intrecci compatti e molto di transizioni e proliferazioni, di accostamenti a mosaico, poco di trame di eventi nodali e molto di trame del quotidiano (il tessuto della vita di tutti i giorni), che si vede, dice Perec, solo quando ci sono quelle che chiama le “*déchirures*”, e sembra essere senza inizi decisivi o fini decisive, continuo in apparenza, di fatto sempre «in bilico tra apparizione e scomparsa»¹⁸⁸.

Quel che in parte troviamo nella sua scrittura è «l'*activité performative de la narration*», come scrive Sheringham riportando le riflessioni di Certeau sul quotidiano: «la structure narrative est, en soi, une trajectoire spatiale. La performance narrative relie entre eux des espaces distincts, comme le font les métaphores»¹⁸⁹. Les histoires con-

¹⁸⁷ Eco 2013b, p. 197.

¹⁸⁸ Jedlowski 2000, p. 170.

¹⁸⁹ Peter Brooks ha invece rilevato la natura metonimica delle trame narrative classiche, che vanno avanti per contiguità e non per sovrapposizioni come nelle metafore. Cfr. Brooks 2004.

struisent des ponts, de sorte qu'elle enfreignent les limites. Les 'formes microbiennes de la narration quotidienne' [citazione da Certeau] subvertissent les codes établis et remplacent les états stables par des 'trajectoires' ou des 'développements' narratifs»¹⁹⁰. Forse più che una sostituzione di traiettorie a stati, attraverso questa forma minima, essenziale, "microbienne" della narrazione, Perec chiama a confronto "les états stables" da un lato e dall'altro la traiettoria, il mutamento, l'effimero, il dato per perso: non una sostituzione ma, appunto, una messa in tensione.

Questo capitolo che chiude la prima parte dedicata alle relazioni dell'opera di Perec con la cultura mediatica, è un po' un capitolo di passaggio: in alcuni punti il discorso sfuma la distinzione tra la cultura mediatica e i media (come mezzi di comunicazione ognuno con proprie tecniche e un proprio linguaggio), che è alla base della divisione tra la prima e la seconda parte. Questo secondo aspetto (i media) sarà infatti la lente attraverso la quale filtrerà l'analisi della produzione dello scrittore (non solo letteraria, ma sempre tenendo in vista la letteratura) nella sezione che segue.

¹⁹⁰ Sheringham 2013, pp. 236-237.

PARTE II

INTERRELAZIONI TRA LETTERATURA E MEDIA

Dopo aver confrontato l'opera letteraria di Perec con la cultura mediatica, l'oggetto di analisi si sposta ora verso i media *tout court*. La nozione di *medium* ha subito diverse modifiche nel tempo. Una definizione storica, di Marshall McLuhan, lo vede come ogni forma di estensione sensoriale o intellettuale umana (dalla ruota alla luce elettrica alla televisione) che modifica profondamente il pensiero e il rapporto dell'uomo con l'ambiente. Benché questa prospettiva sia stata molto influente e abbia indotto a interrogarsi su molte tecnologie interiorizzate i cui effetti si tendeva a considerare come dato naturale, nel tempo si sono avvicendate definizioni più ristrette, come quella di Michele Sorice: i media sono «sistemi socio-economici di uso delle tecnologie»¹; si muovono dentro delle relazioni sociali di cui sono prodotto e cornice; sono delle tecnologie e dei circuiti culturali al tempo stesso. Per Walter J. Ong la scrittura è una tecnologia e dato che anche il libro è uno strumento per diffondere un contenuto simbolico, la letteratura stessa è un'incarnazione particolare del medium della scrittura. Un discorso del genere non toglie nulla al fatto che la letteratura sia una forma d'arte. Si tratta semplicemente di un approccio in parte diverso, intermediale.

«Il paraît [...] évident que la place – et la nature – de la littérature se modifient selon la galaxie médiatique dont elle est partie prenante, et que ces modifications nous conduisent à percevoir rétrospectivement qu'elles ont elles-mêmes une histoire, liée aux mutations technologiques passées»², comprendendo anche la rivendicazione dell'autonomia del let-

¹ Sorice 2009, p. 37.

² Valtat 2003, p. 3.

terario, ovvero la reazione della letteratura ai nuovi contesti e la ricerca o la difesa di uno spazio, dinanzi alla concorrenza di altri media. L'autonomia del letterario è allora «l'autre face de l'intermédialité propre à tout contexte médiatique»³, nel senso che la sua stessa esistenza come discorso teorico rimanda a una realtà in cui l'intermedialità è un fatto, che ha prodotto l'interrogazione stessa circa l'autonomia e la specificità. Il concetto di intermedialità ha origine da quello di *intermedium* dell'artista Fluxus, che negli anni Sessanta premeva per un superamento delle barriere tra le arti. Negli anni Ottanta, riassume Jean-Christophe Valtat, in ambito accademico, la si comincia a studiare sia nel senso di confronto tra arti che secondo un dominante approccio semiotico (testo e immagine ad esempio; con significative anticipazioni nei due decenni precedenti). Con l'avvento degli ipertesti informatici, l'aspetto più spiccatamente tecnico si è aggiunto a quello estetico, facendo emergere maggiormente la dimensione storica, dei sensi e della soggettività. Molti critici, a cominciare da Benjamin, che hanno visto in Mallarmé tanto una reazione che un'incorporazione di elementi del panorama mediatico a lui contemporaneo, sono uniti dalla stessa necessità di «articuler toute littérature moderne à sa reprise formelle du contexte médiatico-technique»⁴, sull'esempio degli stessi scrittori, o di alcuni in particolare, come Apollinaire e la sua ricerca del simultaneo o Cendrars. Non va tuttavia dimenticato che ben prima dell'emersione recente del termine “medium” e “media” (anni Venti del Novecento) e del diffondersi della stampa e della fotografia nel XIX secolo, artisti e pensatori si sono spesso interrogati sul rapporto e l'intreccio tra le varie arti⁵. L'intermedialità concerne un ambito più allargato rispetto a questa prospettiva, in un contesto mutato.

Tale è anche la posizione di Perec nell'articolo del '67 da cui questo studio ha preso l'avvio, *Écriture et mass-media*. È una sensibilità per i rapporti tra media e per i loro ruoli specifici che si era imposta ormai da diverso tempo, nonostante le resistenze, improntate soprattutto all'ipotesi di un determinismo tecnologico inaccettabile e restie a vedere un gioco di influenze e ibridazioni. Perec in particolare non s'interessa al ruolo della letteratura o dello scrittore, ma alla creazione letteraria e all'influsso su questa di altri media: «ce qui est en cause

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 6.

⁵ Per una disamina storica, si veda Müller 2000.

ici, c'est l'écriture (l'acte d'écrire) et non l'œuvre émise; la question et non la réponse»⁶, dal momento che, a suo avviso: «les mass-media agissent comme un défi [...]: les problèmes de l'écriture ont une chance de s'éclairer (d'éclater) à la lumière des mass-media»⁷.

Sul solco di McLuhan, individua tre elementi che cinema, radio, televisione, fumetto pongono come sfida alla letteratura: coinvolgimento (“implication”), simultaneità e discontinuità («Leur adaptation à l'écriture nous permet peut-être d'esquisser une structure ouverte de l'œuvre littéraire, y compris du roman»⁸. L'importante è «définir les limites de l'œuvre entre le trop aléatoire et le trop déterminé»⁹). Si è visto nella sezione precedente come questi elementi si ritrovino nella produzione letteraria dello scrittore ben dopo il '67, segno di una loro elaborazione negli anni successivi, complice anche il lavoro per altri media. Nel concludere il suo intervento, con un ribaltamento ironico, Perec indica alcune opere e scrittori che già nel XVIII secolo avevano esplorato le possibilità ad esempio della discontinuità, intuendo che le innovazioni si innestano sempre in un contesto sociale, culturale, mentale preesistente, che le accoglie come può, secondo i modi, criteri di cui dispone, e che dunque lo stesso rapporto della letteratura con i media si gioca nei termini di una circolazione in più direzioni, secondo riprese, rielaborazioni, prestiti, sconfinamenti.

Si userà di tanto in tanto l'espressione “reticolo intermediale”¹⁰ per individuare questo corrispondersi di contenuti e forme da un medium all'altro, una prospettiva non distante da quella che Henry Jenkins chiama “cultura convergente”, il fenomeno di legami stringenti e molteplici che si creano tra produzioni di media diversi non solo per opera degli autori ma anche dei fruitori, secondo una tendenza che è divenuta dominante e sempre più partecipata negli ultimi anni, ma che ai tempi di Perec cominciava ad affermarsi e a cui lo scrittore a modo suo ha contribuito. Nel rapporto tra letteratura e media, tecniche e linguaggi specifici da un lato definiscono ogni medium e dall'altro portano la loro influenza sugli altri, vicendevolmente.

⁶ Bertelli, Ribière 2003a, p. 98.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 101.

⁹ *Ivi*, p. 103.

¹⁰ Manzoli 2003, p. 89.

5. Scrittura e altri linguaggi espressivi

L'abitudine a uno spazio ripreso, registrato, ritagliato, montato deve aver contribuito a produrre uno straniamento tale da trasformare la condizione naturale e scontata dell'immersione nello spazio e nel tempo in un oggetto di riflessione e di racconto, per quanto obliquo, come si è visto. In realtà, già per Marshall McLuhan, distacco, dominio della visione, prospettiva da un punto di vista unico e fisso, frammentazione e ricomposizione in una linearità ricorrente erano le caratteristiche proprie di un uomo profondamente influenzato dalla *forma mentis* acquisita con la scrittura prima e la stampa poi. I media elettronici successivi starebbero riportandoci invece verso nuove forme di ritribalizzazione e di coinvolgimento piuttosto che di distanza. In questo senso, quell'accogliere gli opposti che si è trovato in Perec sarebbe un'espressione di questo momento di passaggio tra vecchio e nuovo, o forse di una fase in cui il vecchio e il nuovo si mescolano invece che darsi il cambio (che dire del peso della parola scritta nell'odierna comunicazione via internet? D'altronde lo stesso McLuhan affermava, in *Gli strumenti del comunicare*, che ogni medium tende a adattarsi all'apparizione di nuovi media piuttosto che a scomparire del tutto). In Perec si è visto come convivano la dominante della visione, dello sguardo e l'inclusione di questo sguardo e del corpo dentro la rappresentazione e il rappresentato. Il punto di vista del critico canadese (su molti aspetti anticipato da Harold Innis e Walter Benjamin) include i media in prospettiva storica e antropologica, sulla base di una definizione allargata che li individua come estensioni dei sensi umani e delle loro potenzialità di azione, con un salto di qualità ulteriore verificatosi con l'elettricità, quando i nuovi media a suo avviso sono arrivati non solo ad estendere i sensi ma ad

“esternalizzare” il sistema nervoso centrale. Quest'ottica ha suscitato com'è noto numerose critiche, raccolte generalmente sotto l'accusa di determinismo tecnologico, benché in fondo media, società, cultura tendano a intrecciarsi e influenzarsi reciprocamente anche nella visione mcluhaniana.

Perec come molti aveva letto McLuhan e lo cita nell'intervento su *Écriture et mass-media* del 1967. Le opere dello scrittore che pongono un'interrogazione dello spazio e del tempo, della distanza e dell'immersione sono posteriori alla conferenza del '67, frutto di un lavoro di riflessione negli anni che trovava espressione nella scrittura ma che vedeva lo scrittore impegnato anche in creazioni per la radio o per il cinema e la televisione. In quell'intervento, come si è accennato, scriveva:

“Le vrai modèle de ces œuvres [improntate al simultaneo e al discontinuo] n'appartient ni au montage cinématographique, ni à la mise en page des magazines, ni même aux bandes dessinées, mais bel et bien aux romans du XVIII^e siècle, à *Melmoth*, aux *Liaisons dangereuses*, à *Jacques le Fataliste*, à *Tristram Shandy* enfin et surtout; nous n'avons pas à nous en étonner: de ces œuvres sont sortis les feuillets, et des feuillets les bandes dessinées.”¹

Sostenere che le tecniche dei vari media permettono di porre i problemi della scrittura da un'angolatura diversa e poi capovolgere il punto di vista e indicare la filiazione dei primi dalla letteratura non significa sostituire una posizione all'altra, ma rimanda all'idea di una circolazione temporale che mette in causa le lineari gerarchie storiche. Il passato influisce sul presente e sul nuovo ma è anche il nuovo che modifica retrospettivamente il passato, un po' come per il “plagio per anticipazione” oulipiano.

Più di un decennio dopo, Perec riconosceva il debito verso il cinema e di un capitolo di *La Vie mode d'emploi* diceva:

“Il y a un travelling sur l'objet, en effet. Mais ça, c'est dans ma manière d'écrire depuis tout le temps. *Les choses* commence par un panoramique latéral. C'est un mode d'écriture qui est très influencé par le cinéma, surtout au niveau du montage, des successions d'images, de cette

¹ Bertelli, Ribière 2003a, p. 103.

progression qui permet d'arriver sur un objet et puis, une fois qu'on est dessus, d'oublier complètement le reste.”²

Faceva parte della sua maniera di scrivere da sempre, dice. La sua scrittura insomma non dialogava soltanto con la cultura mediatica, le sue mode e i suoi modi, ma si confrontava anche con le forme, i linguaggi, le tecniche degli altri media, dal cinema, alla radio, ai giornali, alla televisione.

5.1. Dei sogni intermediali

*La boutique obscure. 124 rêves*³ è una raccolta di sogni, pubblicata nel 1973. I sogni, è noto, sono spesso difficili da ricordare fedelmente e hanno una logica propria: pongono dunque al racconto una sfida rispetto alle convenzioni della descrizione e della narrazione tradizionale. Nel caso di Perec, si tratta di sogni letterari, ora descrittivi, ora brevemente narrativi, poco lineari, raccolti e messi in ordine, come in un catalogo (sono numerati e grosso modo seguono un ordine cronologico), ed esposti appunto come in una boutique, come oggetti, abiti, pezzi di antiquariato, curiosità, modesti prodotti di artigianato (come nella visione oulipiana del lavoro dell'artista).

Nella *Postfazione* al volume di Denoël (e poi nell'edizione Gallimard), Roger Bastide scrive che se i sogni vengono portati nella scrittura con l'intento di comunicarli a dei lettori, accade che si trasformi il monologo notturno in dialogo e la notte diventa in questo modo una boutique, aperta a un pubblico e non una camera chiusa: il sogno è allora un luogo di scambio. Ma è una boutique oscura (come recita il titolo), in cui i contorni e i nessi non sono netti e chiari alla logica, ma sfuggenti, prodotti da accostamenti, da immagini più che storie, come in un montaggio. Già Rimbaud aveva reso la dimensione onirica attraverso l'associazione di visioni incoerenti e slegate, attraverso accostamenti linguistici (dai colori delle celebri vocali alle prose visionarie delle *Illuminations*); qui sembra che il racconto del sogno tenti, diversamente da Rimbaud, una descrizione o addirittura un abbozzo di narrazione che segua una logica

² Bertelli, Ribière 2003b, p. 215.

³ Perec 1988 (senza numeri di pagina).

condivisibile e comprensibile ma che questa gli sfugga costantemente. Il punto di unione tra l'avvicendamento di immagini incongruenti e una narrazione che cerca la linearità ma esibisce continuamente l'illogicità e il nonsense onirici, anche con effetti comici, potrebbe essere proprio la pratica del montaggio cinematografico e la sua capacità di produrre rapidamente senso nel lettore, ormai abituato ai suoi meccanismi narrativi e di significazione.

Il titolo richiama alla memoria la camera oscura, che riproduce a rovescio e al buio, in un fascio di luce, il mondo di fuori. Ma questo mondo proiettato a rovescio su una parete è un mondo interiore, tra il conscio e l'inconscio, tra il ricordare e il non riuscire a farlo, ed è allo stesso tempo un dialogo con il lettore, dal mondo interiore a quello esterno, come fa notare Bastide, in direzione inversa a quella della camera oscura. È inoltre dato spazio a ciò che è volontariamente omesso (nel testo, due barre consecutive, come lo stesso autore spiega a inizio volume): è data espressione al non detto, come nelle ellissi rese visivamente dal cinema con la dissolvenza, o come se si trattasse di inquadrature cieche inserite intenzionalmente. C'è un accavallarsi tra interno ed esterno, visione dall'esterno e visione in soggettiva, che talvolta, nel racconto di alcuni sogni, prende in prestito proprio il gergo cinematografico, per rendere quello stare tra piani anche contraddittori proprio dell'esperienza onirica (come sognare di essersi svegliati).

Sono insomma brevi o brevissime narrazioni/descrizioni di sogni, scarne ed essenziali e al contempo, in alcuni punti, arricchite di dettagli superflui: situazioni narrate con un tono discorsivo, o un avvicinarsi serrato di immagini, talvolta enigmatiche, talvolta appena accennate. In alcuni casi i sogni sembrano avere la forma di soggetti cinematografici o di piccole sceneggiature per cortometraggi senza dialogo, alcuni anche avventurosi – ed è qui che maggiore si ha l'impressione di come la tecnica del montaggio faccia da cerniera, da espediente di scrittura. L'abitudine al cinema influenza la scrittura e può succedere persino che la scrittura a sua volta influenzi i sogni sognati, con un ritorno sulla 'realtà', come Pécquery scrive in esergo al volume:

“Tout le monde fait des rêves. Quelques-uns s'en souviennent, beaucoup moins les racontent, et très peu les transcrivent. Pourquoi les

transcrirait-on, d'ailleurs, puisque l'on sait que l'on ne fera que les trahir (et sans doute se trahira-t-on en même temps?). Je croyais noter les rêves que je faisais: je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves. De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbe de textes déposée en offrande aux portes de cette 'voie royale' qu'il me reste à parcourir – les yeux ouverts?”

Sono dei sogni per la scrittura che gettano un ponte tra il sonno e la veglia. In coda all'esergo lo scrittore inserisce una sorta di avvertenza al lettore su alcuni espedienti tipografici che ha utilizzato per trasferire sulla carta lo stato onirico:

“Dans la mesure où j'ai recherché une certaine homogénéité dans la transcription, puis dans la rédaction de ces rêves, il ne me semble pas inutile de donner ces quelques précisions sur la typographie et la mise en page: – l'alinéa correspond à un changement de temps, de lieu, de sensation, d'humeur, etc., ressenti comme tel dans le rêve; – l'emploi de l'italique, qui ne peut être qu'exceptionnel, signale un élément du rêve particulièrement marquant; – la plus ou moins grande épaisseur des blancs entre les paragraphes voudrait correspondre à la plus ou moins grande importance de passages oubliés, ou indéchiffrables au réveil; – le signe // signale une omission volontaire.”

Sono mezzi espressivi specifici della scrittura e tipografici, che si affiancano alla risorsa della parola, per ovviare alla difficoltà di raccontare il sogno, anche la sua inafferrabile densità emotiva, che però qui spesso si scioglie nell'ironia o nell'effetto comico sdrammatizzante. Uno dei sogni (il n. 96) dal titolo *La fenêtre* ha per contenuto: «/ /», le barre che stanno a indicare, come si legge sopra, l'omissione volontaria (perché allora assegnare un titolo e includerlo nella raccolta?). Tra spontaneità e intenzionalità apertamente dichiarata (tutt'altro che surrealista), ancora in esergo Perec scrive: «puisque je pense que le réel n'est réel en rien comment croirais-je que les rêves sont rêves». Anche l'ordine dato ai sogni, numerico e in particolare cronologico, è rotto da una parentesi centrale dedicata ai sogni di un altro, tre brevissimi ma suggestivi, di un certo J. L., forse l'amico Jacques Lederer, e di questi, due sono alla prima persona e il secondo non ha persona

ma un luogo, una località che è denominata "Toi": non solo i sogni si proiettano verso l'esterno raggiungendo dei lettori, come notava Bastide, ma addirittura prendono a oggetto i sogni di un altro diverso dal soggetto narrante, e sono il racconto di un racconto di sogno, un gioco tra le categorie di interiorità ed esteriorità.

Il sogno n. 1 (maggio 1968), dal titolo *La taille*, è diviso in brani definiti esplicitamente dallo scrittore, all'interno del testo, "séquence", a partire dalla seconda e fino alla terza. Un altro è intitolato *Le western urbain* (n. 63) e presenta il corredo convenzionale della vendetta, del treno, dei fucili e del giustiziere, ma senza offrire una narrazione, per quanto breve e scarna, quanto piuttosto immagini accostate, situazione incongruente, ambientazione a Budapest e una non meglio definita soluzione da trovare. In un altro ancora (n. 14, *La chasse à ski*), il narratore sogna di far parte di un film e allo stesso tempo di seguirne le riprese e di vederlo, con indicazioni di campo e di inquadratura (panoramica laterale, primo piano): è al contempo all'interno e all'esterno del sogno ed è come se questo sogno fosse un film. C'è una sorta di 'impulso', in alcuni casi, a vedere a posteriori e raccontare i sogni da una prospettiva filmica: ad esempio il n. 48 (*Le réveil à pile*) è di nuovo costituito da brani non correlati, numerati, e il quarto inizia con «c'est la même scène mais c'est un autre décor». Nel n. 52 (*Au bord de la mer*) si legge «Ce fut un récit riche en péripéties. Ça se passait près de Nice, au bord de la mer. Peut-être Menton. Il était question d'Alain Delon, ou d'un ami d'Alain Delon».

Altri sogni iniziano con: «Un style de comédie américaine. C'est comme un scénario que l'on nous raconterait et dont on saurait d'avance la suite. [...] Trois acteurs célèbres et ridés comme des vieux héros de western (Stewart, Fonda, etc.) sont assis à une table et manipulent en souriant d'épaisses liasses de dollars. Gros plan sur une liasse de billets bleus et jaunes [...]» (n. 19, *La liasse*); o ancora: «C'est un film d'aventures en couleurs; la couleur est très mate, un camaïeu dans les tons fauves, très 'cinéma américain' (comme 'Captain Light-foot', de Douglas Sirk, ou 'The world in his arms' de Raoul Walsh)» (n. 41, *La chasse dans Dublin*). Quest'ultimo finisce poi per sconfinare in una sorta di terra di nessuno, misto di cinematografico e letterario, né soggettiva né personaggio visto dall'esterno, un'angoscia da incubo che è insieme debitrice del montaggio serrato dei film d'azione e resa con mezzi tipicamente letterari:

“Course précipitée pour la rattrapper [si riferisce a un cane]. Car il veut bien mourir [il protagonista], mais il ne veut pas ne pas savoir quand on va le tuer et qui. / Traverser des cours / Escalader des murs / Grimper des escaliers / Très angoissant: tout, tous deviennent ménaçants. / [...] A un certain moment, un peu angoissé, j'essaye de 'faire aller l'image plus vite' (de me voir courir plus vite dans les escaliers) mais je n'y parviens pas.”

Con uno slittamento tipico dei sogni, la corsa per recuperare il cane scappato si trasforma senza transizione in una corsa connessa alla condanna a morte che pesa sul protagonista, secondo un percorso circolare, senza uscita. Nelle ultime righe, il narratore, che ora si identifica con il protagonista (ulteriore slittamento), tenta inutilmente di accelerare l'immagine, come nelle gag comiche del cinema muto, per liberarsi della situazione angosciata, facendo convergere visione dall'esterno e partecipazione dall'interno, mezzo della rappresentazione, fino al mezzo tecnico, e spazio del rappresentato, incubo e distacco ironico.

Un altro sogno in particolare è scritto come il soggetto un po' scombinato di un film western o di un fumetto dello stesso genere e include alcuni paragrafi costituiti dalle sole barre che indicano i passi omessi volontariamente. S'intitola *Le Vengeur* (n. 59):

//

//

Après une longue absence, le Vengeur revient au Mexique. Un traître s'apprête à lui tirer dans le dos, quand une main gantée de clair surgit et l'en empêche.

Grandes escalades à cheval pour protéger les points d'eau et les sources secrètes.

Dans la ville, éclatent de émeutes. Les grilles de la grande place ont été arrachées. Les affiches sont lacérées.

Le pays est dominé par un tyranneau local, valet de l'impérialisme yankee.

De nombreuses péripéties qui deviennent des gags à la 'Lucky Luke'.

/”

Al di là dell'ambientazione generale, la mano che compare quantata è come un primissimo piano inserito dentro la descrizione di questa sorta di soggetto da film.

sintassi, lavorando sulla significazione immediata delle parole in tensione con la loro capacità di moltiplicare i sensi e i rimandi, sull'indugio interpretativo del lettore, ma senza intaccare la spazialità e la temporalità tipografica della pagina. Perec gioca con lo spazio occupato dalla scrittura, come Mallarmé molto tempo prima, ma richiamando le strategie della radio: è veramente dentro un altro tempo, in cui i media sempre più appaiono, come sostenevano Benjamin e McLuhan, un'estensione dei sensi umani. D'altronde, come si vedrà nella prossima sezione, lo stesso scrittore riconosce l'influenza che il lavoro per la radio, con le sue esigenze di linguaggio, ha avuto sulla sua scrittura, e l'ispirazione che ha fornito, fin dal 1967, lo stesso anno di *Écriture et mass-media*.

Altri sogni ripropongono lo stesso gioco spazio-sonoro: si possono citare, senza riprodurli, il n. 24, 74, 82, con quest'ultimo che scompone due parole in fonemi e mentre mantiene in comune quelli uguali mostra su due linee quelli diversi, sempre sul modello dell'esempio sopra, fornendo le due alternative non sequenziali: «*dormir dans San Francisco*» e «*sortir de San Francisco*», alternative ben diverse e dunque a maggior ragione espressive del modo in cui il sogno destabilizza molte coordinate familiari che reggono la percezione della realtà.

Nel n. 108, in una frase rivolta al narratore le due alternative sono create dalla sostituzione dei pronomi e aggettivi che fanno riferimento alla persona, il me e il tu: «[Si tu veux que je te donne à manger,] donne-moi le nom que *tu* donnais à *ta* mère puisqu'elle *te* donnait à manger» e l'alternativa «donne-moi le nom que *me* donnait à *ma* mère puisqu'elle *me* donnait à manger», che acquista senso solo se si elimina la preposizione “à”. Perec avrebbe potuto rispettare la linearità della scrittura e l'ambiguità del sogno fornendo le due alternative una dopo l'altra (come in questa riproduzione discorsiva e non fedele), ma avrebbe conservato la rassicurante solidità della scrittura: una lettera dopo l'altra, una parola dopo l'altra. Andare e venire tra il “te” e il “me” lungo la frase rompe questa confortante stabilità, come se la parola oscillasse raddoppiandosi, mentre si raddoppia la persona e si sperimenta un andare e venire tra tu che parli a me e dici tu e io che penso io duplicando il tuo discorso dialogico con il mio soggettivo (un po' come in fondo avviene, in modo stavolta lineare nell'uso del “tu” in *Un homme qui dort*). Questa lieve rottura è accentuata dal tempo che ci vuole per decifrarla (benché poco, è quanto basta per esita-

re, costretti a fermarsi nel processo della lettura), ed è accentuata dall'essere inserita in un contesto familiare di linearità, rispetto a cui costituisce un'improvvisa crepa (Mallarmé o Apollinaire sperimentavano con la poesia su tutta la pagina e con tutto il testo). È una sorta di tremolio e sdoppiamento della parola che ha però in Perec, come spesso accade, una risonanza ironica, o una componente buffonesca (il narratore sogna di svegliarsi dal sogno e di annotarlo su fogli che tira fuori dalle tasche e che nel finale si rivelano essere fette di formaggio).

Non mancano tuttavia situazioni più inquietanti, di caccia, di fuga, di minaccia, o qualche riferimento alle retate, ai campi di concentramento o a Hitler: nel sogno n. 116 il dittatore è una figura grottesca di clown – il rimando a Chaplin è trasparente – e la sua eminenza grigia è una scimmia con una coda lunghissima che termina in una mano guantata di nero con cui gioca nervosamente come il personaggio di un fumetto – «le Marsupilami de Spirou». Il sogno è un montaggio di luoghi e scene diverse – «Brusque changement de scène» – che si risolvono in una manifestazione da cui il narratore fugge per sottrarsi alla polizia, anche se «Je sais bien que ce n'est qu'une scène du film 'Il était une fois la Révolution'». Roger Bastide, sempre nella *Postfazione*, osserva come in questi sogni non sia tanto la sessualità ad essere oggetto di rimozione, quanto piuttosto l'aggressione della legge, della burocrazia, dell'ordine. Il sogno, sostiene ancora Bastide, presenta un raddoppiamento dell'oppressione della società diurna. Anche in questo senso potrebbe essere letta l'operazione costante di Perec di intrecciare aspetti contraddittori dell'esperienza facendoli uscire dalle loro “zone di sicurezza”. L'ordine può essere deleterio se rigido e preso nella sua indiscutibile, dittatoriale immobilità, nella sua ottusità burocratica. Ancora una volta, fissità significa traccia, memoria, durata ma anche chiusura, norma incontrovertibile, prigione.

5.2. Dal cinema alla letteratura e viceversa

A prima vista il rapporto tra cinema e letteratura sembra instaurarsi essenzialmente nel senso della narrazione di una storia, con linguaggi diversi. Questo terreno comune consente un confronto a livello delle diverse tecniche. Perec sperimenta nella sua scrittura romanzesca meccanismi cinematografici (travelling, montaggio, si è visto) inseriti nella tradizione letteraria. Analogamente, il cinema

esplora strade che vanno al di là di una narrazione che si pone all'incrocio dell'oggettività visiva e della convenzione realistica (che pure è effetto di tecniche specifiche tutt'altro che naturali, com'è ben noto). Posto nei termini di Robbe-Grillet, che non aveva disdegnato la produzione cinematografica, non è l'oggettività dell'obiettivo a essere interessante quanto piuttosto l'aspetto soggettivo e dell'immaginario: il cinema non è visto come mezzo di espressione «*mais de recherche*», e ciò che lo rende attraente per uno scrittore è «*ce qui échapp[e] le plus aux pouvoirs de la littérature*», ovvero la possibilità di sfruttare contemporaneamente l'immagine e il suono e in questo modo di «*présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot ce qui n'est qu'imagination*»⁴.

Perec si inserisce dunque in una tendenza in atto da tempo. All'inizio il cinema ha preso dalla letteratura e dal teatro, ad esempio, l'utilizzo del montaggio, applicato per primo da Georges Méliès, ma utilizzato a scopi narrativi da David Wark Griffith, a metà degli anni Dieci, è stato associato da Sergej M. Ejzenštejn (che ha teorizzato sul cinema e ha creato cinema) alle strategie narrative di Dickens⁵. Successivamente, la direzione ha cominciato a invertirsi per poi esserci influenza reciproca: Giacomo Manzoli porta come esempi «la passione dei futuristi per la modernità del cinema»⁶, la stagione del romanzo americano nella prima metà del secolo (Faulkner, Hemingway, Dos Passos, ma anche gli scrittori italiani che ne sono stati influenzati), e in ambito francese, la sopracitata École du regard (Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras sono stati sia sceneggiatori che registi), e poi in tempi più recenti William Burroughs, o Italo Calvino, o Paul Auster (gli esempi potrebbero naturalmente essere molti). Come scrive Manzoli:

“Dal momento in cui il cinema ha assunto un ruolo predominante nel sistema delle arti e dei mezzi di comunicazione, si sono andate via via sviluppando generazioni di scrittori che hanno desunto dal cinema non solo una serie di modelli iconografici e caratteriali, bensì anche

⁴ Robbe-Grillet 2006, p. 128.

⁵ Manzoli 2003, p. 17.

⁶ *Ivi*, p. 108.

una vera e propria sensibilità narrativa. Lo scrittore moderno, pertanto, non può esimersi dal confronto con una retorica e con procedimenti linguistici propri del cinema: basti pensare al montaggio. Ed ecco che il legame è diventato, a tutti gli effetti, un legame di scambio continuato e dunque di circolazione di idee e modi di rappresentazione.”⁷

Si vedrà nel capitolo conclusivo di questa sezione come Perec trasponesse in ambito filmico alcuni suoi testi letterari, con un coinvolgimento anche in un paio di casi in qualità di regista. È una scrittura che non si limita a imitare il cinema con gli strumenti che le sono propri, ma avvicina linguaggi e tecniche cinematografiche e linguaggi e tecniche letterarie nel senso della creatività, come si è visto per *La Vie mode d'emploi*, *La boutique obscure*, *Les choses*, ecc.

Proprio *Les choses*, come ribadito dalle parole stesse dell'autore, ha un incipit in cui sembra che un obiettivo impersonale esplori un appartamento e sfiori col suo sguardo gli oggetti uno dopo l'altro, significativamente oggetti sognati, desiderati, in una casa immaginaria, com'è ben espresso dall'uso del condizionale, tecnica eminentemente letteraria: «L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures [...]» sono le frasi d'inizio. Cinema e letteratura s'incrociano. La descrizione è una tecnica letteraria, è scontato, ma il fatto che sia condotta in modo palesemente cinematografico, tale da dare un maggiore senso di presenza degli oggetti, crea un contrasto stridente con il condizionale che tradisce invece il piano immaginario, radicalmente altro rispetto alla realtà, che di fatto questi oggetti occupano nella vita dei protagonisti. Perec mette in atto un'efficace strategia d'intreccio di tecniche letterarie e desunte dal cinema. Nel primo capitolo, si assiste a una dinamica di movimento dell'immaginazione e dello sguardo contrappuntato dalla fissità del mondo sognato; i verbi utilizzati al participio presente producono un effetto insieme di immobilità e di evocazione del movimento del sogno, come lo sguardo mobile su uno spettacolo pietrificato: «des rayonnages superposés, faisant le coin, contiendraient des coffrets et des disques»; «la lumière, entrant à flots, rendrait cette pièce un peu triste»; «une porte entrouverte, donnant sur une salle de

⁷ Ivi, p. 10.

bain, découvriraient d'épais peignoirs de bain»; «de chaque côté de la table, se faisant presque face, il y aurait deux fauteuils de bois et de cuir»⁸. C'è d'altro canto una modulazione dei tempi nel corso del romanzo, come anticipato brevemente nel capitolo precedente, dal condizionale dell'immaginazione e del desiderio, al condizionale passato del sogno irrealizzato, al presente di una realtà senza sconti, all'imperfetto di una vita che non conosce alternative alla logica del consumo, al futuro nel finale che sa di condanna definitiva per i protagonisti e dovrebbe fare da pungolo per quel lettore che vi si è riconosciuto. L'intero romanzo poi, nonostante sia privo di dialoghi e basato sul discorso, è per buona parte giocato sul comportamento osservato dall'esterno della coppia protagonista indicata con l'impersonale "ils", secondo modalità che di fatto richiamano l'esperienza e la fruizione cinematografiche. Frequentissimo è il discorso del narratore che spiega i moventi minimi dei personaggi, i loro modelli e paure; allo stesso tempo, il desiderio di cose, di benessere che riempia la vita è espresso invece attraverso una descrizione degli oggetti agognati condotta cinematograficamente; così la fuga fallita a Sfax in Tunisia, resa attraverso descrizioni fortemente visive, della desolazione della città spesso deserta, straniera ed estranea. Gli stessi protagonisti sono cinefili appassionati, frequentatori di sale diverse della capitale, si ritrovano con gli amici alle prime di film attesi, rispetto ai quali spesso li coglie la delusione, per un inconfessato desiderio di essere in un film nella vita reale: «Ce n'était pas le film dont ils avaient rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi eux portait en lui, ce film parfait qu'ils n'auraient su épuiser. Ce film qu'ils auraient voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'ils auraient voulu vivre»⁹.

A qualche distanza da *Les choses*, si potrebbe portare, come esempio isolato ma significativo della visione cinematografica spesso attiva nelle narrazioni, nelle descrizioni, nei sogni come nella memoria, anche questo passo da *W ou le souvenir d'enfance*, in cui il ricordo prende una forma marcatamente visiva, da scena filmica, ma con qualche dettaglio discorsivo propriamente letterario (il "disegno" chiamato "dipinto", come se fosse la ripetizione interiorizzata di un'enunciazione altrui): «je dévale donc la rue des Couronnes, tenant

⁸ Perec 2008a, pp. 10-14.

⁹ *Ivi*, p. 62.

à bout de bras un dessin que j'ai fait à l'école (une peinture même) et qui représente un ours brun sur fond ocre. Je suis ivre de joie. Je crie de toutes mes forces: 'Les oursons! Les oursons!'"¹⁰.

W ou le souvenir d'enfance concentra tutta la sua forza espressiva e il suo carico di significato, come si è più volte osservato, in quell'alternanza continua tra due piani di narrazione che non trova equivalenti letterari ma che richiama certamente alla mente il montaggio alternato e il montaggio parallelo. Nel primo, due storie o due personaggi vengono seguiti dalla macchina da presa, dalla narrazione filmica, alternandosi l'uno all'altro, e lo spettatore sa che prima o poi convergeranno, s'incontreranno in un punto, e assegneranno senso l'uno all'altro. Nel secondo, spesso confuso con il primo, l'alternanza tra scene completamente diverse non va verso un punto di conversione ma si esaurisce nel semplice avvicinamento continuato che produce senso, un giudizio, su una situazione specifica o generale (Vincenzo Buccheri porta l'esempio di raffronti tra scene di guerra e di pace, di ricchezza e di povertà, ecc.). Il montaggio parallelo è una sorta di filiazione del montaggio con funzione concettuale, teorizzato e sperimentato agli inizi del cinema da Lev Kulešov e da Ejzenštejn (quest'ultimo su un piano sia teorico che pratico): si tratta appunto della capacità che l'accostamento di due immagini o scene diverse ha di produrre senso, per analogia e associazione di idee. Come spiega sinteticamente Buccheri, la «Funzione *concettuale* (connotativa o intellettuale) è legata al nome di Ejzenštejn, che recuperando dal teatro il concetto di *attrazione*, teorizza un montaggio che non ha come fine la continuità realistica ma la discontinuità. Come nella dialettica tesi-antitesi-sintesi, dallo scontro tra le inquadrature (scontro di contenuti, ma anche di linee e volumi) deve nascere un significato astratto»¹¹ e porta a esempio la citatissima scena di *Ottobre* del generale Keren-skij e del pavone: «Qui Ejzenštejn non vuole raccontare l'episodio concreto, ma comunicare un messaggio astratto»¹², proporre un commento attraverso le immagini, che non sono dunque propriamente referenziali ma connotative. Ad aiutare lo spettatore nella sua lettura, la totale discontinuità tra le inquadrature, sia in senso spaziale,

¹⁰ Perec 2013b, p. 79.

¹¹ Buccheri 2003, p. 219.

¹² *Ivi*, p. 221.

che temporale, che del piano interno alla storia (intradiegetico): per la naturale propensione a trovare un senso, a chiudere il cerchio, la mente dello spettatore legge un significato simbolico e astratto laddove non riesce a trovarne uno che rientri nell'ambito di una narrazione mimetica.

Perec si era interessato alle teorizzazioni di Ejzenštejn ai tempi del gruppo e del progetto di rivista "La Ligne générale". Come scrive Claude Burgelin nell'introduzione al volume che raccoglie gli articoli di quel periodo (*L.G.: une aventure des années soixante*), lo scrittore ha letto il critico e regista con passione ed è rimasto affascinato dall'idea di un montaggio di elementi contraddittori della realtà da cui la realtà stessa guadagna senso. È un po' quel che si è ritrovato come costante in questo studio: la tendenza di Perec ad accostare gli inconciliabili, o solo i differenti, per trarre senso dalla loro frizione, dalla loro collisione, sempre con l'intento non di fornire delle risposte (quindi delle soluzioni ai paradossi) ma di formulare delle domande. Gli esempi in cui lo scrittore ribadisce questa sua posizione potrebbero essere diversi; valga uno per tutti, nel 1981: «Moi, je suis complètement du côté des questions et non de celui des réponses. C'est ce que dit Barthes: 'La véritable responsabilité de l'écrivain, ce n'est pas de donner des réponses mais de poser des questions'. Moi, je pense que j'ai une attitude qui est questionnante vis-à-vis des éléments et qu'il n'y a pas de vérité dont je serais le détenteur. Je me demanderais bien pourquoi!»¹³.

Intervistato nel 1979 dopo l'uscita di *Série noire*, film a cui ha collaborato come sceneggiatore e dialoghista, riconosce esplicitamente il legame reciproco tra letteratura e cinema (come ha fatto in altre occasioni):

"Les romans, les livres sont une forme qui doit nécessairement être, comment dire, informé par le travail cinématographique. Il ya dans *La Vie mode d'emploi* par exemple, je sais qu'il y a un sorte de phénomène d'écriture qui est un peu analogue au *travelling*. C'est-à-dire qu'on s'approche, qu'on décrit des objets, et de temps en temps on s'approche en gros plan, dans des objets, on les décrit plus abondamment, on rentre dedans. Et ça c'est quelque chose qui vient, je crois que ça vient d'une sensibilité cinématographique qui est très forte à notre époque."¹⁴

¹³ Bertelli, Ribière 2003b, p. 221.

¹⁴ Intervista al regista contenuta nel dvd *Georges Perec, 2007 (Écrire pour des images)*.

Si vedrà nell'ultimo capitolo dell'ultima sezione come le affermazioni dello scrittore sul cinema siano a volte contraddittorie, o meglio indichino un'evoluzione, tra passione cinefila, identità forte di scrittore e una posizione intermedia in maturità. Pur nelle loro oscillazioni, testimoniano di un rapporto tra i due media e le due forme d'arte diventato molto presto stretto al punto da essere sentito come imprescindibile. Si tratta della coscienza relativamente precoce di una tendenza che è oggi pienamente e chiaramente visibile, dell'inclusione di ogni medium e di ogni arte in una rete di rimandi e influenze reciproche (quel che con termine sintetico si è chiamata intermedialità).

5.3. Discontinuità

Ejzenštejn ha preso spunto, come si è visto, dal teatro per innovare nel cinema, trovando uno degli strumenti espressivi e linguistici, il montaggio, che contribuisce a conferire al cinema la sua specificità rispetto alle arti e ai media che lo precedono. A sua volta, Walter Benjamin faceva notare nel 1934 come il rinnovamento portato nel teatro da Bertolt Brecht avesse un legame con il cinema: la sua attenzione per lo spettatore e l'effetto di straniamento che si crea attraverso la scoperta di una situazione (scoperta resa possibile dall'interruzione di un'azione in corso) è una tecnica che trova il suo corrispettivo, se non la sua fonte d'ispirazione, proprio nel montaggio cinematografico. L'interruzione porta chi assiste all'azione «a prendere posizione rispetto all'accadimento» e chi la compie (l'attore) a prendere posizione rispetto al proprio ruolo. La scena così interrotta fa scoprire l'elemento gestuale, in una «riconversione dei metodi del montaggio, decisivi nella radio e nel cinema». Si produce allora lo straniamento dello spettatore, la capacità cioè di guardare con occhi diversi ai gesti abituali, e individuare delle situazioni piuttosto che delle azioni, attraverso lo stupore, il pensiero e il riso, al posto dell'immedesimazione e della catarsi¹⁵. Sono tra l'altro, lo si è visto in precedenza, motivi che si ritrovano rielaborati in Perec, che indicava Brecht tra le sue maggiori influenze. Benjamin connetteva inoltre la pratica del montaggio anche alla radio e Brecht è stato com'è noto autore di drammi radiofonici.

¹⁵ Tutte le citazioni del paragrafo sono in Benjamin 2012, pp. 159-160. Cfr. anche Benjamin 2000, pp. 130-131 (*Che cos'è il teatro epico?*).

Come scrivono Jay D. Bolter e Richard Grusin nel 1999, in *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*:

“Questi nuovi mezzi di comunicazione [ad esempio la grafica computerizzata o il World Wide Web] stanno facendo esattamente ciò che hanno fatto i loro predecessori: presentarsi al pubblico come versioni migliorate e rimodellate di media già presenti sul mercato. I media visuali che utilizzano tecnologie digitali possono esser meglio compresi attraverso i modi in cui rendono onore, nella competizione e rivisitazione, al carattere prettamente lineare espresso da dipinti, fotografie, film, programmi televisivi e prodotti a stampa. Nessun medium, e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media o, tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali. Sono nuove invece le modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie.”¹⁶

In fondo la scrittura di Perec prende a ispirazione anche i fumetti o la forma dei giornali. Vicino a un tipo di fumetto è senza dubbio l'andamento narrativo di *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, con i suoi personaggi come macchiette caricaturali, o gli stessi ragionamenti che reggono il discorso del *récit* e trattano con leggerezza, come un diversivo avventuroso, questioni serie come l'andare in guerra (un po' allo stesso modo in cui i cartoni animati, ancora diversi dai fumetti, cadono da altezze improbabili uscendone pesti e sempre vivi). Così i ritorni e le iterazioni che contraddistinguono l'intreccio esibiscono un'esplorazione di tutte le possibili forme retoriche (*divertissement* squisitamente letterario), ma presentano anche caratteristiche da strisce di fumetto: un eroe che non fa che ricominciare, perseguendo il suo obiettivo, o la sua impresa, gigantesca o modesta, secondo un andamento episodico più che uno sviluppo, un ostacolo interno o esterno da superare che si ripresenta costantemente. È in fondo una variante della ripresa e della divagazione alla Sterne, nonché dei feuilleton ottocenteschi, pubblicati un capitolo alla volta sui giornali, secondo l'idea espressa in

¹⁶ Bolter, Grusin 2002, pp. 38-40.

Écriture et mass-media di nuovi media che riprendono forme già elaborate in ambito letterario e di molto precedenti, sebbene in un modo che non è mai completamente lo stesso.

Sembrano poi richiamare l'organizzazione visiva del giornale i frammenti di vario contenuto di *Je me souviens*, o gli innumerevoli inserti di vario tipo presenti in *La Vie mode d'emploi*, come anche la struttura di questo romanzo, fondata sull'assemblaggio di storie, personaggi, tempi sulla base di un criterio ordinatore spaziale, in un modo che un po' fa pensare alle parole di McLuhan: «sfruttare la forma a mosaico del giornale per presentare la discontinuità, la varietà e l'incoerenza della vita quotidiana»¹⁷. Inoltre: «la forma a mosaico non implica un 'punto di vista' distaccato, ma una partecipazione al processo»¹⁸; e qui si potrebbe rimandare ancora a Iser e all'analisi fatta nella sezione precedente su lettore e coinvolgimento (tra l'altro uno dei tre assi indicati da Perec come tipici dei mass media). Per Iser è l'esperienza della lettura in sé a richiedere partecipazione e non la particolare forma a mosaico, ma a un certo punto del suo saggio parla di «immagine letteraria come estensione della nostra conoscenza esistente»¹⁹, in un modo che riecheggia McLuhan e la sua idea, certo più radicale, di medium come estensione dei sensi o del cervello. D'altronde, rispetto al coinvolgimento *versus* distacco, nella stessa conferenza di Venezia sui media, Perec aveva messo l'accento tanto sulla questione del coinvolgimento che su quella della non-linearità.

Come nella citazione di poche righe sopra («la forma a mosaico non implica un 'punto di vista' distaccato, ma una partecipazione al processo»), si è visto quanto conti il movimento nel tempo in Perec: «invece del prodotto, il processo» scrive McLuhan «nei periodi di rapido sviluppo i contorni si confondono»²⁰. L'estensione di un istante condensato, ampliato temporalmente e spazialmente e poi di nuovo fermato indicandolo con precisione nel finale, in *La Vie mode d'emploi*, presenta da un lato un elemento isolato dal resto (prospettiva tipografica, secondo McLuhan), una spazializzazione del tempo, e dall'altro è vicino alla nuova prospettiva indotta dai «media

¹⁷ McLuhan 2011a, p. 193.

¹⁸ *Ivi*, p. 196.

¹⁹ Iser 1987, p. 214.

²⁰ McLuhan 2011a, p. 288.

elettrici», per cui «il modo tattile di percepire è improvviso ma non specialistico. È totale, sinestetico e tale da coinvolgere tutti i sensi»²¹. In *La Vie mode d'emploi*, caratteri, storie, contenuti diversi, anche tipograficamente congiungono l'impaginazione del giornale, l'organizzazione del palinsesto televisivo o radiofonico con la logica puramente lineare che è classicamente e in parte forzatamente del libro. È un romanzo che ovviamente nasce come libro e resta tale ma offre al lettore l'occasione di sganciarsi in parte dalla linearità: in fondo al volume sono inclusi dall'autore indici, piantina, riferimenti cronologici, rimandi a ogni storia narrata, per incoraggiare una lettura libera. Sono naturalmente tutti strumenti che appartengono all'armamentario del libro ma che concettualmente anticipano la logica del link ipertestuale o la fruizione di ebook. Ci si potrebbe chiedere a margine se questi ultimi non siano in fondo che semplici varianti dei primi, tecnologicamente aggiornate e perciò più performative, e in seconda battuta se però, una volta acquisite e divenute familiari, non producano cambiamenti sostanziali nei fruitori, nelle stesse modalità del pensiero come avrebbe forse detto Walter J. Ong. Certo Perec aveva individuato con lucidità una tendenza maggiore e l'aveva trasformata in esperienza estetica.

²¹ *Ivi*, p. 299.

6. Memoria e nuova oralità

Il tema della memoria è stato più volte trattato in relazione a Perec. Qui si esporranno solo alcune rapide riflessioni sui rapporti tra memoria e media e sulla cosiddetta “nuova oralità”, così come trovano eco in qualche opera dello scrittore.

In questi ultimi anni vengono di frequente recuperate le registrazioni televisive del passato attribuendovi valore documentario, storico, di costume, o meramente nostalgico, o di curiosità. Se è ormai assodato che anche i media partecipano alla costruzione di una memoria collettiva, quelli più legati ai fatti del giorno, o con durata e orario di trasmissione fissi, obbediscono tuttavia alla logica dell'estemporaneità. In modo via via sempre più sistematico queste produzioni sono state conservate in archivi audiovisivi, talvolta con problemi di accessibilità per lo spettatore comune, in modo che la trasmissione legata al momento e decisa nei palinsesti resta vincolante per il pubblico, in particolare negli anni in cui Perec scrive¹. I media hanno in sé questo doppio carattere di permanenza ed effimero che il nostro scrittore, come visto, ricerca attraverso la letteratura: insieme di stabilità e mutamento che congiunga la mobilità dell'esistenza con la traccia permanente della scrittura. Si è poi notato come in *Les choses*, in *Un homme qui dort*, in tutti i testi dedicati ai luoghi, in *La Vie mode d'emploi*, il tempo imponga i suoi limiti, sia inaggirabile, conduca una lenta opera distruttrice, ma sia anche condizione stessa dell'esistenza. Come scrive il biografo di Perec, David Bellos: «*La vie continue était le grand leitmotiv de Georges, se souvient Jacques [Lederer]*»².

¹ Oggi Internet sta aumentando enormemente le possibilità di diffusione e recupero.

² Bellos 1994, p. 147. Corsivo dell'autore.

6.1. Memoria ed effimero

Nei media la conservazione affidata a documenti e l'estemporaneità delle trasmissioni, l'aleatorietà delle diffusioni successive nel tempo rendono i contenuti delle comunicazioni di massa a un tempo labili e parte della costruzione di un patrimonio culturale comune. D'altro canto, è ormai un dato acquisito che la memoria stessa sia tale solo se è viva nel presente, non irrigidita nel monumento ma parte dell'esperienza. La memoria inoltre è vissuta in un continuo processo di selezione, di dialettica tra conservazione e oblio. Come scrive David E. Rumelhart, in un passo già citato: «Nel ricordo ha un ruolo importante il processo di selezione e di verifica di quegli schemi idonei a spiegare i frammenti trovati in memoria. Questa spiegazione è il ricordo»³.

In una lettera a Maurice Nadeau pubblicata nel volume *Je suis né*, Perec scrive, rispetto al progetto dei *Lieux*: «le temps s'accroche à ce projet, en constitue la structure et la contrainte; le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule»⁴: In quel progetto i brevi testi scritti contenenti il ricordo o la descrizione di luoghi specifici venivano chiusi in buste per essere riaperti a distanza di tempo. Ancora una volta, non solo la traccia, il tempo fermato, la restituzione di quel che è stato, ma anche il movimento, il tempo che scorre. A proposito del volume *La boutique obscure*, scrive in *Le rêve et le texte*: «Je ne me souviens presque plus que ce furent des rêves; ils ne sont plus que des textes, stricts et troubles, à jamais énigmatiques, même pour moi qui ne sais plus toujours très bien quel visage rattacher à telles initiales, ni quel souvenir diurne inspira sourdement telle image évanouie dont les mots imprimés, figés une fois pour toutes, ne donneront plus désormais qu'une trace à la fois opaque et limpide»⁵. Il protagonista di *Un homme qui dort* cerca l'indifferenza e il suo tentativo si rivela fallimentare perché fallimentare è stata l'illusione di poter fermare il tempo e di riuscire a farlo appiattendosi sul suo scorrere, percependo tutto e non trattenendo nulla, lasciando andare ogni cosa («Seule existe ta marche, et ton regard,

³ Rumelhart 1991, p. 47.

⁴ Perec 1990a, p. 60.

⁵ *Ivi*, pp. 78-79.

qui se pose et glisse, ignorant le beau, le laid, le familier, le suprenant, ne retenant jamais que des combinaisons de formes et de lumières qui se font et se défont, sans cesse, partout»⁶). La parte umana, forse ovvia, è in questo doppio piano, in questa doppia azione contraddittoria del conservare e dello scorrere.

La contraddizione fa parte dei media ma emerge in modo particolare nella scrittura e il volume *Je me souviens* è in tal senso esemplare. In questa raccolta di frammenti di minuzie culturali, dettagli storici, notizie dimenticate, futilità varie, la memoria passa attraverso contenuti (in parte) della cultura di massa e dei media, per loro natura fugaci. Il paradosso sta nel tentativo di conservare in un libro una memoria condivisa, generazionale, e di sottrarla all'oblio attraverso dei contenuti che con il tempo sono comunque destinati all'illeggibilità (lo si è già anticipato). Chi non è francese e non è della generazione di Perec non capirà il senso di molti di questi frammenti numerati, non riconoscerà molti dei personaggi pubblici menzionati, non vedrà ricordi personali connessi affiorare. L'effimero della temporalità fluida nei media ha contagiato la dimensione tradizionalmente stabile del libro. Come dice lo stesso Perec a riguardo: «L'exemple le plus net c'est lorsque l'on donnait son ticket de métro au poinçonneur pour qu'il fasse un trou dedans. Personne n'y faisait attention. Maintenant, si on en rend compte dans un livre, cela fait partie de la mémoire»⁷. Il libro istituisce per sua natura la memoria di quel che conserva e il paradosso è nell'oggetto del libro, futile o quotidiano, inconservabile. È un'operazione in fondo vicina, anche se per la maggior parte giocata sul fronte ludico, al passato inscritto nel presente che lo scrittore ricercherà in *Récits d'Ellis Island*: fermare il tempo e insieme dare conto del tempo che scorre, di quel che non è più recuperabile, memoria e oblio, ricerca del luogo ed erranza, scrittura e voce (*Je me souviens* è del 1978 e *Récits d'Ellis Island* del 1981).

Alcuni frammenti in *Je me souviens* sono tuttavia diventati storia maggiore: l'azione a lungo raggio del tempo (rispetto al breve arco di una vita) spinge alcuni fatti, persone, oggetti culturali ancora più nell'oblio ed altri li recupera rendendoli patrimonio acquisito; da qui ancora di più il paradosso del volume. Alla contraddizione tra me-

⁶ Perec 1998, p. 92.

⁷ Bertelli, Ribière 2003b, p. 48.

moria e oblio contribuisce anche la scelta di una forma così stringata e telegrafica: in alcuni frammenti è ricordato solo un nome e viene lasciato al lettore il compito di riconoscere e ricordare, di ricostruire quel che manca, con riferimenti impliciti e non raccontati. Il problema non si pone quando si tratta di eventi importanti, divenuti come si è detto storia ufficiale (ad esempio nel 265: «Je me souviens de Lee Harvey Oswald», o nel 299: «Je me souviens de la Baie des Cochons»). O meglio, il problema si pone in modo diverso, poiché la breve annotazione di Perec può richiamare un fatto accaduto mentre si viveva la propria vita: l'averne parlato con altri è stato parte della quotidianità, che riemergerà insieme ad altri ricordi personali, ma solo per coloro che "c'erano" (per chi non c'era il "mi ricordo" avrà significato completamente diverso). Altrove compare un dettaglio visivo che solo i media hanno potuto far sperimentare: «Je me souviens que pendant son procès, Eichmann était enfermé dans une cage de verre» (n. 268). Frammenti della realtà storica più dolorosa (altrove è citato il Vel d'Hiv) si mescolano a frammenti su futilità e divertimenti (la consueta congiunzione che si è vista e si vedrà in azione di serio e ludico, tragico e comico).

Per gli elementi davvero effimeri tuttavia, i personaggi dimenticati dai più, le canzonette meno note o note solo in patria, le pubblicità, i balli alla moda, il libro non riesce veramente a salvare questi piccoli ricordi personali e generazionali: se sono effimeri lo sono fino in fondo. Più che ricordare e salvare piccole cose insignificanti ma significative per alcuni, nel lungo termine, il libro finisce per diventare il suo opposto, ancora una volta, ovvero un'esibizione dell'oblio inevitabile. Le vite delle persone finiscono per passare e quel che non è funzionale alle generazioni successive, non ha qualche interesse o qualche legame con il presente sempre mutevole, è destinato a passare. Intervistato, Perec sintetizza il lavoro in questi termini: «Un 'je me souviens' n'est pas intéressant en soi. Accumulés, le fait qu'il y en ait quatre cents donne, restitue une époque à partir de ces petits trous, de ces petits oublis retrouvés»⁸. Ma è davvero il quadro di un'epoca che restituiscono questi frammenti in parte troppo scarni e incomprensibili? Sembrano piuttosto una malinconica celebrazione dell'effimero destinato all'oblio: paradossal-

⁸ *Ivi*, p. 62.

mente, più il libro è longevo e i lettori si avvicinano, più il suo contenuto (una buona parte, almeno) si perde, perde di significato, inghiottito dal tempo. È allora fondamentale, a fine testo, il rinvio dello scrittore al lettore perché faccia altrettanto: il libro è un'azione di rimemorazione che si trasmette ad altri perché la imitino (come visto nella sezione precedente, diversi libri di Perec si pongono in questi termini, implicitamente o esplicitamente come in questo caso). Certo, i nomi, i versi di filastrocca, i titoli, potrebbero, con sforzo e pazienza, essere ritrovati negli archivi dei rotocalchi e delle tv, o forse ai giorni nostri, su internet, ma non tutti, ed è poi questo che conta? Il ricordo personale scomparirebbe del tutto in ogni caso, non vi avrebbe alcuna parte⁹.

Che tipo di condivisione sarebbe allora possibile? Un lettore di una generazione di trenta, quaranta, cinquant'anni dopo, può condividere ad esempio il ricordo che Claudia Cardinale è nata a Tunisi e improvvisamente il lettore si trova a fianco dello scrittore: si crea un vago sentimento di comunanza con altri che se ne ricordano o se ne saranno ricordati. C'è tuttavia differenza tra l'aver vissuto l'uscita dei film interpretati dall'attrice e averla vista recitare da una distanza temporale e storica. Quando Perec scrive: «Je me souviens de l'assassinat de Sharon Tate» (n. 255), molti se ne ricorderanno, ma è chiaro che il verbo “souvenir” indica azioni diverse: averne letto come fatto efferato avvenuto nel passato e averne letto nel giornale acquistato la mattina, nella routine quotidiana. Ci sono due piani di memoria quindi diversi e ancora una volta un ambiguo rapporto di distanza e prossimità che riguarda lo spazio, il tempo, i media. Il discrimine sono proprio la quotidianità e l'appartenenza generazionale.

Come avverte lo scrittore nella quarta di copertina:

“Ces 'je me souviens' ne sont pas exactement des souvenirs [ecco la contraddizione], et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'une même âge ont vues, ont vécues, ont partagées [...]; pas la peine d'être mémorisées [...], il arrive pourtant qu'elles reviennent

⁹ Roland Brasseur tenta di porvi rimedio dedicando alla spiegazione dei frammenti un intero libro dal titolo significativo *Je me souviens encore mieux de Je me souviens. Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées et de celles qui n'ont jamais su* (Brasseur 2003).

[...], un geste, ou quelque chose d'encore plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignifiance, retrouvé pour un instant, suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie."¹⁰

L'evento, minimo o maggiore, è celebrato e desacralizzato: «c'est à la fois le désacraliser et le restituer dans, disons, sa collectivité»¹¹, riflette in *Le travail de la mémoire*. In testi in cui ad esempio sono enumerati dallo scrittore tutti i cibi e liquidi ingurgitati in un dato anno, si cela, per ammissione dello stesso scrittore, «une véritable phobie d'oublier»¹², ma allo stesso tempo, «il y a quelque chose qui est du domaine de la dérision»¹³: ricordare e dimenticare, sacralità e derisione, ossessione di conservare e impossibilità di farlo.

Alcuni frammenti di *Je me souviens* contengono ricordi parziali o mancanti: «Je me souviens des programmes de radio (*Comme il vous plaira*) présentés par Jean-Pierre Morphée et ?», n. 339; «Je me souviens qu'un des trois petits cochons s'appelle Naf-Naf, mais les autres?», n. 354; «Je me souviens de seulement quelques-uns des sept nains: Grincheux, Simplet, Doc», n. 355. È proprio necessario ricordarsene? Segnalando per di più che il ricordo è monco. Proprio qui sta il punto. In un'intervista gli si fa notare che ha commesso degli errori ma lo scrittore risponde che non ha intenzione di correggerli, che non importa che siano sbagliati rispetto alla realtà: «Mon souvenir est intact, il est peut-être faux, mais il est intact»¹⁴. Nelle parole citate poco sopra definiva questi ricordi non personali, ma collettivi, nelle intenzioni strappati alla loro insignificanza, un ponte verso l'altro. Di fatto sono a cavallo tra ricordo soggettivo, parte del vissuto, e dato oggettivo, condivisibile. Se c'è un errore, un vuoto, la condivisione consiste anche nel farsi domande, rettificare, confrontare il proprio ricordo, in modo quindi dialogico. Il perno intorno a cui ruota il libro è proprio il tempo della quotidianità che scorre e il tentativo umano di trattenerne dei frammenti: «On pense que l'on

¹⁰ Perec 2013a.

¹¹ Perec 1990a, p. 82.

¹² *Ivi*, p. 87.

¹³ *Ivi*, p. 88.

¹⁴ *Ivi*, p. 41.

se souvient de faits très importants, mais, bien sûr, on a l'expérience de faits qui n'ont aucune importance mais qui sont beaucoup plus parlants pour nous. Le plus important, c'est peut-être cette prise de conscience du quotidien»¹⁵.

Un po' lo stesso principio, del ricordo frammentario, del quotidiano e dello straordinario, è riproposto in *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables*, un testo del 1978, compreso nel volume *L'infra-ordinaire*. È una collezione di messaggi da cartoline postali, reali o immaginarie: saluti di rito e brevi annotazioni di vacanzieri (se ne è già parlato nella prima sezione). Il titolo gioca con il colore delle immagini che naturalmente non si vedono e con il colore locale che è parte dei viaggi di vacanza, cui si aggiunge l'ironia insita nel termine "véritables". Non è un caso isolato nella letteratura francese, sebbene non in questa forma:

"Le titre 'Cartes postales' [...] a été fréquemment utilisé par les poètes dans les premières décennies du XX^e siècle et [...] nous semble illustrer une volonté de transfert non des arts, mais de la culture populaire, vers la littérature. Ce titre exprime [...] la banalité, la fragmentation de l'écriture [...]. Ces emprunts ou ces transferts appartiennent plus largement à une esthétique du banal qui se trouve à la fois dans le modernisme et le surréalisme."¹⁶

Dei frammenti di *Je me souviens* Perec sosteneva che, raccolti tutti insieme, a dispetto della loro insignificanza, restituissero un'epoca. Nel caso di queste cartoline, l'epoca si rivela nell'accumulo, nella fantasmagoria dei luoghi nominati uno dopo l'altro senza alcuna continuità o connessione, geograficamente anche molto distanti, rispetto ai quali stride l'assenza di qualsiasi nome di persona (sono messaggi che chiunque avrebbe potuto scrivere, e chiunque ricevere). Si rivela nella ridondanza dei messaggi allineati uno di seguito all'altro: le stesse attività, più o meno gli stessi stati d'animo, le stesse espressioni, lo stesso tono, che si ripetono monotoni in quella situazione eccezionale che è la vacanza, con i suoi stereotipi, i suoi dictat, i suoi percorsi obbligati. È una sorta di apertura su un mondo e un periodo che in fondo ancora durano (nonostante non si spediscono più cartoline);

¹⁵ Bertelli, Ribière 2003b, p. 259 (l'intervista è del 1981).

¹⁶ Reverseau, in Pardo et al. 2012, pp. 67-68.

è come ritrovarsele ingiallite tra le mani e sfogliarle una dopo l'altra. Il quadro che ne esce è tratteggiato di nuovo nella forma del frammento e non della storia, che ogni lettore può immaginare da sé, se vuole; non del resoconto seppur breve del viaggio, né di un aneddoto particolare, ma del reperto, con pochi dati ed emozioni, che rimanda con vivezza indietro al momento del viaggio ma che allo stesso tempo, nel contesto dell'accumulo, nella ripetizione, s'impoverisce e indirettamente trasmette al lettore un messaggio diverso da quello pensato per il destinatario, una sorta di compulsione della vacanza. Come scrive Paolo Jedlowski, sintetizzando la critica decostruzionista alla narrazione storiografica: «le vicende umane non sono 'storia' in se stesse: la storia è un ordine artificiale costruito da colui che la narra»¹⁷. Anche la successione di queste cartoline è tuttavia un ordine artificioso che conferisce loro un senso diverso da quello che avrebbero se prese isolatamente o in un contesto diverso. L'ordine inoltre conferisce una sorta di stabilità a ciò che non ne ha, così una cartolina è un manufatto concreto, una testimonianza fisica di qualcosa che è avvenuto, ma è anche originariamente pensata nella giubilazione del momento, il cui invariabile messaggio implicito è "ti rendo partecipe come se tu fossi qui", in una situazione transitoria per definizione com'è la vacanza.

Claude Burgelin ha evidenziato la natura ambigua della memoria in Perec, il suo farsi e disfarsi, il suo oscillare tra il ricordo dato e ripetuto meccanicamente e uno spazio mobile di interrogazione, la finzione come mezzo per accedere a quel che non può essere detto altrimenti:

*“En faisant de la mémoire personnelle un lieu d'ambiguïtés, de partage impossible entre vrai et faux, il transforme une mémoire-clôture [...] en une sorte d'espace tout en mobilité, voire en métamorphoses, et en sources d'interrogations ou de déformations dont le mensonge dit des vérités inaccessibles par d'autres biais [...] contre la répétition mortifère du souvenir ou du blanc amnésique [...]. Là encore, cette manière de construire et de défaire en même temps la mémoire, d'y nouer à ce point ce qu'on a coutume d'opposer (le vrai et le faux, la présence et l'absence, la trace et le manque) ouvre à une intelligence vertigineusement neuve de ce que peut être et représenter la mémoire.”*¹⁸

¹⁷ Jedlowski 2000, p. 195.

¹⁸ Burgelin 1998, pp. 66-68.

Lo scrittore annoda, scrive Burgelin, quel che si è soliti opporre, il vero e il falso, presenza e assenza, traccia e mancanza. Secondo Marc-Alain Ouaknin, Perec non fa che ripetere con la sua opera che noi vediamo del mondo solo ciò che già conosciamo:

*"Ensemble d'éléments qui cachent toute la dynamique, l'historicité du monde [...]; recherche d'un monde en formation, et non perception du monde déjà formé. [...] Ce retour à la construction du monde nécessite un double mouvement, à la fois d'oubli et de mémoire. Il faut oublier la clarté éblouissante de la perception présente et se souvenir de tout ce qui a conduit à la possibilité de ce présent. [...] Il y a chez Perec une dialectique de la mémoire et de l'oubli. Oublier permet de rentrer dans l'historicité et la mémoire, de donner une épaisseur au monde."*¹⁹

Forse lo scrittore interroga più che dimenticare la "chiarezza abbagliante" del presente, indica l'opacità dove vediamo trasparenza, e la mette in connessione con la memoria: quotidiano effimero e storia, leggerezza e gravità. Quel che conta è in ogni caso l'idea di memoria come incastrata nel tempo, come mobile, come processo vivo e multiforme e non solo come dato. Si tratta di lasciare o di recuperare una traccia e insieme di cogliere il tempo in movimento.

6.2. Un'oralità tecnologica

Una memoria come processo, una memoria viva, che si muove nel tempo, poiché parte dell'esperienza individuale e del presente, richiama anche un approccio precedente all'invenzione della scrittura: le modalità di conservazione del passato e delle conoscenze proprie delle culture a oralità primaria²⁰. In queste il patrimonio della tradizione veniva trasmesso di generazione in generazione con il solo ausilio del ricordo individuale, da figure specializzate di cantastorie (aedi, bardi, griot), che per aiutarsi usavano tecniche mnemoniche come formule fisse, espressioni stereotipate, espedienti propri della poesia (figure retoriche di suono e di senso), ritmo, ripetizioni (che non seguivano la linearità che è la norma da trasgredire della narra-

¹⁹ Ouaknin 1998, pp. 38-39.

²⁰ Cfr. Fabietti 2004, in particolare pp. 79-92.

zione moderna), forme episodiche e inizi e finali determinati spesso dalla situazione concreta specifica. Il patrimonio di conoscenze era così conservato fedelmente e tuttavia ogni volta re-interpretato, apportando modifiche, in relazione alle esigenze del presente (ogni conoscenza divenuta 'inutile' alla comunità era lasciata cadere). In questo contesto, le parole erano degli eventi («nel senso che 'accadono' in un tempo preciso e svaniscono»²¹), avevano un potere magico sulle cose e sugli esseri (in particolare i nomi), un potere creativo, erano fortemente legate al corpo e alla gestualità, e dire equivaleva a un fare. Le trasmissioni audiovisive contemporanee hanno introdotto una sorta di nuova oralità, in cui la parola orale torna ad avere una sua autorità, con influenze di vario tipo. La parola della radio o della televisione, anche se può essere registrata, come si è notato più volte, tende a essere effimera e transitoria, evento di un momento. Allo stesso tempo, in via di principio, non è operata una selezione di ciò che è utile alla comunità, ma vi è una conservazione dell'inutile, del futile, grazie alle possibilità di registrare e archiviare quasi tutto (e sempre di più con il tempo). Il fascino di Perec per il transitorio, il quotidiano, il futile, il minuto al limite del derisorio andava certo contro i sensazionalismi della stampa ma era dentro una sensibilità che assegnava valore a cose di per sé di poca importanza che con il tempo si sarebbe sempre più affermata.

Walter J. Ong ha descritto i diversi modi del pensiero che caratterizzano l'appartenenza a una cultura della parola orale o della parola scritta, definendo la scrittura come una tecnologia (che viene interiorizzata e influisce sull'organizzazione del pensiero) e ipotizzando brevemente l'avvento di una nuova oralità mediatica²². Dal suo punto di vista, i media elettronici dipendono dalla scrittura e accentuano la percezione della parola come posizionata nello spazio. Nello stesso tempo tuttavia, il telefono, la radio, la televisione, ogni forma di registrazione sonora hanno portato a una oralità secondaria, in cui si è sviluppato maggiormente il senso di appartenenza a un gruppo (sebbene sempre variabile), a una vera audience (a differenza dell'interiorizzazione individuale e solitaria della scrittura), benché molto più ampia di quella delle comunità a oralità primaria. In queste ultime,

²¹ *Ivi*, p. 82.

²² Cfr. Ong 1982.

sostiene Ong, i concetti sono usati in ambiti di riferimento situazionali e operativi, vicini all'esperienza concreta della vita²³; è un'immersione nello spazio e in situazione che è molto vicina alla poetica dell'infra-ordinario che pure è imparentata con la fotografia o la ripresa in diretta (giocando sulla prossimità e la distanza). Paolo Jedlowski parla di «funzione bardica» della televisione (citando J. Fiske e J. Hartley) e inoltre sostiene che i programmi televisivi costituiscono «un flusso in cui, proprio come in una conversazione, i discorsi diversi si intrecciano e si sovrappongono; [e così] il loro carattere orale e visivo, la frequenza delle ripetizioni e delle ridondanze, unita alla rapidità colloquiale»²⁴.

Si è discusso sopra dell'evento connesso alla lettura. La parola in quanto evento si può riallacciare alla "opera-evento" di cui parlava a metà degli anni Sessanta Michel Tardy (in riferimento alla cultura di massa):

“Les œuvres constituent la matière première à partir de laquelle la culture supérieure construit ses édifices intellectuels; la culture de masse, par contre, véhicule essentiellement des événements et quand elle propose des 'œuvres', cette notion devient inadéquate pour qualifier ses produits. En effet, les 'œuvres' télévisuelles ou radiophoniques ont une existence éphémère, elles deviennent elles-mêmes des événements. La culture de masse donne naissance à une catégorie intermédiaire de produits que, faute de mieux, on peut appeler des *œuvres-événements* ou des *événements-œuvres*.”²⁵

Già ai tempi d'oro della radio, s'intravede la condizione di nuova oralità introdotta dal nuovo medium quando Jean Paulhan cita l'esempio di una rubrica (inaugurata da una rivista di critica sociale e politica) dal titolo *Le pouvoir des mots*, che prendendo in esame alcuni termini astratti (come democrazia, opinione) si propone di ricondurli «au concret» e privarli così dell'«arbitraire et la magie d'une puissance, plus proche des formules du sorcier que de la loi du savant»²⁶. Nelle culture a oralità primaria, le parole dello stregone erano di per

²³ *Ivi*, p. 49.

²⁴ Jedlowski 2000, pp. 56-57.

²⁵ Tardy 1965, p. 22.

²⁶ Paulhan 1941, p. 62.

sé considerate concrete e insieme magiche, mentre in una cultura della scrittura e della stampa, l'astrazione fa parte dell'orizzonte del pensiero e solo l'avvento di una nuova oralità (si potrebbe ipotizzare) fa sembrare quelle astrazioni labili e svuotate dall'uso, di un potere effimero e non giustificato, e che necessitano di tornare alla scrittura per ancorarsi e riacquistare valore.

Come si vedrà nel prossimo capitolo e nella prossima sezione Perec ha scritto molto per la radio. Uno di questi lavori, sia testo letterario, cui si è fatto più volte riferimento sopra, sia *pièce* radiofonica sotto il titolo *L'augmentation*, trasforma un diagramma di flusso che in genere è alla base delle operazioni di un computer in un monologo alla seconda persona plurale che ritorna continuamente sui suoi passi e ripete le azioni progettate, per quanto riguarda il testo letterario, mentre nella *pièce* radiofonica, queste operazioni sono ognuna la battuta di un attore diverso. Entrambi i lavori si giocano su un doppio piano di nuova oralità e di scrittura: seguono le fasi del ragionamento logico che la scrittura ha permesso e che è stilizzato nel programma del computer, ma lo fanno con mezzi che alla scrittura non appartengono in senso stretto: una continua ridondanza, un flusso ininterrotto e insieme ripetitivo, il rimpallo tra le voci degli attori che dicono "vous" a un personaggio assente, benché protagonista. L'incipit d'altro canto è volutamente pomposo: «Ayant mûrement réfléchi».

Vi è in generale un ritorno nei media della formula, della frase fatta, dello stereotipo, della ripetizione, della serie (gli episodi, le rubriche), che imbrigliano il flusso della comunicazione audiovisiva, in particolare della televisione e della radio. *L'augmentation* è un esempio di ridondanza e di ritorno portato all'estremo. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, precedente di due anni, ha un andamento narrativo analogo, anche se meno radicale, e allo stesso tempo è un'esplorazione di ogni possibile figura retorica (effetto tipicamente letterario, che ha a sua volta origine nell'oralità).

In *Penser/Classer*, Perec spiega il sistema di regole e formule ricorrenti messo a punto da Marcel Benabou sulla base di aforismi esistenti, per creare una vera e propria macchina produttrice di aforismi, che è stata anche testata su un computer. Lo scrittore dà alcuni esempi di formule (come: «Les petits A font les grands B») nelle quali va assegnata una parola ad A e una a B e di seguito mostra il meccanismo scegliendo i due termini di "mémoire" e "oubli":

“La mémoire est une maladie dont l'oubli est le remède
 La mémoire ne serait pas mémoire si elle n'était oubli
 Ce qui vient par la mémoire s'en va par l'oubli
 Les petits oublis font les grandes mémoires
 La mémoire ajoute à nos peines, l'oubli à nos plaisirs
 La mémoire délivre de l'oubli, mais qui nous délivrera de la mémoire?
 Le bonheur est dans l'oubli, non dans la mémoire
 Le bonheur est dans la mémoire, non dans l'oubli
 Un peu d'oubli éloigne de la mémoire, beaucoup en rapproche
 L'oubli réunit les hommes, la mémoire les sépare
 La mémoire nous trompe plus souvent que l'oubli”²⁷

Alla fine dell'elenco, si chiede dov'è allora il *pensiero*. Nella formula? Nel lessico? Nell'operazione che li unisce? Possiamo ipotizzare che il pensiero sia nell'atto della lettura che assegna un'interpretazione e un senso a quegli accostamenti dettati da regole. La formula si è completamente distaccata dal suo produttore: il computer è una versione un po' arida del bardo, ma rispetto a questo produce del nuovo sulla base della formula. La formula non è in questo caso una tecnica mnemonica, nel flusso dell'oralità e del suono, per conservare la conoscenza, ma è a sua volta un flusso continuo di proliferazione di possibili, una conoscenza possibile enorme, che senza il lettore, sarebbe pura “escrescenza”, come il titolo tedesco della pièce radiofonica *L'augmentation*, proliferazione fine a se stessa. Com'è noto, nei media si ha questo senso di saturazione e allo stesso tempo per i media il pubblico, la ricezione sono sempre stati un elemento cardine (ad esempio stabilire un contatto, rifuggire il silenzio, nelle trasmissioni radiofoniche).

Negli appunti manoscritti alla prima pièce per la radio, *Die Maschine*, lo scrittore chiamava le basi dati che ne erano protagoniste con il termine “*mémoires*”²⁸ (termine anche dell'informatica, ma sensibile per lo scrittore): le formule, il lessico, l'operazione che li unisce, su cui s'interrogava Perec in *Penser/Classer* sono qui la memoria e l'unità di controllo, procedimenti automatici. Il pensiero è in chi scrive e in chi legge (o ascolta), e se chi scrive è una macchina (ma la macchina è

²⁷ Perec 1985, pp. 175-176.

²⁸ Fonds privé Perec, Dossier 83 (83,2,2,11 r°).

simulata in *Die Maschine*), allora resta solo chi legge o ascolta. La stessa lettura d'altro canto, sebbene abbia a che fare con un materiale fisso e stabile, è sempre inserita nel tempo e ogni volta ricontestualizzata: ogni lettura, anche da parte di uno stesso individuo, più ancora se a distanza di tempo, è sempre una lettura diversa²⁹, che crea un'esperienza e una conoscenza, almeno in parte, diverse. È in fondo la logica della memoria paradossale che si è visto presiedere a *Je me souviens*. Come nota Perec in proposito: «Il importe peu que ces souvenirs soient personnels (uniques) ou généraux (collectifs), il importe peu, même, qu'il y ait ou non des erreurs dedans, cela fonctionne comme une grille où chacun peut venir déchiffrer un fragment de sa propre histoire»³⁰.

Marcel Benabou era sodale di Perec all'OuLiPo e il gruppo ha pubblicato in *Atlas de la littérature potentielle*, nel 1981, diversi anni dopo gli esperimenti con la radio, un breve testo dal titolo *La littérature récurrente*³¹, in cui vengono individuati tre tipi di ripetizione in letteratura: "littérature répétitive"; "littérature itérative"; "littérature réursive". La serialità e il ritorno, di personaggi, situazioni, generi, che i media utilizzano, sono assunti a principi di ispirazione per l'innescio della creazione letteraria, spesso attraverso il contributo del lettore, e recuperando modalità di scrittura "ricorrente" nella tradizione letteraria (come per il "récit auto-emboîté", o per il racconto che finisce dov'era cominciato e presuppone che la storia ricominci da capo). Edgar Morin metteva temerariamente in connessione le standardizzazioni di tempo, di spazio, di stile, di tematiche delle produzioni dei media con le regole del Classicismo: «La standardizzazione non comporta necessariamente la disindividualizzazione; essa può essere l'equivalente industriale delle 'regole' classiche dell'arte, come le tre unità che imponevano particolari forme e particolari temi»³². È lo stesso piano delle *contraintes* oulipiane che Perec contribuirà a inventare e che userà come strategie per aiutare la creatività: una formula fissa non serve alla conservazione ma alla creazione, in perfetta armonia con la Modernità e la Postmodernità. Le innovazioni mediati-

²⁹ Cfr. Iser 1987, pp. 224-225.

³⁰ Bertelli, Ribière 2003b, p. 95.

³¹ Cfr. Bens, Berge, Braffort, in OuLiPo 1988, pp. 81-89.

³² Morin 2005, p. 52.

che sono infatti sempre interpretate e gestite sulla base dei principi dei media che li precedono, in un processo continuo di ripresa e aggiornamento, di confronto e d'influenza reciproca.

Un rapido cenno alla connessione tra il flusso dei suoni nella radio e nella televisione e la materialità della lingua, della voce (cui si è accennato nella sezione precedente), che Perec ha potuto sperimentare direttamente con i lavori per la radio e che trovano espressione anche nella *contrainte* linguistica. L'inizio di entrambi le esperienze (l'OuLiPo e radio) risale allo stesso periodo, il marzo 1967, mentre nell'autunno dello stesso anno ci sarà l'incontro veneziano sui mass media. Non è forse un caso se la questione della materialità della lingua è affrontata nel primo manifesto dell'OuLiPo (per il quale il linguaggio è un oggetto concreto)³³. Altri principi del gruppo, come il riutilizzo creativo del patrimonio letterario, l'artista come artigiano, la poesia considerata come un fare, il ruolo attivo affidato al lettore, reso in qualche modo 'presente', sono singolarmente vicini ai modi dell'oralità e al contempo all'informatica, all'idea di una produzione creativa che si realizza come attraverso una macchina. In questa nuova oralità, il vecchio torna ma riletto alla luce del nuovo. Nell'oralità primaria la narrazione e la parola si connettono al suono fisico, al gesto, al corpo. In Perec materialità e astrazione sono inseparabili; così lo spiega in *Le travail de la mémoire*, a proposito di *Je me souviens*:

“C'est le vécu, saisi au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi du temps, à l'exploration de l'espace. Le reste est non dit, en dehors, même s'il est réintroduit dans l'élaboration de la fiction, mais cette fois-ci par d'autres moyens: le dictionnaire, l'encyclopédie, l'imagination, par le système des contraintes.”³⁴

Lo scrittore associa alla materialità della lingua, del ricordo, dell'esperienza quotidiana il dizionario, l'enciclopedia, non come un insieme di dati ma come una loro elaborazione, che chiama “finzione” (su cui torneremo più avanti).

³³ Raymond Queneau, che era co-fondatore e principale animatore del gruppo, ha fatto della parola orale uno dei suoi strumenti di scrittura.

³⁴ Perec 1990a, pp. 89-90.

Nell'introduzione al racconto *Le voyage d'hiver*, Bernard Magné riporta una frase manoscritta apposta dallo scrittore in esergo al progetto mai realizzato di un libro sulla sua famiglia, dal titolo *L'Arbre*, che doveva sviluppare una forma narrativa ad albero, genealogica si potrebbe dire, o secondo una spazializzazione tipografica della genealogia, alternativa a quella lineare: «Si j'écris leur histoire, il descendront de moi»³⁵. La discendenza è il concetto basilare della genealogia, parte integrante delle narrazioni delle culture a oralità primaria, che ancora gli individui al luogo, alla comunità, al passato e al presente. Con un rovesciamento, la scrittura fa da genealogia, da ancoraggio, proprio come nelle culture orali, le tecniche mnemoniche e le genealogie stesse servivano a porre rimedio a una parola, a una voce evanescenti. Lo scrittore sarebbe stato allora, a rovescio, il punto di avvio di una genealogia scritta che va all'indietro, che recupera il passato. *Le voyage d'hiver*, come nota Magné, è ispirato al principio oulipiano del "plagiat par anticipation": storia di uno studioso che per caso trova, nella biblioteca dei genitori di un collega che lo ospita, il libro di un ignoto scrittore, da cui scopre che hanno attinto celebri poeti dell'Ottocento successivi. L'idea dell'autore geniale e sconosciuto si salda con l'idea di una comunità di autori che, come i bardi, si spartiscono una conoscenza comune. Tra i versi che nella finzione del racconto sono stati ripresi da scrittori divenuti classici, Perec riporta, come esempio di plagio: «La poésie doit être faite par tous et non par un»³⁶ di Lautréamont.

Il titolo di *Le voyage d'hiver* potrebbe essere un rimando al "Vél'd'Hiv", il Vélodrome d'Hiver, dove furono radunati dopo una retata migliaia di ebrei parigini nel luglio del 1942 per essere deportati, che lo scrittore ricorda tra i frammenti di *Je me souviens*, e che forse non è estraneo alla fantasia olimpica di *Où le souvenir d'enfance*. La breve narrazione ha inizio a fine agosto del 1939 e l'esemplare del libro in questione (che ha lo stesso titolo del racconto) va perduto durante la guerra, nei bombardamenti di Le Havre. Tutto un sottotesto è intessuto sui motivi dell'evanescenza degli esseri e delle parole, pur se conservate in un libro. La lista, l'inventario, tanto cari allo scrittore, per lui gioia del lettore in Rabelais o in Verne, sono tipici delle genealogie, ma sono anche modalità della nomenclatura, della classifica-

³⁵ Magné, in Perec 2002c, p. 1424.

³⁶ Perec 2002c, p. 1430.

zione scientifica, del dizionario, emblemi di una cultura immersa nella scrittura e da questa influenzata. In una nuova oralità i due piani e i due modi (dell'oralità e della scrittura) nell'approccio al passato, alla memoria, al presente, alla parola, alla conoscenza, s'intrecciano, come Ong ha mostrato, e come Perec intuiva già, pur non scrivendo di oralità e scrittura, ma di parola, di piacere delle parole e di scomparsa. Nel taccuino di appunti dello studioso protagonista di *Le voyage d'hiver*, che nel finale muore in un ospedale psichiatrico per aver cercato per trent'anni l'autore scomparso, come se avesse voluto rovesciare il tempo e il dato acquisito dalla Storia, «les huit premières pages retraçaient l'histoire de ces vaines recherches; les trois cent quatre-vingt-douze autres étaient blanches»³⁷. Anche il libro perde la sua identità di oggetto stabile, pur se immaginario protagonista di un racconto scritto, a sua volta pubblicato in un libro, questa volta reale.

³⁷ *Ivi*, p. 1431.

7. Doppie versioni: letteraria e per altri media

Autore anche di cinema, di televisione e di radio, l'analisi dell'opera di Perec ora si sposta sui lavori che esistono in doppia versione, non solo letteraria. Si tratta di un gruppo di produzioni che comprendono da un lato versione letteraria e suo corrispettivo nell'immagine audiovisiva e dall'altro versione letteraria e suo corrispettivo radiofonico. Al primo ambito (audiovisivo) appartengono *Un homme qui dort* (romanzo e film per il cinema), *Les lieux d'une fugue* (racconto autobiografico e film per la televisione), *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (film per la televisione e libro di immagini fotografiche, di commento e di interviste). Al secondo ambito (radiofonico) fanno capo *L'augmentation* (testo letterario e pièce per la radio in tedesco, poi per il teatro in francese, con titoli diversi), *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabilion le 19 mai 1978* (analogo radiofonico del letterario *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), *Cinquante choses que j'aimerais faire avant de mourir* (trasmissione radiofonica e breve scritto, ennesima variazione della lista). La maggior parte sono adattamenti o esperimenti in un altro medium a partire dal testo letterario. I titoli coprono un periodo ampio, che va dalla fine degli anni Sessanta a poco prima della morte dello scrittore, accompagnandolo dunque per quasi tutta la carriera.

7.1. Letteratura e audiovisivo

Nel caso della prima esperienza cinematografica, *Un homme qui dort*, il romanzo precede di alcuni anni il film (1967 il primo, 1974 il secondo). Lo scrittore non solo cura l'adattamento e la sceneggiatura ma partecipa anche alla regia, il tutto insieme a Bernard Queysanne

(regista allora al suo primo lungometraggio). Quest'ultimo, intervistato, commenta: «Coréalisation, coadaptation, coécriture, comontage, comixage, copromotion! C'était une osmose, jamais démentie – même aujourd'hui, je dis toujours naturellement 'notre film', parce que c'est vrai»¹.

Il romanzo presenta la difficoltà di raccontare per immagini il percorso di un personaggio che sprofonda sempre più nel distacco dal mondo e nell'isolamento: la ridondanza di azioni, l'assenza di dialoghi, uno sviluppo tutto interiore. Com'è noto, non si tratta di una narrazione alla prima o alla terza persona, ma alla seconda singolare, con una sorta di posizione intermedia interno-esterno, come di voce interiore che parla al protagonista. Lo scrittore, all'uscita del romanzo, cita quali antecedenti letterari i diari di Cesare Pavese e brani da Kafka (come quello scelto per epigrafe), e aggiunge:

“Le tu est une forme tout à fait intéressante, si vous voulez, c'est pas du tout le vous, par exemple le vous utilisé par Butor dans *La modification*, c'est une forme qui mélange le lecteur, le personnage e l'auteur, c'est-à-dire que je m'adresse directement au lecteur, parce que je lui dis tu, je m'adresse directement au personnage, parce que je lui dis tu, mais ce tu est en même temps un je, si vous voulez, c'est-à-dire que j'essaye à la fois disons de parler de moi d'une manière tout à fait personnelle, mais simplement en essayant d'avoir un certain recul.”²

È come qualcuno che parla a se stesso, osserva l'intervistatore e Perec conferma, indicando appunto Pavese come uno dei modelli. In queste parole è chiaramente esplicitata l'erosione delle frontiere tra lettore, personaggio e autore. Un discorso analogo viene fatto da Queysanne in occasione dell'uscita del film: «Jacques Spiesser [l'attore protagonista] ne prononce pas une parole, et Ludmila Mikaël [la voce *off*] reste invisible, mais elle est aussi présente que lui et c'est sur sa voix qui tutoie à la fois le personnage et le spectateur que repose ce dialogue, cette connivence, cette complicité que nous avons cherché à établir entre le film et ses spectateurs»³.

¹ Intervista in De Bary 2006, p. 115.

² Intervista contenuta nel dvd *Georges Perec, 2007 (Lectures pour tous)*.

³ Bertelli, Ribière 2003a, p. 157, nota 9.

Nel film domina in effetti la *voice over screen*, o voce *off*, extradiegetica, da non confondere con la voce fuori campo (intradiegetica, ma proveniente da una fonte non visibile)⁴. La voce *off* accompagna le scene, attraverso una selezione di brani dal romanzo, ripresi pressoché identici. A recitarli è una voce femminile che rende più complessa una sua identificazione: in questo caso, lo spettatore se ne sente interpellato, o vi si identifica, o prova maggiore distacco? È forse la voce del mondo da cui il personaggio si sta allontanando? C'è un elemento di giudizio esterno che la scelta degli autori aggiunge al film e che nel romanzo era meno evidente: è come se le immagini rispetto alle parole spostassero maggiormente verso l'esterno tutto il racconto e la voce narrante femminile accentua questa caratteristica tipicamente cinematografica, in rapporto alle potenzialità di introspezione del linguaggio verbale. Allo stesso tempo però questa stessa voce (che se fosse stata maschile si sarebbe considerata facilmente come la voce mentale del protagonista), per il fatto che domina la scena sonora si presta, al contrario, a una sorta di interiorizzazione. Come scrive Michel Chion: «è quando viene privata di ogni riverbero e sentita da vicino che nel cinema è suscettibile di essere al tempo stesso la voce che lo spettatore interiorizza in quanto propria, e quella che prende totalmente possesso dello spazio diegetico: a un tempo completamente interna e invadente tutto l'universo»⁵. In tal modo, la voce *off* non asseconda, come potrebbe sembrare, l'origine letteraria del film: da accorgimento tipico della scrittura diventa strumento per una resa cinematografica che si distacchi dalla fonte letteraria e riesca nell'impresa estremamente complessa di adattare un romanzo così 'interiore'. Come spiega Queysanne, si trattava di evitare un tipo di adattamento «comme on fait à la télé»; nello specifico:

“C'est-à-dire qu'on filme des gens, et au moment où l'on veut dire ce qu'ils pensent, au lieu d'essayer de traduire la sensation que l'écrivain est arrivé à faire passer dans son œuvre, au lieu de traduire par des moyens proprement cinématographiques, on met des plans généraux, des paysages et on dit: 'Il se souvenait que... il pensait que...' Alors le cinéma se

⁴ Per le precisazioni terminologiche si è fatto riferimento a Chion 2009, in particolare le pp. 76-82.

⁵ *Ivi*, p. 81.

trouve devant une incapacité, et finalement il ne fait plus rien, il recourt à la littérature. On est partis du principe inverse: le mélange de la littérature et du cinéma crée l'onirisme. C'était le principe de départ."⁶

Per certi versi, l'ambiguità del "tu" e dell'interprete femminile rende questa voce tanto intradiegetica che extradiegetica, tenendosi su piani diversi contemporaneamente. Perec spiega: «Ce n'est pas un 'je', sinon ce serait le personnage qui parlerait aux autres, ni 'il', ce serait l'auteur qui s'exprimerait. C'est quelqu'un qui s'adresse à la fois au personnage et au lecteur ou au spectateur, par le truchement du personnage»⁷.

Dal momento che la voce femminile non è identificabile immediatamente con il personaggio e le sue parole sono a tratti di giudizio e a tratti introspettive, la posizione dello spettatore, ora di identificazione e ora di completo distacco si sposta continuamente: la frontiera tra sguardo esterno e sguardo interno, tra io e tu, tra io e l'altro, che è anche uno dei temi del film (questo distacco dagli altri e dal mondo), è continuamente rimessa in discussione. Le azioni del personaggio e le parole della voce off non sono sempre corrispondenti: a momenti anticipano i gesti del personaggio di qualche istante, a volte sono contemporanei, a volte li anticipano di molte scene, a volte li seguono, a volte la voce collide con le immagini (come quando elenca i gesti non compiuti mentre le immagini, piuttosto che mostrarli, si riducono al primo piano del protagonista). Lo sfasamento tra immagini e voce esterna accentua il distacco, mentre in altri momenti, in particolare nel climax, quando la strategia esistenziale del protagonista entra in crisi, la rabbia e la concitazione nella voce esterna contraddicono questo distacco: si ha anche in tal caso un'oscillazione tra distanza e coinvolgimento di cui si è detto in precedenti capitoli. È tuttavia vero che le parole dell'interprete femminile aggiungono riflessioni, moventi che le immagini non potrebbero esprimere con altrettanta chiarezza (e qui la sua natura letteraria in fondo riemerge). Il piano della finzione, dell'elaborazione fittizia permette questi spostamenti e questa articolazione del racconto. Si vedrà, più avanti e nella prossima sezione, come la finzione, intesa in modo lato, sia una risorsa costante

⁶ Bertelli, Ribière 2003a, p. 173.

⁷ *Ivi*, p. 160.

per Perec, anche in un ambito che tradizionalmente, se non per definizione di genere, la rifiuta, come il documentario. In *Un homme qui dort* tuttavia, il protagonista ogni tanto guarda in macchina, mentre la voce prosegue il racconto o il commento, e questo aspetto rompe la dimensione della finzione e modifica la posizione dello spettatore, che viene interpellato dallo sguardo. Ancora una volta, c'è un attraversamento di piani e di posizioni. Come fa notare Queysanne intervistato:

“On cherchait à la fois à gommer l'émotion et à toucher les gens au plus profond: à leur tendre un miroir. Alors il fallait bien qu'ils puissent se raccrocher de temps en temps à quelque chose de synchrone et de totalement compréhensible, quitte à ce que nous les emmenions ensuite dans un double de l'univers. Et de cette manière, on abolissait le temps. Pour cela l'intervention de Drogoz [per la colonna sonora] était très précieuse: par exemple, en faisant intervenir les bruits de la chambre alors que le texte n'en parlait pas, et que l'image montrait encore autre chose. D'où l'abolition du temps, de la sensation: tout ce que cherche l'homme qui dort.”⁸

La tematica e il motivo del tempo, che pure sono centrali nel romanzo, nel film sono persino accentuati. Nella colonna sonora, per una buona metà del film, un ticchettio di lancette di orologio accompagna i gesti ripetitivi del protagonista. In alcuni passaggi è dominante, in altri ha un ritmo alterato, che a tratti riproduce il ritmo del cuore, a tratti è aritmico, a tratti scompare, per poi ricomparire e infine eclissarsi del tutto. L'espedito sonoro riproduce il progressivo distacco del personaggio dal mondo e dal tempo degli orologi, il tempo sociale e ordinario, per confondersi con una sorta d'immobilità delle cose (sei solo e perché sei solo non devi guardare l'ora, dice la voce narrante a un certo punto). Quando il ticchettio scompare si moltiplicano nelle parole che si sovrappongono alle immagini le occorrenze del termine “oubli”. Si succedono immagini di condomini dalle finestre simmetriche, ripetitive, immagini di un cielo grigio dal cortile interno di un palazzo moderno, e la cinepresa ne segue il contorno con panoramica circolare, allargandosi progressivamente: le inquadrature riproducono il senso di chiusura e di isolamento che il protagonista si impone. Mentre la voce dice “ta chambre est le centre

⁸ Intervista in De Bary 2006, p. 119.

du monde", si succedono una carrellata in piano sequenza, obliqua, vertiginosa, di aperture verso l'alto, con spazi di nero, una scala che sale a chiocciola, come nelle inquietanti immagini hitchcockiane. La voce narrante esemplifica il punto in cui il personaggio è arrivato (ora è senza emozioni, senza scelta). Una città immobile davanti a te senza asperità, aggiunge, e ad accompagnarla è una carrellata su un viale quasi deserto, rami spogli, con la cinepresa in movimento lungo una direttiva che si perde sul fondo: analogo visivo del tempo che avanza, non si ferma nonostante l'impressione invernale di letargo e di immobilità («va commencer ta vie végétale, ta vie annulée» continua la voce, ambiguamente).

La scelta di Perec e Queysanne per il bianco e nero, al di là dei problemi di budget, e di resa di una dimensione onirica⁹, potrebbe essere vista anche come un modo per riprodurre il desiderio del protagonista di attenuare e poi annullare le differenze: le immagini sono luminose in tenui gradi di grigio mentre seguono il personaggio nel suo percorso e s'impregnano di forti contrasti o sono bruciate dalla luce nel momento di crisi, in cui questo mondo isolato, vegetale, indifferente crolla ed emergono terrori e angosce. «Homme gris pour qui le gris n'évoque aucune grisaille» commenta la voce narrante prima della crisi, e qualche momento prima: «chaque journée est faite de silences et de bruits, de lumières et de noirs».

Più volte tornano scene o immagini di doppio e di sdoppiamento: all'inizio, nel quadro di Magritte (*La riproduzione vietata*), con la voce che racconta come «un double de toi» si veste, scende le scale, prende l'autobus, va all'università. In un altro momento, il protagonista è ripreso con la figura moltiplicata in una camera di specchi da incubo. Due bambini vestiti identicamente corrono con una barra in mano che fanno passare lungo una balaustra di ferro, uno da un lato e uno dall'altro, e superano il protagonista, che vaga per le strade: il rumore delle sbarre è amplificato e prolungato; quindi la scena si ripete, uguale e leggermente diversa. I frequenti ritorni spezzano la continuità spazio-temporale che tendenzialmente caratterizza la narrazione cinematografica tradizionale: sono ritorni di scene, da un'angolazione diversa o dalla stessa, con poche modifiche, come le condizioni di luce o i movimenti di macchina. I motivi del doppio e della ripeti-

⁹ Cfr. Bertelli, Ribière 2003a, p. 155.

zione non si connettono solo con questa immobilità del tempo ricercata, ma anche con la dinamica tra differenza e indifferenza che è fondamentale nel libro. L'indifferenza è nella ripetizione, nel fare una cosa o non farla, nel sentirla o non sentirla, tutto eguaglia tutto. La differenza si articola invece nel movimento del tempo e nel movimento della vita, da cui il personaggio si astraie.

In seguito, sono pressoché assenti i rumori d'ambiente: il personaggio è isolato nel suo mondo più che fondersi con le cose come aspirava, in un'immobilità che lo avvicina alla morte, una sorta di morte in vita, più che una vita vegetale. La voce narrante, sulla fissità dello sguardo del protagonista, commenta: «visages en décomposition». Questa scomparsa nelle cose non è la loro esaltazione, come accadrà con l'infra-ordinario, ma la negazione prima del mondo, poi di se stesso, da cui emergono sogni mostruosi, la paura fino al panico, il dolore che verso il finale il protagonista riconosce negli esclusi. La frase «l'indifférence dissout le langage» accompagna una carrellata, da dietro l'inferriata di un ponte, su un cimitero: la perdita completa del linguaggio e non solo della parola, del dialogo, è associata alla morte. Come anche in *Espèces d'espaces* (e altrove), il linguaggio e la scrittura sono associate da Perec alla vita e il film esce a ridosso delle riflessioni sull'infra-ordinario e sullo spazio. L'indifferenza e quel desiderio di “vegetare” e di “trasparenza” del personaggio di *Un homme qui dort* sono estremamente vicini e insieme opposti all'attenzione sul quotidiano, il minimo, il banale («seule existe ta marche, et ton regard, qui se pose et glisse, ignorant le beau, le laid, le familier, le surprenant» recita la voce narrante nel film). È probabile che il lavoro di rielaborazione visiva del romanzo, di rilettura e selezione, abbia portato lo scrittore a interrogarsi di nuovo su quelle tematiche (ammesso che le abbia mai abbandonate) e ad avvicinarle da una prospettiva diversa, propositiva, come si è detto in precedenza.

La questione della trasparenza, dell'evidenza solo apparente, poiché l'evidenza è in realtà opacità, scriverà poi Perec, ha nel film la sua parte. Sono frequenti le carrellate, le panoramiche, i movimenti di macchina che scorrono sul personaggio come il personaggio scorre indifferente lo sguardo sulle cose. Qualche primissimo piano e particolare del protagonista, ad esempio dell'occhio, inespressivo, non sembra essere rivelatore dell'interiorità (l'evidenza ingannevole delle immagini), o forse lo è, se questa è svuotata (l'inconscio dell'immagi-

ne). L'indifferenza ricercata dal personaggio di *Un homme qui dort* si unisce all'indifferenza della macchina da presa, alla sua obiettività presunta. Mentre in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* l'attenzione portata sulle cose e gli esseri si connette all'importanza assegnata al soggetto che guarda e ai limiti della visione, tutt'altro che oggettiva, in *Un homme qui dort*, libro e film, la visione oggettiva e spersonalizzata è ricercata ma si rivelerà fallimentare, impossibile, e quando svuotata si riempirà di mostri. È in fondo anche una riflessione sul mezzo tecnico di captazione e riproduzione visiva, che finisce per non essere mai completamente trasparente e obiettivo, o se ci riesce, non propriamente umano (l'inconscio ottico che rivela quel che l'uomo non vede). Torna più volte l'inquadratura di una telecamera di sorveglianza nella città: il suo sguardo mobile, i suoi scatti meccanici, come l'occhio di un uccello, inquietante ibrido di meccanico e di naturale, è un analogo dello sguardo che il protagonista aspira a raggiungere, ma che di fatto non raggiungerà mai. «Invisible, limpide, transparent, tu n'existes plus» commenta la voce, mentre una nota dissonante tenuta accompagna l'inizio di una serie di immagini a forte contrasto o che si bruciano facendo scomparire inizialmente la città, poi lo stesso protagonista. Il tempo che passa, sarà la sua scoperta ovvia, non lascia indifferenti, non lascia le cose uguali a se stesse.

Ogni tanto compaiono immagini di un'auto d'epoca e, all'inizio, di una casa di campagna vuota, un flashback: la casa ha le persiane chiuse, le stanze sono vuote, nell'auto non si vede nessuno, la strada è deserta. Nel vuoto che il protagonista scava intorno a sé anche il ricordo si disfa e nella confusione temporale di presente e passato, anche la memoria si perde. È il protagonista su cui «l'histoire n'a plus de prise», che scivola su tutto, che percepisce tutto e non conserva nulla, uomo «sans mémoire, sans frayeur», e che in seguito, nel finale, dovrà invece riconoscere il peso della storia, del passato, delle differenze che il tempo apporta. La memoria è ciò che resiste al tempo ed è allo stesso tempo inserita nel suo gioco, parte del suo scorrere.

Nel racconto della crisi, in cui il vuoto si riempie di mostri, la solitudine diventa sofferta, il protagonista comincia a vedere e riconoscere nella folla gli esclusi, i folli, gli ubriachi, i marginali che vivono con dolore la loro condizione. Ora non riesce a trovare sonno e la cavia da laboratorio che si compiaceva di essere, illudendosi di uscirne vittorioso, si ritrova tragicamente imprigionata, senza via di uscita. Le

immagini a forte contrasto, la camera a spalla portata in mezzo alla folla (tra sguardi sospettosi o imbarazzati o sorpresi) sono strategie utilizzate per rendere in soggettiva la percezione del personaggio in crisi. Il particolare del suo occhio aperto restituisce un'espressione allucinata, terrorizzata, alternato a immagini della telecamera di sorveglianza. Si moltiplicano le inquadrature di edifici in rovina, la camera da letto distrutta, mentre l'universo creato dal protagonista crolla. Le carrellate rapide riprendono ora il personaggio in fuga; il montaggio è accelerato; immagini da incubo (un cavallo bianco abbattuto, una teoria di stanze a seguire con finestre aperte in fila).

La colonna sonora è curata da Philippe Drogoz e Eugénie Kuffler, il primo dei quali ha già lavorato con Perec per la radio. Tutto il sonoro del film è il contrario di una rappresentazione naturalistica, con i rumori d'ambiente che ora sono assordanti, ora del tutto inesistenti. È probabile che l'esperienza precedente e contemporanea di Perec con la radio e in particolare gli Hörspiele abbia influito sulle scelte (sue e di Queysanne) riguardo il rapporto tra immagine e sonoro. Queysanne precisa: «c'est Perec qui a amené [...] l'idée d'un décalage entre image et texte, en y ajoutant un travail sur le son, sur la musique»¹⁰. Ad esempio, la voce parla dei rumori che il personaggio sente, come la goccia sul pianerottolo, sorta di *leit motiv*, ma lo spettatore non li percepisce; c'è poi il ticchettio insistente, i rintocchi di una campana o di un orologio, un suono elettronico, prolungato, indefinito, come del fischio del vento in un luogo arido e deserto. Poco prima della crisi, una voce femminile intona un bordone monocorde, insieme spettrale, derisorio e alienato, abbinato alle ormai consuete immagini rallentate di viali invernali, della città deserta, in cui il protagonista non c'è mai. Il commento musicale finale è una sorta di elaborazione di quel suono elettronico prolungato, in cui compaiono delle armonie, intonate da una voce femminile, che prendono forma: è la presa di coscienza del protagonista e il suo nuovo contatto con il mondo, sebbene l'inquadratura finale, di una vista dall'alto in campo lungo di una porzione di città, sia la stessa immagine iniziale, con un andamento circolare, diversamente dal libro. Va ricordato brevemente che la colonna sonora integrale del film (che comprende naturalmente anche la voce off) è stata trasmessa alla radio da France Culture,

¹⁰ Intervista in De Bary 2006, p. 115.

nell'ambito dell'*Atelier de Création Radiophonique*, nel marzo del 1974. Nel finale, la camera ritrova il protagonista tra le vie e gli edifici, e il film si chiude, dalla sua figura, alla strada, ai palazzi, in una vista dall'alto, come si è detto, in un lungo piano sequenza, come dice Perec, «d'une vision complètement rassemblé», ma non pacificata, come la lieve oscillazione dell'immagine finale suggerisce¹¹. «On ne se retrouve plus dans un domaine de rupture» dice ancora lo scrittore «on se retrouve ensemble, il y a une unité, même si cette unité est contradictoire, même si c'est une unité qui implique, qui exige le combat»¹². Ecco una nuova occorrenza della collisione e convivenza di opposti che si è ritrovata come una costante. Queste le parole dello scrittore, riguardo la tecnica del montaggio:

“Ça retrouve quelque chose qui, pour moi, appartenait à l'époque du cinéma russe (chez Eisenstein par exemple) où le montage a un sens, où la succession, la confrontation de deux images produit un effet particulier, spécifique, une émotion particulière qui vient de ce que ces images se contredisent, s'accompagnent, se détruisent l'une l'autre. Grace à cette possibilité de jouer sur la bande sonore, sur le texte et sur l'image, on pouvait avoir l'impression de quelqu'un qui part complètement à la dérive et qui va dans plusieurs directions à la fois.”¹³

Un'ultima osservazione sull'inserimento del film in un reticolo intermediale, al di là del dato di partenza del suo adattamento da un romanzo. La stanza del protagonista esibisce, oltre al citato quadro di Magritte, un'immagine del dipinto di Antonello da Messina, *Il condottiero*, con la cicatrice sul labbro (riferimento autobiografico e a un altro romanzo dello scrittore, al tempo rimasto inedito), le scale di Escher, che rimandano ai motivi della circolarità e del tempo, un poster turistico (un'evasione che è l'opposto di quella del protagonista, ma anche richiamo della parentesi desertica tunisina dei protagonisti di *Les choses*), una piccola immagine fotografica di Baudelaire (riferimento forse agli *spleen* e ai *Tableaux parisiens*). Come si vede, il procedimento cinematografico classico di descrivere il carattere di un per-

¹¹ Bertelli, Ribière 2003a, p. 165.

¹² *Ivi*, p. 177.

¹³ *Ivi*, p. 175.

sonaggio mostrandone la casa e gli oggetti in questo caso diventa un sistema di citazioni che contribuisce alla lettura del film. Inoltre, una scena in particolare, la descrizione dei pasti del protagonista esibisce inizialmente un contrasto tra il ragazzo seduto al bancone intento a mangiare e la voce che dice la depressione in cui sprofonda: il locale quasi del tutto vuoto e il suo arredamento tardi anni Sessanta, un po' americano, ricordano la disperazione silenziosa dei personaggi e degli spazi di Hopper.

Il film di cui Perec ha invece curato da solo l'adattamento da un suo testo letterario e la regia è *Les lieux d'une fugue*, realizzato per la televisione. Il racconto, dichiaratamente autobiografico, dal titolo conservato identico per il film, è stato scritto nel 1965 e pubblicato in rivista dieci anni dopo, mentre lo scrittore stava lavorando alla sua versione cinematografica. Non si può parlare di un lavoro intermediale, poiché il racconto preesiste al film, pubblicazione o meno. In una conferenza del 1981 lo scrittore tuttavia afferma: «*Les lieux d'une fugue* me semblait une nouvelle imparfaite, je n'en étais pas content, et je pensais que si j'ajoutais une bande-son et des images, ou que je faisais un jeu de montage par rapport aux trois éléments, j'obtiendrais quelque chose qui serait plus satisfaisant avec quatre éléments – musique, texte, image et bande sonore, enfin, bruitage»¹⁴. La direzione è anche qui dalla scrittura letteraria al suo adattamento filmico, nel senso di un'insufficienza della scrittura (d'altro canto discutibile: il testo letterario è perfetto). Il film, prodotto dall'INA, girato nel 1976, è stato trasmesso da TF1 nel 1978, come parte di una serie intitolata *Camera je. Une série de films d'auteur*.

Racconto e film narrano la fuga da casa di un ragazzino lungo un giorno, dalla mattina prima di andare a scuola alla sera: il suo vagare nella città, di stazione di metro in stazione, le prime ore di buio su una panchina, infine trovato da un uomo sconosciuto, viene portato nel commissariato più vicino, dove suo zio viene a riprenderlo. Il racconto è diviso in paragrafi e ogni paragrafo è un momento o uno spazio diverso della giornata, o più di uno, ma la progressione non è lineare e il lettore ricostruisce per frammenti la giornata e la fuga. Il processo che il lettore mette in atto mima il processo di rimemorazione del narratore/autore che vede riemergere in modo imprevisto un

¹⁴ Bertelli, Ribière 2003b, p. 241.

ricordo del tutto dimenticato a partire da un luogo, i particolari l'uno dopo l'altro, e deve ricostruire quanto accaduto. La progressione discontinua e la divisione in paragrafi ricordano da vicino il montaggio cinematografico e il testo letterario abbonda di elementi visivi e dettagli che fanno sì che si presti a un adattamento filmico. La divisione dei paragrafi è infatti grossomodo rispettata, tranne in alcuni punti, dove l'ordine è modificato, e tranne naturalmente alcuni tagli. Perec sceglie di utilizzare una voce "interna soggettiva" (sempre secondo la terminologia di Michel Chion), che riproduce il testo, una voce mentale cioè associata alla visione in soggettiva delle immagini. In un manoscritto pubblicato in *Le Cinématographe*, forse una presentazione di *Lieux d'une fugue* all'INA che lo aveva prodotto, lo stesso Perec scrive che lo spettatore deve «avoir l'impression que ce qui est vu est regardé par cet homme qui parle»¹⁵. Persino i pochi dialoghi non vengono messi in scena ma raccontati dalla voce interna. Il film risulta allora una sorta di ibrido, di cinematografico e di televisivo, in cui, come in televisione, la parola conduce (come sostiene Chion, che definisce il mezzo: «una radio illustrata», poiché «in essa il suono, principalmente il suono della parola, è sempre primario, [...] non è mai fuori campo, [...] è sempre lì, al suo posto, senza avere bisogno di immagine per localizzarsi»¹⁶), ma nello stesso tempo arriva a raccontare persino i dialoghi, osando come in genere il cinema fa, più della televisione.

In armonia con il senso del racconto (il ricordo che emerge inaspettato), il film si concentra sulla prospettiva di un uomo adulto che percorre i luoghi che hanno innescato la memoria. Per tale ragione abbondano le immagini della città, del metrò, e proliferano i dettagli, oggetti ripresi molto da vicino, al punto che se ne capisce meglio il contesto, sia narrativo che spaziale, solo più tardi, grazie alla voce narrante e a totali che riprendono gli ambienti (è il caso in particolare del commissariato). Al di là del ruolo della parola in televisione, rilevato da Chion, da un lato la dimensione letteraria sembra imporsi: la voce narrante dà la maggioranza di informazioni, mentre l'immagine dopotutto non fa riferimento che ai luoghi da cui riemergono i ricordi o che sono ricordati; dall'altro, lo sfasamento frequente tra tempo del racconto e tempo delle immagini, la non corrispondenza tra parole e

¹⁵ Perec, in De Bary 2006, p. 147.

¹⁶ Chion 2009, p. 153.

immagini vanno nella direzione di un'autonomia dei due piani, visivo e sonoro. Forse l'influenza dell'esperienza con *Un homme qui dort* pesa sul lavoro successivo. I punti in comune sono d'altro canto molti, non solo tra i due film ma anche tra i due testi letterari: la fuga e il rifiuto, la città protagonista, la predominanza degli esterni e di un solo interno fondamentale e rappresentativo (la camera o il posto di polizia), l'invisibilità, la solitudine, il desiderio di tagliare i ponti, l'eranza senza meta vissuta come liberazione e come malessere, la fragilità e la paura, lo scontro con la realtà, la fuga fallimentare.

L'uomo adulto che ricorda e continua a cercare il ricordo nei luoghi, sulle tracce del passato, si muove nello spazio presente, salvo i flashback relativi al commissariato. Il film si risolve principalmente in lunghe panoramiche della città, carrellate, zoomate, inquadrature di dettagli o di folla in piano medio, sempre secondo una prospettiva prevalente, se non unica, in soggettiva, il punto di vista del protagonista non visibile. Al contempo, la visione richiama i modi del documentario, con i luoghi in presa diretta, senza messe in scena, senza attori, con l'unica eccezione della ricostruzione del posto di polizia, benché vuoto di esseri umani, ingombro solo di oggetti che lo qualificano, parte di un flashback, virato in seppia, con alcuni oggetti chiaramente d'epoca. L'obiettivo segue le vetrine, come il bambino che girovaga all'ora di pranzo, e incontra uno specchio in cui si vede riflessa l'immagine dello scrittore che cammina sul marciapiede e scruta le vetrine come se cercasse qualcosa. Cerca naturalmente il ricordo sepolto ed è questo il momento in cui diventa chiaro per lo spettatore, se avesse avuto dubbi finora, che l'intero film va letto in soggettiva e da un punto di vista autobiografico. Pochi istanti dopo, lo spettatore vede anche l'operatore, camera in spalla, riflesso in una vetrina, meno chiaro ma comunque visibile.

È interessante notare come con il mezzo televisivo Perec sembri, per scelta o per le circostanze (i lavori su commissione), virare in direzione del documentario e mai del film di evasione, nonostante avesse avuto progetti in tal senso (anche se più per il cinema, come si vedrà meglio nella prossima sezione). Ci saranno probabilmente state ragioni relative ai costi di un film non documentario, ma per certi versi è come se la televisione chiamasse un rapporto privilegiato con la realtà, come accade nella diretta di Eco, vicina al lavoro sull'infra-ordinario. Questo rapporto con il reale e con il documen-

tario è tuttavia sempre rielaborato, in un modo che ricorda da vicino le opere di finzione. *Récits d'Ellis Island* (su cui si tornerà ancora una volta più avanti) è un documentario con molto materiale ripreso sul posto o trovato negli archivi, ma anche un commento che riflette sulla propria operazione, sul progetto, che mette in causa la trasparenza presunta, l'evidenza illusoria, o per lo meno insufficiente, delle immagini. Il genere del documentario si definisce proprio nel suo rapporto con la realtà e con la sua resa e rispetto alla finzione presenta, secondo Jean Breschand, una coscienza maggiore della non coincidenza tra realtà e sguardo che la coglie:

“L'approccio documentario implica l'interrogarsi sulla posizione del reale di fronte alla macchina da presa, o anche sul rapporto del film con la realtà [...]. La realtà è inseparabile dalle mediazioni attraverso le quali la si coglie e i film rivelano non tanto il reale quanto piuttosto un modo di guardarlo, di capirlo. Lo sguardo documentario probabilmente ne ha una coscienza più profonda rispetto alla finzione ed è per questo che possiamo considerarlo un cinema di chiarificazione.”¹⁷

L'idea di finzione di Perec è un'idea molto ampia, di rielaborazione, di gioco con i dati oggettivi, per sfruttarne le possibilità conoscitive, e in tal senso è piuttosto vicino ai media visivi. Nelle sue opere l'approccio soggettivo presenta sempre potenzialità e limiti e la neutralità è impossibile. Quanto detto vale certamente per il linguaggio verbale, rispetto al quale fin dagli esordi con *Les choses* lo scrittore ha esplicitamente affermato di prediligere l'aspetto marcatamente connotativo, ma vale anche per le immagini, dotate anch'esse di una componente connotativa, o soggettiva, a livello di scelte stilistiche e tecniche nella produzione e a livello interpretativo nella ricezione. Sintetizzando un discorso articolato, il celebre “punctum” definito da Roland Barthes in *La camera chiara* indica proprio quel che in un'immagine colpisce me che la guardo e solo me. Nel 1978, anno in cui esce *La Vie mode d'emploi*, Perec in diverse interviste parla dell'ingrandimento degli oggetti, dell'accumulazione di dettagli, che sembrano condurre a una resa più accurata e realistica e invece non fanno che produrre un effetto di irreale. Ad esempio: «Je m'inspire de ce

¹⁷ Breschand 2005, p. 3.

qu'on appelle en peinture l'hypperréalisme. C'est en principe une description neutre, objective, mais l'accumulation des détails la rend démentielle et nous sommes ainsi tirés hors du réel»¹⁸; o ancora: «Je décris chaque pièce de cette maison, une à une, et, de façon très réaliste, les objets qui s'y trouvent selon une technique cinématographique: le travelling avant. Finalement, à force d'être méticuleux dans la description, pointilleux, on décolle du réel et cela produit quelque chose qui est de la fiction, du romanesque»¹⁹. Questo effetto che dall'estremo realismo porta all'irrealismo, dall'oggettività alla deformazione dell'oggetto, non è distante da quella risonanza nelle immagini che Queysanne aveva chiamato "onirisme" a proposito di *Un homme qui dort*.

In *Les lieux d'une fugue*, cogliere dettagli visti molto da vicino, isolati, tanto da renderli enigmatici, per poi assegnare loro senso con il procedere della narrazione verbale e con inquadrature successive che li inseriscono in campi più ampi mima il percorso del ricordo, da particolari che riemergono singolarmente a una loro riorganizzazione, come dice espressamente la voce narrante verso il finale, quando il senso è ormai ricomposto: «lorsque, trente ans plus tard, j'entrepris de me souvenir, tout fut d'abord opaque et indécis. Puis les détails revinrent, un à un». D'altronde, il film ricrea il meccanismo della memoria anche nello spettatore, poiché mostra inquadrature che anticipano la narrazione verbale e che lo spettatore ricorda nel momento in cui sono evocate verbalmente: è presente tutto un gioco di corrispondenze sfasate, di richiami mnemonici, che si rimandano e corrono tra parola e immagine. La scena è sempre vuota di personaggi, solo comparse e folla, come vuoto è il commissariato, senza agenti, senza bambino: nel presente queste figure non esistono più com'erano e dove erano, ma è possibile solo la loro rievocazione attraverso la parola, come accadrà anche in *Récits d'Ellis Island*.

I dettagli del commissariato che in precedenza avevano punteggiato la narrazione, stranianti perché fuori contesto, si chiariscono verso il finale, secondo un procedimento che è stato innanzitutto del romanzo. Avviene infatti il contrario nel cinema tradizionale, dove la

¹⁸ Bertelli, Ribière 2003a, p. 219.

¹⁹ *Ivi*, p. 221.

comprensibilità di una scena nasce dal mostrare innanzitutto il totale dei personaggi e dell'ambiente, per poi aggiungere un montaggio di inquadrature più da vicino, di singole figure e oggetti, o gruppi, rese leggibili dalla visione d'insieme iniziale, o se accade l'inverso, la continuità della scena rende comprensibile cosa sta accadendo, il riconoscimento di luoghi e personaggi. Nel caso di questo film, al meccanismo di identificazione basato sull'efficacia dell'intreccio e su consolidate strategie cinematografiche si sostituisce una comunione di sguardo e di ascolto che è propria della visione televisiva, e ancor più della radio, le quali avvicinano chi è distante in un pubblico eterogeneo ma unito da un'esperienza conoscitiva o emotiva comune inserita nella routine quotidiana.

Questa comunione di esperienza conoscitiva ed emotiva, questa condivisione pur nella differenza, è un elemento cardine in *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Documentario prodotto e realizzato per la televisione, lo stesso Perec ne parla autoriflessivamente nel commento: che cosa siamo venuti a cercare io e Robert Bober? Quando a New York raccontavamo il nostro progetto ci chiedevano perché noi, dice. Per certi versi, lo scrittore anticipava di qualche anno le riflessioni sul cambiamento delle appartenenze di gruppo portato dalla televisione, condotte da Joshua Meyrowitz e John B. Thompson, già esposti nell'ultimo capitolo della sezione precedente, a cui si rimanda.

Récits d'Ellis Island è prodotto anch'esso dall'INA, diretto da Robert Bober, realizzato tra il 1978 e il 1979 a New York prevalentemente, e trasmesso in due puntate da TF1 nel 1980. Il libro, dallo stesso titolo, è a sua volta costituito da un incrocio di immagini e parole. È diviso in cinque parti: *L'île des larmes*, che contiene soprattutto una serie di dati storici e demografici; *Description d'un chemin*, in cui Perec s'interroga sul progetto, sul luogo Ellis Island, sul legame suo e di Bober con l'esperienza specifica di Ellis Island, sulle immagini e la parola, l'erranza; *Album*, che raccoglie una serie di fotografie di archivio, alcune anche di fotografi importanti come Lewis Hine (ma tutte le sezioni sono inframezzate da immagini di Ellis Island ai tempi in cui era centro di smistamento e di Ellis Island al momento delle riprese); *Repérages*, con immagini e liste che riguardano le sole riprese; *Mémoires*, in cui sono raccolte le interviste, realizzate dallo stesso Perec, con ex migranti. Il film è diviso invece in due puntate intitolate

rispettivamente *Traces* e *Mémoires*. La prima presenta in buona parte gli stessi contenuti delle prime due parti del libro e si concentra sul racconto di Ellis Island, tra filmati e foto d'archivio, immagini girate dalla troupe, il commento dello scrittore e le parole di una giovane guida. La seconda invece concentra le interviste, introdotte ognuna da poche frasi.

Il libro contiene una quantità maggiore di fotografie e di informazioni, e porzioni in parte diverse delle interviste rispetto al film e permette al lettore di muoversi volendo tra diverse sezioni e di sfogliarlo a piacere. Sebbene il commento abbia naturalmente un andamento lineare, è organizzato in modo spaziale, sfruttando le risorse tipografiche della pagina e non perde in leggibilità se lo si legge in brani isolati. Il film invece obbliga lo spettatore a seguire il suo ritmo e presenta interviste più brevi, ma include dei filmati d'epoca, mostra Ellis Island come è diventato e i turisti che lo visitano, i loro volti e le loro reazioni alla guida che racconta la storia del luogo e alcune storie di migranti, alcuni aneddoti. In entrambi i casi, l'unione di parola e immagine è il nodo centrale dell'intero progetto. Come osserva Bobber: «On ne voulait ni une illustration, ni un commentaire. On souhaitait que texte et image s'interpénètrent, au point de faire une seule œuvre»²⁰. Film e libro sono modulati su un piano oggettivo e soggettivo, di recupero di documenti e di aggiunta di reazioni personali e a posteriori, di esibizione visiva e di riflessione verbale. Il commento è illustrativo, informativo, a momenti narrativo e aneddótico, a momenti introspettivo.

Il film assume inizialmente la prospettiva di chi arrivava allora da emigrato e ora da turista. L'immagine prolungata dell'acqua del mare mima questo punto di vista, questo avvicinamento sulla nave. Lo stacco all'interno del traghetto che porta ad Ellis Island con le sole voci d'ambiente sposta la prospettiva dagli emigranti ai visitatori. D'ora in poi al commento dello scrittore e alle immagini degli interni dell'edificio si accompagnano le parole di una guida che racconta il luogo a un gruppo di visitatori. Chi è passato per l'isolotto e il centro di raccolta e smistamento non ha di solito voglia di tornarci e tornano allora i figli, a cercare le tracce di un passato che per i primi rappresentava la rottura delle proprie radici e l'inizio di nuove vite.

²⁰ Intervista in De Bary 2006, p. 248.

Per i discendenti questo è invece un luogo identitario, di radicamento, di memoria. Così la memoria si àncora a un luogo di passaggio, a una frontiera tra due identità, due storie.

In un romanzo situato all'estremo opposto della carriera di Perec, *Le Condottière*, uno dei primi tentativi di scrittore, rifiutato nel 1960, perso, poi ritrovato e pubblicato postumo nel 2012, l'identità si salda con un passato che possa appartenere a chi lo ha vissuto, un presente in cui ci si riconosca e un avvenire da costruire. Prova che risente dell'inesperienza del giovane scrittore che si cerca, è la storia di un falsario che uccide il suo committente perché imprigionato in una vita in cui non ritrova se stesso né via di uscita. Come i suoi quadri, è senza identità propria, senza un passato autentico in cui iscriversi e senza futuro da cui aspettarsi qualcosa, senza storia. A portarlo verso la reazione estrema dell'omicidio è un lavoro lungo, lento, sofferto sull'opera di Antonello da Messina che dà il titolo al romanzo. Il protagonista ora cerca di tracciare di nuovo il percorso seguito dall'artista nel creare il dipinto originale, ora s'identifica con l'oggetto del quadro, che diventa uno specchio in cui tenta di trovare se stesso senza riuscirci. Il Condottiero (che tornerà in particolare in *Un homme qui dort*, con la sua cicatrice sul labbro) è un uomo senza scrupoli, senza conflitti interiori, senza domande, risoluto e risolto, espressione della forza e della volontà, nella mascella serrata e nella cicatrice come un trofeo, emblematica eppure ambigua come una crepa, e il falsario vi proietta la propria crisi:

“Comme si Antonello da Messina avait soudain ressenti, avec quelque quatre cents ans d'avance, dans l'absolu mépris des lois les plus évidentes de l'histoire, le désir d'exprimer, dans leur plénitude imparfaite, tous les déchirements de la conscience. Absurdes et dérisoires, parce que exprimées justement avec cette technique à laquelle n'aurait dû correspondre qu'une certitude sans ambiguïté, toutes les contradictions du monde semblaient s'être donné rendez-vous dans ce visage-miroir.”²¹

L'espressione della sicurezza del Condottiero e del Rinascimento nel pennello dell'artista, nel quadro moltiplicato in innumerevoli prove di studio viene incrinata e si scioglie nel dubbio e nell'ango-

²¹ Perec 2012, pp. 98-99.

schia: «c'était le double, le triple, le quadruple jeu d'un faussaire pastichant son pastiche, ne retrouvant, à travers son modèle, au-delà de son savoir, au-delà de son ambition, que la trouble équivoque de son propre regard»²². Romanzo del contrasto insanabile tra vero e falso, anticipava alcuni dei temi che saranno sviluppati negli anni successivi: «C'était une drôle d'existence. Tellement fausse. Tellement plus fausse que ce que je voulais. Fausse à l'intérieur de sa fausseté, tu comprends? Une vie sans racines, sans attaches. Sans autre passé que le passé du monde, abstrait et figé, comme un catalogue de musée. L'univers mesquin. Le camp. Le ghetto. La prison»²³. Ma se lo scrittore gioca con la contraddizione all'interno del protagonista, diviso tra lucida consapevolezza e noncuranza riguardo i suoi moventi, se intesse i motivi dello specchio e della frontiera tra me e l'altro da me, come in *Récits d'Ellis Island*, è solo nell'opera maggiore che queste linee divisorie tra opposti verranno pienamente esplorate.

Per tornare a quest'ultima, al film, alle immagini della guida davanti ai visitatori, lo scambio con l'altro o lo specchio nell'altro sono raccontati e sottolineati dagli autori in un momento particolarmente riuscito, in cui la guida riporta l'aneddoto di un immigrato ebreo ribattezzato con nome irlandese. La scena è stata già mostrata con l'obiettivo puntato sulla guida e l'attenzione sulla storiella divertente, mentre ora è nuovamente riproposta ma con la voce della guida in sottofondo e l'obiettivo che scorre i volti dei visitatori che ascoltano. Un montaggio parallelo avrebbe disperso l'attenzione, mentre questa scelta stilistica di un raddoppiamento della scena chiama lo spettatore alla comprensione e all'empatia, lo induce a specchiarsi nell'ascoltatore della guida, e quell'empatia nei confronti dell'altro, anche se lontano, che proviene dal vedere da vicino le espressioni del volto, che la televisione permette, e di cui si è parlato nella precedente sezione, è pienamente sfruttato. Qui il mezzo è completamente audiovisivo e infatti la voce di Perec tace. Il punto di vista dello scrittore è perfettamente in accordo con il mezzo televisivo, nel momento in cui ritrova in questa erranza e in questa ricerca di radici la sua esperienza, anche se in nessun modo legata a Ellis

²² *Ivi*, p. 99.

²³ *Ivi*, p. 175.

Island. Il legame è piuttosto cercato ed è estraneo alla logica stretta dell'appartenenza di gruppo: come questa gente, riflette, si è ritrovato diverso non dagli altri ma dai suoi.

Verso il finale è ripetuto l'elenco delle nazionalità dato all'inizio, quel che prima lo scrittore ha definito aride statistiche ufficiali, e che ora si carica di quanto raccontato e visto nel corso del film. Si rivedono in sequenza, posizionate su una panca, le fotografie ingrandite già viste, ed è come se quelle persone fotografate si ritrovassero in quegli spazi un tempo sovraffollati. Ora i corpi nelle fotografie di allora, dopo il racconto, hanno una densità che prima non avevano. Il senso e la ricchezza nascono da questa unione di immagine e di commento verbale. L'ultima fotografia è mostrata per la prima volta e ritrae la prima bambina sbarcata, a cui era stata donata una moneta, aneddoto narrato all'inizio: l'obiettivo stringe sul suo volto stupefatto e poi sulla mano che tiene tra le dita la moneta e lo spettatore è rimandato a quella storia ascoltata all'inizio.

Camera in spalla, seguiamo nel silenzio e con i soli rumori d'ambiente, il percorso di uscita da Ellis Island verso New York. Presto arriverà la scoperta, dice Perec, che l'America non è l'Eldorado sognato, ma che una vita di stenti e fatiche li attende, sebbene qualcuno abbia fatto fortuna. La prima parte del film si chiude per lasciare spazio alla seconda, dedicata alle interviste, a chi ha passato quella frontiera e ha cominciato una nuova vita in America.

In questa seconda parte, *Mémoires*, sono ripresi alcuni motivi della prima, come il filmato d'epoca e l'album. Vale la pena citare brevemente due interviste in particolare. In quella con Madame Kakis, la donna accetta di tornare a Ellis Island. Gli autori le fanno compiere la stessa operazione che Perec fa spesso e su cui scrive, soprattutto dagli anni Settanta, ma si è visto un antecedente significativo nella prima stesura di *Les lieux d'une fugue*: visitare, ritrovare un luogo e seguire i ricordi che emergono. M.me Kakis, invitata dallo stesso Perec, trova Ellis Island naturalmente diverso e insieme lo riconosce, lo racconta, stanza per stanza, con spiegazioni, dettagli specifici della sua storia personale, o silenzi stupefatti. In generale, nelle interviste affiora la ricchezza di racconto specifica dell'immagine, che aggiunge il linguaggio del corpo, le espressioni dei volti e degli occhi alle parole. Può allora accadere che le espressioni contraddicano le parole dette, aggiungendovi senso o assegnandovi un senso di-

verso e certo più autentico rispetto a una semplice trascrizione, come nel caso di Madame Croce, che dopo aver raccontato la sua esperienza dice “God bless America” e i suoi occhi sfuggenti e poi fissi, il suo volto addolorato sottolineano invece la durezza che la sua vita in America ha avuto fin dall'inizio.

Récits d'Ellis Island riesce a toccare, pur se tangenzialmente, ognuno degli assi che Jean Breschand riconosce come dominanti nella pratica documentaria: «Alcuni [cineasti] considerano la macchina da presa come un dispositivo di percezione che li avvicina a un'esperienza poetica del mondo. Certi ne fanno uno strumento vigile di osservazione sociale. Altri, infine, vi vedono il mezzo per arrivare sperimentalmente a nuove rappresentazioni»²⁴. Sono approcci ai quali il film aggiunge inoltre un elemento di memoria, di passato recuperato e ritrovato nel presente. Il luogo che resta ed è filmato è sito di interrogativi, di ricordo, d'incontro umano. Non è solo la descrizione di uno spazio specifico e di un monumento storico, di una storia e dei suoi mille rivoli (ognuno per ogni persona passata per Ellis Island), ma un'esperienza di contatto e di scambio, e in questo senso non è appunto semplicemente un documentario, ma vi si aggiunge quel che anche Berschand chiama “finzione”, ovvero: «il nostro apprendimento immaginario del mondo»²⁵, un rapporto col mondo e una sua rappresentazione che ricorrono all'immedesimazione nell'altro lontano da noi (a diversi livelli, temporale, spaziale, culturale, sociale).

7.2. Letteratura e radio

Perec aveva cominciato molto presto a scrivere per la radio. Tra il 1968 e il 1974 è autore di una serie di pièces per due radio tedesche, nel solco di un genere conosciuto e insieme sperimentale come i *Neue Hörspiele*, di cui ci si occuperà nella prossima sezione.

Uno di questi lavori è l'adattamento di un testo letterario, pubblicato prima in rivista e poi in volume. Il testo, cui si è accennato già nei capitoli precedenti, è *L'Art e la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, apparso nel 1968 nella rivista “Enseignement programmé”. Perec ne ha quindi ricavato un Hörspiel,

²⁴ Breschand 2005, p. 15.

²⁵ *Ivi*, p. 61.

trasmesso nel 1969 dalla Saarländischer Rundfunk, con il titolo *Wucherungen* (in francese *Excroissances*). L'anno successivo, Marcel Cuvelier ne ha curato l'allestimento teatrale, con il titolo *L'augmentation*, pubblicata per la prima volta nel volume del 1981 *Théâtre I*.

Nella versione letteraria, il protagonista in cerca di un aumento è il filo conduttore di una narrazione ridondante e involuta portata avanti attraverso il "vous", che si indirizza al protagonista stesso e a chi legge, come si è visto nella precedente sezione. Nella pièce radiofonica e teatrale, il protagonista supera la quarta parete e si trasferisce nel pubblico. Gli attori infatti, o le voci degli attori alla radio impersonano ognuno una parte logica del problema, nel diagramma di flusso, nello schema spaziale che presiede all'esperimento letterario. Per chiarire, dato un punto di partenza sono schematizzate le possibili scelte, risposte, esiti. All'inizio del testo letterario e della pièce, il protagonista si trova in una situazione: decide di andare a trovare il capoufficio per chiedergli un aumento, e si pongono intanto due possibilità, che sia in ufficio o meno, e due possibili azioni a seconda della possibilità che si verifica; il protagonista opera una scelta in una direzione o in un'altra, producendo una nuova situazione e così via, con frequenti ritorni all'indietro e riproposizioni della stessa opzione. È come se un computer trattasse questo problema che Perec trasforma in una narrazione atipica. Mentre nel testo letterario il processo è trattato con una sola istanza di enunciazione, una voce narrante che identifica il protagonista con il "vous", nella pièce radiofonica, il problema e la situazione sono scomposti in componenti logiche, ognuna delle quali è impersonata da un attore. Gli attori usano il voi per indicare il protagonista, un voi ambiguo in francese, che potrebbe essere un "lei" di cortesia o un "voi" collettivo, ma di fatto s'indirizzano direttamente al pubblico, in sala o al di là dell'apparecchio radiofonico. Quell'elemento di indebolimento della frontiera tra pubblico e lettore, o in questo caso, ascoltatore o spettatore, che si era vista all'opera già nel testo letterario, diventa ancora più marcato. Al monologo del testo letterario, aperto verso il lettore attraverso il "voi", si sostituisce la polifonia delle voci degli attori, che si rivolgono al pubblico. L'identificazione non avviene attraverso la mimesi; lo spettatore/ascoltatore è 'implicato' nella rappresentazione, in una commistione di vicinanza e distanza, accentuata dal tono insieme comico e desolato (il protagonista non otterrà mai il suo aumento).

Marcel Cuvelier, che ha adattato la pièce radiofonica al teatro, ha interpretato il “vous” del testo letterario iniziale come una conversazione con il computer, in modo conforme all'ispirazione iniziale del testo: «Dès la première lecture, en tout cas, je vis *L'augmentation*, je la vécus comme une pièce de théâtre. Des personnages s'imposaient pour moi à la place des 'propositions'. Je suivais comme une intrigue le fil de cette conversation avec un ordinateur. Cela m'amusait, m'excitait même, cette contrainte imposée aux acteurs: ne pas dialoguer entre eux, mais directement avec le public»²⁶. Cuvelier sottolinea il modo creativo in cui gli elementi di partenza sono stati trattati dallo scrittore per adattarli a un mezzo diverso, dalla linearità di un monologo, seppure ridondante e che torna sempre indietro, al montaggio delle voci della versione radiofonica, che si rispondono in una sequenza ora logica ora assurda. La linearità della scrittura e della lettura che il testo letterario già metteva in tensione, nella versione radiofonica viene ulteriormente frammentata, grazie alle risorse sonore del mezzo, al ricorso al montaggio, alla possibilità di usare più voci e dunque più istanze enunciative. È la radio che ha ispirato a Perec questo adattamento e non il teatro. Come scrive David Bellos: «Écrire pour la radio, [la pièce] ne comportait ni gestuelle ni déplacements dans l'espace; ni entrées ni sorties susceptibles de servir de repère [per gli attori in scena]. Pire, elle consistait même en un matériau de départ répété encore et encore, avec seulement quelques variations très mineures»²⁷. Bellos pone inoltre l'accento sulla componente della temporalità, nel passaggio da una versione all'altra, da un mezzo all'altro:

“L'effet produit par la traduction linéaire d'une procédure par étapes successives qui, comme dans la vie courante, vous ramène constamment à la case de départ, est d'introduire le facteur temps [...] qui s'écoule entre chacune des tentatives pour accéder au chef de service. Et ce fut sans doute pour cette raison – parce que le développement linéaire d'un organigramme enseigne le passage du temps – que Perec [...] se rendit compte que le projet était un fabuleux thème d'*Hörspiel*.”²⁸

²⁶ Bertelli, Ribière 2003a, pp. 117-118.

²⁷ Bellos 1994, p. 464.

²⁸ *Ivi*, p. 431.

Nella pièce, ogni attore, e ogni componente logica, sono numerati secondo la linearità, vicina alla scrittura, del problema enunciato. Perec ha trasformato lo schema spaziale del diagramma di flusso in una serie di istruzioni logiche. Si ha allora, nella distribuzione delle parti: 1. La proposition, 2. L'alternative, 3. L'Hypothèse positive, 4. L'hypothèse négative, 5. Le choix, 6. La conclusion. È poi aggiunto un personaggio che non compariva nel testo letterario e che non segue la numerazione e dunque il problema logico impostato, ovvero La Rougeole, il piano dell'imprevedibile, dell'incidente. Come scrive Bellos: «Perec 'humanise' les répétitions et les redondances par des variations minuscules dans la formulation des fonctions logiques, d'autant plus comiques qu'elles font plier la règle d'airain de la machine. Le dénouement [...] laisse percer à travers le simple déroulement du temps une note proprement tragique»²⁹. In fondo torna lo stesso motivo modulato in modi diversi e in diverse occasioni del singolo contro una forza burocratica che lo schiaccia, motivo notoriamente kafkiano: «La pièce peut représenter le temps d'une vie ou le temps d'une pensée, celle d'un homme prisonnier d'une bureaucratie, d'une hiérarchie, et qui sait qu'il ne peut rien contre cette force abstraite qui nie son existence. L'élément humain: désespoir ou résignation, finit par dégligner la machine»³⁰.

Nella pièce, la sequenza delle battute segue la numerazione, da 1 a 6, ma presto se ne aggiungono altre che tornano indietro, ai numeri precedenti, modificando la sequenza logica iniziale: ad esempio, dopo la conclusione, il protagonista opera una scelta diversa e quindi approda a una nuova conclusione. L'indecisione o l'oscillazione della volontà producono naturalmente un effetto comico per contrasto con la pianificazione della strategia. Più avanti ancora, la sequenza si altera, e la numerazione si confonde, come quando la scelta si produce prima delle ipotesi, negativa o positiva, sulla base di una constatazione.

Per portare un esempio, se non trova il capo in ufficio, come possibile alternativa il protagonista può andare a trovare la collega Yolande e chiacchierare con lei, come più volte ipotizza e fa:

²⁹ *Ivi*, p. 444.

³⁰ Bertelli, Ribière 2003a, p. 119.

"1

Mamzelle Yolande.

2

Ou bien elle est dans son burlingue.

3

Et vous pourrez y causer si tant est qu'elle soit d'humeur à.

2

Ou bien elle est pas dans son burlingue.

Et vous ferez, derechef et maugréant, le tour des différents services dont l'ensemble constitue tout ou partie de l'Organisation qui chichement vous rétribue.

5

Simplifions – il faut toujours simplifier – et disons-le tout net: Mamzelle Yolande est dans son burlingue.

2

Nous n'en doutons point mais comment est son humeur?

4

Si qu'elle est pas d'humeur à causer avec vous Mamzelle Yolande, z'aurez plus qu'à, maugréant derechef, faire le tour des différents services dont l'ensemble constitue tout ou partie de l'Organisation qui vous rétribue chichement.

5

Or comme Mamzelle Yolande n'est pas du tout, mais alors pas du tout de bonne humeur

6

Vous faites, tout ronchon, le tour des différents services dont l'ensemble constitue tout ou partie de la vaste Organisation qui vous chichement rétribue.

1

Et vous attendez un lendemain moins capricieux pour aller aborder votre Chef de Service."³¹

Nel corso della pièce, nel ricorrere delle stesse frasi che mimano la ripetizione degli stessi sbocchi, cambiano gli aggettivi e gli avverbi in accordo con l'umore sempre più frustrato, arrabbiato, disperato del protagonista. Con la comparsa del Morbillo (non presente nel testo letterario)

³¹ Perec 1981, pp. 20-21.

a circa metà della pièce, la corrispondenza tra i numeri (gli attori) e la componente logica che rappresentano si perde sempre più nelle battute successive. L'elemento umano, l'inaspettato s'impongono sull'illusione di controllo della macchina, sulle intenzioni e sulla strategia, sul processo impostato dal computer in tutto il suo apparente rigore logico, o magari impostato dal protagonista stesso, come suggerisce Perec. Non a caso il morbillo è introdotto attraverso una voce enciclopedica (che esprime il controllo, la distanza) e fa ripetutamente la comparsa come ostacolo che si frappone all'obiettivo del protagonista (ora è ipotizzato che minacci l'uno, ora l'altro). «Vous attendez un lendemain moins *capricieux*» si è letto qualche riga sopra (corsivo mio). Marcel Cuvelier, in occasione dell'adattamento teatrale, sottolinea come le risposte della macchina siano insufficienti o si ripetano fino a essere tardive: «jusqu'à ce que toute solution devienne inutile parce qu'elle arrive trop tard, parce que l'employé est déjà trop vieux, trop fatigué». E aggiunge: «Les personnages n'ont aucune relation entre eux. Le chef de service et l'employé, on ne les voit jamais. Sa lassitude, sa colère sont évoquées par le texte, par les changements de ton. Disons que l'ensemble des six comédiens représente la machine, et que le public représente l'employé. Il a posé une question, et la machine lui présente tous les possibles, elle s'adresse directement à lui»³². Perec sembra comprendere anche la possibilità che potrebbe trattarsi sì di una macchina, ma anche di una strategia umana di controllo che si rivela impossibile (non c'è alcun controllo) o fatalmente inadeguata (la burocrazia prende il sopravvento). Il capoufficio rifiuta l'aumento, il protagonista torna alla carica, non ottiene che una medaglia al merito e nell'organizzare i festeggiamenti dovuti non fa che indebitarsi ulteriormente. È una posizione di uomo qualunque costantemente confrontato alla sua impotenza, alla sua condizione di subalternità. Un punto di vista ancora una volta molto cupo ma trattato con una vena comica, quel che Cuvelier chiama «humour imipitoyable propre à Georges Perec»³³.

Walter Benjamin, come già ricordato in precedenza, accanto alle riflessioni teoriche sulla radio ha scritto dei radiodrammi e la trasmissione e il testo di Perec ricordano un precedente proprio di Benjamin, non solo per la tematica. In molti punti lo scrittore sembra ri-

³² Bertelli, Ribière 2003a, pp. 118-119.

³³ *Ivi*, p. 119.

spondere polemicamente alla simulazione del critico di due personaggi che chiedono un aumento di stipendio. Si tratta appunto di «*Un aumento di stipendio? Ma che vi viene in mente?*»³⁴, una sorta di modello di comportamento per l'ascoltatore, parte di una serie trasmessa tra il 1931 e il 1932. Lo scopo è manifestamente didattico: mostrare all'ascoltatore due dipendenti, uno maldestro e uno vincente (quest'ultimo quale esempio da seguire), alle prese con il loro datore di lavoro. Se il tema è analogo, non lo è il suo trattamento, sia dal punto di vista dell'approccio concettuale che dell'organizzazione formale. L'intento, didattico, avvicina Benjamin a Brecht, mentre li accomuna un po' meno il tono facilmente ottimista del primo, il quale presuppone che i rapporti di potere fra capo e subordinato possano dipendere dalla sola abilità e scaltrezza del subordinato. Come si è visto, la posizione di Perec è palesemente critica, attraverso lo strumento della comicità, e molto meno ottimista. Non solo il lavoro di Benjamin è strutturato sulla forma della scenetta e del dialogo, mentre quello di Perec gioca con le componenti logiche, che sostituiscono personaggi e azioni (lo scopo fa da legante), ma come questa stessa scelta formale suggerisce, di spersonalizzazione, la possibilità del malcapitato impiegato di ottenere l'aumento è in Perec inesistente. Il protagonista è prigioniero di un meccanismo in cui le sue scelte non fanno che riportarlo tragicomicamente e inesorabilmente al punto di partenza. L'imprevedibile e l'imprevisto, la realtà multiforme, che non si piega alla rigidità degli schemi irrompono nella linearità del "modello". È lo stesso principio sotteso anche a *La Vie mode d'emploi*. Forse il lavoro per la radio ha influito sul progetto per l'imponente romanzo di alcuni anni più tardi che al momento del lavoro su *L'augmentation* lo scrittore stava proprio cominciando a preparare.

Nella trasmissione radiofonica, il ridicolo nasce anche dal contrasto tra le battute e la dizione degli attori che si avvicinano: alla ridondanza delle ipotesi, delle azioni e alla loro scomposizione in modo razionale e minuto corrispondono le voci ora estremamente lente e serie, ora rapidissime. È come una macchina impazzita, che ora accelera, ora rallenta esageratamente, come se imitasse a fatica, anche nel tono carico o fuori luogo, un essere umano. Anche in questo dato sonoro torna il tema della spersonalizzazione e della disumanizza-

³⁴ Benjamin 2014, pp. 81-108.

zione come tendenza della burocrazia. Sullo sfondo, al di sotto delle voci, rumori scoordinati di ufficio, come macchine da scrivere, a volte riprodotte ritmicamente, che hanno perso ogni effettivo riferimento mimetico diretto, ogni corrispondenza immediata tra azione e rappresentazione fedele.

Un secondo momento in cui un testo letterario e una produzione radiofonica s'intrecciano è il 1979, quando lo scrittore riprende l'esperimento di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, pubblicato nel 1975. La trasmissione radiofonica di tre anni dopo ha un titolo simile ma diverso, come l'esperimento stesso e il suo risultato sono simili ma diversi: *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, per l'Atelier de Création Radiophonique di France Culture³⁵.

L'osservazione è sia immediata, registrata all'impronta, sia elaborata, con il taglio, l'aggiunta di un attore, con il montaggio. La voce dello scrittore, registrata mentre osserva la strada, ed è a sua volta osservata, sistemato con il microfono in uno studio mobile, è successivamente montata con delle liste preparate dallo stesso Perec e lette da uno speaker. L'osservazione e descrizione coprono più di sei ore; di queste, due sono state salvate, ritagliate, montate e trasmesse l'anno successivo. Il titolo porta precise indicazioni spaziali e temporali. La registrazione audio e l'uso della voce da subito impongono la contrainte dell'immersione completa nel qui e ora. Mentre il primo *Tentative*, quello letterario, si sforzava di esplorare un luogo, nel tempo, tornandovi, per coglierne l'essenziale, il secondo si limita alla descrizione di un posto preciso in un momento preciso. Il tempo della registrazione detta il tempo dell'esperimento, salvo poi manipolarlo, in parte, in studio.

La voce dello speaker legge gli elenchi redatti da Perec e accumula dati su dati, enumerazioni su enumerazioni, di cose viste o che passano, riunite secondo un criterio comune: veicoli a due ruote, auto, camion, taxi, bus, cani, uccelli, persone di varie età, e dei quali viene data anche l'indicazione esatta del numero di rappresentanti per categoria visti passare. Di nuovo, è un'occorrenza ulteriore

³⁵ Andata in onda per la prima volta il 25 febbraio 1979. Disponibile sul sito di France Culture (<https://www.franceculture.fr/creation-sonore/tentative-de-description-de-choses-vues-au-carrefour-mabillon-le-19-mai-1978> – ultimo accesso: giugno 2020).

di quella dinamica tra regola e vita, tra ordine e caos, cui lo scrittore era interessato. Come si è detto, la sua voce è alternata a quella dello speaker, segue lo spettacolo mobile della via e non solo lo descrive attraverso le parole ma vi reagisce, attraverso la voce. Emergono a tratti l'interesse, a tratti la stanchezza, la noia, o accenni di riso: la voce conserva tutto un piano di senso che ha a che fare con la sua intonazione e le sue inflessioni, analoghe al linguaggio del corpo che si è visto in *Récits d'Ellis Island*.

Se in *Tentative d'épuisement* lo scrittore inseriva se stesso in un paesaggio umano in cui non aveva una posizione privilegiata da osservatore esterno, con effetti di dialogo, di specchio, di scambio, in *Description de choses vues...*, la sua visibilità aumenta e con questa lo scambio comunicativo anche con sconosciuti. La sua posizione è infatti sensibilmente diversa da quella dell'esperimento letterario, in cui passava relativamente inosservato, confondendosi con i passanti, seduto a un bar o su una panchina della Place Saint-Sulpice. Qui invece si trova in uno studio mobile, con un microfono, forse delle cuffie, davanti a un vetro, come s'intuisce dal fatto che gli altri che osserva ricambino il suo sguardo. Così, l'evocazione delle persone che gli passano davanti ha dell'imprevedibile: una bambina gli fa la linguaccia, un uomo lo indica col dito e un altro lo fotografa e gli parla, un americano lo insulta, una ragazza si sbellica dal ridere a vederlo appostato dentro il furgoncino della radio. La radio lo pone in un rapporto diverso con gli astanti: è bizzarro rispetto all'ambiente urbano quotidiano, e al contempo, poiché il mezzo che usa lo autorizza a parlare a tutti, tutti si sentono autorizzati a comunicare con lui, in qualunque modo, linguaggio del corpo compreso. La parola dello scrittore allora funziona da specchio in cui l'ascoltatore lo vede riflesso, attraverso gli occhi degli altri di cui descrive le reazioni.

Si è discusso brevemente della cosiddetta nuova oralità nel capitolo precedente. Il piano della semplice nominazione delle cose e degli esseri che compaiono o attirano l'attenzione è comune a entrambi gli esperimenti. Nel caso dell'esperimento radiofonico, questo aspetto comune e centrale richiama, pur in un contesto diverso, il carattere che nelle culture orali la parola aveva di azione, di creazione di esistenza, di potere sulle cose (tangibili e intangibili). Ovviamente si tratta di una forma diversa di oralità, radicata in una cultura da secoli profondamente influenzata dalla scrittura e dalla

stampa e insieme più estrema. In questa trasmissione, le parole di Perec fanno comparire nella mente dell'ascoltatore le cose e persone che vede, mentre la voce dello speaker le evoca a sua volta, ma catalogate. L'esperimento radiofonico pone con più forza l'accento sullo spazio come ambiente in cui si è immersi, aspetto che già nel lavoro letterario era decisivo, come si è visto al termine della sezione precedente. Con la radio, questa immersione nello spazio non è solo un motivo elaborato secondo un punto di vista ben definito, sulla base di una riflessione articolata, ma diventa parte della stessa espressione creativa, dal momento che la voce e il suono tendono ad avvolgere l'ascoltatore, superando la distanza prodotta da un approccio che faccia capo unicamente allo sguardo.

La descrizione letteraria può essere intenzionalmente inscritta nel movimento e nel tempo, come avviene nel *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* o in quella sorta di saggio ludico, *Still life / Style leaf*, esaminato alla sezione precedente, in cui si gioca sulla fedeltà e l'infedeltà della scrittura al reale per effetto del tempo (dettagli della scrivania che si modificano mentre si scrive). Anche in casi come questi, la descrizione può in qualsiasi momento essere interrotta nell'atto di lettura (il lettore può tornare indietro, rileggere), mentre il flusso continuo della voce nella trasmissione radiofonica ripropone il tempo come fattore inaggirabile. Il ritmo della parola si adatta allora alla circolazione della strada, all'azione dei semafori, all'affollamento dell'ora di punta e al vuoto dei momenti di calma, al ripetersi di uno slogan pubblicitario ricorrente sulla fiancata degli autobus. Il filo della voce può interrompersi in qualsiasi momento, per una distrazione, per affaticamento. Non ci sono degli a capo strategici, o termini diretti che indichino i momenti di pausa e quelli di ressa. C'è un legame materiale tra lo scorrere della vita nella piazza e il fluire della voce che la racconta, i quali condividono lo stesso spazio-tempo, entrambi in movimento, entrambi evanescenti.

Una trasmissione radiofonica, benché registrata, è d'altro canto legata al tempo di messa in onda e non può essere fermata dall'ascoltatore, il quale può solo scegliere di smettere di ascoltare, senza possibilità di recuperare quanto perso³⁶. Nel confronto tra la lettura e

³⁶ Così a fine anni Settanta; oggi (giugno 2020), la trasmissione può essere ascoltata sul sito di France Culture.

l'ascolto, le pause della voce, tra un oggetto visto e un altro, sono a momenti sensibilmente lunghe e nel silenzio si avvertono appena i rumori della città in sottofondo. È noto che le pause troppo lunghe sono un tabù in radio, poiché se c'è silenzio la radio scompare, è come se fosse spenta; sono il segnale che la comunicazione si è interrotta: da qui l'ossessione di riempire ogni istante, di suono, voce, musica, rumore. Si vedrà nel prossimo capitolo come proprio nei lavori per la radio Perec utilizzi il silenzio come strumento espressivo. Se la voce è costretta a un ritmo dettato dall'emergenza delle cose che si presentano alla vista, l'ascolto segue a sua volta i tempi della voce: l'ascoltatore deve aspettare, pazientare nei momenti di silenzio. Il tempo è davvero non manipolabile (al contrario della lettura, come abbiamo visto, dove una descrizione si può anche, proverbialmente, saltare), e l'operazione richiede da parte dell'ascoltatore uno sforzo ancora maggiore di ricettività e disponibilità. In un'intervista Perec racconta:

“Je m'étais installé au carrefour Mabillon, avec des micros à bord d'une camionnette, et j'ai dit tout ce que je voyais: les voitures qui passaient rue Serpente, les gouttes de pluie, les gens qui sortent avec un parapluie rouge, un autre bleu ou à rayures, le 63 qui passait avec ses bandes publicitaires, le 86 avec d'autres publicités... J'ai fait ça pendant six heures en m'arrêtant de temps en temps... et on a passé ça. Beaucoup de gens ont téléphoné pour demander quel était le fou qui se livrait à ce jeu... Jouer avec la ville, c'est peut-être un luxe.”³⁷

Forse l'ascoltatore trovava la trasmissione folle, come dice Perec, bizzarra, e se invece la prendeva sul serio, forse si annoiava, probabilmente si chiedeva che senso avesse, e se resisteva, se resiste, l'ascolto funziona come una sorta di esercizio di concentrazione, che sortisce un effetto di riappropriazione del tempo (attraverso l'attenzione portata allo spazio), come il *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* lo era dello spazio (attraverso la sua iscrizione nel tempo dell'osservazione, della scrittura e della lettura).

Questo incastro così serrato di tempo e spazio si riallaccia a nodi ricorrenti in Perec. In sintesi, la radio gli permetteva in fondo di stare su un crinale, per lui significativo e sensibile, tra la traccia durevole

³⁷ Bertelli, Ribière 2003b, p. 131.

lasciata dalla scrittura (o da una registrazione, o da un film) e l'evanescenza della voce, del tempo, dei ricordi, o la fragilità dei luoghi, del passato. D'altro canto, quella trasmissione non si svolgeva in presa diretta, ma era stata realizzata attraverso il montaggio di brani selezionati e ritagliati dalla registrazione a Mabillon, ai quali si aggiungeva inoltre la voce in studio che recitava gli inventari scritti a posteriori. Perec restava in fondo all'interno dell'orizzonte della scrittura, ma al contempo esplorava le possibilità linguistiche e gli spunti creativi offerti da un altro mezzo espressivo e di comunicazione, trovando il modo per trattare (in particolare nel caso della radio) un altro paradosso per lui centrale: la coesistenza dei due opposti della permanenza e del mutamento, della traccia e della scomparsa.

In coda, si può osservare rapidamente un'altra contraddizione operante di frequente, che ritroviamo e che non indebolisce il discorso ma lo arricchisce di sfumature. Come si è visto nel caso dei film analizzati sopra, la realtà e la finzione (nel senso inteso da Perec), il documento e la sua elaborazione s'intrecciano costantemente. Allo stesso modo, in questo esperimento radiofonico, la registrazione dello scrittore alle prese con la realtà e la categorizzazione delle liste coniugano la ripresa per come è e la sua manipolazione, il trattamento in studio. Intervistato nell'estate del 1981, lo scrittore precisa:

“Une fois, j'ai fait une émission radiophonique à propos du carrefour Mabillon où j'énumère toutes les voitures. Et ce que j'avais, ce n'étaient que des voitures, des voitures et des voitures. C'était absolument terrifiant parce qu'on ne les voit pas. On ne prête attention à ce que l'on a juste devant les yeux. Aussi, quand je fais ces textes, j'essaie d'être aussi précis que possible et... neutre, pourrais-je dire, comme si j'étais un martien qui traverse une ville... qui traverse quelque chose sans savoir ce que c'est et qui décrit ce qui se passe par bribes. Je n'essaie pas de faire intrusion et je n'essaie pas d'adopter une position autre que celle de l'œil qui observe, mais ensuite je ferai... je pense que cela viendra nourrir quelque fiction.”³⁸

Un momento dopo, a proposito di *Je me souviens* aggiunge: «c'était comme si je travaillais à un journal qui aurait pu être écrit par n'importe qui de ma génération – en France, s'entend. [...] Et je pen-

³⁸ *Ivi*, pp. 258-259.

se que ce n'est pas de la fiction en soi mais que c'est comme un tremplin pour la fiction»³⁹. Per l'esperimento su Mabillon, parte da un'esperienza che deve molto alla diretta e invece di portarla fino in fondo trasmettendo il suo esperimento per come è, sceglie di intervenire sulla registrazione, rendendo tra l'altro la manipolazione palesemente tale per l'ascoltatore. D'altro canto, anche nel documentario più neutro sono operate scelte e selezioni di soggetti, angolazioni, scene, momenti, accostamenti. È un vecchio discorso impostosi già con la fotografia. Come si è visto in modo più esplicito in *Récits d'Ellis Island*, Perec s'interroga sulla trasparenza, sull'evidenza, e usa i media della presunta fedeltà al reale in modo creativo e critico.

Nel terzo momento in cui scrittura letteraria e lavoro radiofonico si intrecciano direttamente, Perec è invitato a partecipare a una serie, nell'ambito della trasmissione *Mi-fugue mi-raisin* di France Culture, in cui si chiede ad autori diversi di indicare *Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir* (questo il titolo della serie). Lo scrittore partecipa nel 1981, a pochi mesi dalla morte, avvenuta nel marzo dell'anno successivo, e presenta una lista, che legge non in un blocco isolato, ma in interazione con il presentatore, con cui dialoga presentando ogni item. Questa lista iniziale, ritrovata tra i suoi manoscritti, con qualche commento e un lungo titolo (*Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*) è stata pubblicata postuma, nella raccolta *Je suis né*. Perec elabora con la scrittura, per quanto sinteticamente, un'idea nata dalla radio, e da altri, redigendo un testo che gli serve come canovaccio per la trasmissione, ma che ha uno statuto letterario suo all'interno della sua poetica (com'è noto, ha scritto molti 'testi-inventario'). Il titolo, così lungo per un testo così breve e pieno di modalizzatori (qualcuna delle cose e non le cose; il condizionale associato a un verbo di dovere; il "tout de même" che crea una distanza ironica), è sotto il segno dello *humour*, in contrasto con il tema serio e anche tragico della morte. Il titolo del testo letterario avvicina lo spunto iniziale per la radio alla sensibilità propria di Perec. Dalla trasmissione (non dal canovaccio letterario pubblicato) si capisce che lo scrittore ha ancora molti progetti che spera di realizzare.

³⁹ *Ivi*, p. 259.

La registrazione radiofonica non ha nulla a che vedere con gli altri lavori dello scrittore per la radio, che sono trattati come delle vere e proprie opere con una loro fisionomia definita e voluta, utilizzando creativamente i mezzi espressivi del medium specifico. Si tratta, come si è detto, di uno scambio con il presentatore sulla base della lista preparata e quindi ha una natura ibrida: tra il saggio radiofonico (come veniva chiamata la trasmissione su Mabillon) e l'intervista scherzosa. A momenti Perec legge il testo lentamente, fedelmente, le occorrenze della lista e le brevi frasi di commento in cui le ha inserite, e a momenti aggiunge ulteriori spiegazioni, conversa con il presentatore, accoglie i suoi suggerimenti ironici.

Il brevissimo testo, reggendosi sulle sole parole, senza intonazioni di voce, scambi, brevi risate, permette al lettore di concentrarsi sulla lista in sé, sulla sua progressione, sui rapporti tra le parti, in una prospettiva lineare ma anche spaziale (che la brevità e l'organizzazione tipografica favoriscono). Sono elencate le cose da fare attraverso una numerazione e inserite in un discorso: la numerazione viene dopo l'item e non prima, mimando il processo mentale di individuare le entrate, che sono importanti per chi scrive e poi numerarle, per assecondare il gioco. Gli item sono divisi in piccoli gruppi (a volte anche una sola voce) in base alla loro fattibilità, alla loro utilità o meno, alla loro natura (facilitare la vita, desiderio di cambiamento, desideri legati allo spazio e al tempo, ai viaggi, alla conoscenza, di cose impossibili, di scrittura, anche di sceneggiature per film d'avventura con grosse produzioni, di fumetti, di canzoni). Lo scrittore si ferma volontariamente a 37 entrate: ne ha scelte di meno, anche se in più di un'occasione afferma di averne molte di più. Al numero delle entrate è preferito il loro commento, il loro inserimento in un discorso.

Nel testo letterario emerge un item in particolare, posto in una posizione non particolarmente significativa, né all'inizio, né alla fine, né al centro, ma a un momento dalla fine ed espressamente indicato come inclassificabile, libero: «Il y a encore une chose que j'aimerais faire, mais je ne sais où elle se place, c'est planter un arbre (et le regarder grandir)»⁴⁰. Questo desiderio, nella sua semplicità e nella sua impossibilità, poiché richiede molto tempo, esprime in poche parole la voglia di vivere opposta alla prospettiva inevitabile della morte, su cui

⁴⁰ Perec 1990a, p. 109.

il gioco del testo, radiofonico e letterario, si basano. C'era forse anche una connessione con il progetto, ancora abbozzato, di *L'Arbre*. In generale, la mobilità, il desiderio di cambiamento e di vedere le cose che mutano s'impongono sul desiderio della traccia e della stabilità, i luoghi stabili e durevoli a cui era fatta menzione in *Espèces d'Espaces*. Gli ultimi due item sono impossibili perché connessi a scrittori scomparsi (Lowry, Nabokov), in un passato recente ma irrecuperabile: «des choses qu'il est désormais impossible d'envisager mais qui auraient été possibles il n'y a pas si longtemps»⁴¹.

Nella trasmissione radiofonica emerge, nella conversazione, soprattutto la dimensione, a volte divertita, a volte meno, della sfida e dell'aspirazione impossibile o difficile da realizzare, nonché il motivo consueto del tempo, che lo scrittore sottolinea più volte dialogando con il presentatore. Ad esempio, come imparare bene una lingua straniera, tornare a dipingere (ma si sente troppo vecchio), leggere Henry James o molti altri libri per i quali non ha e non trova mai il tempo. Una delle entrate recita: «Aller du Maroc a Tombouctou à dos de chameau en 52 jours»⁴², un po' enigmatica nel testo, che nella trasmissione lo scrittore spiega con una cartolina che possiede e che ritrae un cartellone con questa indicazione, su cui scherza dicendo che per passare il tempo si potrebbe dettare a un compagno di viaggio la *Chartreuse de Parme*, dato che 52 giorni è il tempo all'incirca che Stendhal ha impiegato per scriverla. Dietro l'aneddoto si cela poi un rimando al romanzo che Perec stava scrivendo in quel periodo e rimasto incompiuto.

Il volume, pubblicato postumo nel 1989 con il titolo «53 jours»⁴³, comprende i capitoli completati e gli appunti e le note manoscritte dei successivi, da cui il lettore può ricostruire, in modo piuttosto approssimativo, il resto del romanzo (ricavandone soprattutto l'impressione che sarebbe stato interessante leggere proprio la parte che lo scrittore non ha fatto in tempo a redigere). Il progetto utilizza le convenzioni del giallo, giocando con la *mise en abyme*, di romanzo nel romanzo nel romanzo, di autore inserito come personaggio. La frase di Stendhal, riadattata e criptata nel titolo della seconda parte («Un

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 107.

⁴³ Perec 2007.

roman est un miroir qui se promène le long de la route») è un riferimento al gioco di specchi del romanzo nel romanzo ma anche una metafora della centralità del percorso rispetto alla soluzione del giallo. È un po' la stessa logica della lista delle cose da fare prima di morire: il piacere di poterle fare e il fatto in sé di poterle fare, di viverle prima che sia troppo tardi, è quel che conta.

«53 jours» prosegue la ricerca di Perec anche elaborando i motivi del mistero e dell'apparenza, un libro specchio in cui finzione e realtà si confondono, il confine tra il testo e il mondo fuori del testo è incerto e costituisce l'enigma. È la stessa tematica affrontata in *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, pubblicato nel 1979, storia di quadri nel quadro («mise en perspective, non seulement spatiale, mais temporelle»⁴⁴) e di falsi che se riprodotti danno l'illusione o contribuiscono all'opinione che siano autentici («faux comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant»⁴⁵). Riflessione sulla realtà e sull'arte, sulla perdita di aura nell'epoca della riproducibilità tecnica, di cui scriveva Benjamin.

È evidente come alcuni motivi tornino costantemente nella scrittura di Perec ed è ovvio, accade ad ogni autore. I media diversi dalla letteratura e i vincoli che questi impongono gli offrivano tuttavia un modo diverso di osservarli ed esplorarli. Come scrive Bernard Magné nell'introduzione a *Un cabinet d'amateur*: «si l'on songe que cette toile à son tour en représente d'autres parmi lesquelles elle-même figure, on mesure combien la 'grille' de saisie du réalisme perecquien s'est à la fois enrichie et complexifiée en multipliant les médiations»⁴⁶.

⁴⁴ Perec 2002d, p. 1383.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1421.

⁴⁶ Magné, in Perec 2002d, p. 1366.

PARTE III

CREAZIONI EXTRA-LETTERARIE

A fianco dei lavori che si sviluppano su un doppio medium: letterario e cinematografico, o televisivo, o radiofonico, Perec ha creato o collaborato alla creazione di lavori pensati solo e unicamente per un medium non letterario. In questa sezione, sono oggetto di indagine le sole produzioni diffuse e realizzate, escludendo quindi quelle rimaste al solo stadio di progetto (come anticipato nell'Introduzione), tranne qualche accenno rapido a qualche titolo sparso. Si è tenuto inoltre conto dei lavori intenzionalmente *concepiti per* il mezzo specifico (ad esempio la trasmissione radiofonica), per i quali dunque il medium è condizionante fin dal momento della creazione, e non ad esempio delle semplici letture radiofoniche di testi inizialmente pubblicati in forma di libro o articolo, e solo per tale forma pensati, o trasmissioni di registrazioni di allestimenti per il teatro. Allo stesso modo, per il cinema o la televisione, si prediligeranno, come precisato in precedenza, i lavori realizzati in cui il contributo dello scrittore è consistente e non diluito tra molti altri collaboratori, o ridotto alla funzione poco creativa di produttore, o in cui suoi testi letterari sono usati senza che lo scrittore abbia avuto alcuna parte nel loro adattamento filmico (in questi ultimi casi ci si limiterà solo a citare qualche titolo).

Alcune di queste produzioni sono facilmente reperibili in formato dvd, mentre altre sono conservate presso gli archivi dell'Institut National de l'Audiovisuel (INA) e rese disponibili al pubblico o ai ricercatori presso la Bibliothèque nationale de France, o anche consultabili presso il Forum des Images, all'interno del Forum des Halles. Per altri di questi lavori, a causa della difficile rintracciabilità (ad esempio gli Hörspiele), ci si baserà su articoli e altro materiale consultabile nel Fonds documentaire de l'Association Georges Perec, e non potendo

disporre in alcuni casi delle registrazioni, si farà riferimento ai manoscritti dell'autore (appunti, abbozzi, o copie dattiloscritte), conservati nel Fonds privé Georges Perec, presso la Bibliothèque de l'Arsenal. In questi ultimi casi soprattutto, si cercherà di tenere conto del fatto che le trascrizioni, gli appunti preparatori non possono sostituire l'esperienza diretta dell'ascolto, che appunto si realizza attraverso un medium e strumenti comunicativi diversi da quelli letterari e della scrittura.

Inserite in un lavoro creativo più ampio, sono produzioni che in ogni caso si situano in rapporto di scambio reciproco con l'opera letteraria. Per tale ragione, si ritroveranno motivi, riflessioni sviluppate in altri testi con esiti analoghi, all'interno di un percorso intellettuale multiforme, in cui ogni esperienza si riflette sulle altre. La radio fornisce un punto di vista diverso sulla scrittura; il cinema è parte della sensibilità contemporanea, impossibile da aggirare; la letteratura a sua volta porta la ricchezza di tradizione e di risorse immaginative e concettuali di cui dispone negli altri ambiti, restando il centro nevralgico a cui tutto ritorna.

8. Esperimenti radiofonici

Nell'anno di partecipazione al convegno di Venezia dedicato ai mass media, il 1967, avvengono i primi contatti dello scrittore con due radio tedesche, per una collaborazione: la Saarländischer Rundfunk prima e la Westdeutscher Rundfunk poi. Tra il 1968 e il 1974 è autore di una serie di *Neue Hörspiele* di cui redige una prima stesura in francese e quindi una versione in tedesco, in collaborazione con il suo traduttore Eugen Helmlé. A tutt'oggi non esistono traduzioni o versioni radiofoniche francesi di queste pièces. Ci sarà inoltre un lavoro per una radio della Costa d'Avorio nel 1970 e sporadiche trasmissioni sulla radio francese, per France Culture in particolare¹.

8.1. La sfida della radio, nel segno della ricerca

Da lettere e appunti manoscritti dell'autore², sembrerebbe che non siano estranee alla decisione di Perec di lanciarsi nella nuova esperienza le preoccupazioni economiche, ma in corso di stesura e successivamente, il processo creativo prenderà il sopravvento. Lo scrittore arriverà addirittura a sostenere, come si vedrà, che la scrittura per il mezzo radiofonico pone una serie di sfide e problemi che permettono di approcciare diversamente la creazione letteraria e di trovare soluzioni ispirate da questi lavori. È in fondo una constatazione che fa eco all'intuizione espressa nel convegno e articolo del

¹ Per avere maggiori dettagli sulle trasmissioni non pensate da Perec espressamente per la radio, cui qui non si farà qui cenno, si veda la Bibliografia particolareggiata in Bellos 1994, pp. 408-409 e 754-757.

² *Ivi*, p. 399 e p. 407.

'67 (secondo cui i media offrivano allo scrittore un confronto da cui la scrittura avrebbe potuto trarre beneficio).

Altri autori prima di lui si erano cimentati nella scrittura per la radio (Beckett, Butor, Sarraute, lo stesso Queneau, Duras e altri). In Germania in particolare, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, la radio era polverizzata in emittenti locali, ma finanziate pubblicamente, che garantivano un ampio margine di libertà creativa a produttori e scrittori, non solo tedeschi³. Negli anni Sessanta, le radio tedesche puntano al rinnovamento e alla sperimentazione, sfruttando nuovi ritrovati tecnici come la stereofonia, o il montaggio elettronico che permettono di isolare singoli suoni. Queste possibilità tecniche si prestano bene alla passione di Perec per il linguaggio, le permutazioni e le combinazioni (sempre intorno al '67 comincia la sua collaborazione con l'OuLiPo)⁴. La nuova stagione delle radio tedesche si delinea, fin dalle intenzioni, come superamento della pura imitazione del teatro (con musica, annunciatrice, e rumori d'ambiente, per compensare la mancanza di elementi visivi), in direzione della ricerca sul suono e il linguaggio come suono. È ciò che avviene appunto e soprattutto con i Neue Hörspiele⁵. È in questo quadro che la radio della Saar chiede allo scrittore di proporre un progetto in linea con i caratteri di innovazione dei Neue Hörspiele, per l'intermediazione di Eugen Helmlé, il quale non solo farà da traduttore, ma seguirà le stesure passo dopo passo, anche indicando in fase di redazione i materiali o i giochi di suono in tedesco che lo scrittore cerca.

8.2. Giochi per l'orecchio: gli Hörspiele

Die Maschine è il primo progetto portato a compimento per la radio. Come anticipato, Helmlé propone Perec alla Saarländischer Rundfunk nella primavera del 1967. Lo scrittore farà una serie di viaggi in Germania anche per prendere confidenza con il genere con cui dovrà confrontarsi e cercare di cogliere le aspettative della committenza, sulla base degli esempi che gli vengono forniti e del-

³ *Ivi*, p. 397.

⁴ *Ivi*, pp. 398-400.

⁵ Cfr. i vari articoli che Hans Hartje ha dedicato all'argomento, in generale e in riferimento a Perec (Hartje 1997; Hartje 2003; Hartje 2004).

le discussioni che ha con produttori, scrittori e responsabili nelle sedi della SR: il risultato verrà trasmesso per la prima volta nel novembre del 1968.

Perec sceglie di privarsi di rumori d'ambiente, di un intreccio pur minimo e di personaggi umani, e sostituisce questi ultimi con una macchina immaginaria: finte voci automatiche si alternano e sovrappongono con combinazioni dettate dalla scelta del computer (di fatto dello scrittore). Il testo simula il comportamento della macchina sulla base di vincoli o regole che di volta in volta ne comandano le operazioni (e la scrittura dell'autore), con effetto spesso comico e dissacrante. Sono questi anche gli anni in cui Perec lavora con Marcel Bénabou a quella sorta di laboratorio linguistico e ludico che va sotto il nome di P.A.L.F., di cui si è parlato all'inizio di questo studio. Il modello di sperimentazione dei *Neue Hörspiele* che stava prendendo forma proprio allora era perfettamente conforme agli interessi dello scrittore, così il baricentro di tutta la pièce è proprio l'azione sul linguaggio e sul suono.

L'oggetto che tiene impegnata la macchina e che viene scomposto, ricomposto, rimaneggiato in innumerevoli modi, è una celebre poesia del 1780 di Goethe, monumento della tradizione letteraria ma anche musicale tedesca, *Wandrer's Nachtlied (Über allen Gipfeln)*⁶, evocativa immagine di calma campestre la sera e del sonno a venire come metafora della morte (come scrive Bellos, «un petit poème exquis, classique dans sa simplicité, romantique dans ses sentiments et métaphysique dans son allusion à la mort»⁷). In questa operazione divertita di dissacrazione, Perec non era solo, sebbene l'ambito di applicazione, radiofonico, fosse insolito, dato che altri scrittori prima di lui avevano parodiato la canzone di Goethe e, com'è noto, tutti i membri dell'OuLiPo avevano un atteggiamento manifestamente e intenzionalmente leggero e disinvolto nei confronti dei classici. D'altra parte, il canto del viandante di Goethe, che rassicura malinconicamente anche tu troverai riposo, non era estraneo al motivo dell'erranza che Perec riconosceva come intimamente proprio, come espresso apertamente in *Récits d'Ellis Island* in particolare (ma il

⁶ Poesia nota in francese con il titolo *La Berceuse du promeneur (Sur chaque sommet)* e in italiano, *Canto notturno del viandante II*.

⁷ Bellos 1994, p. 403.

primitivo romanzo dello scrittore, mai pubblicato né proposto a editore, scritto tra il 1955 e il 1956, dieci anni prima dell'esordio, era intitolato *Les Errants*). Come si vedrà, la demistificazione ha un lato dolente (come emerge nel finale), nella consueta commistione di gioco e di malinconia.

Per fornire una sintesi dello schema che presiede al funzionamento di *Die Maschine*, la macchina protagonista è rappresentata da cinque voci (una femminile e le altre maschili) che simulano le operazioni di un computer programmato per analizzare e scomporre la poesia di Goethe. Queste voci corrispondono a uno speaker, all'unità di controllo (la voce femminile) e a tre processori. Lo speaker introduce la pièce (spiega l'organizzazione della macchina e recita la poesia per intero); l'unità di controllo impartisce gli ordini, attraverso una serie di programmi fittizi per il trattamento linguistico della poesia a vari livelli (l'unità di controllo avvia il programma e dà comandi base come: fermarsi, tornare indietro, ripetere, aspettare, ecc.); i tre processori eseguono le operazioni e dispongono di una banca dati relativa all'autore, un vocabolario delle maggiori lingue del mondo, alfabeti e chiavi fonetiche e sintattiche, e infine una selezione di poesia di varie parti del mondo. La maggior parte della pièce è costituita dall'alternarsi delle voci dell'unità di controllo che impartisce gli ordini e dei processori che li eseguono singolarmente o in sequenza, oltre a una serie di "click" e di suoni che servono a indicare all'ascoltatore che il controllo di sistema sta cambiando comando e operazione. Rispondendo a cinque protocolli, la macchina analizza, scompone, riconnette, manipola la poesia di Goethe.

Il protocollo zero (definito "conoscenza base") è statistico, nel senso che disseziona la poesia nei suoi materiali linguistici e li riduce a una serie di aridi dati numerici, arrivando a indicare la media del numero di sillaba per verso su cui cade l'accento e poi rispondere con "irrilevante" ad altri comandi non meno assurdi, come la media delle lettere per parola. Il tono è quindi inizialmente ironico, sia nei confronti della poesia di Goethe che della macchina, entrambi ridicolizzati o anche semplicemente ridimensionati, ognuno incarnazione dei due piani della cultura umanistica e della cultura tecnico-scientifica (con cui lo scrittore giocherà anche negli articoli finto-scientifici, anche di scienze umane, riuniti nella raccolta *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*).

Il protocollo uno (definito “operazioni interne”) è invece linguistico e analizza la poesia dal punto di vista del significato che viene stravolto variando i raggruppamenti sintattici o l'ordine delle parole. Ad esempio la poesia è letta senza rispettare i versi, gli accenti e le pause interne, ma a gruppi di parole imposti dal sistema, prima due, poi tre, ecc., che spezzano la coerenza sintattica e inducono a cercare una coerenza diversa da quella originaria e un senso diverso che diventa evocativo o sfuggente, fino a che una voce singola (uno dei processori) non ripete la poesia per intero rapidamente e senza inflessioni, né pause. Si passa dalla rottura della sintassi che crea ipotesi di possibili nuovi significati a una sorta di sovraccarico del sistema che si risolve nel nonsense. Seguono altre operazioni, come la poesia messa a rovescio, dall'ultimo verso al primo e ogni verso dall'ultima parola alla prima, oppure trasformata mettendo in sequenza le prime parole di ogni verso, poi le seconde e così via, oppure si ha la permutazione delle parole che sono riordinate a caso, in cui il nonsense rappresenta l'effetto comico e liberatorio, e il caso (che nasconde l'intenzione dello scrittore) sfocia nel gioco di parole (non siamo distanti dagli esperimenti del P.A.L.F., cui si è accennato).

I processori tentano poi un ripristino della poesia, completamente distorta, ricostruendone prima le lettere e progressivamente le parole, quindi i versi, attraverso vari tentativi, fatti di balbettamenti, parole fuori luogo, parole errate che innescano frettolosamente frasi automatiche anch'esse fuori luogo, slogan, invece dei versi originari, con effetto, ancora una volta, comico, ma dal retrogusto vagamente sinistro (ad esempio «Germany above everything in the world» nella traduzione inglese⁸). Il sistema va in crisi non riuscendo a ricostruire la seconda parte della poesia, con l'unità di controllo che ordina di fermarsi, di tornare indietro, a ogni processore di provare l'uno dopo l'altro, di nuovo di fermarsi. Si riconoscono qui alcuni motivi sviluppati altrove in ambito letterario, in quegli anni e successivamente: il tentativo che non esaurisce tutte le possibilità immaginabili o che si possono sperimentare o accadere; viceversa, le possibilità che si risolvono in una, sempre la stessa, nonostante tutti i tentativi; l'errore che è il genio nel sistema, come sostiene lo scrittore, che cioè impedisce al sistema di essere completamente chiuso e sclerotizzato, senza vita.

⁸ Perec 2009, p. 45 (“The Review of Contemporary Fiction”).

Nei balbettii dei processori, in cerca delle parole corrette, che ricordano i tentativi dei bambini che imparano a parlare, l'ascoltatore è portato a svolgere un ruolo attivo, seguendo la tendenza naturale del cervello umano a completare: così l'ascoltatore anticipa la macchina con la parola corretta oppure ne pensa altre, proprie, che possono essere incongrue o coerenti e in quest'ultimo caso produrre senso, un senso anche inaspettato. Vi si può forse trovare un richiamo a certi automatismi umani, anche sulla base di dati culturali di vario tipo, anche i meno probabili (il verbo "aspetta", nel penultimo verso della poesia di Goethe, appena ricostruito, piuttosto che generare il resto del verso, fa da innesco a un erroneo "aspettando Godot").

Il gioco (più godibile di quanto non sia la sua descrizione) continua con il raddoppiamento delle parole della poesia, l'omissione della prima parola di ogni linea, l'apocope, la riduzione di ogni verso alla sola coda, richiamando procedimenti moderni in cui l'analogia e la libera associazione sono dominanti. Altra variazione: la trasformazione della poesia alla forma negativa, che dà per risultato una puntigliosa e comica confutazione della visione di Goethe. Ennesima variazione: la scomposizione della poesia in domande e risposte, in cui la comicità sta nella stupidità del dialogo tra due processori, nel modo cioè in cui la contemplazione della natura, della sera, il desiderio di pace, dopo gli affanni del giorno e della vita, l'evocazione della caducità umana sono mutate in un dialogo piattamente informativo.

Il procedimento, da ironico ad apertamente comico, prosegue attraverso i restanti tre protocolli. Nel protocollo due, le parole della poesia hanno le lettere riposizionate (anagramma), oppure i verbi e i sostantivi hanno alcune lettere che si scambiano di posto, oppure è inserito un suono all'interno di ogni parola, in modo da deformare la dicitura delle parole o creare un senso nuovo, bizzarro e astruso o dalle connessioni divertenti. Anche l'unità di controllo è contagiata dal gioco: uno dei processori ha il compito di intercalare le parole con una "w", distorcendole, e l'unità di controllo lo imita nel dare il comando di arresto. Le variazioni si susseguono e le alterazioni del senso a momenti attenuano la componente comica per una più seria, con gli ultimi due versi (l'appello del viandante al lettore di aspettare perché anch'egli riposerà) restano invariati di versione in versione, fino a che l'ironia e il gioco riprendono nuovamente. Alla poesia sono sostituiti ad esempio dei proverbi, pur conservando per ognuno una

parola originaria che è ovviamente incoerente con il proverbio. A un dato momento l'unità di controllo richiede ai processori di sostituire ogni verso con espressioni ancora più poetiche e i processori annullano la richiesta come insolubile: non è possibile una versione più compiuta della versione di Goethe. Il monumento letterario è ribadito come tale nel momento stesso in cui è fatto oggetto di gioco, di scherzo. Come sostenevano all'OuLiPo, impossibile avere a che fare con i classici e la letteratura senza sentirsi liberi di farne quel che si vuole, anche quando si fissano le regole del gioco (compito in questa pièce dei protocolli e dell'unità di controllo).

Il protocollo numero tre è definito dallo speaker come “critico” e si sofferma sull'autore della poesia: raccoglie citazioni di brevi giudizi critici sull'uomo; propone una serie nutrita di possibili o esistenti campi di indagine su “Goethe e...”, individuando vari soggetti (l'ironia nei confronti della critica letteraria è trasparente – la macchina si incanta su “Goethe e Schiller” e non è chiaro se non si tratti piuttosto di una tendenza all'incantamento della critica, oltre che del sistema); aggiunge una selezione di citazioni dal poeta, alcune anche contraddittorie e poste perfidamente l'una accanto all'altra. Infine, il protocollo numero quattro, che conclude la pièce, definito “esplosione di citazioni”, si propone di confrontare la poesia di Goethe con brani da componimenti poetici di varie parti del mondo nell'intento di estrarre l'essenza della Poesia, in una sorta di celebrazione finale della letteratura. I tre processori e l'unità di controllo abbandonano lo schema finora seguito di comando ed esecuzione e si alternano liberamente, citando dalla letteratura giapponese, europea, americana, di ogni epoca, da Hölderlin a Emily Dickinson a Brecht a Neruda a Izumi Shibiku, sulla base dei comuni campi lessicali e degli stessi motivi della canzone di Goethe, a volte dividendo uno stesso brano tra le varie voci e in varie lingue. Successivamente, i versi della canzone di Goethe cominciano a ricomparire, alternati verso per verso a citazioni di altri poeti e scrittori, sempre più brevi. Compagnano poi due momenti di totale silenzio come parentesi alle voci che recitano, alternandosi una in giapponese, una in tedesco, una in francese e una in inglese: «qu'il y ait un chemin / qu'un jour nous devons tous prendre / je le savais déjà / mais je ne croyais pas / qu'il me faille le prendre si

tôt moi-même»⁹. Dopo il secondo momento di silenzio, Perec abbandona i giochi linguistici per definire la poesia come creata dal silenzio, nel silenzio e attraverso il silenzio, e come tale, ogni singolo componimento poetico o espressione poetica non fa che a sua volta riportare al silenzio. La pièce si conclude con una successione ripetuta da ogni voce di parole in varie lingue che stanno per pace, calma, in una disarticolazione del linguaggio fino al suono delle labbra con cui si intima di tacere e non fare rumore ("sst"), anche questo in varie lingue, e la pièce si chiude.

I frammenti di poesia, citati in connessione con i temi di *Wandrers Nachtlied*, che la macchina di *Die Maschine* ha innescato, portano la pièce oltre le sue premesse di gioco finto-tecnologico e demistificatorio, in conformità con l'idea di Perec di una sorta di grande puzzle che lega le scritture e le opere: un'ottica intertestuale che è insita nella pratica stessa della citazione nascosta nel testo che ha accompagnato lo scrittore fin dal suo esordio. Gli stessi motivi del silenzio e della morte che caratterizzano *Wandrers Nachtlied* diventano alla fine i motivi della pièce, al termine delle varie e divertite ricombinazioni di cui Goethe è bersaglio, con il consueto fondo amaro dietro lo scherzo. Alla stessa maniera, un anno dopo, *La disparition*, e dieci anni dopo, *La Vie mode d'emploi* si chiuderanno sul silenzio e la morte, dopo il gioco, l'affabulazione euforica. È d'altronde sintomatico che Perec tematizzasse il silenzio nella sua prima prova per la radio (che rifugge il silenzio). La messa in onda ebbe successo, seguirono repliche e la collaborazione proseguì.

In realtà, mentre Perec elabora il progetto per *Die Maschine*, nell'estate del 1967, per gioco butta giù un altro testo, dal titolo *Le Diable dans la bibliothèque*, che consegna ai responsabili della SR che però lo rifiutano (anche se nel dattiloscritto in francese i riferimenti dello scrittore sono alla radio francese e a France Culture). È una sorta di 'scherzo' che prende in giro la radio, il suo ambiente, le sue convenzioni comunicative, mostrando la messa in scena di una pièce radiofonica, con personaggi maldestri, incomprensioni, gag che prendono di mira la prassi dei rumori d'ambiente in un contesto narrativo (la stessa da cui i Neue Hörspiele si allontanavano), interruzioni pubblicitarie intempestive, l'autore che protesta per i cam-

⁹ Ivi, pp. 90-91.

biamenti che vogliono apportare al suo testo, smarrito tra le parentele di attori, regista e tecnici, i tecnici che minacciano lo sciopero, un'ascoltatrice che telefona per sapere che razza di programma è, dato che a quanto pare non è una registrazione ma una diretta. Si succedono allora una partita a poker tra i tecnici, un notiziario, una panoramica di quel che trasmettono le altre radio, la capitolazione dell'autore al volere del regista e il suo successivo tentativo di suicidio e infine una corsa frettolosa finale per riprendere a recitare una pièce per la quale non c'è ormai più tempo a disposizione (la tirannia dei programmi audiovisivi), benché tratta da un altro monumento della letteratura europea come il *Faust* di Goethe. *Le Diable dans la bibliothèque* rimarrà inedito fino a che non verrà tradotto in tedesco da Helmlé e trasmesso nel 1991, molti anni dopo la scomparsa dello scrittore, senza che questi ne abbia quindi potuto visionare la realizzazione (come è impossibilitato a fare l'autore personaggio della sua pièce, che *en abyme*, ha il suo stesso nome). Nel Fondo Perec all'Arsenal esiste una copia dattiloscritta del testo per mano dell'autore (Dossier 118).

Il secondo Hörspiel che viene invece curato da Perec fino alla sua messa in onda, nell'autunno del 1969, con il titolo *Wucherungen* (in francese *Excroissances*), sempre per la SR, versione radiofonica del testo letterario, uscito in rivista nel 1968, dal titolo *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*. Se ne è discusso nel capitolo della sezione precedente dedicato al confronto tra testi letterari e loro corrispettivi audiovisivi, cui si rimanda.

Il terzo Hörspiel portato a termine e seguito dall'autore fino alla sua trasmissione nel 1971, ancora per la SR, ha il titolo di *Tagstimmen* (in francese *Voix du jour*). Lo si può ascoltare nel programma radiofonico di France Culture del 1972, *AudioPerec*, che contiene alcune prove dello scrittore per la radio, conservata dall'INA presso la BnF Mitterrand. Perec aveva cominciato a parlare con il musicista Philippe Drogoz di un'idea di libretto d'opera. In questo periodo, nell'ambiente della SR, si passa dal presupposto secondo cui il cuore dei Neue Hörspiele è il linguaggio al principio che a caratterizzare la specificità del mezzo radiofonico sia piuttosto la voce¹⁰. Perec unisce il desiderio di lavorare con Drogoz con la committenza della radio per una nuova

¹⁰ Bellos 1994, p. 478.

produzione e ne nasce appunto *Tagstimmen*, che è una pièce vocale, con recitato e cantato. Questo lavoro non scompone una poesia celebre come accadeva in *Die Maschine*, utilizzando tutte le risorse della lingua, semantiche e fonetiche, di senso e di suono, ma è un'esplorazione della voce umana e delle sue manifestazioni, attraverso la giornata e attraverso la vita di un uomo, le quali tuttavia, come in *Die Maschine*, alla fine sfociano nel silenzio, secondo un andamento circolare, di fine che richiama l'inizio.

In un'intervista del 1981, Perec ne parla in questi termini:

“Ce qu'on m'avait demandé, c'était d'explorer systématiquement le potentiel de la voix humaine, c'est-à-dire de produire un Hörspiel où la voix humaine serait présente sous toutes ses manifestations – le chuchotement, le cri, le chant, diverses manières de chanter, la manière dont les enfants comptent à haute voix à l'école – la voix du quotidien. [...]. Quand j'ai commencé à y travailler, j'ai essayé de choisir une ligne non narrative pour incorporer deux choses qui me paraissent importantes: d'abord l'écoulement de la vie – de la naissance à la mort –, et ensuite l'écoulement de la journée – du matin au soir. Ensuite, j'ai essayé de transformer les éléments narratifs, c'est-à-dire ce qui arrive à quelqu'un au cours de sa vie et ce qui arrive à quelqu'un au cours d'une journée. Et ça, dans le langage de tous les jours, c'est-à-dire avec des proverbes. Aussi, j'ai choisi des proverbes – un grand nombre de proverbes – et j'ai essayé de faire des permutations, d'une ligne à l'autre, d'une lettre à l'autre, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que du bruit.”¹¹

Nel Fonds privé Perec è conservato il progetto dattiloscritto dello scrittore, probabilmente la presentazione ai responsabili della radio, con alcune indicazioni pratiche per la realizzazione successiva (Dossier 72; segnatamente da 72,5,2,2 a 72,5,2,9). La pièce segue un percorso che, come già anticipato nelle parole del suo autore, va dal mattino alla notte, al quale corrisponde un secondo piano simbolico, il percorso della vita umana dalla nascita alla morte. A ogni momento della giornata e della vita sono associati diversi tipi di discorso, espressioni della voce, tonalità. Così al risveglio e alla nascita si odono sussurri, balbettii, suoni inarticolati, risa, frasi isolate; al mattino e

¹¹ Bertelli, Ribière 2003b, p. 260.

all'infanzia, filastrocche e brani recitati a memoria; a mezzogiorno e alla giovinezza, vocio sostenuto, slogan, cantilene, sermoni, ordini al ristorante; al pomeriggio e alla maturità il monologo interiore, la narrazione e il canto; al tramonto e alla vecchiaia la ripetizione insistente, il monologo, la cantilena; e infine alla notte e alla morte, il silenzio e insieme il grido.

È centrale il lavoro sul suono, sull'intonazione, sul montaggio delle voci, la loro alternanza, sfumando le une sotto le altre. Che reciti o canti, da sola o in gruppo, sovrapponendosi o avvicinandosi ad altre, la voce crea un tessuto sonoro continuo che prosegue per tutta la pièce. A ogni momento della vita e della giornata sono poi associati dei proverbi, ognuno adeguato al momento specifico. Allo stesso modo, vengono aggiunte delle frasi fatte molto comuni. Come aveva scritto Walter Benjamin nel 1932 riflettendo sulla radio: «È dalla superficie, anzi, che ci siamo mossi, per raggiungere il profondo»¹², come d'altro canto altri scrittori prima di lui avevano intuito a inizio secolo. Proverbi e frasi fatte sono suscettibili di variazione fonetica che ne altera il significato. Su questo sfondo si inseriscono poi frammenti di dialogo, monologhi, narrazioni, enumerazioni che prendono spunto dagli stessi proverbi e filastrocche (un aneddoto, uno sketch, ad esempio). Si deve inoltre avere, secondo lo scrittore, l'impressione di ascoltare tutte le forme conosciute della parola, con brani di diversa provenienza, discorso politico, conversazione mondana, notiziario, conferenza, folla che vocifera, una venditrice, un contabile al lavoro, degli ubriachi (per dare solo alcuni esempi forniti da lui stesso). È con tutte queste diverse modalità della voce e della parola che viene raccontata la vita/giornata di un uomo qualsiasi, nella quotidianità di una città. Come ha detto Philippe Drogoz, doppiando le parole di Perec: «Le scénario est en effet la vie d'un homme, de la naissance à la mort, et, en même temps, la journée d'un homme: tout est dans les bruits du quotidien»¹³, con registrazioni prese ad esempio in un cortile di ricreazione, di un coro infantile in una chiesa, di un uomo che fischia per strada. «C'est ce qu'on pourrait appeler du faux quotidien, du faux document» prosegue Drogoz, «ce genre de tricherie permet

¹² Benjamin 2014, p. 17.

¹³ Drogoz, in Magné 1985, p. 272.

d'avoir une transcription musicale thématique»¹⁴. E aggiunge, nello spiegare la progressione e il rapporto tra parola e musica: «on part du chuchotement, on va vers le parler, parler de plus en plus exagéré (nous avons répertorié tous les types de discours qui allaient peu à peu vers une sorte de musique); au milieu c'est la musique, puis on revient progressivement vers le parler et le chuchotement»¹⁵. L'inizio della pièce è quindi un passaggio da sussurri e balbettii che per tentativi dà forma alla parola "Stimme" (voce), a cui fa seguito il primo proverbio, mentre il finale riprende gli stessi fonemi della prima parola pronunciata nella pièce che si spegne nel silenzio. Di fatto, l'Hörspiel termina con una voce che si attenua, come se facesse fatica a parlare, quindi i proverbi che a loro volta perdono parole, pezzi di frase, fino a un sussurro e a un respiro.

Le registrazioni della pièce anche in questo caso sfruttano i mezzi tecnici propri della radio, con una prima seduta, come se fosse in diretta, per registrare il tappeto di voci, con l'insieme degli interpreti, e sedute successive con interpreti singoli per registrare e manipolare le performance. Come dice ancora Drogoz, a proposito dei suoi lavori con Perec: «Tout est fait plus ou moins avec des procédés de radio. Nous sommes arrivés avec une partition où les opérations de radio étaient prévues. [...]. C'est fait avec des moyens de radio, tout au long»¹⁶. In questa pièce è particolarmente evidente come la nuova oralità tecnologica si distanzi da quella primaria per questa componente razionalmente manipolatoria che se da un lato sembra recuperare il fascino della fluidità del suono (la magia della parola che si crea e che crea il mondo), dall'altro, desacralizza la lingua e il linguaggio, scomponendoli in tessere con cui giocare. Mentre la scrittura, prima dell'avvento dei nuovi media, per quanto rigidamente strutturata, sembrava imitare il linguaggio verbale nella sua linearità fluida, questa nuova oralità, erede della scrittura, è fatta di frammenti e di montaggio, di scomposizioni e ricomposizioni, come fa la scrittura con le lettere e le parole che imitano i suoni, isolandole e distanziandole visivamente, e come fa la radio con la voce registrata e oggettivizzata.

¹⁴ *Ivi*, p. 273.

¹⁵ *Ivi*, p. 272.

¹⁶ *Ivi*, p. 274.

Il quarto Hörspiel viene trasmesso nel 1972, per un'altra radio tedesca, la Westdeutscher Rundfunk di Colonia, ed ha il titolo di *Mechanismus des Nervensystems in Kopf* (ovvero, in francese, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*). Anche in questo caso la pièce è strutturata su una sovrapposizione di voci, in stereofonia. Nello specifico, un discorso pubblico e accademico, di un neurofisiologo, sulla percezione sensoriale e in particolare sul processo della visione, dall'occhio al cervello, è affiancato a un brusio soggiacente, che diventa sempre più invadente fino a imporsi, di voci che sono una sorta di drammatizzazione elementare e in situazione del discorso dello scienziato. La versione francese della pièce è stata pubblicata nella rivista "Cause commune", mentre nel Fondo Perec è conservato il manoscritto sempre in francese, nel Dossier 112 (da 112,32,4 a 112,32,42).

Il discorso del neurofisiologo è tenuto usando il lessico specialistico e settoriale, mentre in sottofondo il coro è composto di tre gruppi, ognuno composto a sua volta da tre voci (due maschili e una femminile). Il coro, che come si è detto comincia con un mormorio sotto le parole dello studioso e finisce per sommergerlo insieme al suo discorso rigorosamente scientifico, mostra il processo della visione, che il conferenziere sta analizzando, in atto, lo mette in scena come se si verificasse concretamente. Il piano della vista è trasposto su quello sonoro, della voce e della parola. È una sorta di narrativizzazione della visione, alternativa e contemporanea alla spiegazione scientifica: il coro dà inizio alla rappresentazione con un suono inarticolato e poi varie parole ripetute e incrociate che riproducono sul piano acustico la visione che per gradi si delinea. All'inizio la percezione è incerta, poi l'espressione di esistenza "il y a" definisce la presenza di qualcosa che è percepito, poi il colore, poi una posizione spaziale, sempre tra ombra e luce, quindi un accenno di movimento, delle forme, delle forme indistinte, poi in movimento, delle macchie, dei punti, poi combinazioni di punti, di colore. Ci sono frequenti ritorni all'indietro mentre i dati si sommano fino a una "lumière diffuse" e a una forma ben definita e identificabile verbalmente come "porte entr'ouverte", quindi ulteriori combinazioni e dubbi su ciò che si vede.

Inaspettatamente il coro, impegnato nella percezione del qui e ora, per quanto confuso, passa a una sorta di modalità ricordo. Mentre il coro opera questo passaggio, il conferenziere indirettamente spiega la dinamica che segue il coro stesso, nel comparare la visione alla pro-

duzione di suono: i segnali visivi sono trasmessi in modo analogo a una sorta di rumore di fondo che sulla base degli stimoli ricevuti si modulerà in un segnale pertinente e riconoscibile. Si comprende che il coro è passato dalla percezione al ricordo attraverso le parole “un jour / jadis / il y a longtemps” e dal fatto che ognuno ripete “des années et des années”. Ci si è inoltre spostati sul piano della narrazione in senso stretto, anche se da ricostruire. Emerge una soggettività che non viene mai evocata attraverso il “je”, ma tramite frasi nominali e forme passive: si delinea una scena abbozzata, un soggetto svegliatosi improvvisamente, di soprassalto, senza sapere perché, che nella semioscurità della porta socchiusa fa fatica a distinguere le cose. Tra le forme incerte nella penombra della stanza, questo soggetto a sua volta imprecisato fa fatica persino a riconoscersi ed è preso dall'inquietudine. Le forme indistinte, ombre incomprensibili, indefinibili e quindi minacciose, diventano allora dei mostri, mostri bianchi e immensi, che sembrano muoversi lentamente. Il coro usa il termine “sembaient”, che implica una deformazione immaginativa, interpretativa. I mostri biancastri diventano animali preistorici che si affrontano in una lenta danza di morte (ma ancora è utilizzato il verbo “semble”: intervento razionale, della verosimiglianza o dell'esperienza). Il coro utilizza l'espressione stereotipata e anche di tradizione orale del “combat sans merci” tra i mostri o animali preistorici immaginari. Sono informi, indistinguibili, ripete il coro, mentre i dettagli e le similitudini si accumulano: mostri o montagne, di cui però si sentono i gemiti di bestia ferita, le urla, il soffio rabbioso, quindi dettagli uditivi, oltre che visivi, come il lucore del sudore, i muscoli contorti in smorfie. Hanno inoltre facce, mani, piedi, quindi sono umani. C'è un processo di scoperta in atto, in cui il quadro si chiarisce, alla percezione o alla memoria. Inoltre, mentre il coro continuava a girare intorno al motivo della porta appena aperta, della penombra, del risveglio improvviso, dell'inquietudine, è comparso il “je”, in una sorta di delineazione progressiva dei contorni, della scena, della situazione, di percezione/ricordo come comprensione cosciente.

Verso il finale le *silhouette* si distinguono meglio, diventano riconoscibili, il padre prima e poi la madre. Sono figure familiari ma in atteggiamenti che le hanno rese mostruose agli occhi del bambino e in modo sempre più articolato e chiaro si profila il ricordo traumatico della “scena primaria”, di cui il bambino è testimone involontario.

Contemporaneamente, o un momento prima della rivelazione finale, il discorso del conferenziere, sempre più sovrastato dalle voci del coro, si fa meno specialistico, oltre che aperto ad altri orizzonti: l'elaborazione definitiva dell'esperienza percettiva non dipende solo dagli organi deputati ma anche da altri fattori, dalla convergenza dei sensi, dalla disposizione personale, la dimensione affettiva, una serie di dati psicofisiologici e comportamentali legati all'attenzione, ai diversi tipi di condizionamento. Perec fa dire al conferenziere che la percezione visiva non si limita agli stimoli provenienti dalla retina, ma è una ricerca dinamica dell'interpretazione migliore possibile da dare alle informazioni che il cervello riceve; queste possono essere lette in funzione dell'esperienza precedente e nel contesto di un'unità percettiva più ampia. La percezione arriva a compimento solo come presa di coscienza dinamica nel tempo della relazione tra il soggetto e l'ambiente che lo circonda, attraverso la selezione, tra tutti gli stimoli sensoriali, di quelli ritenuti più pertinenti e significativi. Così i due opposti di periferia e di centro non sono due poli separati ma parte di un *continuum* in costante interazione.

Proprio ora che il discorso del conferenziere si fa più comprensibile per i non specialisti, utilizzando il lessico comune, le parole vengono gradatamente sommerse dal coro, il quale è analogamente passato da un mormorio indistinto iniziale, da sintagmi inarticolati, da immagini oniriche a una scena chiara e ben definita. Si ha questa progressione comune verso l'intellegibilità, imitando il processo del passaggio dallo stimolo alla sua 'apprensione' cosciente, ma poiché i processi sono integrati, i due piani sono alternati, tra il conferenziere e il coro. Tuttavia, le voci del coro coprono il conferenziere e non viceversa. La mimesi, la narrazione (per quanto in forma frammentaria), la descrizione immaginativa, rendono accessibile un discorso altrimenti riservato agli esperti, nella finzione della pièce, ed esemplificano teorizzazioni complesse restando aderenti alla vita vissuta. Come si è visto a proposito di *Cantatrix Sopranica et autres écrits scientifiques*, Perec aveva familiarità con la letteratura scientifica, in quanto documentalista al CNRS dal 1961. La sovrapposizione dei due piani nella pièce, scientifico e narrativo, con un'iniziale dominanza del primo e una sorta di essenzialità fondamentale del secondo (un po' secondo la poetica e la tematica del quotidiano), fanno pensare anche a una prospettiva di integrazione dei saperi, piuttosto che di

separazione, allo stesso modo in cui si integrano i livelli e gli stadi della percezione e questi con altri fattori, psicologici, comportamentali, esperienziali, come Pécès fa dire al conferenziere. McLuhan aveva parlato di integrazione dei saperi come conseguenza della diffusione dei nuovi media.

La risorsa tecnica della stereofonia, che permette di ascoltare due discorsi diversi contemporaneamente, accentuava la componente temporale e permetteva l'esplorazione della simultaneità, come alternativa o affiancata alla linearità. Questa sperimentazione ha forse influito sul modo in cui *La Vie mode d'emploi* è costruito su un proliferare di storie disperse in più capitoli e da riannodare. Ancora, in *W ou le souvenir d'enfance*, quell'andare e venire tra la linea narrativa frammentaria dell'autobiografia e la linea del romanzo di avventura che si trasforma in utopia e poi in distopia è un'alternanza che ricorda il doppio discorso (scientifico e immaginifico) stereofonico e simultaneo di questa pièce di pochi anni precedente. La sua pubblicazione in rivista, nello stesso anno di trasmissione, il 1972, riproduce i diversi piani sonori attraverso colonne, pagine alternate, sfruttando l'organizzazione tipografica spaziale, e con chiarezza vi si può rinvenire l'anticipazione del meccanismo di funzionamento che sarà appunto di *W ou le souvenir d'enfance* (accanto al montaggio parallelo e con funzione concettuale propri del cinema). Significativamente, la sola parte fantastica, senza i capitoli alternati autobiografici, era stata pubblicata a puntate su "La Quinzaine littéraire", con il semplice titolo *W*, tra il 1969 e il 1970; la pièce radiofonica è del 1972; *W ou le souvenir d'enfance* esce nel 1975.

Con la stereofonia, l'impressione di coinvolgimento, di ampliamento dello spazio in cui si è collocati riprodotto dal suono, la sensazione di essere calati nell'ambiente si accentua. Gli fa da contrappeso il carattere spesso ironico, e quindi distanziante, di questi Hörspiele, che per di più virano di frequente verso il comico, con una nuova tensione tra distanza e coinvolgimento. Come dice Philippe Drogoz: «à l'époque [di *Tagstimmen*], en 1972, j'ai été vraiment étonné par la technique allemande de stéréo. Par exemple le réalisateur d'un hörspiel, pour chaque intervention d'instrument, de voix, demande où la source sonore est située dans l'espace»¹⁷; anche que-

¹⁷ Ivi, p. 271.

sta esperienza avrà influito sull'interrogarsi sullo spazio che è così centrale in Perec, soprattutto negli anni Settanta, in connessione anche con altri motivi, come l'articolazione di permanenza e mutamento, traccia e flusso, sui quali le caratteristiche del medium radiofonico portavano a riflettere. Come si può vedere da queste considerazioni sparse, e dalle date degli Hörspiele, l'impegno creativo per la radio si connetteva strettamente alla letteratura, portava lo scrittore ad ampliare l'ottica da cui affrontare i motivi prediletti, anticipando di fatto le direzioni che in seguito la sua produzione avrebbe preso. Come nella percezione visiva del nostro conferenziere, le esperienze creative di Perec, com'è facile immaginare, erano a loro volta integrate in un *continuum*, in cui il fatto che alcune di queste avvenissero attraverso un medium diverso dalla scrittura consentiva allo scrittore di immaginare soluzioni originali.

Ancora un altro Hörspiel viene commissionato allo scrittore dalla Saarländischer Rundfunk e mandato in onda nel 1974. È l'ultimo curato dall'ideazione fino alla messa in onda e ha il titolo di *Concertstück für Sprecher und Orchester* (*Pièce de concert pour narrateur et orchestre*). La SR aveva chiesto a Perec e Drogoz una pièce che facesse seguito a *Tagstimmen*, che era stato un esperimento di voce, canto, parola. Nel Fondo Perec esiste un *Travail préparatoire* di due pagine e una versione dattiloscritta dell'originale in francese (Dossier 91; la versione della pièce va da 91,11,1 a 91,11,41). Mentre *Tagstimmen* esplorava le possibilità della voce umana, dal parlato al canto, dal mormorio al grido, qui c'è solo voce parlata e musica strumentale, senza canto. Il soggetto da cui Perec e Drogoz partono è il rapporto della musica con la vita quotidiana. Lo scrittore vuole mettere in scena una serie di occasioni di incontro di musica e parola, della prima che irrompe quando domina la seconda (ad esempio un suonatore di strada, un juke-box), e viceversa della parola che emerge inaspettata nel corso di un evento esclusivamente musicale, come una bagarre improvvisa durante un concerto. Sono situazioni della vita quotidiana in cui le due forme espressive s'incontrano o più spesso si scontrano.

Un personaggio protagonista, un giornalista incaricato dalla radio, deve condurre un'inchiesta, sul ruolo e il valore della musica nella vita di ogni giorno, da cui alla fine trarrà una relazione conclusiva. L'indagine si svolge in diciassette eventi, ciascuno dalla durata prefissata. La pièce ha inizio con un monologo e prosegue con vari epi-

sodi che hanno tutti più o meno lo stesso andamento: un inizio promettente (con un imprevisto che mostra l'incontro di musica e parola) e un finale disastroso, in particolare per il protagonista-narratore (con un evento che fa naufragare quest'incontro o lo delinea come uno scontro). Nella descrizione di Perec, c'è una struttura generale di ogni episodio, con introduzione, doppio sviluppo parlato e musicale, e caduta, generalmente catastrofica. Tutta la pièce riproduce a sua volta nell'insieme questo andamento, con una prospettiva iniziale e determinate premesse e preconcezioni che vengono ribaltati alla fine.

Il monologo introduttivo è una celebrazione della musica e del suo rapporto con la quotidianità, definita come arida e meschina, ma vivificata dalla musica quando questa s'infiltra nel suo tessuto. Allo stesso tempo, la musica è al cuore delle cose, così la ritroviamo nel fruscio del roseto o degli alberi mossi dalla brezza o nel gorgoglio del ruscello. La vita senza musica sarebbe un errore. Questo è il punto di vista da cui parte l'indagine del giornalista radiofonico protagonista, Richard Weber. Già dalle scelte lessicali, dallo stile pomposo, dal tono rapito e romanticheggiante, si capisce la distanza ironica dell'ottica di Perec, che è sempre anti-mistificatoria. Si è vista inoltre la posizione dello scrittore rispetto al valore dell'errore, ad esempio in *Die Maschine*, e va ricordato che questi sono proprio gli anni delle scritture più apertamente infra-ordinarie. In una lettera (del 14 marzo '72, manoscritto da 91,12,4,1 a 91,12,4,3) che invia alla SR per rispondere ad alcune riserve che gli sono state fatte circa la pièce, lo scrittore precisa che il tono generale vuole essere di irrisione a una visione romantica, esaltata, che abusa di citazioni sentenziose (da Byron, da Nietzsche), incarnata dal protagonista, il quale si trova a confrontarsi con problemi molto pratici e ridicoli, in cui la parola e la musica, la musica e la vita quotidiana si mettono l'una di traverso all'altra. È un modo, scrive lo scrittore, per mostrare il divario tra la grande musica, celebrata con discorsi solenni e commossi, e la vita reale, secondo una volontà di desacralizzazione, un po' come in *Die Maschine* aveva fatto con la celebre e celebrata poesia di Goethe.

Il primo episodio dunque in cui Richard si bea dell'incontro con la musica nella quotidianità, nello specifico per strada, è con una figura, un po' oleografica e già ironica nei confronti di un certo sentimentalismo, di violinista cieco che suona una canzone, scambiata per Brahms dal protagonista. Questi, preso dall'emozione per la situazione che

conferma la sua idea di una musica che inaspettata s'insinua nella vita e la trasfigura, le conferisce il suo vero senso, cita Shakespeare (adattandolo al caso: la musica è fatta della stessa sostanza dei sogni) e dà inavvertitamente uno spintone al musicista, facendolo cadere, destando l'ira dei passanti e creando un parapiglia che a sua volta provoca l'intervento della polizia. Seguono altri sedici episodi di tenore simile, che portano nel finale il protagonista a rivedere la sua immagine di rapporto idilliaco di musica e vita.

Scorrendoli rapidamente: una conversazione con un amico in un bar è resa impossibile da un juke-box e si risolve in un litigio con il proprietario del bar (su cosa sia buona musica e cosa no, e su quando parlare e abbassare la musica e quando tacere e ascoltare la musica), litigio che coinvolge gli astanti, con nuova sirena della polizia conclusiva dell'episodio. Una radio in taxi risulta anche questa molesta per il protagonista, nervoso e in ritardo, il quale distrae il tassista e provoca un incidente: rumore di lamiere e di claxon che sfuma in un'orchestra che si accorda. Richard deve presentare un concerto e ripete come discorso, con qualche variante, il monologo celebrativo iniziale (in un gioco di specchi tra la pièce di Perec e il concerto che deve essere trasmesso per radio), ma interviene uno sciopero dei tecnici della sala: il concerto è annullato e il protagonista, imperturbabile, ne dà comunicazione al pubblico radiofonico, ripetendo lo stesso discorso iniziale, mentre la sua voce è sempre più sommersa dal rumoreggiare della folla in collera. In una parentesi del protagonista a casa, il desiderio di rilassarsi e ascoltare sul giradischi una qualche opera immortale che lo rinfranchi è frustrato dal disco che s'incanta e ripete ossessivamente la stessa sequenza, deturpando la musica, mentre Richard si arrabbia e perde sempre più il controllo, diventando volgare e incantandosi sulle stesse parole, come il disco.

Seguono una puntata in un circo, in cui l'acrobata vedette rifiuta di buttarsi; un incontro, sempre fallimentare, con un noto "uomo orchestra" (disastroso soprattutto per quest'ultimo che capitombola per le scale, facendo risuonare tutti i suoi strumenti); della musica suonata in casa di amici e resa impossibile da un bambino importuno che fa rumori con la bocca e litigio tra i musicisti, dopo che il bambino è stato spedito a letto, per gli strumenti non ben accordati; in un locale da ballo, tra la musica, Richard è rifiutato in ogni tentativo di approccio verbale; l'incontro con un'amica li porta in un ri-

storante, dove la loro conversazione è intralciata dall'invasione e l'insistenza di violinisti zigani; in una conferenza sulla musica esotica, le difficoltà del traduttore rendono difficile l'ascolto e la comprensione dei brani dimostrativi; un concerto di musica contemporanea alla radio snerva Richard per la cattiva ricezione che gli impedisce di ascoltare finché non scopre che la ricezione era perfetta e che si trattava di un'opera di Stockhausen; uno spettatore molesto e rumoroso al cinema rende difficoltoso godere dell'incastro di immagini e musica nel film; una fanfara che accompagna la parata militare di un capo di stato estero, ora acclamato, ora contestato dalla folla, in cori separati che poi confluiscono in uno solo¹⁸: un'esplosione disperde la folla spaventata e Richard, ormai deluso e rassegnato, decide di abbandonare l'impresa e di redigere il rapporto finale (e che ne facciano alla radio quello che vogliono). L'episodio conclusivo è ambientato nella sede della radio: la redazione è alle prese con il rapporto di Richard; non c'è musica, solo rumori di macchina da scrivere, di ufficio, un telefono che squilla, e una serie di dieci voci, intente a compiti organizzativi, che confluiscono nel finale in una voce sola che legge i titoli di coda, in una sovrapposizione tra il piano fittizio della radio di Richard e il piano reale della SR che sta terminando di trasmettere la pièce di Perec e Drogoz.

In una lettera a Eugen Helmlé (del 18 novembre '71, manoscritto da 91,12,2,1 a 91,12,2,6), Perec scrive che l'originalità formale della pièce consiste nel suo essere composta da 17 partiture musicali di forma e struttura diversa ma anche da 17 *récits* che hanno una forma musicale: ad esempio nell'episodio dei musicisti non accordati che litigano, il loro litigio obbedisce alla struttura della fuga, o nell'episodio del bambino molesto, i rumori che questi fa e le reazioni degli adulti corrispondono alla forma del concerto. Lo scrittore fornisce l'elenco («le tableau synoptique») dei diciassette “événements” (nella stessa lettera a Helmlé), di tutti gli episodi, indicando il trattamento musicale scelto sia per la musica che per il

¹⁸ Vale la pena notare che il capo di stato in questione è il re Oulipias, personaggio di un feuilleton radiofonico per una radio della Costa d'Avorio, che Perec aveva scritto quattro anni prima, legato alla pubblicità per una pila elettrica (su cui si tornerà tra breve), che non poteva godere della stessa considerazione intellettuale degli Hörspiele tedeschi, ma che Perec trovava il modo di richiamare qui, a riprova forse che in lui ogni commessa diventava sfida creativa.

récit. È una sorta di riflessione in forma narrativa sul medium della parola e quello della musica. A proposito di questa pièce, David Bellos scrive: «Ici donc, enfin, le médium est bien le message, et ce message fondamental est simplement que la forme choisie peut toujours être superposée à d'autres formes»¹⁹.

Qui finisce l'esperienza dello scrittore con gli Hörspiele, ma non con la radio. Esiste qualche altra pièce la cui realizzazione è postuma, tratta da testi dello scrittore, come *La poche parmentier*, dal lavoro teatrale omonimo, e un paio di lavori rifiutati come *Le diable dans la bibliothèque*, di cui si è detto, o *Les horreurs de la guerre. Drame alphabétique*, proposto alla radio francese e pubblicato come testo letterario nel primo volume collettivo dell'OuLiPo. A margine, alcune trasmissioni in cui Perec è invitato a leggere suoi testi letterari esulano dall'interesse di questo capitolo, incentrato sulle creazioni pensate appositamente per la radio. In ogni caso, l'esperienza con le due emittenti tedesche e l'Hörspiel termina alla metà degli anni Settanta, quando almeno un paio delle sue opere più importanti vengono pubblicate.

8.3. Tra parola e musica

Restano un paio di occasioni di collaborazione con musicisti, non propriamente radiofoniche ma legate comunque a questa esperienza: *Diminuendo* (1971) e *Souvenir d'un voyage à Thouars* (1972).

Diminuendo è una "micro-opéra" di Bruno Gillet, il cui libretto è stato scritto da Perec, su commissione dell'ACR (Atelier de création radiophonique) di France Culture. In una lettera a Eugen Helmlé, Perec scrive: «J'ai reçu une petite commande d'Alain Trutat [dell'ACR] pour un micro-opéra avec un musicien du nom de Bruno Gillet. Ça s'appelle 'diminuendo en gris' et ça sera créé à la Biennale de Paris, en septembre [1971]. C'est un dialogue d'une vingtaine de minutes allant progressivement vers le silence entre un homme et une femme qui se sont aimés»²⁰. È stato trasmesso in occasione della registrazione della sua esecuzione e poi ritrasmesso nel 1972 in *AudioPerec*. Nel Fondo documentario dell'Association Georges Perec esiste il manoscritto dello spartito donato da Bruno Gillet. Sono 14 sequenze, con

¹⁹ Bellos 1994, p. 507.

²⁰ *Ivi*, pp. 497-498.

solo due personaggi, lunghi intervalli di silenzio tra l'una e l'altra (nell'allestimento teatrale sono previsti una scenografia scarna e uno schermo alle spalle dei protagonisti che indica il numero e il titolo della sequenza). È un dialogo anch'esso scarno, fatto di frasi di circostanza, piccoli silenzi, soggetti banali di conversazione, frequenti domande o osservazioni cortesi ma distanti (da cui si evince un'intimità che c'è stata ma non c'è più), seguite altrettanto spesso da risposte svagate, laconiche; i due personaggi non hanno nomi (secondo l'indicazione di Perec per la messa in scena, non si guardano mai negli occhi, eccetto che in un momento verso il finale).

I titoli delle sequenze hanno una funzione analoga alla didascalia nelle fotografie: danno un'interpretazione della scena e della sequenza, del dialogo, con un valore spesso riassuntivo e insieme eccessivo rispetto alla banalità della conversazione. Visibili su uno schermo, sono parte della rappresentazione e al contempo esterni alla scena, indirizzati direttamente allo spettatore in sala. La prima sequenza è intitolata ironicamente *La cérémonie du thé*, quindi 2) *La vie quotidienne. Management et aménagement. La vie professionnelle*; 3) *De certains aspects du corps* (su poche battute sull'aspetto, i capelli, la salute generale); 4) *L'organisation des loisirs. La culture. L'art de notre temps*; e avanti fino alla 10) *Fuir là-bas, fuir...* (con una citazione dell'inizio di *Brise marine* di Mallarmé, che introduce una brevissima conversazione anodina sui viaggi, in cui, come nelle altre scene, non si dice granché), e così via.

L'undicesima sequenza, dal titolo *La vie quotidienne. Organisation rationnelle du travail. Les impératifs horaires*, è il momento in cui per la prima e unica volta i due personaggi si guardano negli occhi, alle parole di lei che deve andarsene. I due non si muovono, hanno il desiderio di stare insieme senza avere niente da dire. La parola, così banale finora, è ridotta al solo contatto: il senso non è in quanto detto ma nello scambiarsi delle parole, che potrebbero indifferentemente essere altre, altrettanto banali. Anche in questo caso, il linguaggio emerge non come portatore di un contenuto definito, ma di un senso che gli sta intorno, che si raggruma intorno al non detto, che sta nel fatto di comunicare, o provare a farlo, anche con il corpo. Lo spettatore si aspetta che accada qualcosa. La conversazione sembra riprendere, un accenno da parte di lei a un amico comune (è la sequenza 12 dal titolo *Les autres*), ma non ottiene risposta. Nella scena successiva, piena di silenzi, i due non fanno che emettere contemporaneamente

un suono inarticolato come se stessero per parlare ma senza dire niente: il titolo, *Eux*, che li indica direttamente ma come oggetti e non soggetti, coglie l'impossibilità di comunicare in cui la coppia è bloccata. Il silenzio ha la meglio. Nell'ultima sequenza, in cui si prolunga la musica ma non c'è più alcun dialogo (dal titolo *Le temps qui fuit, le temps qui fuit...*), i due personaggi sono ancora seduti, di fronte al pubblico, e con il corpo appena ruotato l'uno verso l'altro. Restano completamente immobili e in silenzio fino alla chiusura.

Le brevi battute sono cantate su brevi frasi musicali, qualche disarmonia, nessuna melodia, e a tratti (nella registrazione) ogni voce è su un canale diverso: la stereofonia è utilizzata per rendere l'impressione netta di due esseri che si parlano ma restano distanti e separati, non riescono a raggiungersi. Nel finale, quando i personaggi non riescono nemmeno ad articolare parole di senso compiuto, la voce maschile termina l'opera con la frase "le temps qui fut", ripetuta due volte. Di nuovo i motivi del silenzio e del tempo che scorre sono fondamentali e ricorrenti (intessuti in tante varianti): il tempo che passa prevale sul linguaggio, le relazioni, nonostante le resistenze umane. La banalità nella conversazione che anticipa la banalità del quotidiano dell'infra-ordinario è già qui la dimensione più autentica della vita, benché amara e ben lontana dai rapimenti sulla musica che vivifica l'aridità dei giorni del protagonista di *Concertstück*, ed è pienamente immersa, come si era visto in precedenza, nella temporalità, di cui si fa espressione.

Souvenir d'un voyage à Thouars (1972) è una partitura musicale, l'unica scritta da Perec, che non era musicista, una partitura grafica. A una serie di elementi grafici in sequenza si fa corrispondere una serie di elementi musicali, in accordo con il musicista o più spesso lasciando libero l'esecutore di scegliere le corrispondenze, stimolando la sua immaginazione e l'improvvisazione (ad esempio, nella partitura, lo scrittore dà la figura di un quadratino come indicazione di "arpeggio", che poi dovrà essere improvvisato). L'autorialità, o quel che ne resta, sta nella scelta e nella variazione delle ripetizioni e dei ritorni dello stesso elemento (una sequenza che Perec chiama "citation"). Anche se non è un lavoro pensato per la radio e quindi determinato dal suo linguaggio, nasce comunque in ambiente radiofonico, dato che Philippe Drogoz faceva parte di un Groupe d'Études et de Réalisation musicales (G.E.R.M.) che ogni settimana, ai primi anni Settanta-

ta, teneva un Atelier alla radio, invitando musicisti o scrittori perché improvvisassero o facessero un lavoro musicale a modo loro²¹. In *AudioPerc*, la trasmissione di France Culture del '72, è riprodotto l'incontro divertito dello scrittore con i musicisti per spiegare loro, insieme a Drogoz, la partitura. Inoltre, nel primo volume dei "Cahiers Georges Perec" sono pubblicati alcuni fogli manoscritti dello spartito²².

Drogoz osserva a proposito dell'intervento di Perec: «L'idée de récurrence était essentielle pour lui et il est vrai que c'est un aspect important de la musique. Pour lui, il y avait musique à partir du moment où des choses revenaient, où on les réentendait»²³. Questa idea di ritorno e di ripetizione era propria delle formule della prima oralità come della nuova oralità anche radiofonica, della musica colta come del jazz (di cui Perec era cultore), e soprattutto la si può considerare come un punto di unione tra i due poli più volte richiamati della permanenza e del mutamento, dell'inizio e della fine, come era stato anche in *Tagstimmen* (con la sua circolarità) e come in quegli anni Settanta soprattutto sarà la riflessione sulla familiarità e la quotidianità, fatta appunto di ritorni, di nuovo e di conosciuto che si ripete. Ancora Drogoz parla di aleatorietà, caso, impressione indimenticabile, ripetizione:

*"Souvenir d'un voyage à Thouars, c'est un jeu de mot: je suis aléatoire [je suis allé à Thouars]. C'était l'époque de la musique aléatoire. Je pense qu'il y a un jeu sur les permutations qu'on peut faire au hasard. Est-ce qu'il a tiré au sort ces permutations de signes, je ne sais pas. L'amusant c'est qu'à partir du schéma très formel il veut obtenir un résultat sonore très romantique, complètement au second degré: on peut prendre le titre, Souvenir d'un voyage à Thouars, comme celui d'une musique faite au XIX^e siècle par un musicien qui est passé à Thouars, qui en a gardé une impression inoubliable et qui veut la retransmettre."*²⁴

²¹ Hans Hartje scrive che negli anni Quaranta «les recherches menées par Pierre Schaeffer [...] dans Paris occupé ont permis un renouveau complet des moyens d'expression radiophoniques. Ce fut le temps du 'Studio d'essai', qui devint, après la Libération, le 'Club d'essai', sous la direction de Jean Tardieu. Le résultat le plus tangible s'appelle, selon les termes de Schaeffer, la 'musique concrète'» (Hartje 2003, p. 113).

²² Magné 1985, pp. 301-306.

²³ Drogoz, in Magné 1985, p. 276.

²⁴ *Ivi*, p. 277.

Quel che Drogoz chiama “objet sonore” è chiamato da Perec “événement sonore”, come i piccoli eventi di musica, di parola, di incontro-scontro in *Concertstück*. È interessante notare come torni questo termine nella scrittura per la radio o per esecuzioni musicali, che sono fortemente dipendenti dal flusso temporale nel quale sono inserite. E si è vista nella prima parte, in relazione alla questione della quotidianità, la trattazione dell'evento, come questa esca dal testo, vada verso il lettore, come parte della sua esperienza.

8.4. Le avventure di Eveready

Proprio durante il periodo dell'esperienza tedesca con gli Hörspiele, nel 1970, una radio della Costa d'Avorio, Radio Abidjan, commissiona a Perec un feuilleton radiofonico che faccia da complemento a una pubblicità per una pila elettrica, chiamata Eveready. Il titolo scelto è *Les Extraordinaires aventures de M. Eveready*: un totale di sette serie di 165 puntate complessive, su 200 previste inizialmente, che coniugano appunto feuilleton, fumetto, pubblicità, radio. I manoscritti delle puntate sono conservati nel Fonds Perec (Dossier 103, da 103,1,0 a 103,5,112), più alcuni appunti preparatori dello scrittore, con diverse riflessioni sul genere, il mezzo, le idee da sviluppare (*Description générale d'un projet de feuilleton radiophonique*, Dossier 72, da 72,4,3,1 a 72,4,3,11), più varie minute e alcune sinossi (in particolare nel Dossier 72²⁵). Esiste persino un frammento di fumetto di autore non specificato, senza data, pubblicato ad Abidjan, contenuto nel Dossier 118 (118,10,1-2): si tratta di una prima puntata, densa di eventi, molto concentrata sull'azione, con una rapidità che ha del surreale. Il supereroe anche in questo caso è identificato con il marchio della pila e si ricarica mentre dorme, conteso dai nemici dei personaggi positivi, tra cui spicca un temerario uomo comune con cui può identificarsi il lettore. È incluso anche un riquadro pubblicitario della pila, che riprende il fumetto. Bellos parla di un progetto ventilato e mai realizzato di trasformazione del feuilleton radiofonico in fumetto cartaceo, in collaborazione con il disegnatore Gotlib²⁶.

²⁵ Per maggiori dettagli si veda Hartje, in Chassay 1986.

²⁶ Bellos 1994, p. 692.

Gli episodi del programma per la radio, trasmessi tra la primavera e l'autunno del 1970, sono un'immersione diretta dello scrittore nella cultura di massa, per quanto di un paese africano, per il quale, come nelle parole dello stesso scrittore²⁷, le ambientazioni occidentali verso cui i personaggi si spostano avevano un valore esotico. Oltre alla conformità di genere (radio, fumetto, pubblicità), il feuilleton presenta alcune delle caratteristiche tipiche di molte produzioni di massa: dalla facile spettacolarizzazione alle situazioni frequentemente critiche, in genere estreme e poco comuni, tra circostanze senza uscita e soluzioni miracolose, con colpi di scena e casi frequenti di salvezza insperata e improbabile; i superpoteri di uno dei personaggi e l'invenzione di mezzi tecnologici fantastici, con espedienti fantasiosi, scappatoie e nuovi guai immancabili; una certa distinzione manichea tra bene e male, con distribuzione dei personaggi tra positivi e negativi, eccetto alcuni che si spostano da una parte all'altra perché cambiati o per convenienza. Si ritrovano poi immagini stereotipate, linguaggio iperbolico (a tratti di esaltazione vagamente pubblicitaria), tono a volte edificante e mistificatorio che tradisce una buona dose d'ironia, una certa espressione data al cosiddetto senso comune, l'uso della tecnica della sospensione a fine puntata che necessita di una soluzione offerta solo alla puntata successiva (con un'interruzione più drastica rispetto al feuilleton romanzesco dell'Ottocento).

Le puntate seguono le vicissitudini di un manipolo di protagonisti che fanno gradatamente la loro comparsa, a partire da Antoine, modesto giovane all'inizio senza particolari doti, eccetto forse la curiosità e il coraggio, che diventa eroe dopo l'incontro con M. Eveready. Questi è un incrocio tra un genio della lampada e un supereroe dotato dei più svariati poteri, richiamato e comandato da una scatola magica che obbedisce solo a chi la possiede al momento (cambiando proprietario più volte nel corso della vicenda, con aumento di peripezie e *suspense*). Un genio che fa tuttavia in modo di distorcere sempre il senso degli ordini che gli vengono impartiti, per poter agire comunque nel senso del bene. È inoltre un eroe non violento, che non può uccidere (come d'altro canto tutti i personaggi positivi della serie usano l'intelligenza, mettono in scacco gli avversari, ma non causano

²⁷ Nel dattiloscritto con gli appunti preparatori, la citata *Description générale d'un projet de feuilleton radiophonique*.

mai la morte di nessuno, a differenza dei cattivi). La sua apparizione è ogni volta un evento meraviglioso che diventa, dopo alcune puntate, familiare all'ascoltatore. La stessa scatola a pulsanti richiama una sorta di aspetto magico della tecnologia, l'imperscrutabilità degli strumenti tecnologici. Eveready, un po' genio e un po' supereroe, un po' legato a meccanismi tecnologici un po' a una dimensione magica, è una figura sincretica, tra cultura popolare e cultura di massa.

Come in ogni fumetto che si rispetti, il *villain* è principalmente uno, irredimibile, spietato e assetato di potere, Morgan, mentre la parte del protagonista generoso, in lotta contro il male, nonostante le premesse, finisce per essere spartita tra i vari personaggi positivi che si aiutano a vicenda (naturalmente per salvare il mondo da Morgan): Antoine, Eveready, un personaggio femminile tutt'altro che passivo, Hélène, e una classica figura di ispettore della polizia newyorkese, dal carattere pratico e diretto, che fa la sua comparsa più avanti nel feuilleton²⁸. Le avventure sono spesso improntate alle due risorse dell'astuzia o della fortuna, il che si risolve sul piano della narrazione nella prevalenza della trovata a effetto, come quando i cattivi sono messi fuori combattimento da un esercito di topi bianchi congelanti che trasmettono ai malintenzionati il loro gelo paralizzandoli (ep. 28). La pila Eveready, la cui pubblicità è la ragione dell'esistenza del feuilleton, è utilizzata da Perec per caratterizzare il personaggio del genio/supereroe, facendolo apparire sotto forma di una luce estremamente potente. Il genere e le sue convenzioni, come le convenzioni della cultura di massa, sono rispettate ma anche fatte oggetto di ironia, se non di divertita manipolazione. Ad esempio, sempre all'episodio 28, la figura del supereroe è parodiata in Eveready che appare sotto forma di frigorifero: l'eroe, un genio da fiaba si presenta nelle sembianze di uno dei beni di consumo allora più ambiti dalle masse, come si diceva ai tempi. I due personaggi Antoine e Parker sono detti esperti di judo, close combat, catch e karate, fedeli alla dismisura degli eroi pop. In questo spirito, Perec inserisce nella storia anche l'Ou-LiPo: un regno straniero immaginario, molto bellicoso, dalla lingua incomprensibile (certo un rompicapo da risolvere), e un re altrettanto

²⁸ Alla puntata 100, il narratore stesso definisce il ruolo e la dote principale di ognuno: l'ingegnosità di Hélène, il coraggio di Antoine, la scienza del Professore (personaggio prima negativo e poi positivo) e l'efficacia dell'ispettore Parker.

bellicoso sono chiamati rispettivamente Oulipie e Oulipias, i cui abitanti sono naturalmente gli "oulapiens", detti anche "homme grenouilles", rivali di un altro paese non meno bellicoso chiamato Flasterland. La scatola magica con cui si impartiscono ordini a Eveready è dotata di pulsanti corrispondenti ognuno a un numero ed è occasione per giocare con un po' di combinatoria (Perec 'oulipizza' la cultura di massa).

Inizialmente il ruolo del cattivo è ricoperto non dal solo Morgan ma anche da un non meglio precisato Professore: è una coppia comica oltre che crudele. La coppia malvagia è uno stereotipo di molti prodotti della cultura di massa: l'uomo di scienza, puntiglioso, e l'uomo d'azione, a cui interessa solo il risultato e non i dettagli tecnici. Il Professore è pedante, vuole spiegare sempre tutto e a volte non capisce i fatti più semplici, pusillanime, lamentoso, esasperatamente calmo e riflessivo, all'impazienza e alla violenza di Morgan reagisce con una paura altrettanto estrema. Morgan è il capo, lo stratega, senza scrupoli, ha sempre la meglio, è spesso dominato da una rabbia facile e un'ignoranza aggressiva che finisce in un parossismo di accessi di tosse e dichiarati problemi di fegato. Diabolici ma talvolta pasticcioni, si rovinano con le loro mani. È una coppia insieme motore dell'azione avventurosa e diversione comica, che si romperà a metà degli episodi, con il Professore che passa dalla parte dei buoni, non senza qualche svolta e ripensamento sottolineati da una sfilza di aggettivi dal narratore. Non mancano figure di esecutori materiali, e la parte ora dei malvagi ora degli alleati, come anche ora di feroci sanguinari ora di figure di farsa, è impersonata inoltre dai capi dei due regni di Oulipie e del Flasterland e da colonnelli e generali autori di un colpo di stato a un certo punto della vicenda, in un'associazione classica tra crudeltà e sete di potere, congiunta in questo feuilleton di Perec a una componente di derisione portata a danno dei potenti, dominati da passioni meschine o poco grandiose, come Oulipias ossessionato dal cibo.

Dal primo episodio, l'incipit è affidato a una voce narrante che usa la prima persona plurale, coinvolgendo l'ascoltatore nella vicenda che sta prendendo avvio. Da questa voce fuori scena che vuole attrarre l'ascoltatore si passa all'interno della scena, con rumori vari che si precisano e diventano una situazione intellegibile. L'inizio è, conformemente al genere, estremo ed espresso con i mezzi propri della ra-

dio: dalla disarticolazione iniziale si riconosce forse una bufera, una voce umana, delle parole, una situazione, un abbozzo di storia. Il mare è in tempesta, è notte, e la fragile barca che lo sfida o cerca di resistere è un appello al coinvolgimento degli ascoltatori e un richiamo immediato alla fragile condizione umana, in questo caso spettacolarizzata. Immediato compare un *deus ex machina* a salvare il nostro uomo, un faro, ma non si conoscono fari in questo punto geografico, ancora allarme e senso di pericolo, non è la salvezza, ma nuovo colpo di scena, Antoine viene condotto a terra da colui che si rivelerà essere Eveready.

Il vocabolario del narratore è da subito iperbolico, strategia per provocare l'emozione immediata e facile, ma anche talmente iperbolico da tradire l'ironia, come sarà sempre più evidente di puntata in puntata (la forza sprigionata da Eveready è detta «colossale», «gigantesque», «titanesque», «hérculéenne», «cyclopéenne», all'ep. 103). Il narratore commenta i termini appena usati, ad esempio nell'episodio 14, da Morgan che dice di aver perso la battaglia ma non la guerra: «il me semble que j'ai déjà entendu ça quelque part... mais où? mais quand?... ». Non priva di ironia è anche una tendenza formulaica della voce narrante. Ogni nome è accostato a uno o due aggettivi (ad esempio Morgan è associato a «bandit» o a «sinistre» o a entrambi), sempre gli stessi, che ritornano con qualche variazione nel procedere delle puntate, ogni volta che il nome è pronunciato. Nell'affrontarsi del bene contro il male, torna di frequente l'espressione stereotipata, dal tono epico, di «lutte sans merci». Lo stesso Eveready compare sempre con la stessa formula, che Perec nei suoi appunti chiama «slogan», forse con riferimento alla committenza pubblicitaria («tu m'as appelé, me voici! Que puis je faire pour t'être utile?»). Siamo appunto, come esposto sopra, all'incrocio di due culture, di massa e popolare.

Negli appunti dattiloscritti conservati nel Fondo Perec (*Description générale d'un projet de feuilleton radiophonique*), è contenuta una disamina delle possibilità di scelta offerte dal genere del feuilleton a puntate, con esempi di serie a fumetti, strisce periodiche sui giornali, altre serie radiofoniche a episodi, e la loro organizzazione: ogni puntata è autonoma; oppure ogni episodio è parte di una storia a riprese e in successione; o c'è una storia a ogni puntata ma legate l'una all'altra da personaggi, eventi passati, strategie. La prima scelta eliminerebbe ogni suspense e non ci sarebbe differenza con i messaggi pubblicitari classici; la seconda richiederebbe troppa attenzione all'ascoltatore e

impedirebbe la ridondanza, mentre Perec vuole che il feuilleton sia basato sulla ripetizione, la complicità e la familiarità (sono proprio questi i termini che usa); la terza scelta sembra quindi la migliore, perché consentirebbe di creare «une sorte de Saga», una sorta di «Geste d'Eveready», con rimandi e allusioni a puntate e storie precedenti, in modo che ci sia autonomia, una struttura con inizio e fine sottolineati e un minimo d'intreccio, ma anche interrelazione, il riassunto delle puntate precedenti, sempre nel segno della familiarità per l'ascoltatore (un punto su cui lo scrittore insiste) e della sua partecipazione. Vuole che ci sia grande varietà di peripezie e insieme frequenti espedienti di ridondanza. Ecco in ogni caso di nuovo l'accostamento tra la cultura di massa, o mediatica, e la sua nuova oralità, e la cultura popolare, dalle lontane origini orali: la Saga, le Gesta. Qualche pagina oltre nel dattiloscritto, l'autore parla di «'mythologie' du (des) héros» e in un altro punto precisa ancora che dovranno andare di pari passo l'invenzione di elementi nuovi e il ritorno di elementi costanti, musicali (come la musichetta all'apparizione del supereroe), o formule, come i citati aggettivi che accompagnano ogni personaggio, in particolare quelli secondari. Lo scrittore cita gli epiteti omerici come antecedente e li trova di grande utilità per facilitare il riconoscimento dei personaggi da parte dell'ascoltatore: l'oralità primaria, da cui i poemi omerici provengono, formulaica al fine di rendere agevole il riconoscimento, la memorizzazione, l'identificazione, nel senso di una sorta di familiarità culturale o di appartenenza, si connette con una nuova oralità, caratterizzata dalla stessa natura sfuggente del suono, da un nuovo bisogno di familiarità, ora inserito nella quotidianità tecnologica, un riconoscimento che mira all'attenzione e alla fedeltà dell'ascoltatore, in una società e uno stile di vita (in particolare urbano) dispersivi, fluidi (come la voce e il suono). Un tema musicale brevissimo accompagna ogni apparizione di Eveready, in modo che l'ascoltatore capisca subito quando il genio/eroe sta per intervenire, con un riflesso quasi automatico e una riconoscibilità e immediatezza auditiva che simulano per certi versi quella visiva ma fanno chiaramente capo al mezzo radiofonico e alla modalità pubblicitaria che sottintende il feuilleton. Il riferimento pubblicitario è piuttosto labile e poco frequente, come quando una lampadina elettrica è usata per ricevere un messaggio lasciato da Eveready, o come pochi richiami sparsi all'energia del supereroe/genio; la storia sembra essere premi-

nente rispetto alla pubblicità, ridotta a puro pretesto, ma la sua funzione è proprio rendere il marchio della pila familiare, memorizzabile, animandolo attraverso i personaggi e le loro avventure.

Ancora riguardo il narratore, la sua voce talvolta commenta la scena appena trascorsa come se fosse lui stesso parte del pubblico, si fa molte domande che trasferisce all'ascoltatore per mettergli curiosità, soprattutto nel finale di puntata; altre volte dà giudizi o esprime sentimenti in prima persona (cioè utilizzando il "je"), o è incerto, come se fosse egli stesso un personaggio; altre ancora è un testimone o ha invece un punto di vista onnisciente. La sua posizione è mobile, si sposta continuamente tra l'interno della scena narrata, il piano esterno della narrazione onnisciente, fino ad affiancare l'ascoltatore. È un gioco con il suo ruolo di filtro, di intercapedine tra i personaggi, la storia, l'ascoltatore. In alcuni episodi sa quel che deve ancora accadere e in altri non sa nulla, come se si trovasse all'interno della vicenda e ne condividesse gli impedimenti fisici. È un gioco con la gestione della conoscenza dell'ascoltatore, usato con effetto di suspense. Le varie posizioni fatte assumere alla voce narrante all'interno di una stessa serie, una sorta di esplorazione delle possibilità espressive che il suo uso consente, mostrano come la riflessione dello scrittore su ruolo e funzione del narratore, portata avanti fin dagli esordi, non fa che ampliarsi. Siamo nel 1970 e negli anni successivi, in *W ou le souvenir d'enfance* le funzioni del narratore e del punto di vista e il loro gioco sono una delle scelte formali da cui l'opera trae la sua forza; in *La Vie mode d'emploi*, il narratore conosce tutti gli abitanti del condominio presenti e passati e le loro storie, eppure la sua conoscenza è in qualche misura episodica; in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* la visione concentrata e attenta che regge l'esperimento e il libro è costantemente confrontata al limite (della visione, dell'attenzione, dell'abitudine).

Ribaltando la prospettiva, riguardo ancora l'ironia che spesso fa la sua comparsa nel feuilleton radiofonico, questa potrebbe essere anche la spia di un'insofferenza dello scrittore. Ad esempio, all'ep. 126: «la situation est non seulement compliquée, elle est tragique, oui, je pèse mes mots, tragique». Altrove il narratore si chiede se i protagonisti non farebbero meglio a lasciare le cose come stanno e ad andarsene in vacanza, ma Eveready avrebbe il nome intaccato perché deve sempre vincere; oppure di fronte all'ennesima situazione critica, Perec gli fa

dire: basta essere invulnerabili e fare un po' di scena (di bluff) e tutto si risolve. Non si può essere certi che punte ironiche come queste non fossero dettate da insofferenza verso il lavoro di committenza da portare a termine e le sue convenzioni non particolarmente stimolanti. In questo senso, si potrebbe leggere una sorta di sottotesto nell'arma di cui Morgan vuole servirsi per dominare il mondo, una droga che vaporizzata addormenta in massa chi la respira, chiamata Oulipol (forse da *polar*: c'era una costola dell'OuLiPo, l'OuLiPoPo, dedicata al poliziesco, uno dei generi di massa per antonomasia) e sintetizzata da un metallo raro che si trova solo in Oulipie, denominato Oulipium (che ricorda il ben più noto "opium"). Contro l'Oulipol esiste un antidoto che non fa addormentare chi viene esposto al gas ma che uccide a distanza di poche ore; per eseguire i suoi rapimenti Morgan si serve di manovalanza reclutata nei bassifondi delle città, tra la piccola criminalità comune, ignara del destino che l'aspetta una volta preso l'antidoto e portata a termine la missione, con il miraggio di un forte guadagno. Uno di questi modesti criminali si chiama Jojo, come il nome familiare con cui Perec veniva chiamato da bambino. Lo scrittore si identifica con il piccolo criminale che deve servirsi dell'Oulipol per i fini biechi di altri che ne trarranno guadagno, ingannato e sfruttato, per necessità di denaro, intellettuale al servizio della macchina pubblicitaria? E maneggiare l'Oulipol, la cultura di massa, è un'esperienza fatale? Hans Hartje ipotizza più semplicemente, per questa droga immaginaria, che Perec potrebbe essersi ispirato al film *Goldfinger* (1964) della serie di James Bond, dai romanzi di Ian Fleming²⁹.

Nelle ultime puntate del feuilleton, forse perché costretto a chiudere la vicenda prima del numero di episodi stabiliti inizialmente, l'avventura si fa più densa e parossistica. Morgan, che è diventato sovrano, e come sempre accade con i villain dei fumetti, aspira a dominare il mondo intero, si delinea sempre più come un sovrano feroce e invasato. Arrivato alle strette vuole fare esplodere tutti, se stesso compreso, in una sorta di parossismo del male che ricorda Hitler. Lasciato solo, abbandonato da tutti, ridotto in un omuncolo in miniatura che diventa oggetto di ridicolo e dello scherno generale (in una sorta di contrappasso), rimasta deserta l'isola dove si trovava la sua fortezza, si suicida facendosi esplodere (nuovo richiamo alla fine di

²⁹ Hartje, in Chassay 1986, p. 164.

Hitler). Ma, conclude il narratore, non sarà un ennesimo tranello? È un modo per lasciare aperta la possibilità a una continuazione del feuilleton, ma è anche, in fondo, l'avvertimento sinistro, come direbbe il narratore, che i tiranni possono tornare.

Sempre nel dattiloscritto preparatorio intitolato *Description générale d'un projet de feuilleton radiophonique*, le prime riflessioni introduttive riguardano la modalità di scrittura del feuilleton, per Perec legata al movimento. A suo avviso infatti, questo deve essere interamente preparato e pensato in anticipo, ma scritto «dans le mouvement», man mano che viene trasmesso, in modo che la sua evoluzione sia una sorpresa per l'autore come per l'ascoltatore, evitando che si dissecchi in una costruzione senza vita. Come scrive Wolfgang Iser, nei *serial*, per chi legge, «il rifiuto temporaneo dell'informazione agisce da stimolo, e questo è ulteriormente intensificato dai dettagli allusivi di soluzioni possibili. I *blanks* costringono il lettore a far vivere egli stesso il racconto: egli vive con i personaggi e sperimenta le loro attività. Questa mancanza di conoscenza riguardo alla continuazione della storia lo lega ai personaggi nella misura in cui il loro futuro gli appare di una palpabile incertezza»³⁰. Allo stesso tempo, Perec propone una serie di contraintes per stimolare l'immaginazione, come suo consueto (come stabilire una lista fissa di veicoli e non ripeterli se non secondo uno schema; Eveready che non può effettuare uno stesso prodigio nello stesso giorno; ecc.). Torna la ricerca di una forma fissa che rimane, una regola che facilita l'inventiva e insieme di strategie che sfruttino il movimento nel tempo, che permettano di avvicinare quella forma stabile alla mobilità della vita, complice un mezzo come la radio, basato sul flusso del suono e l'aleatorietà della trasmissione.

8.5. Un luogo di riflessione creativa

In conclusione, oltre agli incroci tematici tra radio e letteratura, la fisicità auditiva del mezzo radiofonico consentiva a Perec di trovare una via espressiva particolarmente confacente alla sua sensibilità per il linguaggio verbale nella sua concretezza e materialità. David Bellos scrive che nel finale di *Die Maschine*, la sequenza di parole in varie lingue, intorno ai termini e concetti di pace, calma, silenzio, sono ri-

³⁰ Iser 1987, p. 278, e più in generale le pp. 277-279.

petute «suffisamment longtemps pour que ça commence à devenir légèrement insupportable»³¹. Philippe Drogoz, a proposito di *Tagstimmen*, parla della filastrocca usata verso il finale: «C'est assez dur à écouter, cette comptine chantée sans être chantée. [...] Mais, même si on ne comprend pas les mots, il en résulte, je pense, une émotion à la limite du supportable. C'est fait pour être à la limite du supportable»³². La trasmissione *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* a tratti obbliga l'ascoltatore, come si è detto, a un esercizio di concentrazione. Perec tende a giocare fino al punto estremo con la 'radiogenia', a testare i limiti del mezzo nella sua fruibilità, interessato spesso com'è ai limiti, alle frontiere, ai confini; tende a chiedere molto all'ascoltatore, a cercare il suo interesse e la sua complicità per poi metterli alla prova.

La lingua, la parola, la voce, il suono, il rumore, il silenzio, il ruolo dell'autore come artigiano e come inventore che si fa ispirare dalle contraintes auto-imposte o imposte dal mezzo che sta utilizzando, il ruolo attivo e complice del lettore/ascoltatore sono tutti aspetti che probabilmente provengono da un intreccio di propensioni personali, discussioni ed esperimenti nell'OuLiPo, interrogativi e inventività stimolati dal medium radiofonico. Come si è accennato più volte in questo capitolo, molte delle direzioni, degli interessi che Perec sviluppa nel lavoro letterario successivo cominciano a delinearsi qui: la memoria, l'ossessione di conservare il passato e il presente, e il fascino per la mobilità dell'esistenza, la familiarità, il quotidiano, gli accostamenti inaspettati che producono senso (da *W ou le souvenir d'enfance* a *Récits d'Ellis Island*). Come scrive Hans Hartje, facendo riferimento in particolare agli Hörspiele: «[Perec] s'est ainsi inscrit de plein droit dans une histoire, celle des œuvres d'art radiophoniques, œuvres dont le mode d'existence éphémère ne facilite ni la consommation ni la réception, mais dont l'originalité stimula à coup sûr son imagination»³³.

Si è detto, in questo capitolo, come ci sia stato, attraverso i lavori per la radio, persino quelli di commessa forse meno entusiasmanti come Eveready, un passaggio di idee e spunti, favorito dalla natura

³¹ Bellos 1994, p. 405.

³² Drogoz, in Magné 1985, p. 273.

³³ Hartje 2004, pp. 23-24.

diversa del medium usato. In un appunto manoscritto dell'autore, steso in uno dei suoi viaggi in Germania, nel periodo dei lavori per le radio tedesche, e citato da Bellos, Perec annota al volo:

“L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. Très vite je m'aperçu qu'une partie de mes préoccupations formelles, de mes interrogations sur la valeur, le pouvoir, les fonctions de l'écriture pouvaient y trouver des réponses, des solutions que je ne parvenais pas encore à trouver dans le cadre de mes recherches purement romanesques. L'espace privilégié du Hörspiel – l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, la réalité de cette relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole – sont ainsi devenus pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain.”³⁴

Non è forse allora un caso se negli anni Settanta la sua scrittura si fa multiforme: prosa saggistica, autobiografia “obliqua”, libri dallo statuto generico incerto o ibrido, un romanzo iper-romanzesco che implode su se stesso, un libro che trae la sua forza dalla presenza di una frattura interna tra due piani di narrazione, qualche episodio di poesia e qualcuno di teatro, documentari, persino un lavoro da dialoghista nel cinema da parte di uno scrittore i cui romanzi erano sempre stati molto poveri di dialoghi. Già prima, *Diminuendo*, per la radio appunto, era interamente costruita su una conversazione e (paradosalmente) su un'assenza di dialogo, proprio nel medium che più di ogni altro teme il silenzio. La radio permetteva a Perec di ampliare la sua ricerca per la scrittura letteraria che restava centrale, affiancandosi agli scambi nell'OuLiPo e ai lavori per la televisione e il cinema.

³⁴ Bellos 1994, p. 407.

9. Televisione e cinema

Tra le carte di Perec è rimasta traccia di progetti di film ideati dallo scrittore, da solo o in collaborazione, che non sono arrivati oltre la fase del soggetto, di una sinossi, o di un abbozzo di sceneggiatura, persino di un contratto a cui non ha fatto seguito un film completato. È indubbio il fascino esercitato sullo scrittore dal cinema, nonostante il lavoro di sceneggiatore non gli permettesse di avere il controllo completo quanto la scrittura letteraria, come egli stesso afferma. Ne era un appassionato fruitore e come in letteratura amava Roussel, Stendhal e Flaubert ma anche Verne, i gialli, di Agatha Christie soprattutto, o la fantascienza, così apprezzava tanto Ejzenštejn e Resnais, quanto i film di genere, le commedie brillanti, il cinema americano come quello europeo¹. Tra le creazioni audiovisive che sono oggetto di questo capitolo (realizzate e tuttora conservate in archivi, e in cui lo scrittore ha un ruolo rilevante) il mezzo televisivo e il documentario sono tuttavia prevalenti. L'eccezione più significativa è un atipico film di genere dal titolo *Série noire*.

9.1. “Parcourir tous les champs”

Se si dovesse stilare una filmografia selettiva ed essenziale di Perec, anche sulla base della reperibilità, s'includerebbero certamente *Un homme qui dort*, *Les lieux d'une fugue*, *Série noire* e *Récits d'Ellis Island*, dunque, in tal caso, la forma propriamente documentaria sarebbe minoritaria e riguarderebbe solo uno dei titoli. Se invece si fa

¹ Si vedano i ritratti di Perec cinefilo di Bernard Magné e di Michel Martens, in De Bary 2006, pp. 15-36 e pp. 55-60.

riferimento alle produzioni che non hanno alcun rapporto con testi letterari preesistenti o contemporanei dello scrittore e che sono state completate e diffuse, *Série noire* è l'unico film di finzione, mentre a dominare è soprattutto il documentario. Questa produzione comincia a concretizzarsi solo negli anni Settanta, qualche tempo dopo gli inizi del lavoro per la radio. Benché esistano diversi progetti di film, come si è detto, addirittura a partire dal 1962, nel corso degli anni Sessanta la collaborazione cinematografica resta solo un'aspirazione (anche l'adattamento di *Un homme qui dort* è dei primi Settanta, mentre un tentativo di riduzione di *Les choses*, progettato già subito dopo l'uscita del libro, non ha seguito).

I due primi progetti non realizzati, *La Bande magnetique* e *Le club* mostrano come lo scrittore inizialmente seguisse la via dell'avventura e del divertimento apparentemente più leggero. La *Bande magnetique* si trasformerà con il tempo nel romanzo *Les choses*, mutando sensibilmente forma e contenuti. L'iniziale soggetto per film è una sorta di poliziesco su un manipolo di personaggi che per vivere fanno indagini di mercato (come lo scrittore ai tempi e i due protagonisti di *Les choses* poi) e vogliono utilizzare le tecniche d'intervista e le informazioni raccolte per rapinare una banca. Questa rapina, nella stesura progressiva di *Les choses* subisce una serie di mutilazioni, con un'interessante rarefazione degli eventi, finché non resta che come sogno immaginato dai protagonisti, una delle loro tante fantasie di possesso, coerente con il desiderio di una ricchezza facile e smisurata (il titolo intermedio del romanzo era stato significativamente *La Grande Aventure*). Benché Perec avesse già scritto tre romanzi, di cui due rifiutati dagli editori, il suo primo libro pubblicato è curiosamente lo sviluppo di un iniziale progetto per film. *Le club* doveva essere, nelle intenzioni sue e di Jean-Paul Rappeneau, e secondo le informazioni raccolte da David Bellos, una commedia esilarante e ricca di luoghi esotici, un po' derisione dei Club Méditerranée, un po' film sulle avventure in giro per il mondo di una parrucchiera, che nel corso dell'agognata vacanza esotica viene rapita dai guerriglieri Tupamaros e salvata da un gruppo ecologista².

² Mireille Ribière ha recensito i progetti di cinema o di collaborazione cinematografica abbozzati dallo scrittore e di cui si ha notizia: una quindicina circa, da prima dell'esordio a poco prima della morte (cfr. Ribière, in De Bary 2006, pp. 151-171).

Tra le interviste rilasciate dopo l'uscita del film *Un homme qui dort*, nel 1974, Perec affermava: «J'ai toujours aimé le cinéma, les westerns, les comédies musicales, les thrillers et les 'mélос flamboyants'. Mais je me méfie beaucoup de cette fascination que l'image semble exercer sur de nombreux écrivains contemporains. Le cinéma n'est pas pour moi la forme la plus achevée de l'écriture, celle vers laquelle une nécessité impérieuse m'aurait toujours poussé» e un momento dopo aggiungeva: «Il était hors de question que je fasse un film (ce film ou un autre) tout seul»³. In un'altra intervista, del 1979, richiamava la sua cinefilia giovanile: «J'allais jusqu'à cinq fois par jour au cinéma et pendant six-huit ans au moins une fois par jour en moyenne. Je voyais tous les film américains, les péplums, les westerns, dont j'étais fanatique, comme Comolli et comme vous sûrement, car si vous aimez le jazz vous ne pouvez pas ne pas aimer le cinéma américain. Maintenant, je vais au cinéma à peu près une fois par mois, et encore quand on me traîne»⁴. Un paio di anni dopo, nel 1981, autore ormai maturo e con diverse esperienze artistiche alle spalle, dichiarava: «Je n'aime pas l'idée d'être seulement romancier, j'aime parcourir tous les champs, j'aime aussi écrire pour les enfants, j'aime travailler avec des musiciens. Le cinéma, c'est intéressant, ça change de point de vue, c'est une autre version, c'est un autre travail d'écriture»⁵. Si direbbe che ci sia un'evoluzione, da una grande passione a una visione più distaccata, paradossalmente proprio mentre sta facendo lui stesso cinema, a una visione matura che distanzia ma anche riconosce l'articolazione del proprio percorso. Come si è visto nella sezione precedente, lo stesso Perec ammetteva che, salvo *Série noire*, i film di cui era stato artefice e collaboratore fattivo erano lontani dai film che più amava, e soprattutto aveva amato, da spettatore.

Tra le diverse occasioni in cui intervistato si sofferma sul cinema, vale la pena riportare questa lunga risposta che condensa le sfaccettature del suo duraturo rapporto con la forma d'arte e d'intrattenimento, sia da spettatore che in seguito da autore o sceneggiatore o autore di commenti per alcuni documentari (è il 1979):

³ Bertelli, Ribière 2003a, p. 151.

⁴ Bertelli, Ribière 2003b, pp. 40-41.

⁵ *Ivi*, p. 342.

“Il est difficile, pour quelqu'un de mon âge, de contourner le cinéma, de faire comme s'il n'existait pas. [...].

J'ai abordé le cinéma de deux façons différentes, comme réalisateur et comme scénariste; [...] il s'est agi pour moi de prolonger un travail d'écriture en l'enrichissant d'un contrepoint d'images et de sons.

Dans les autres cas (commentateur, scénariste, adaptateur, dialoguiste), il s'agissait de commandes: un travail de rédaction cherchant à répondre à la demande plus ou moins clairement formulée d'un cinéaste.

J'aime le cinéma qui se faisait à l'époque où je l'ai découvert, c'est-à-dire le cinéma américain des années cinquante [...]. Cela ne correspond pas du tout aux deux films que j'ai réalisés et qui sont, disons, beaucoup plus 'littéraires' [...].

Je ne saurais vous dire comment le cinéma intervient dans mon travail d'écriture; mes modèles et mes références littéraires sont clairs, le plus souvent; mes modèles cinématographiques beaucoup moins.”⁶

Spesso l'approccio di Perec all'audiovisivo è sensibile ai linguaggi di entrambi, come lo stesso scrittore ribadisce almeno in due occasioni, in *Récits d'Ellis Island* e in *La vie filmée des Français*. Nel commento al primo, attraverso la scrittura, si raccomanda di «ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir» ma qualche istante dopo: «c'est seulement cela que nous pouvons montrer»⁷, mentre nel secondo: «ce qui nous est donné à voir, ce n'est pas important» eppure è oggetto della nostra attenzione; i limiti del mezzo audiovisivo sono insieme evidenziati e arginati dal commento verbale.

Le opere arrivate sullo schermo a cui Perec ha collaborato sono di gran lunga inferiori non solo alle aspirazioni ma anche al lavoro di sceneggiatura di fatto svolto dallo scrittore e rimasto lettera morta. In un'ennesima intervista, di un anno precedente all'ultima citazione, il tono appare entusiasta e fiducioso: «je dois dire que je n'ai guère profité encore de cette liberté nouvelle»⁸. Per uno scrittore che non faceva che interrogarsi sulla quantità di memoria, di informazione, di evidenza e opacità che le immagini possono contenere, forse era naturale che il suo fosse un cinema sospeso e riflessivo (come nelle regie di

⁶ *Ivi*, pp. 100-101.

⁷ Cfr il commento del film nel volume analogo (Perec 1995, pp. 37 e 45).

⁸ Bertelli, Ribière 2003a, p. 252.

Un homme qui dort e *Les lieux d'une fugue*), che fosse così ricorrente l'uso della voce off, che spezza l'illusione dell'immedesimazione immediata, e che il suo ruolo fosse spesso limitato al commento, restando ben distante dal cinema d'intrattenimento. Eppure, la predilezione per la finzione non viene mai meno. Nella seconda metà degli anni Settanta, Perec ingaggia un agente perché gli procuri contratti come sceneggiatore. Scrive insieme ad Alain Corneau il film *Série noire*, tra realismo mimetico e invenzione linguistica mirabolante, con effetto tragicomico molto cupo, come si vedrà. Se si esaminano poi i testi di commento per documentari, la finzione, che il genere del documentario non contempla, a modo suo rifà la sua comparsa, come in parte si era già visto con *Récits d'Ellis Island*.

9.2. Il Documentario e la parte della finzione

I primi due film che sono stati effettivamente realizzati, più o meno in contemporanea con *Un homme qui dort*, e arrivati al pubblico sono dei cortometraggi, rispettivamente del 1973 e del 1974. *Le Mieux-être*, della durata di 12 minuti, è diretto da Patrice Molinard, e il coinvolgimento di Perec riguarda la scrittura del commento. Nella *Filmographie* dell'autore, contenuta nel volume *Le Cinématographe*⁹, è descritto in questi termini: «'Mur' audiovisuel réalisé pour le CNRS, présenté en février au salon des Arts ménagers à l'occasion du cinquantenaire de cette manifestation». Il secondo cortometraggio, *Le F.I.A.P. (Foyer international d'accueil de Paris)*, è di appena 6 minuti, ed è parte di una serie di corti intitolata *Chroniques de France*, diretto da Bernard Queysanne. Il FIAP è una residenza per studenti stranieri e un luogo di scambio culturale e il documentario è una commessa ufficiale per conto del Ministero degli Affari Esteri, destinata a essere proiettata fuori dalla Francia, in centri culturali, ambasciate ecc. Il contenuto del commento non esula da una semplice esposizione delle attività e delle opportunità che offre, a carattere dunque eminentemente dimostrativo. Queysanne afferma tuttavia di aver profittato con Perec dell'occasione per sperimentare soluzioni che avrebbero poi utilizzato per il film *Un homme qui dort*, sul quale stavano lavorando¹⁰.

⁹ De Bary 2006.

¹⁰ Si veda l'intervista a Bernard Queysanne, in De Bary 2006, pp. 109-110.

Prima di queste due esperienze, nel 1971, lo scrittore aveva collaborato con Jean-Pierre Prévost all'adattamento di un fatto di cronaca, che i due avevano trasformato in un thriller/noir, con scontri del protagonista con la polizia, caccia all'uomo e omicidi vari, commessi per intenzione, per errore o per leggerezza. Si tratta di un film di finzione che affonda nei gusti cinefili del giovane Perec ma che, nonostante la sceneggiatura completata, con tanto di titolo (*Malédiction!*), non trova finanziamenti e rimane ancora una volta in un cassetto. Se ne ritroverà forse qualche traccia sparuta, nei toni carichi ad esempio, in *Série noire*.

Rispettivamente al 1976 e al 1977 appartengono *Gustave Flaubert. Le travail de l'écrivain* e *L'Œil de l'autre*. Per quest'ultimo Perec ha scritto solo la sinossi su cui altri hanno poi lavorato, trasformandola in un film di Queysanne per il cinema, a cui lo scrittore non ha collaborato direttamente. Il soggetto da lui ideato è una sorta di estensione creativa di *Un homme qui dort* ed è centrato su un personaggio femminile che sprofonda progressivamente nell'ossessione di essere seguita e spiata, con una tematizzazione dello sguardo dell'altro e la consueta modulazione della conoscenza e dell'attenzione dello (e allo) spettatore che fino alla fine non deve sapere se la percezione della giovane è malattia o minaccia reale. Sempre in questo periodo, nel '75, Perec avrebbe poi pensato con Queysanne a un progetto poi non realizzato di sceneggiato per la televisione, per cimentarsi con la struttura a episodi non solo in letteratura e in radio ma anche in un medium visivo: storia dell'ascensione sociale di un giovane rampante, dal titolo previsto e rimasto sulla carta di *Le journal d'un arriviste*.

Gustave Flaubert. Le travail de l'écrivain, realizzato e diffuso, della durata di meno di 10 minuti, è un esperimento di applicazione al cinema di una contrainte di «structures visuelles et verbales», come scrive Bellos. Ecco la descrizione che il critico ne dà:

“Le texte est un pastiche d'un paragraphe de manuel scolaire; dans le film il est lu deux fois de suite, phrase à phrase, avec une prononciation très accentuée, comme dans les dictées à l'école. Les images, dans le même temps – photos de Flaubert, de Louise Colet et de la maison de Croisset, qui venait d'être ouverte au public sous forme de 'musée Flaubert' –, reviennent en ordre précis selon les règles de la sextine.”¹¹

¹¹ Bellos 1994, p. 579.

Il cortometraggio è decisamente centrato sulla letteratura, sia per il soggetto, sia per il trattamento che applica al cinema un principio oulipiano, sebbene alle immagini. In genere si ritiene che la voce off renda un film più letterario; nel caso specifico, non si sostituisce alla sintassi filmica, ma s'intreccia con le immagini, non le commenta dall'esterno ma le associa alla voce di un immaginario professore con il suo dettato scolastico e alla voce immaginata dello stesso Flaubert. Non si può dire se si tratti di una sorta di documentario sullo scrittore ottocentesco, o di un cortometraggio di finzione che lo prende o a pretesto, o di un libero esercizio creativo sulla letteratura e il cinema, o di tutte queste cose insieme.

Le immagini mostrano i luoghi dello scrittore (con qualche aggiunta di pagine manoscritte e una donna in costume d'epoca che passeggia), mentre nel sonoro, come anticipato, a una voce di maestro che recita un dettato scolastico si alterna una seconda che parla di sé in prima persona: Flaubert stesso. Nel commento il protagonista è 'visto' contemporaneamente dall'esterno, dal punto di vista dell'Accademia, della critica, dei lettori, della storia letteraria, della posterità, e dall'interno, da un ipotetico sé. Il testo del dettato è critico ma anche empatico e si armonizza con le parole dello scrittore su di sé, immaginate da Perec. È raccontata in poche parole la sua vita passata principalmente in provincia, tranne qualche viaggio di cui conserva un ricordo nostalgico, ad accanirsi sulla pagina scritta, in volontaria reclusione, producendo soli sei libri («calvaire solitaire»; «lutte avec les mots»; «angoisse de la phrase»). È raccontato il richiamo del sogno e il confronto continuo con la realtà che più detestava, stessa sorte che assegnava ai suoi personaggi abbandonati a sogni impossibili; l'odio per la vita borghese, di «rentier», che pure era la sua condizione sociale; il disprezzo per il popolo; l'illusione romantica che si contrapponeva alla verità di una società che detestava e gli era profondamente estranea. I rimandi tra il dettato e la voce che parla di sé sono frequenti come per la metafora dell'uomo orso, schivo. La voce in prima persona parla di una vita aspra senza gioie esteriori, il cui unico sostegno è la «rage» del lavoro che ama alla follia. Il sogno della fama letteraria è roso dalla diffidenza verso ogni cosa, fama compresa. Questa lotta di Flaubert con e contro la lingua è un po' il rovescio di Perec, la sua passione ludica per le parole, unita alla

coscienza del loro limite e al senso della loro necessità. Va d'altro canto ricordato che Flaubert era il lume tutelare del primo romanzo di Perec, nelle intenzioni una riscrittura, tra molto altro, aggiornata alla società dei consumi, di *L'Éducation sentimentale*.

Questo periodo vede l'impegno autobiografico come ricorrente (*W ou le souvenir d'enfance* nel 1975, *Je me souviens* nel 1978) e com'è ormai noto un maggiore investimento nel quotidiano, in quel che lo scrittore chiama "endotico". Per l'intermediazione di Queysanne, nel '75 entra in contatto con due registi canadesi che avevano filmato tribù che rifiutavano l'assimilazione in Africa, Sudamerica e Sumatra. Daniel Bertolino e François Floquet (questi i loro nomi) cercavano uno scrittore che si occupasse del commento alle loro immagini etnografiche, per il film *Ahô! Au cœur du monde primitif*. In questo documentario, Perec si confronta e confronta il proprio mondo, l'Occidente, con l'Altro e il diverso, e lo fa riutilizzando in parte i motivi che ha sviluppato in questi anni. Non a caso un lungo estratto del commento del film verrà poi ripreso dallo scrittore in un capitolo di *La Vie mode d'emploi* (il XXV), in conformità a una delle contraintes a cui il romanzo doveva sottostare: la presenza di una o più allusioni in ogni capitolo ad altre sue opere. In *Ahô! Au cœur du monde primitif*, lo scrittore non ha avuto nessuna parte diretta nelle immagini filmiche, non ha partecipato al progetto preparatorio, non ha avuto contatti con gli autori durante le riprese e il suo lavoro è a posteriori, basato sulla visione del girato, del montato, su alcuni commenti redatti dai due registi. Come scrive Isabelle Danguy, Perec doveva porsi come intermediario tra le immagini e lo spettatore, ma era anche spettatore lui stesso, probabilmente affascinato dallo spettacolo di cui doveva scrivere¹².

Il documentario¹³ è suddiviso in cinque parti, o episodi, per una durata complessiva di un'ora e mezzo circa. Ogni episodio era stato trasmesso singolarmente dalla televisione del Québec, all'interno di una serie sui popoli primitivi, prima che i due registi li riunissero in unico film, con un breve montaggio introduttivo. Ogni parte è dedi-

¹² Cfr. Danguy, in De Bary 2006.

¹³ Del film esiste una copia presso l'Association Georges Perec. Una trascrizione degli ultimi due episodi del commento (su cinque totali) è contenuta in De Bary 2006, pp. 223-227.

cata a un soggetto diverso, sotto il segno comune del racconto del rapporto difficile e spesso conflittuale o violento con la civiltà di alcuni gruppi rimasti primitivi e della loro scelta di fuga dal progresso e persino dal semplice contatto con l'Altro occidentale, come strategia di sopravvivenza e preservazione. Nel titolo, l'espressione "Ahô" significa "è così", e da un lato indica la natura documentaria del film, mostrare quel di cui si è testimoni, per quanto possibile la vita quotidiana di queste genti, e dall'altro, rappresenta il loro sentimento e il loro punto di vista, la rassegnazione che si annida dietro la testarda ma difficile resistenza all'invasione della civiltà occidentale, rassegnazione a una sorta di condanna inesorabile alla scomparsa, che al lettore di Pécoc suona familiare.

Il primo episodio si concentra sui tentativi di un antropologo, Apuena Meirelles, di prendere contatto con una tribù dell'Amazzonia, i Cintas Largas, e sull'epilogo tragico e misterioso della vicenda (allontanatosi alcune settimane, al suo ritorno il ricercatore trova l'accampamento distrutto, i compagni di spedizione morti o scomparsi e della tribù persa ogni traccia). Nel secondo, sono protagonisti i costumi e i rituali di una tribù indiana, i Mekranotis, colti nel periodo della loro migrazione annuale in cerca di nuovi territori di caccia. Nel terzo, oggetto dello sguardo e del commento sono i riti d'iniziazione nel villaggio di una tribù pigmea. Nel quarto, la troupe è a Sumatra, in compagnia di un'equipe di ricerca che è sulle tracce di una tribù particolarmente restia a farsi raggiungere, gli Anadalams (gli Uomini dell'interno), come spiega il commento di Pécoc, oppure Orang Kubus (Quelli che si difendono): i ricercatori s'inoltrano sempre più nella giungla, ottenendo solo sparuti contatti, nell'ultimo dei quali assisteranno all'abbandono da parte del gruppo di uno di loro, agonizzante, lasciato morire da solo, con la lancia e il cane, com'è consuetudine. Nell'ultimo episodio, in Nuova Guinea, si delinea il tema della scomparsa e dell'impotenza di questi piccoli gruppi, la loro diversità, il cannibalismo, esempi di medicina rituale e di mitologia, la minaccia della cultura assimilatrice e della storica sete di ricchezza e risorse degli occidentali. Non a caso, il film si chiude su immagini di deforestazione. Siamo alla metà degli anni Settanta e il modello culturale ed economico del cosiddetto mondo progredito è diffusamente e da più parti ormai oggetto di critica.

Il tono del commentatore è a metà tra il distacco che la forma del documentario necessita e una certa concessione a strategie narrative, come quando i gruppi di spedizione a caccia delle tribù che si nascondono appaiono come eroi, che realizzano una vera e propria impresa. Il narratore presenta l'oggetto della ricerca e lo mostra come eccezionale: «à la recherche d'une tribu énigmatique que les Indonésiens connaissaient à peine, que les Blancs ne connaissaient pas du tout». Poco dopo sottolinea quest'esperienza come impresa al limite: «Pour tenter de les rencontrer nous avons marché plusieurs jours, la température dépassait quarante degrés». Quindi il tono narrativo è accentuato dal successivo: «Ceci est l'histoire de ce peuple fugitif qui n'avait pas envie de nous connaître». Seguono informazioni sul nome della tribù, accenni alla sua storia, e questi dati mescolano mito e scienza, «légendes» e «documents». Inoltre il narratore utilizza un "noi" inclusivo del gruppo di ricerca e del commentatore, che indirettamente chiama lo spettatore all'identificazione: «Pendant trois jours, nous avons remonté le fleuve Alritam, la rivière noire». Nel momento dell'incontro con alcuni portavoce della tribù, davanti alle loro risposte monosillabiche, il contatto oculare negato, il narratore costruisce una mescolanza di suspense e comunicazione diretta: «quand Soheeli lui demande de nous laisser pénétrer dans son village, il ne manifeste aucune réticence et accepte de nous conduire. Cela semblait un peu trop facile. Ce n'était pourtant pas un piège qui nous était tendu. Beaucoup plus simplement, le village (cinq maisons bâties sur pilotis) était pratiquement désert». La suspense è sciolta subito dopo essere stata creata, come a voler coinvolgere il lettore nel racconto e a un tempo mantenere il suo interesse sul piano informativo, puramente conoscitivo. Anche in altri momenti il meccanismo della suspense, il senso del pericolo imminente instillato nello spettatore sono parte dell'esposizione, come quando alcuni membri della tribù si fanno avanti armati di lance e il narratore, pur assicurando che si tratta di un popolo pacifico (modalità informativa), racconta l'inquietudine dei ricercatori (modalità narrativa). A introdurre l'episodio successivo (V) è una frase altamente informativa, con dati di carattere geografico, su cui si innesta per un momento un tono più enfatico: «une des régions les plus reculées du monde».

Con l'espediente delle domande retoriche (tornando all'episodio precedente) sono esposti i dubbi, le incertezze, i sacrifici del gruppo

di ricerca che non consegue il suo obiettivo e non vi rinuncia (nonostante sanguisughe, marce spossanti nella foresta equatoriale, animali feroci, le poche ore di sonno e i frugali pasti condivisi). Qualche tempo dopo, ancora le domande retoriche sono usate per confrontare la scelta di vita di queste tribù con i valori che il mondo occidentale trova normali. Non sono completamente isolati, eppure cercano costantemente di esserlo, preferendo la compagnia della natura selvaggia, «ils nous diront seulement qu'il en est ainsi, parce que c'est ainsi qu'en ont décidé leurs quatre grands-parents et leurs huit ancêtres». È una scelta che può sembrare sensata, perché dettata dalla situazione critica, ed è una scelta che può sembrare insensata perché così radicalmente minoritaria: Percec condensa le due posizioni in una frase. È inoltre anticipato il significato del titolo del documentario: "c'est ainsi", che verrà esplicitamente spiegato alla fine del film, dopo aver confrontato direttamente le tribù in fuga, i loro costumi con le gioie dell'avanzata civiltà moderna occidentale, ironicamente meno ricche di quanto vogliano apparire. Il confronto avviene attraverso una lista molto 'alla Percec', che polemicamente comprende tra gli altri, metalli preziosi, asfalto, parcheggi, edifici, bidonville, sacchi di spazzatura e bevande a basso contenuto calorico, vendite a credito, «des voyages organisés au cours desquels les bons sauvages évoqueront pour quelques sous l'illusion nostalgique du retour à la nature», mentre quelli che realmente cercano di stare nella natura e rifiutano la civiltà sono cacciati o costretti a fuggire. È una visione che sposa la difesa degli indigeni e della loro cultura e che identifica il movente del mondo avanzato (o, un po' semplicisticamente, dell'«homme blanc») nell'etnocentrismo e nell'avidità. «Car Ahô signifie 'c'est ainsi'...» e il documentario si chiude con un affondo polemico, sulla rassegnazione di chi si vede costretto a non poter fare altro che fuggire e sa che la fuga non potrà durare ancora molto. Dunque, informazione, narrazione, denuncia, come in fondo avviene in molti documentari.

Spesso nel corso del film si crea una polarizzazione tra "nous" e "ils", nonostante lo scopo di ogni spedizione narrata in ciascun episodio sia il contatto. Come classicamente accade per ogni incontro e ricerca antropologici, l'osservazione e la necessità di distacco si accompagnano alla difficoltà di astrarsi dai propri metri di giudizio e di comprensione, determinati culturalmente. Quel "loro" può diventare allora uno specchio attraverso cui la nostra civiltà, per il tramite dello

sguardo e della parola del narratore, si osserva, senza che tuttavia il commento indulga alla mitizzazione facile del "buon selvaggio" (come si è visto sopra, "les bons sauvages" per Perec sono quelli degli spettacoli per i turisti). Il tema dello sguardo, centrale in un documento audiovisivo, è posto dallo scrittore come un'ulteriore forma di aggressione nei confronti di chi si sottrae a ogni contatto per preservarsi, compreso quello visivo: «C'est ainsi que deux jours seulement après notre arrivée tous les Anadalams se sont enfuis, comme si notre présence était pour eux comme la mort et les contraignait une fois de plus à s'enfoncer dans la forêt, allant chercher encore plus loin un territoire à l'abri de notre regard». Il riferimento qui è chiaramente diretto anche allo sguardo amplificato dell'obiettivo cinematografico, che esula dalla reciprocità, dalla comunicazione a doppia via, dall'azione e reazione, e registra, manipola, trasporta lontano dal qui e ora, sottrae il corpo a chi lo possiede nella forma della sua immagine. E forse in questo senso va inteso, nella IV parte, l'atteggiamento di completa indifferenza, di assenza sia di interesse che di contatto visivo (palesemente evitato) da parte dei membri del villaggio nei confronti della troupe di ricerca, come se lo sguardo dell'uomo occidentale e dei suoi macchinari non permettesse una reciprocità, ma solo un'imposizione.

Queste tribù erranti hanno probabilmente richiamato in Perec la condizione e il sentimento dell'erranza e del suo opposto, il radicamento, che saranno protagonisti del documentario *Récits d'Ellis Island*, qualche anno più tardi. La perdita delle radici e la nostalgia per un mondo familiare fatto di un passato condiviso, che si ritroverà nel film sull'immigrazione in terra americana, e che lo scrittore riconoscerà nel suo collaboratore Bober, trova qui un'anticipazione:

"Dans une des maisons du village des jumeaux viennent de naître. Du monde de leurs ancêtres et de leurs parents, des traditions, des coutumes qui furent celles des Papous pendant des générations, il est probable qu'ils ne connaîtront que quelques rites nostalgiques qui ne leur rappelleront presque rien, car même dans ces régions quasi inaccessibles la pénétration blanche avance de plus en plus vite."

Nel documentario successivo tuttavia, l'erranza è sia sofferta che motivo identitario, secondo il consueto accostamento di prospettive antitetiche.

Nel complesso, la passione di Perec per la finzione resta intatta nonostante il confronto con la forma del documentario (come d'altronde si era visto già in *Récits d'Ellis Island*): è una finzione intesa in un senso molto ampio, dal valore fortemente conoscitivo, di interpretazione, di manipolazione dei dati per tirarne fuori senso, possibilità, connessioni. Ecco in che termini ne parla lo stesso Perec (nel 1981, quindi dopo una riflessione di anni):

“Quand j'essaie de décrire [le quotidien], j'essaie d'abord de décrire ce que je vois, c'est-à-dire la réalité. Et quand j'essaie de me souvenir, j'essaie de me souvenir de la réalité: mais [je m'en aperçois] progressivement, la réalité ne se transmet qu'à travers le langage, qu'à travers l'écriture. Ce qui entoure la réalité à travers le langage est de l'ordre de la fiction, et c'est à travers la fiction et le langage que les gens communiquent.”¹⁴

Il riferimento in questo caso è al solo linguaggio verbale e alla letteratura, ma lo stesso discorso sulla finzione è applicabile alle immagini, che com'è noto a dispetto della loro apparente oggettività sono sempre costituite da scelte, tecniche e stilistiche, di luce, d'inquadratura, di soggetto, di punto di osservazione, di accostamento, ecc., che le rendono una mediazione tra chi guarda (prima o dopo lo scatto o la ripresa) e ciò che è guardato. Il commento e il sonoro aggiungono poi un ulteriore piano di elaborazione.

Esiste un'altra esperienza televisiva dello scrittore, un lavoro sempre di commento, per l'amico regista e collaboratore nello stesso periodo per *Récits d'Ellis Island*, Robert Bober. Si tratta di un cortometraggio a colori della durata di 8 minuti dal titolo *Inauguration*, trasmesso da TF1 nel 1981. Lo si può vedere al Forum des Images, o anche nella sala INA della BnF Mitterrand, sebbene sia catalogato con il titolo *Le Musée d'Orsay*, senza riferimenti precisi agli autori. Oggetto ne è la demolizione della Gare d'Orsay per la sua trasformazione in museo. Analogamente a *Récits d'Ellis Island*, un luogo di passaggio è stato trasformato in luogo di memoria¹⁵. Uno spazio di transito, con una sua storia, è diventato un luogo che istituzionalizza in questo ca-

¹⁴ Bertelli, Ribière 2003b, p. 259.

¹⁵ Lawniczak, in De Bary 2006, p. 242.

so non la memoria storica quanto soprattutto un patrimonio culturale e artistico celebrato. I due opposti del transitorio e del permanente tornano a toccarsi, diventando parte del commento dello scrittore, come avviene spesso, ma non sempre, nei lavori di questi anni che sono delle commesse: Perec li piega ai propri motivi e riflessioni o forse accetta la commessa anche perché li sente vicini.

Sulle immagini prevalenti di locali demoliti o in demolizione, le parole sintetizzano la storia del sito fin dal Seicento (l'incendio del quartiere e del palazzo d'Orsay durante la Comune del 1871, l'Hotel e la stazione costruita per l'Esposizione universale del 1900), ed evocano le persone note o anonime che vi sono passate, la vocazione cosmopolita del posto. Genti di diversa provenienza ed estrazione sociale vi si sono infatti incrociate: ballerini di tango che arrivavano alla conquista della vecchia Europa, esploratori che tornavano dal Congo, limosini che venivano nella capitale per trovare lavoro come acquaio-oli o muratori, presidenti della Repubblica che andavano a inaugurare fiere e congressi, nobili che partivano per partecipare a nozze reali. Un generale ha fatto qui un grande ingresso politico (il riferimento è a De Gaulle). I borghesi facoltosi consumavano l'adulterio nelle camere del lussuoso albergo annesso alla stazione. Vi si vendeva di tutto e vi si è persino recitato Beckett e Claudel. Perec umanizza il luogo e lo avvicina con occhio di scrittore, isolando figure come personaggi colti di sfuggita e appunto come di passaggio. Di tutta questa storia di transiti e di uomini non resterà altro che, osserva, la grande volta vetrata e lo spazio enorme che celebrerà le ricchezze del XIX secolo. Non è fatto alcun cenno alla Liberazione, quando la stazione è stata centro di raccolta e accoglienza dei deportati scampati e tornati in patria. Per Perec è dunque implicitamente un luogo di non ritorno (sua madre non è mai tornata) e sede di una memoria che non ha nulla a che vedere con quel momento storico, tra le molte incarnazioni che il sito ha conosciuto. Il momento di trasformazione di questo spazio è colto raccontandone il passato più esteriore e noto e quello più quotidiano, attraverso una serie di figure evocate come comparse sulla scena e lasciando il resto nel silenzio.

In generale e per concludere, le commesse e gli stilemi del documentario sono un'occasione per lavorare con l'immaginario, con la fascinazione, per un luogo e il suo mutamento, per dei popoli primitivi in fuga dalla civiltà. È un'elaborazione certo meno articolata e ric-

ca di quella di *Récits d'Ellis Island*, ma se il documentario «cerca di eludere le false evidenze, d'interrogare le certezze apparenti, di riformulare gli approcci al reale»¹⁶, queste prove preparano l'opera maggiore, in particolare *Ahô! Au cœur du monde primitif* (poiché *Inauguration* è posteriore a *Récits d'Ellis Island*) e soprattutto *La vie filmée des Français*.

9.3. Una trasmissione televisiva nodale

Secondo David Bellos: «En France [...] la télévision était tenue pour politiquement suspecte depuis le jour de son institutionnalisation comme service du ministère de l'Information, et elle n'était jamais parvenue à sortir de ce tunnel culturel»¹⁷. Perec stesso non possedeva un televisore e ammetteva come del tutto inverosimile il fatto che, nel suo gigantesco *La Vie mode d'emploi*, nessuno dei personaggi o degli appartamenti avesse, alle otto di sera, la Tv accesa:

“Quelqu'un m'a fait remarquer que si on regarde un peu, c'est un livre qui se passe à huit heures du soir aujourd'hui, dans un immeuble parisien du XVII^e arrondissement. Généralement, sur quarante occupants d'appartements, il y en a trente-cinq qui regardent la télévision. Or, dans mon roman, il n'y a qu'un poste de télévision allumé dans tout l'immeuble et personne ne le regarde, ce qui est complètement irréaliste!”¹⁸

È interessante notare che quel che accade sullo schermo di quell'unico televisore acceso, non guardato dai personaggi, sia tuttavia descritto dal narratore. Che fosse ironica posa da intellettuale, distacco critico o avversione, in ogni caso, per la televisione, prodotti dall'INA, sono stati realizzati due film di Perec, di cui si è discusso nella sezione precedente, *Les Lieux d'une fugue* e *Récits d'Ellis Island*, trasmessi entrambi da TF1 rispettivamente nel 1978 e nel 1980. E si è visto come provenissero dalla televisione gli episodi che sono poi confluiti in *Ahô! Au cœur du monde primitif*, del 1975.

In questo stesso anno, viene trasmessa da FR3 la serie documentaria intitolata *La Vie filmée des Français*. Ognuno degli episodi copre

¹⁶ Breschand 2005, p. 33.

¹⁷ Bellos 1994, p. 396.

¹⁸ Il romanzo è del 1978 e l'intervista del 1981 (Bertelli, Ribière 2003b, p. 225).

ciascuno un periodo definito di alcuni decenni nella storia e nella vita quotidiana dei Francesi, dagli anni Venti ai Cinquanta e utilizza una raccolta di immagini amatoriali girate spesso in famiglia, montate e commentate. A Perec è stato commissionato dai registi Michel Pamart e Claude Ventura il secondo episodio, intitolato *1930-1934*, di cui ha redatto e anche letto il commento¹⁹. Lo scrittore ne parla in una nota intervista del 1979 (ripubblicata anche in *Je suis né* con il titolo *Le travail de la mémoire*), rispondendo al giornalista che accostava *W ou le souvenir d'enfance*, il suo utilizzo di fotografie raccontate e la sua falsa neutralità, alle immagini autobiografiche di altri, che avrebbero potuto fornire a Perec «les éléments d'une fiction». Lo scrittore risponde che lo ha in realtà fatto con *La vie filmée des Français* (e per di più, vale la pena notare, nello stesso periodo di *W ou le souvenir d'enfance*):

“J’ai donc travaillé sur des documents où j’ai presque retrouvé ma propre histoire. Un de ces films se déroulait dans mon quartier d’enfance et c’était comme si j’avais été avec ma mère, mes parents, dans l’image! Dans un des travaux que je commence maintenant, il se trouve quelque chose que l’on peut appeler une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu m’appartenir. Je vais commencer avec Robert Bober un film sur Ellis Island [...]. C’est donc un travail sur la mémoire et sur une mémoire qui nous concerne, bien qu’elle ne soit pas la nôtre, mais qui est, comment dire... à côté de la nôtre, et qui nous détermine presque autant que notre histoire.”²⁰

Si è visto nelle sezioni precedenti questo modo di trattare la questione della memoria che ha a che fare anche con i supporti mediatici e una sorta di condivisione e allargamento del senso di appartenenza che un mezzo come la televisione induce. La memoria, l'empatia, l'io e l'altro, l'io e il tu, il noi e il voi sono mobili: la scrittura e le immagini corrono da un estremo all'altro (secondo un andamento che richiama anche la centralità del lettore indagata nella prima parte). Come si è visto nelle riflessioni di Joshua Meyrowitz e di John B. Thompson, nell'ultimo capitolo della prima parte, tutti i media che modificano la portata dello spazio e del tempo hanno il potere di modificare il sen-

¹⁹ L'episodio è visionabile nella sala dell'INA presso la BnF Mitterrand.

²⁰ Bertelli, Ribière 2003b, pp. 49-50.

so di appartenenza. La propria storia individuale e la propria storia collettiva s'intrecciano e la seconda si fa molteplice: si moltiplica nella storia degli altri, relativamente vicini come in *La vie filmée des Français*, o molto lontani e restii persino al contatto come in *Ahô! Au cœur du monde primitif* (distanti nello spazio e culturalmente), o ancora, lontani nel tempo e in parte nello spazio come in *Récits d'Ellis Island*.

In *La vie filmée des Français. 1930-1934*, si ritrovano condensati molti motivi indagati in questo studio. La memoria è connessa non ai grandi eventi ma ai fatti importanti della vita privata o minuti della vita quotidiana, grazie alla svolta tecnica di queste piccole cineprese amatoriali a uso privato e familiare: «Mais avant de garder, il faut savoir regarder. Et regarder, ce n'est pas aussi simple. Et être regardé non plus». Emerge con semplicità il tema maggiore della memoria, della necessità della selezione, di come la memoria fissata contrasti con la mobilità della vita, nella mediazione tra chi guarda e registra e chi è guardato e fissato sulla pellicola: «D'un côté comme de l'autre de la caméra, cinéastes amateurs et acteurs bénévoles mettent un certain temps à comprendre qu'on peut bouger, et même qu'on doit bouger, qu'il ne faut pas rester immobile. [...] Celui qui tient la caméra [...] découvre qu'il faut cadrer, qu'il faut savoir s'arrêter. Celui qui est en face, malgré lui, continue à prendre la pose, se fige», per corrispondere forse all'artificio della registrazione che fissa la vita mobile. Quando le persone non sanno di essere riprese o non sono colte in situazioni più o meno codificate, affiorano atteggiamenti più naturali, commenta più avanti lo scrittore.

Sembra di leggere le pagine di Umberto Eco, di cui si è parlato nel capitolo dedicato al quotidiano (sulla diretta che ha reso il "non accadere nulla" un oggetto di osservazione), quando Perec scrive e dice: «Même quand on croit filmer des amis qui pêchent, c'est un peu comme si la caméra se mettait à deriver et, pour mieux capter le mouvement, se laissait fasciner par tout ce qui bouge. Les trains qui s'en vont, les chalands qui passent...», descrivendo il movimento dell'obiettivo nelle immagini amatoriali. Sembra esserci addirittura un riferimento esplicito a Eco (o forse è solo una coincidenza) che porta come esempio una gara ciclistica per illustrare i momenti in cui la telecamera indugia sul nulla, ed è una gara ciclistica che qui si vede nelle riprese e che è sottolineata dalla voce di Perec mentre l'obiettivo divaga. La voce poi cerca, più avanti, di porre rimedio a questa diva-

gazione e ai vuoti di memoria di uno dei protagonisti di un altro filmato, raccontando sinteticamente i fatti salienti della vita di uno dei corridori, come farà con le storie di *La Vie mode d'emploi*. La camera rende tutto interessante, anche quel che a occhio nudo pare il nulla, e muovendosi s'invaghisce del movimento, nell'intuizione che è in quello la vita e che è la vita che si vuole registrare, conservare, nonostante il suo passare e anzi, *nel* suo passare. E quel non accadere nulla dell'infra-ordinario si conferma come il nocciolo, quasi ipnotico, della vita vissuta. È qui esplicitamente espresso quanto in precedenza abbiamo desunto dalla scrittura di Perec, come la relazione tra i media e l'approccio alla quotidianità, poiché la componente di stupore che ci si può sforzare di ritrovare nel quotidiano, al di là dell'abitudine, come lo scrittore ha ampiamente sostenuto, è facilitata, se non indotta, dai mezzi tecnologici che, attraverso la loro mediazione, possono rendere nuovo allo sguardo ciò che è ordinario: «Elles ont encore quelque chose de magique, les automobiles. On n'y est pas encore complètement habitué. On s'émerveille encore de ces machines mystérieuses qui ont apprivoisé la vitesse, comme on s'émerveille encore de ces autres boîtes magique, les caméras, qui ont apprivoisé l'image et le mouvement, et les gramophones, qui ont emprisonné la voix». Tutti i motivi già esplorati sono sintetizzati quando la voce di Perec dice: «Parfois, sans trop bien savoir pourquoi ni comment, on a filmé autre chose: du temps qui passait, un matin d'été, un marché sur la place d'une petite ville», delle ragazzine che attraversano la strada e magari si vorrebbe sapere di loro, come se fossero personaggi, ci si fanno domande, si vorrebbe conoscere la loro storia, ma è solo questo «ce qui est nous donné à voir», come lo scrittore ripeterà in *Récits d'Ellis Island*²¹.

La traccia che rimane ha un limite dovuto alla deperibilità («le support fragile de la pellicule») e al fatto che siano frammenti di una vita di cui non si può restituire la complessità e il *continuum*, al fatto che permanga sempre un altrove che rimane escluso dall'inquadratura, dal montaggio: «il n'y a pas d'information dans ces images, ou plutôt, l'information se trouve ailleurs, elle flotte en suspens autour de l'image, elle est comme une question sans réponse, comme une évidence un peu inquiétante, un peu trouble: la trace presque effacée

²¹ A un certo punto Perec dice: «Qu'est-ce qu'il se passe quand il ne se passe rien?», come in *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

d'une mémoire morcelée, figée dans son mouvement, figée dans sa durée». Le immagini si isolano dal loro contesto, dallo spazio-tempo che è stato il loro, dalla vita mobile, e mostrano un'evidenza monca, insufficiente, limitata; come lo scrittore dice qualche momento dopo: «on ne peut que les interroger sans fin».

Il silenzio dell'immagine senza sonoro accentua l'impressione di vuoto e d'incertezza: «Est-ce que c'est cela qui provoque ce sentiment d'inquiétante étrangeté, si proche de nous, et déjà si lointaine...», e si verifica allora quel paradosso di distanza e d'immersione contemporanee, di cui si è discusso nella prima parte, di passato oramai trascorso e perduto e di presenza davanti agli occhi di chi guarda. «Les ombres font semblant de vivre devant nous. L'instant qui les fixe sera éternel, et témoignera à jamais de leur vie, de leur visage, de leurs gestes et de leur corps. Est-ce cela qui les fige, qui arrête leur rire, qui pétrifie leurs mouvements?»: è un istante eterno ed è un istante effimero, lo si conserva e non lo si riesce a mantenere intatto come realmente era; «Quelque chose qui est à eux, quelques choses qui sont eux, qui leur appartient en propre, leur est dérobé. Alors on se pousse du coude, on pouffe, on prend la pose, on tire la langue [...]. On n'essaie même pas d'être 'naturel'. Et d'ailleurs, qu'est-ce que ça veut dire 'être naturel'?». Di nuovo, Perec si situa su un crinale in cui immutabilità ed effimero convivono e confliggono, in una visione complessa che non risolve ma intesse la scrittura intorno al paradosso, dalla parte delle domande piuttosto che delle risposte. Questi filmati, visti e rivisti in famiglia, con parenti di cui magari a distanza di tempo non si ricordano nemmeno più i nomi, mostrano «l'incertitude du passé et du devenir»: hanno fissato il tempo e insieme sono immersi nel suo flusso. In alcuni momenti uno degli autori di alcune immagini è chiamato a commentarle e i vuoti sono molti, non ricorda sempre i nomi, le persone, i luoghi. Nell'intervento di un altro, i ricordi improvvisi tornano alla memoria e l'uomo tace, quasi commosso. Il limite della memoria è delle immagini, insufficienti e parziali, ma anche della parola individuale che non può restituire tutto, dipendente com'è dal ricordo soggettivo. Il valore di questi filmati sta proprio nel congiungere permanenza ed effimero, memoria condivisa e quotidiano perduto, grazie anche al commento che ne indirizza la visione: «ce temps intact immortalisé dans ce qu'il a de plus fluide, de plus inconsistant: ce qui n'aurait pas laissé de trace, ce dont on ne se serait

jamais souvenu: un homme qui se trémousse en imitant un chef d'orchestre; une femme qui rectifie une mayonnaise; deux hommes qui allument des cigarettes», oppure: «On filme le jeu, la fête, le futile».

In altri momenti una musica d'epoca risponde al cliché degli anni Trenta. All'effetto contribuisce anche il montaggio, che di tanto in tanto inframezza i filmati amatoriali con immagini ufficiali e notizie del periodo, e voce stentorea che sintetizza gli eventi. Alcune di queste riprese riguardano situazioni tipiche: le feste nazionali, le cerimonie che si ripetono negli anni, «la France éternelle», il 14 luglio, le cartoline postali, la Francia dei libri di scuola, la Francia rispettosa delle tradizioni, e quei momenti che se ne allontanano, o scene occasionali, hanno «quelque chose de plus proche, de plus simple, de plus vrai». Si è visto, ad esempio in *La poche parmentier*, come l'attenzione al quotidiano implicasse la consapevolezza della sua fragilità, non solo rispetto al tempo che passa, ma anche agli eventi storici che lo stravolgono e degradano (come nel caso dei prigionieri nei campi di concentramento). Lo scrittore qui esprime la connessione in modo esplicito e parla di “serenità”, di: «quelque chose qui est peut-être la douceur de la vie, le charme palpable d'un regard, l'attention portée à un être, à un événement dérisoire, à un geste oublié, à une quotidienneté enfouie sous les fracas de la grande Histoire, et qui resurgit soudain, intacte, merveilleuse...». C'è un che di tenero, patetico e tragico in quest'accostamento tra «l'attention portée à un être» e lo strepito della Storia (che passa sugli esseri trascinandoli con sé), e nell'enfasi dell'aggettivo finale, la cui radice lessicale è la “meraviglia”, termine non neutro per Perec.

In un momento successivo, l'elemento autobiografico diventa ancora più esplicito, con le immagini di Ménilmontant, il quartiere in cui Perec è nato, e l'autore osserva che avrebbe potuto essere ripreso per caso e ritrovarsi in una di queste scenette, o ritrovarvi suo padre, o sua madre. Poco prima aveva presentato agli spettatori, interpellati direttamente («parmi vous qui regardez ces films»), la possibilità di riconoscersi in qualcuna delle immagini e magari sentire riaffiorare alla memoria ricordi o dettagli completamente dimenticati, che anzi neanche si sospettava di conservare ancora dentro di sé, come con le registrazioni filmate («un détail dont il n'aurait jamais pu penser que sa mémoire l'aurait enregistré»). È un'altra occorrenza di quell'attraversamento del medium, tra autore

e spettatore, come una frontiera, porosa e che pure resta salda, che si è visto operante nell'attenzione di Perec al lettore. Ed è conforme al suo intento di coinvolgere sempre coloro ai quali si rivolge.

Tra autobiografia, Storia e quotidiano, un non detto si precisa nel finale, un evento maggiore accadrà pochi anni dopo questi filmati: la Seconda Guerra Mondiale e i suoi massacri. Walter Benjamin e Leonardo Sciascia hanno scritto sulla valenza diversa che una fotografia assume se la si guarda dopo anni, quando si sa ad esempio cosa è accaduto a una persona fotografata: l'immagine si carica di sensi, ombre, dettagli, prefigurazioni in uno sguardo, una posa, che allo spettatore sembra di cogliere, con il senno di poi. Così nel finale, Perec vede la tragedia che si nasconde dietro queste scene innocenti, molte di festa, o di vita ordinaria:

“Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui se passe derrière ces images tremblotantes, derrière le petit bruit du projecteur? On sait bien que ce sont des mensonges [...]; on sait bien ce qui se cache derrière ces vacances heureuses, ces flonflons et ces canotiers, derrière ces complets immaculés, et ces parties de campagne, ces grands-papas gâteaux et ces bambins à nousnous...”.

Il rumore del proiettore, che tradisce ed evidenzia la presenza del medium, fa da passaggio all'introduzione di un termine centrale: la “menzogna”, quel che si nasconde dietro l'apparente evidenza delle immagini (l'innocenza e la felicità, l'inconsapevolezza esibite a pochi anni dal conflitto e dalle deportazioni).

Eppure, il fascino di queste registrazioni permane, sopravvive alla guerra, alle limitazioni del medium, alle conseguenze tragiche. Ritornerà la magia dell'evocazione di un istante fragile che era destinato a scomparire nel tempo e negli eventi; i ricordi che invecchiano e finiscono per non appartenere più a nessuno (come per *Je me souviens*) e diventano favolosi; una comune umanità che continua a sperare e sognare nel suo anonimato, ognuno nell'alveo precario della propria storia personale. Queste le parole di Perec:

“Et pourtant ça miroite et ça s'engouffre, si loin de nous si près de nous. C'est là, c'est un petit scintillement qui palpite et ça nous raconte quelque chose d'un peu secret, d'un peu futile, une sensation fragile, l'évoca-

tion fugitive d'un instant, les bribes d'un air oublié, quelque chose d'un peu suranné qui n'appartient à personne, mais peut-être à un rêve que nous faisons tous, comme une mémoire fabuleuse qui brasse ces milliers et ces milliers de souvenirs anonymes arrachés au temps perdu pour les projeter sans pitié dans le vertige de notre histoire."

Mentre Michel Chion scrive che la «parola-testo», della voce off e dei commenti, quando regna incontrastata, s'impone sulla scena visiva fino quasi a sopprimerla, per il suo potere di evocare le immagini di cose, momenti, luoghi, personaggi²², in questo bel documentario, come anche in *Récits d'Ellis Island*, parole e immagini intessono un dialogo in cui le une si proiettano sulle altre, guadagnando profondità.

9.4. Specificità televisiva

Si è ripetuto sopra e visto nelle sezioni precedenti come la televisione abbia contribuito ad attenuare i confini netti, le linee di demarcazione delle appartenenze, e forse anche alla reazione opposta di difesa a cui si è assistito in questi ultimi anni, d'irrigidimento dei gruppi e delle differenze incolmabili, con eventi anche tragici o di rifiuto e violenza. Quest'azione sul senso di appartenenza, non più statico, ma mobile, molteplice, potrebbe in ogni caso essere considerato come un elemento di specificità del mezzo televisivo. Una tale specificità accomuna i lavori per la televisione di Perec. Da *Récits d'Ellis Island*, a *La vie filmée des Français*, a *Inauguration* corre il filo di una memoria ampiamente condivisa, oltre i confini di appartenenza strettamente intesi, e anzi lo stesso senso di vicinanza pur nella lontananza è estremamente ampliato. Ricorre in questi film e commenti l'idea di una differenza, in cui si condensa la percezione dell'Altro, che tuttavia lascia trasparire un elemento di comune umanità (è un po' l'orizzonte anche di *Ahô! Au cœur du monde primitif*, la cui destinazione iniziale era televisiva).

In *Les lieux d'une fugue*, film per la televisione, la componente autobiografica si fonde con la finzione di una scrittura d'autore e con uno sguardo sulla città da documentario, un po' neutro, un po' malinconico, un documentario 'privato', intimo, in soggettiva, e in tal

²² Chion 2009, pp. 165-166.

senso profondamente vicino a quei primi e primissimi piani così tipici della narrazione televisiva, nonostante i protagonisti non siano mai inquadrati dall'obiettivo. Un film così personale e che personalizza i luoghi che pure ritrae con stile e sguardo da documentario, chiama lo spettatore al riconoscimento, all'empatia (più che all'identificazione).

La televisione (anche quando si ibrida con il cinema e con la letteratura) ha la capacità di unire il suo pubblico perché parte della routine quotidiana, perché trasmette il linguaggio del corpo oltre che verbale, perché capita che riprenda anche il nulla che accade come nella vita quotidiana e avvicina ciò che è lontano e distanzia ciò che è vicino ma conferendogli importanza (ciò che vale la pena di essere guardato). Rifuggendo dalla spettacolarizzazione gratuita e svilente, dalla stanca ripetizione di stereotipi rassicuranti o presunti tali, Péric ha sfruttato le caratteristiche migliori della televisione, consapevolmente o meno (è probabile che avesse letto *Opera aperta*), portandole anche nella scrittura letteraria, come si è visto nell'ultimo capitolo della prima parte. Non è detto che avesse in mente le parole di Eco, in riferimento in particolare al cinema di Antonioni e all'ipotesi che «abbia potuto essere proposto a una udienza solo dopo che da alcuni anni la sensibilità comune si era abituata alla logica della ripresa televisiva [...]; in cui il racconto, anche se ha un filo, si sbava continuamente nell'annotazione inessenziale, in cui talora può anche non succedere niente per lungo tempo»²³. *Les lieux d'une fugue* è tutto costruito su un inessenziale visivo, divagante, cui il racconto conferisce senso e una sorta di 'incarnazione': l'esperienza autobiografica e personale che si incarna nei luoghi. *La vie filmée des Français, Récits d'Ellis Island* raccolgono frammenti isolati di tempo e di storia e li mettono in connessione, li arricchiscono di racconti personali, di esperienze individuali, per infine trasformarli in patrimonio comune.

9.5. Breve parentesi fotografica

Nella congiunzione di immagine e parola vanno inclusi anche un paio di libri fotografici corredati in un caso da uno scritto di Péric e nell'altro da suoi componimenti poetici. Il primo è il volume *L'Œil ébloui*, realizzato con la fotografa Cuchi White, e il secondo la pubbli-

²³ Eco 2013b, p. 201.

cazione di poesie e immagini fotografiche in bianco e nero della rue Vilin (la via dell'infanzia a Parigi)), raccolte in un cofanetto sotto il titolo *La Clôture. Dix-sept poèmes hétérogrammatiques accompagnés de dix-sept photographies de Christine Lipinska*. Di queste ultime si parlerà brevemente, trattandosi di poesia, rimasta esclusa da questo studio, benché esistano pubblicazioni poetiche come *Vœux*, in cui trovano posto proverbi, titoli di film noti e nomi di musicisti e cineasti, o la raccolta *Alphabets*, che s'ispira alla musica seriale.

Nel primo volume (*L'Œil ébloui*), un commento dello scrittore introduce la parte dedicata alle fotografie a colori di trompe-l'œil appartenenti a periodi e stili diversi. L'illusione della pittura che imita il reale si trasferisce in luoghi reali e inganna, almeno per qualche momento, l'occhio. Ancora una volta il reale e la finzione si toccano, sembrano confondersi l'uno nell'altra per poi ritrovare ognuno il proprio posto. L'illusione non è solo nella pittura in sé ma ancora prima, nello sguardo («Ne voyons-nous pas de nos yeux les rails des chemins de fer se rencontrer bien avant l'infini?»). L'abbaglio temporaneo non lascia tuttavia indifferenti e ci restituisce, scrive Perec, riprendendo uno dei suoi motivi cardine, il nostro modo di guardare, ci fa interrogare per un breve istante su quello che vediamo e come lo vediamo, portandoci fuori dagli automatismi dello sguardo, attraverso la finzione («Ce qui arrête notre regard, un court instant, c'est l'irruption de la fiction dans un univers auquel, à cause de ce que l'on pourrait appeler notre cécité quotidienne, nous ne savons plus prêter attention»). La realtà riprende tuttavia il sopravvento, con la patina del tempo, l'usura che corrompono la perfezione dell'illusione e tradiscono l'artificio.

Il commento di Perec fa capo a un progetto unitario, rispetto al quale la parola ha una funzione introduttiva, riflessiva, immaginativa, influenzando lo sguardo del lettore che si poserà sulle fotografie. Roland Barthes ha notoriamente riflettuto sul rapporto tra immagine e parola, in particolare tra fotografia e didascalia, ma le sue osservazioni potrebbero benissimo applicarsi anche a questa introduzione di Perec. Nel 1961 scriveva:

“Il testo costituisce un messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, cioè a 'insufflarle' uno o più significati secondi. In altri termini, ed è un rovesciamento storico importante, l'immagine non il-

lustra più la parola; è la parola che, strutturalmente, è parassita dell'immagine. [...] Nel rapporto attuale, l'immagine non va a chiarire o a 'realizzare' la parola; è piuttosto la parola che va a sublimare, a patetizzare o a razionalizzare l'immagine. [...] Oggi il testo appesantisce l'immagine, la grava di una cultura, di una morale, di una immaginazione. Un tempo vi era riduzione del testo all'immagine, oggi vi è amplificazione dall'uno all'altra: la connotazione viene vissuta solo come la risonanza naturale della denotazione fondamentalmente costituita dall'analogia fotografica; ci si trova dunque di fronte a un processo caratterizzato dalla naturalizzazione del culturale."²⁴

L'introduzione a *L'Œil ébloui* è un'amplificazione rispetto alle fotografie, un'interrogazione sulla componente della finzione nel *trompe-l'œil*, una lettura delle immagini al di là del loro dato più o meno immediato. Lo stesso oggetto del libro è una riflessione implicita sulla naturalizzazione del culturale e la 'culturalizzazione' del naturale. La scrittura di Perec, anche quando utilizza il discorso saggistico, aggiunge suggestioni personali e immaginifiche alla materia che affronta. Si è discusso di questo testo nella prima sezione, nel penultimo capitolo, al quale si rimanda.

Il cofanetto di *La Clôture* è stato pubblicato nel 1976 in edizione limitata di cento copie numerate. Presso l'Association Georges Perec è possibile visionarne una ricostruzione parziale curata da Paulette Perec. È un lavoro che si affianca al testo *La rue Vilin*, uscito in rivista nel 1977 e poi ripubblicato in volume nella raccolta postuma *L'infra-ordinaire*. La fotografa riprende non la strada da diverse viste ma piuttosto particolari delle facciate, dei civici in cui Perec, i suoi genitori e i suoi nonni hanno abitato e dove lo scrittore ha fatto diversi sopralluoghi negli anni, assistendo alla progressiva demolizione degli edifici. Sono immagini di muri scalcinati, di inferriate, di porte e finestre sbarrate o sfondate, vecchie insegne sopravvissute, persiane in cattivo stato, quel che rimane prima della completa demolizione: un doppio fotografico del testo di Perec che uscirà l'anno successivo al cofanetto. I testi dello scrittore che accompagnano le fotografie sono delle poesie che anagrammano le undici lettere più usate della lingua francese, più una a libera scelta, utiliz-

²⁴ Barthes 2001a, pp. 15-16.

zandole in ogni sequenza tutte e una sola volta l'una. Una contrainte tipicamente oulipiana è utilizzata per creare brevi componimenti enigmatici che il tema generale del progetto e il soggetto delle fotografie aiutano a interpretare. In questo caso, non è la parola a restringere la polisemia dell'immagine, ma al contrario l'immagine e il suo tema dominante ancorano l'interpretazione delle poesie, imbrigliano i significati possibili, pur non chiarendoli completamente. Barthes riconosce due funzioni del messaggio linguistico in relazione con il messaggio iconico: ancoraggio e ricambio. Nel primo caso, dal momento che ogni immagine è polisemica, cioè «implica, al di sotto dei suoi significanti, una 'catena fluttuante' di significati che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare», la parola che accompagna l'immagine risponde prima di tutto (a livello del messaggio letterale) alla domanda: "che cos'è?", restringendo il campo dei «sensi possibili (denotati) dell'oggetto», e insieme (a livello del messaggio simbolico) «impedisce ai sensi connotati di proliferare verso regioni troppo individuali (vale a dire che limita il potere proiettivo dell'immagine)». In sintesi, il testo indirizza il lettore-spettatore verso alcuni significati dell'immagine, facendogliene trascurare altri che diventano secondari, irrilevanti, o non immediatamente rilevati²⁵. In questo cofanetto di poesia e fotografia accade il contrario, come si è detto, dall'immagine alla parola. A ben vedere tuttavia, anche queste fotografie, di muri screpolati e dettagli di edifici abbandonati, possono a loro volta apparire enigmatiche e acquistare un senso specifico, che poi riversano sulle poesie, solo alla luce di un altrove rispetto al dato fisico del cofanetto, un altrove biografico dello scrittore, e un altrove intertestuale: la rue Vilin raccontata nel breve testo che uscirà l'anno successivo in rivista, ma soprattutto nel testo autobiografico pubblicato l'anno precedente a *La Clôture*, ovvero *W ou le souvenir d'enfance*.

In conclusione di questa breve parentesi fotografica, vanno citate una serie di fotografie scattate dallo stesso Perec con una Polaroid, in occasione del viaggio per mare attraverso l'Atlantico che ha compiuto per la realizzazione di *Récits d'Ellis Island* (fare l'esperienza di arrivare a Manhattan dalla prospettiva dei migranti passati per l'isolotto di Ellis Island). Le immagini sono state pubblicate nella rivi-

²⁵ Cfr. Barthes 2001b, pp. 27-31.

sta "TEM"²⁶. Sono tutti scatti che riprendono il mare e l'orizzonte, grigi che si confondono con il bianco, alcuni sovraesposti, con soggetti poveri, come degli imballaggi, tagliati dal margine, dei fili. Nella loro lettura Christelle Reggiani propende per l'impressione della mancanza, dell'assenza, del vuoto. Le si potrebbe tuttavia interpretare anche in relazione alla poetica dell'infra-ordinario e al limite della fotografia che doppia il limite dello sguardo: mostrare quello che c'è, per poco che sia, nella sua sospesa essenzialità. Questa pratica fotografica estemporanea ha probabilmente influito sulle considerazioni sul limite dell'immagine ma anche sul suo valore che si ritroveranno in *Récits d'Ellis Island*.

Nelle polaroid del mare della traversata che riempie il quadro, di fili che tagliano l'immagine in due o di container relegati in basso o a un angolo, è forse lo sguardo dei migranti che lo scrittore prova a ritrovare, in quel che c'è da vedere e nient'altro. Come scrive in *Espèces d'espaces*:

"Nous nous servons de nos yeux pour voir. Notre champ visuel nous dévoile un espace limité [...]. Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance [...]. Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien; il ne voit que ce qu'il rencontre: l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue butte."²⁷

Anche in scatti così rarefatti, l'impronta di luce riflessa dalle cose reali davanti la macchina subisce la soggettività dello sguardo (come in fondo sempre accade in fotografia), una forma di elaborazione, di scarna suggestione che si aggiunge al dato oggettivo e che si potrebbe ancora una volta chiamare in senso lato, finzione, una forma di trattamento del mondo, un modo di guardarlo al di là della sua pura esistenza e insieme nella sua esistenza, come l'ordinario visto da troppo vicino, come diceva Perec, fino a diventare irreale.

²⁶ Perec 1997b, pp. 13-32.

²⁷ Perec 1974, p. 109.

9.6. Il richiamo del cinema

Si sono analizzate a lungo le esperienze televisive; il cinema conta invece una certa quantità di progetti abbozzati ma mai realizzati. Vanno rapidamente citati alcuni di questi titoli, rimasti a uno stadio iniziale, poiché testimoniano del continuo fascino esercitato in Perec dal cinema e dalla finzione (in senso molto lato e in senso molto stretto). Sono film o idee di film che appartengono principalmente alla fine degli anni Settanta e all'inizio del nuovo decennio (fino a poco prima della morte dello scrittore), di cui David Bellos o Mireille Ribière (nell'articolo citato sopra) hanno avuto notizia o trovato materiale manoscritto²⁸. Questa breve panoramica riporta informazioni raccolte dai due critici e qualche frammento di intervista, e trova la sua ragione nella necessità di fornire un quadro più completo del rapporto di Perec con il cinema. Come si è ribadito più volte, l'analisi si limita ai soli film completati e diffusi.

I progetti rimasti a uno stadio iniziale comprendono intanto due manoscritti legati al tentativo di adattamento cinematografico di *La disparition*, il primo del 1978, *Signe particulier néant*, e il secondo del 1981, *Vous souvenez-vous de Griffin?* (ma Ribière, che ha fatto un lavoro sui manoscritti, non dà notizia di questo secondo titolo). L'idea di Perec era di far corrispondere cinematograficamente la contrainte del lipogramma (l'assenza della "e") all'assenza del volto del protagonista, che non doveva mai essere mostrato: espediente poco efficace e probabilmente già utilizzato, secondo Bernard Queysanne²⁹.

Vi è poi un secondo progetto pensato insieme a Jean-Paul Rappeneau, dopo *Le club*, una breve sceneggiatura: *La Couronne de fer*, del 1978, che aveva come titolo alternativo *Le Prince Michel*. Protagonista è un giovane francese che si scopre pretendente legittimo al trono dell'antico regno di Carinzia e si ritrova implicato in una serie di avventure «héroïco-comiques», come le chiama lo stesso Perec che, in una "Dichiarazione d'intenti" conservata tra i suoi manoscritti definisce il film «comme 'une comédie légère' sur un 'sujet grave', le problème des nationalités en Europe»³⁰. Con Rappeneau, lo scrittore

²⁸ Si rimanda a entrambi per maggiori dettagli (Bellos 1994; Ribière, in De Bary 2006).

²⁹ Intervista in De Bary 2006, p. 124.

³⁰ Ribière, in De Bary 2006, p. 160.

condivideva la stessa passione per la modalità tragicomica, in film pensati principalmente ma non solo per l'intrattenimento. Il regista, intervistato, osserva come vi fosse un lato fumettistico nelle loro due sceneggiature, cita un paio di fumetti di cui Perec era appassionato (Tintin e Milou), e aggiunge che *Le club* conteneva riferimenti all'attualità, alcuni anche nuovi per i tempi ma che cominciavano a imporsi, come l'ecologia, i Club méd e i movimenti di liberazione in America Latina. Per *La Couronne de fer* racconta:

"J'ai toujours été intéressé par la politique internationale. L'Europe du Rideau de fer de ces années-là, cette Europe coupée en deux, me préoccupait. La Mittleuropa avait été comme aspirée par un trou noir. Toute la question des minorités et des nationalités était sous un couvercle, mais je pensais qu'elle pouvait resurgir.

J'explique ça à Perec et il me dit qu'il a une idée de scène: une forêt, la nuit, un jeune homme marche. Soudain, des ombres surgissent des fourrés et se jettent sur lui. Un autre homme arrive et s'écrie: 'Arrêtez! C'est le prince Michel!'

J'éclate de rire. C'est une scène formidable! Je demande à Georges: 'Pourquoi est-ce que ces gens se jettent sur lui?' Et il me répond: 'Je ne sais pas. On trouvera.'

C'est à partir de là que nous sommes arrivés à l'histoire de ce jeune homme qui, sans le savoir, est le dernier descendant d'une très ancienne lignée royale d'Europe centrale. Il se retrouve manipulé par un groupe d'exaltés qui veulent accomplir une prophétie millénaire, rétablir la monarchie et propulser le jeune homme à la tête de la Carinthie... un pays sous contrôle soviétique!"³¹

Rappeneau parla a Perec di un «sujet grave», nel contesto dei nazionalismi e della Guerra fredda (la Carinzia non era in territorio sovietico ma contesa dalla Jugoslavia), e che avrebbe avuto anni dopo conseguenze tragiche, e lo scrittore gli risponde con una scena avventurosa e impreveduta che provoca il riso nell'altro. Come lo si sarebbe visto oggi, se il progetto fosse effettivamente diventato film? Avrebbe rasentato il cattivo gusto, come sostiene Bellos? Questa modalità tragicomica sarà centrale in *Série noire*. Come trascrive

³¹ Jean-Paul Rappeneau, in De Bary 2006, p. 177.

lo stesso Bellos dal manoscritto di Rappeneau: «Sur ce sujet grave, nous voulons faire une comédie légère»³². *Série noire*, il cui lavoro appartiene grossomodo allo stesso periodo, prende un soggetto tutt'altro che leggero, lo tratta in parte comicamente, e produce un effetto molto cupo (si vedrà come).

È in realtà una piccola galassia di idee per il cinema su cui lo scrittore lavora in questi mesi. Dello stesso anno infatti (1978) è una sceneggiatura intitolata *Alfred et Marie* (titolo alternativo: *Dites-le avec des fleurs*), riscrittura di un progetto iniziale di Gérard Zingg. Secondo Bellos il lavoro su *Alfred et Marie* ha permesso a Perec di fare pratica con l'oralità gergale, e la sua rivisitazione fantasiosa: abilità che avrebbe poi esercitato per *Série noire*. L'ambiente è anche in questo caso la *banlieue*, ma la trama, riassunta da Mireille Ribière, è tutt'altro che nera. Una storia d'amore, tra un aspirante pugile e una cameriera d'albergo sposata con un altro, s'intreccia con una storia secondaria di amanti separati che contro le differenze razziali e le vicissitudini violente della Storia (la Guerra del Vietnam) si ritrovano casualmente, grazie alla prima coppia. Per certi versi (il Vietnam, la variante del titolo: *Dites-le avec des fleurs*), la trama risente del periodo storico, eppure, o forse piuttosto anche per questa ragione, è un peccato che, per cambiamenti di politica degli investimenti della casa produttrice, non sia mai diventata film.

Ultimo progetto rimasto incompiuto è un'altra sceneggiatura che prevedeva Pascal Aubier come regista, dal titolo *Adieu ma vie* o *À tire-d'aile* (1981). Si tratta di un adattamento da un romanzo di Jean-Pierre Bastid e Michel Martens (quest'ultimo amico di vecchia data di Perec). La sceneggiatura è firmata da Aubier, Martens e lo stesso Perec, con assegnazione a quest'ultimo in particolare dei dialoghi. Protagonisti ne sono uno ladro evaso, un conducente di ambulanza e una giovane donna presi in ostaggio dal primo, i quali via via diventano complici. In maniera fedele ai modelli del film d'azione, una caccia all'uomo portata all'ultimo sangue nel finale provoca la morte della donna, mentre gli altri due riescono a fuggire passando la frontiera con la Spagna. Sarebbe forse interessante un confronto con *Série noire*, che si rapporta in modo articolato e creativo al genere *noir*, ma non va dimenticato il fatto, non secondario, che una sce-

³² Bellos 1994, p. 670.

neggiatura possiede quello statuto intermedio, transitorio, di testo scritto ma incompleto perché composto per un altro medium, indicato da Pier Paolo Pasolini³³.

Mireille Ribière individua un paio di costanti in questi progetti incompiuti, vale a dire: «dans les dialogues, la diversité des registres et les capacités mimétiques de l'écriture de Perec qui, à chaque fois, adhère très fortement aux nécessités du genre en question; film noir, film d'action avec cambriolage, cavale ou chasse à l'homme, comédie sentimentale ou aventures désopilantes»³⁴. Come si è visto, lo scrittore in fondo aderisce bene a generi che conosceva bene e aveva amato da giovane. Nel resoconto di Ribière sono indicati alcuni titoli ulteriori, non rintracciati da Bellos, citati ad esempio brevemente dallo scrittore in una lettera, o di cui rimane qualche traccia tra le sue carte (un contratto, un'annotazione di abbozzo di storia). Di uno in particolare restano diversi documenti conservati nel Fonds privé, con il titolo *L'Abominable pardessus* (1979) di Georges Franju, da un romanzo di James Hadley Chase: è ancora una volta un lavoro per un film di genere, ricco di colpi di scena, tradimenti e omicidi. Come si vede, spesso Perec è interpellato per adattamenti da romanzi, forse perché si trova in questa posizione intermedia, di scrittore e artista esperto di altri media.

Sono infine film compiuti e arrivati al pubblico, ma a cui lo scrittore ha partecipato molto limitatamente, *Retour à la bien aimée*, di Jean-François Adam (1979), in cui il suo contributo si perde nel lavoro di quattro sceneggiatori, e *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* (1981) di Catherine Binet, di cui il nostro è stato solo produttore. Del primo, fa inoltre notare Mireille Ribière, non esiste traccia di documenti per mano dello scrittore che ne attesterebbero la partecipazione effettiva, se non in una fase iniziale, con il titolo *Les Oiseaux de la nuit*, a inizio anni Settanta, benché il nome di Perec compaia nei titoli di testa della versione definitiva.

³³ Si veda, come indicazione sintetica e riassuntiva, Manzoli 2003, in particolare le pp. 57-58.

³⁴ Ribière, in De Bary 2006, p. 167.

9.7. *Série noire*

Série noire è uscito nel 1979, per la regia di Alain Corneau, con Patrick Dewaere e Marie Trintignant. Perec ha partecipato principalmente alla stesura della sceneggiatura e in qualità di dialoghista. Il titolo deriva dalla collezione della Gallimard specializzata in polar e noir, e la storia è l'adattamento di un romanzo di uno degli autori di culto della collezione, lo scrittore americano Jim Thompson (*A Hell of a Woman*). È un film che si avvicina al cinema che aveva appassionato Perec soprattutto in gioventù, ma adattato alla realtà e alla tradizione francese. Nell'articolo di introduzione alla sceneggiatura pubblicata nella rivista "L'Avant-Scène Cinéma", Corneau è definito piuttosto come parte di «une tradition féconde, qui correspond grosso modo à l'esprit *samedi soir*»³⁵. Aleggia tuttavia nel film il sentimento del tragico, dentro l'eccesso, la follia, l'assurdo, e un sottofondo patetico, pur potendo al contempo parlare, come fa il critico, di «épopée dérisoire»³⁶.

Perec descrive il protagonista, Frank Poupart, in questi termini: «ce personnage complètement paumé qui marche à côté de ses pompes, qui se raconte des histoires et passe son temps à se trouver au pied du mur, en agissant toujours par stéréotypes: cassages de gueule, violences qui vont jusqu'à l'assassinat»³⁷. E di Mona, «on en a fait un personnage légèrement frappé de mutisme, un peu autistique. Elle est renfermée sur elle-même et s'accroche à ce type [Frank]»³⁸. Com'è noto, fin dalla critica portata alla società dei consumi attraverso Jérôme e Sylvie, difficilmente si trova del biasimo in Perec nei confronti dei suoi personaggi, e l'apparente derisione o il distacco critico hanno sempre una componente di partecipazione, quando non un retrogusto amaro. In alcuni paragrafi dattiloscritti, *À propos de l'adaptation*, pubblicati negli *Entretiens et conférences*, alla distanza fortemente critica verso il protagonista di *Série noire* si affianca una sorta di comprensione umana, che anzi sembra venire accentuata dallo scrittore nella trasposizione francese. Nel romanzo di Thompson, il protagonista tiene un diario:

³⁵ Lenne 1979, p. 4. Corsivo dell'autore.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Bertelli, Ribière 2003b, p. 71.

³⁸ *Ibidem*.

“[...] nous tenant au courant du brillant fonctionnement de se petites cellules grises, lesquelles, en l'occurrence, le conduisent seulement à se comporter comme le dernier des imbéciles. Je crois que c'est en travaillant sur le dialogue, en en accentuant les ruptures de ton, les porte-à-faux, les distorsions de vocabulaire, les automatismes du langage, que nous avons réussi à mettre en évidence le côté pathétique de ce personnage qui, à aucun moment, ne colle à la situation qu'il doit affronter, s'engluant dans ses contradictions, croyant à ses propres mensonges, sachant sans vouloir le savoir que rien ne tient debout dans toute son histoire mais y allant quand même jusqu'au bout...”³⁹

In un altro articolo, di Raphaëlle Segerer, è riportato il giudizio della Commissione di censura, che aveva vietato il film ai minori di diciotto anni e nella sua sinteticità stigmatizzava Frank come «le produit fébrile, volubile et aliéné de la société du béton et de la banlieue»⁴⁰, individuando la componente di denuncia sociale che era nelle intenzioni iniziali di Corneau («C'est là où commence le portrait des personnages, mais j'espère que le film n'en reste pas là. C'est difficile de construire un film politiquement. Par contre, mettre en place un décor social et des données politiques à l'intérieur de l'histoire est facile. Mais il faut s'en dégager»⁴¹).

In una banlieue dunque di terreni abbandonati e caseggiati grigi, un venditore porta a porta, Frank Poupart, conosce Mona, minorenni prostituita dalla zia in casa, e a questo incontro fanno seguito, tra i ripensamenti e gli accessi di violenza e disperazione del protagonista una serie di omicidi che questi compie al fine di liberare la ragazza, rubare il denaro della zia e scappare insieme. Una spirale infernale vedrà morti innocenti, il denaro rubato e perduto, i protagonisti sconfitti, carnefici e vittime, fino a un *happy end* tra il romantico e il lezioso che esprime la disperazione più completa: Frank che gira e gira su se stesso tenendo Mona tra le braccia e ripetendo: «Dis-le-moi: on n'a plus rien à craindre. On n'a plus rien à craindre, maintenant»⁴². Questo finale si sostituiva alla fuga e al suicidio del libro ed era un'idea di Perec.

³⁹ *Ivi*, p. 74.

⁴⁰ Segerer, in De Bary 2006, p. 186.

⁴¹ Alion 1979, p. 7.

⁴² Trascrizione della sceneggiatura dopo montaggio, in Perec, Corneau 1979, p. 56.

Il ruolo dello scrittore non si è limitato alla sola sceneggiatura ed è stata sua ad esempio la proposta di scegliere Marie Trintignant per il personaggio di Mona; da quel momento i dialoghi si sono sempre più orientati verso gli attori, sono stati scritti per adattarsi alla loro personalità e stile. Il mutismo di Mona ha fatto emergere con più facilità la logorrea, i giochi verbali dietro cui Frank maschera la sua inadeguatezza e le sue sconfitte. Come osserva a tal proposito il regista:

“L'influence de Georges a donc été très grande sur l'ensemble du scénario et sur le film. On ne peut pas dire qu'il n'a été que 'poético-dialoguiste'. D'ailleurs, il est évident que quand on touche aux dialogues on touche aussi aux scènes.

Georges savait très bien ce qu'est un acteur et il connaissait Patrick Dewaere, son électricité, son espèce de folie interne, son côté funambule. [...]. Patrick a refusé catégoriquement d'improviser.”⁴³

Corneau aggiunge che aveva un'idea precisa del lavoro d'improvvisazione che avrebbe voluto da Dewaere, ma l'attore appunto non ha voluto cambiare il testo. Perec inoltre conosceva bene il ruolo creativo degli attori e ha scritto per loro, dice ancora il regista, in modo che, tranne alcuni tagli al montaggio, la sua scrittura è stata rispettata quasi alla virgola.

La scelta di Perec come dialoghista è apparentemente paradossale, data l'assenza quasi totale di dialoghi nei suoi romanzi, ma, come ha spiegato il regista in un'intervista, era necessario, per trasferire il romanzo americano di partenza nella banlieue parigina, un autore che fosse in grado di giocare abilmente con il linguaggio e rendere alla perfezione la logorrea infantile e disperata del protagonista. Nelle sue parole: «Son contrat était de retravailler [les dialogues] déjà existants, de décaler les jeux de mots et de reconstruire des phrases [...]»⁴⁴, e nel farlo ci mette molto del suo: «Georges a merveilleusement imagé cette fausse joie du personnage de Frank en le faisant claironner e faire le fier-à-bras au moment même où il fait une connerie»⁴⁵. Raccontando della sua esperienza di analisi in *Les lieux d'une ruse*, nel 1977, Perec

⁴³ Intervista ad Alain Corneau, in De Bary 2006, p. 202.

⁴⁴ *Ivi*, p. 201.

⁴⁵ *Ivi*, p. 203.

aveva riconosciuto il suo continuo sfuggire al passato, quel continuo coprirsi di maschere da clown, giocare con le parole («ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même»⁴⁶). Ancora Corneau:

“Georges avait des rapports compliqués avec la noirceur chez Thompson [...], ça l'angoissait [...]. En travaillant sur le personnage de Frank, il m'a peut-être apporté cette douleur dont il ne voulait jamais parler directement [...]. De manière générale, dans sa littérature, il me semble que les procédés étaient utilisés à la place d'un mutisme constant chez lui [...]; on sent chez lui cet iceberg hypnotique et puissant. Son raffinement c'est de l'avoir filtré par des procédés, des façons d'écrire, de l'humour. Mais ces filtres sont souvent plus forts que les expressions au premier degré.”⁴⁷

Anche il nome del protagonista, Frank Poupart, è un'idea di Perec. È una distorsione del nome del protagonista del romanzo di Thompson: Dillon. Da Dillon il soprannome “dolly” che sta per “bambola”, da cui “poupée”, nomignolo che il protagonista stesso si dà, metà serio metà per gioco (quel suo giocare sempre al limite della follia), e da qui Poupart, come fa notare Raphaëlle Segerer⁴⁸. Il suo stesso nome lo presentava come una sorta di marionetta incapace di vivere con le proprie emozioni, le decisioni prese, le azioni imprevedibili degli altri. La sua caratterizzazione è tutta nella scena iniziale, in cui, solo con la sua auto in un terreno isolato e incolto della periferia, con alti edifici sullo sfondo, fango, pneumatici abbandonati, inscena un immaginario duello con due sicari da film thriller per poi lasciarsi andare a una danza con una donna altrettanto immaginaria, come nelle scene di bar fumosi negli stessi film, dopo aver imitato gli strumenti musicali nella canzone che gli fa da sottofondo e che esce da un mangianastri che porta con sé. È una fuga da se stesso e dal proprio mondo, o una sua trasfigurazione in un immaginario lontano, irreali, mistificante, e a rendere la scena disturbante è il temporale che si avvicina e di cui Frank non si cura. Nel film, alcune canzonette risuo-

⁴⁶ Perec 1985, p. 69.

⁴⁷ Intervista ad Alain Corneau, in De Bary 2006, p. 203.

⁴⁸ Segerer, in De Bary 2006, p. 183.

nano in scena, mentre si svolgono azioni di violenza o di follia: la cultura di massa stride con la durezza della realtà sociale e umana ed è mostrata come via di fuga illusoria. La violenza in una certa misura mistificata nei «mauvais thriller» (come sono chiamati nella sceneggiatura stessa i riferimenti cinematografici di Frank) è invece nel film di Corneau mostrata nella sua asprezza senza eroi e vincenti, risorsa estrema per fuggire da una situazione senza vie di uscita, per un protagonista condannato in partenza, che contribuisce alla sua perdita sia attivamente che trasportato dagli eventi.

Pur tenendo conto del film come risultato del lavoro creativo di molti, in cui Perec ha una parte importante ma limitata, per certi versi Frank e Mona sono degli analoghi tragici, neri e cupi, più di un decennio dopo, della coppia sconfitta (che partecipa della propria sconfitta, marionette, nelle parole dello scrittore, come si è visto) di *Les choses*, Jérôme e Sylvie, pur situati in un ambiente sociale completamente diverso e in un contesto storico mutato: dai tempi dei Trente Glorieuses e della società dei consumi agli ultimi fuochi della contestazione, in piena crisi economica, a pochi anni ormai dall'epoca incipiente cosiddetta del reflusso. Tutto è più carico, eccessivo (il mutismo come la parlantina incessante, nevrotica), più comico e più tragico. Ancora a proposito del personaggio di Poupart, Perec aggiunge, nella stessa intervista rilasciata all'uscita del film e citata sopra: «C'est un personnage qui n'a pas de langage en quelque sorte. Il est obligé de prendre son langage et ses réactions chez les autres. Il est entièrement conditionné par le monde qui l'entoure. Il n'a pas de recul. Il est englué dans une situation»⁴⁹.

Raphaëlle Segerer nel suo articolo fa una disamina acuta del lavoro linguistico fatto sul personaggio di Frank, sui giochi di parole, sulla ripresa distorta di luoghi comuni, quel parlare continuo, anche da solo, per riempire i vuoti e l'angoscia. La sua logorrea si accompagna alla solitudine o ad accessi di violenza contro le cose, a gesti inconsulti, e il gioco, lo scherzo, la chiacchiera, la commedia nascondono, come si è visto nelle parole stesse dello scrittore, il patetico e il tragico. Come precisa Corneau: «[Patrick Dewaere] ne connaissait pas Thompson et il prenait son personnage sentimentalement. Il a ainsi apporté

⁴⁹ Bertelli, Ribière 2003b, p. 72.

tout ce qui n'était pas dans le scénario»⁵⁰, in questo interpretando alla perfezione le intenzioni di Perec di staccarsi dal modello americano. Un esempio delle battute di Dewaere/Poupart: «Ben quoi? C'est pas la peine de me regarder avec des yeux de zouave de l'Alma, là... Tu me cherches, tu me trouves... Mais tu vois, euh, si je peux me laisser aller... euh... je suis plutôt le type bien, du genre Saint-Bernard... euh... le cœur sur la main, la main dans la poche... Mais il faut bien que je fasse mon métier!», oppure: «Ohé! Vous croyez que je vais rester en cabane, moi, Frank Poupart? Vous vous êtes pas regardés? Z'avez entendu? Ohé! Ça va pas se passer comme ça! Je vais tous vous faire tous sauter, moi. Allez, pif paf, allez hop, un simple coup d'bibo et vous vous r'trouvez à chose là... à Biribi... Tatahouine...»⁵¹; è un modo comico che contrasta con le parole che seguono o precedono, con le situazioni in cui il personaggio si trova o si caccia, con la loro gravità, con i gesti plateali e la recitazione nervosa di Dewaere.

Il genere noir presenta classicamente (tra gli anni Quaranta e Cinquanta) motivi spesso semplicistici: personaggi tutti d'un pezzo, ostentazione della violenza, del sordido e del brutale, donne fatali e malefiche, gangster (che trovano maggiore spazio nei *gangster movies*), detective privati, poliziotti corrotti o infiltrati, la progressione verso una risoluzione drammatica, la costante reazionaria della legge riaffermata. Eppure: «La grandeur, comme les limites, du film noir, c'est là probablement qu'elle réside: il n'est rien d'autre qu'une variante moderne de la tragédie»⁵². *Série noire* riprende alcuni di questi tratti, come si è visto, ma li riadatta sul solco di una seconda generazione di autori che ha fatto propria l'idea di disumanità indotta dalla moderna vita metropolitana. In una sorta di breve presentazione del film, Perec fa riferimento alle convenzioni del noir:

«[Frank est] un vrai héros de Série noire avec sa grosse bagnole américaine et son imperméable à la Bogart [...]. Le résultat est une combinaison complètement débile et dérisoire dans laquelle la plupart des personnages vont stupidement laisser leur peau: un monde infernal,

⁵⁰ Alion 1979, p. 6.

⁵¹ Perec, Corneau 1979, rispettivamente pp. 14-16 e p. 20.

⁵² Beylie, Trout 1979, p. 25.

impitoyable et sans issue où le héros se débat tout à fait inutilement, accumulant les gaffes et les catastrophes au moment même où il s'imagina être en train de redresser la situation."⁵³

Mentre nella letteratura e nei film noir classici i personaggi sono cinici e aspri, uomini (in particolare, ma non solo o non sempre) duri in un mondo duro, Frank Poupart è violento e insieme una parodia dell'uomo duro (come nella messinscena iniziale), che si esprime secondo stereotipi. Come scrive Giacomo Manzoli, nel cinema la stereotipia induce «fatalmente ad assumere un registro comico» e aggiunge:

"Sull'esistenza di questi 'luoghi comuni' si basa la possibilità stessa della parodia [...]. Ma questa capacità di fissare stereotipi, modelli, veri e propri *topoi* della cultura di massa, da utilizzare a più riprese magari combinandoli assieme con variazioni nella successione e nel ritmo, è appunto una capacità che il cinema desume dalla letteratura di genere, dove il meccanismo è da sempre presente, anche se non agisce in modo così potente e automatico nel determinare forme e formule standard."⁵⁴

Perec ha ripreso questi usi della stereotipia e del luogo comune per creare una parodia dell'eroe da noir che tuttavia spezza il riso e rende il protagonista più autenticamente tragico di quelli degli stessi film parodiati. Gli stereotipi del genere rielaborati da Perec e Corneau esprimono una verità di follia, violenza gratuita ma non spettacolare e anzi disturbante. In questo senso va forse intesa la scelta di intitolare il film con il nome della collezione Gallimard: c'è un lavoro meta-filmico che viene fatto dagli autori, che però non distanzia il film in un approccio intellettualistico, ma gli conferisce maggiore forza espressiva. I protagonisti sono condannati senza scampo dalle circostanze, da loro stessi, in un tragico incatenamento di eventi, tutti spiegabili eppure assurdi. L'intervistatore di Alain Corneau in "L'Avant-scène Cinéma" osserva che dalla visione del film si esce «physiquement à plat» e la risposta del regista è che «si le héros est positif, les gens ne se posent plus de questions»⁵⁵. Lo spettatore prova forse

⁵³ Bertelli, Ribière 2003b, p. 73.

⁵⁴ Manzoli 2003, p. 45.

⁵⁵ Alion 1979, p. 7.

simpatia per il lato patetico di Poupart, inquietudine per la sua pazzia strisciante, per la situazione di Mona, forse disgusto per lo squalore di Staplin (il datore di lavoro di Frank, che gli ruberà il denaro alla fine), per gli omicidi, che non possono essere compresi e non sono riassorbiti nello spettacolo d'intrattenimento, e non trova nel finale forme di redenzione o scappatoie, narrative o morali.

Corneau dice che lo spettatore non si pone domande se il personaggio è positivo. In *Série noire* si ottiene il risultato di una interrogazione anche attraverso la mescolanza di farsesco e di desolato, di distaccato e di patetico, di euforico e di disforico, di comico e di tragico che sono, più o meno tra le righe, proprie di Perec. I dialoghi si valevano dei modi di scrittura tipici dello scrittore, del suo gioco con il linguaggio ma anche della sua consapevolezza di rendere meglio il reale affrontandolo di lato, obliquamente, piuttosto che attraverso un piatto realismo:

"C'est un dialogue qui a l'apparence d'être comme dans la vie. Maintenant si j'ai pris Perec, ce n'est pas par hasard. Le pari était de prendre l'apparence du naturalisme, mais surtout de ne pas y tomber. Il fallait faire quelque chose de totalement irréaliste. Ce que disent les personnages dans le film, c'est sans arrêt à partir d'une base de lieux communs... Toutes les expressions sont retournées, utilisées au deuxième degré. [...]. Le dialogue, à force d'enracinement, devient autre chose. Le naturalisme dans un film comme ça aurait été la mort."⁵⁶

È una lezione che Perec conosceva bene, quando parlava di iperrealismo, di qualcosa di ordinario che visto troppo da vicino diventa abnorme eppure rivelatore, e di intervento su una visione apparentemente diretta della realtà che mancherebbe il bersaglio. Il lavoro dello scrittore, sulla lingua e non solo, è sempre andato nella direzione di questa 'riestetizzazione', di cui si è discusso in una precedente sezione, di una elaborazione creativa che dica qualcosa di più del dato acquisito, evidente al punto da divenire opaco.

⁵⁶ *Ivi*, p. 6.

Conclusione

L'idea di Perec dei media come sfida per la creazione letteraria seguiva di due anni il suo romanzo di esordio, che a sua volta mostrava le ricadute esistenziali dei modelli proposti dalla cultura di massa. Seguendo il percorso inverso, si è provato a leggere l'opera dalla prospettiva dei contenuti e meccanismi della cultura mediatica e a metterla a confronto con i linguaggi dei media. I criteri di valore che questi veicolano pongono interrogativi alla letteratura, sono dei nodi di accesso privilegiato a una visione critica della società e del potere (la propaganda o la persuasione, i rapporti problematici tra reale e finzione, le risorse e i limiti della parola, l'appropriazione dello spazio e il senso di appartenenza). I media dialogano con la scrittura e alimentano la poetica.

Molto si è scritto sulla ricerca di Perec della traccia (della memoria, della scrittura), anche sulla base di affermazioni esplicite dello scrittore, come quella celebre di un desiderio di luoghi stabili e duraturi, che chiude *Espèces d'Espaces*. Tuttavia, se s'indaga la sua produzione attraverso la lente degli studi sui media, la fascinazione per il mutamento e il movimento si affianca al desiderio di ancoraggio. Non è solo la traccia a essere oggetto della sua scrittura, quel che resta e permane, la regola stabilita e l'ordine (ad esempio dell'inventario, sempre incompleto), ma anche l'esistenza come processo, che non può darsi che nel suo scorrere. Il tempo sfugge a ogni tentativo di imbrigliarlo e ad attrarre l'attenzione dello scrittore è anche il passaggio, le cose colte nel loro divenire, benché effimere e non ancorabili. La scrittura, il libro, la registrazione combattono la caducità e ne sono contagiati. La traccia lasciata dagli esseri, il segno del loro passaggio sono vitali poiché resistono alla scomparsa e non lo sono del

tutto poiché immobilizzati, pietrificati nella scrittura o nell'immagine. Allora l'ossessione dell'accumulo e la scelta dell'incompletezza; il vincolo, la costruzione rigorosa e l'insufficienza della regola; la moltiplicazione euforica delle narrazioni, delle figure, delle idee, e i limiti, i vuoti, i silenzi nella scrittura, nelle immagini, nelle voci.

Alcune delle realizzazioni di Perec per altri media e in particolare la radio sono per ora, come si è visto, di difficile reperibilità. Nonostante l'abbondanza di registrazioni e di archivi, non viene meno il carattere in fondo effimero dell'audiovisivo. Lo scrittore non poteva prevedere i rapidi cambiamenti cui si sarebbe assistito in anni recenti, ma era consapevole del carattere fugace delle produzioni mediatiche, in rapido avvicendamento (si rivedano le considerazioni all'uscita del film *Un homme qui dort* circa la strategia per far restare il film più a lungo nelle sale). Con il tempo i supporti cambiano e così i media; in ogni caso, le occasioni di conservazione si moltiplicano o si annullano a seconda delle singole circostanze e Perec ha fatto sua questa proliferazione euforica e malinconica insieme, che è dei media, della città, della vita contemporanea. Era d'altronde un tratto inscritto nella sua storia personale e in un'appartenenza ebraica ritrovata solo con il tempo e nel tempo: «Cette recherche de mes racines, qui m'a depuis conduit vers de nombreux chemins que je n'ai pas fini de parcourir, m'a fait, je crois, prendre conscience de cette appartenance à une culture fondée sur l'exil et sur l'espoir, sur l'effacement et sur le recommencement»¹.

Il nodo del tempo è in un certo senso una spia rivelatrice di un andamento comune alla sua produzione, benché poco evidente, di gioco tra elementi distanti o contrapposti che dinamizzano i testi, aprono piani di lettura: finzione e documento, trasparenza e opacità, distacco e coinvolgimento, familiarità e spaesamento. Sono diverse le occasioni in cui Perec indica l'interrogazione come obiettivo e persino approdo della sua scrittura e definisce il suo itinerario di scrittore e intellettuale come un percorso di ricerca. Fornire una risposta univoca equivarrebbe a rinunciare a conferire a un'opera la sua vitalità.

Negli ultimi anni, il suo lavoro ha via via acquisito notorietà ed è divenuto influente per scrittori, architetti, storici. Nei media la sua immagine è divenuta iconica, diffusa in particolare dalle numerose

¹ Bertelli, Ribière 2003b, p. 99.

fotografie, tanto peculiare da ispirare disegni, spesso stilizzati, che lo ritraggono. Intervistato, ha talvolta lanciato qualche breve commento ironico sul suo aspetto e uno dei suoi propositi nella trasmissione radiofonica e testo letterario sulle cose da fare prima di morire includeva anche in modo divertito il cambiare maniera di vestire per vedere che effetto avrebbe prodotto. Esistono poi film a lui dedicati, anche da persone vicine in vita e amiche come Catherine Binet e Robert Bober. Nei media la dichiarata implicazione autobiografica ha forse giocato un ruolo nell'affermazione dell'immagine pubblica dello scrittore, secondo una modalità tipica delle comunicazioni di massa di prediligere l'autenticità unita alla riconoscibilità immediata. L'aspetto in particolare degli anni Settanta lo fa somigliare ben poco alla figura dell'intellettuale serio e autorevole, facendo il paio con l'originalità della sua opera e l'inclinazione ludica. Il dato autobiografico tragico, sorta di origine della sua scrittura, arricchisce poi quell'immagine di risonanze. È un Perec mondano e creativo che nasconde la cicatrice che è invece al cuore dell'elaborazione letteraria. Il non pacifico investimento di sé nella scrittura, sempre soggetto a traslazione e rielaborazione, si accompagnava infatti alla passione per il romanzesco e l'invenzione, al piacere del gioco, della scrittura e della lettura, come anche alla ricerca dell'essenziale e al senso disforico dell'assenza e della perdita.

Se secondo Marshall McLuhan la stampa aveva contribuito a imporre la tendenza alla divisione e alla specializzazione, mentre i nuovi media sembrano favorire una nuova integrazione dei saperi, Perec ha sfruttato questo processo in senso creativo. La sua produzione, frutto di una sperimentazione in continuo dialogo con «*le sentiment de concrétude du monde*»², restituisce una visione innovativa e articolata della nostra storia, del nostro rapporto con gli spazi e il tempo, con la società e le incarnazioni più o meno manifeste del potere, tra una forma che s'impone e resta e una vita che sfugge continuamente.

² Perec 1974, p. 105.

Bibliografia

I. OPERE DI GEORGES PEREC

Romanzi, saggi, raccolte

Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 1974

Penser/Classer, Paris, Hachette, 1985

Les mots croisés II, Paris, POL et Mazarine, 1986

La boutique obscure. 124 rêves, Paris, Denoël, 1988

L'infra-ordinaire, Paris, Seuil, 1989

Je suis né, Paris, Seuil, 1990a

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?, Paris, Gallimard, 1990b

Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques, Paris, Seuil, 1991

L.G., une aventure des années soixante, Paris, Seuil, 1992

Perec/rinations, Cadeilhan, Zulma, 1997a

Un homme qui dort, Paris, Gallimard, 1998

La disparition, in ID., *Romans et récits*, Paris, LGF, 2002a

La Vie mode d'emploi, in ID., *Romans et récits*, Paris, LGF, 2002b

Le voyage d'hiver, in ID., *Romans et récits*, Paris, LGF, 2002c

Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau, in ID., *Romans et récits*, Paris, LGF, 2002d

Les revenentes, in ID., *Romans et récits*, Paris, LGF, 2002e

«53 jours», Paris, Gallimard, 2007

Les choses. Une histoire des années soixante, Paris, Pocket, 2008a

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Paris, Christian Bourgois, 2008b

*L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une
augmentation*, Paris, Fayard, 2010

Le Condottière, Paris, Seuil, 2012

Je me souviens, Paris, Fayard, 2013a

W ou le souvenir d'enfance, Paris, Gallimard, 2013b

L'attentat de Sarajevo, Paris, Seuil, 2016

Libri in collaborazione

OuLiPo, *La littérature potentielle: (créations, re-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, 1973

La Clôture. Dix-sept poèmes hétérogrammatiques accompagnés de dix-sept photographies de Christine Lipinska, Imprimerie Canel, 1976, ed. limitata numerata

OuLiPo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981

L'Œil ébloui, avec Cuchi White, Paris, Chêne, 1981

Presbytère et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F., avec Marcel Bénabou, "Cahiers Georges Perec", vol. III, Montpellier, Éditions du limon, 1989

Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir, avec Robert Bober, Paris, P.O.L., 1995

Articoli, interventi, interviste

Le goût des livres, 7 décembre 1965, trasmissione di France Culture (www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/georges-perec-dans-les-choses-il-fallait-que-je-decrive-cette-terre-inconnue-quest-le-monde – ultimo accesso: giugno 2020)

Évidence du western, in "La Quinzaine littéraire, n. 8 (1966), pp. 26-27

Écriture et mass-media, in "Preuves", n. 202 (1967), pp. 6-10; anche in *Georges Perec. Entretiens et conférences*, vol. I, a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière, Nantes, Josef K., 2003, pp. 94-103

Le goût des livres, 7 décembre 1965, trasmissione di France Culture (www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/georges-perec-dans-les-choses-il-fallait-que-decrive-cette-terre-inconnue-quest-le-monde – ultimo accesso: giugno 2020).

Quatre rêves particulièrement influencés par le cinéma, in "La Nouvelle Revue Française", n. 226 (1971), pp. 147-152

Chalands et nonchalants, in "Cause commune", II, n. 7 (1973), pp. 4-5

Fragments de déserts et de culture, in "Traverses", n. 19 (1980), pp. 115-119

Écrire pour des images, "Cinéregards", 8 avril 1979, trasmissione di FR3; contenuta nel dvd *Georges Perec*, vol. 1, INA, 2007

Lectures pour tous, 3 mai 1967, trasmissione ORTF1; intervista contenuta nel dvd *Georges Perec*, vol. 1, INA, 2007

Dominique BERTELLI, Mireille RIBIÈRE (curr.), *Georges Perec. Entretiens et conférences*, 1965-1978, vol. I, Nantes, Josef K., 2003a

Dominique BERTELLI, Mireille RIBIÈRE (curr.), *Georges Perec. Entretiens et conférences*, 1979-1981, vol. II, Nantes, Josef K., 2003b

Filmografia (cinema e televisione)

- Le FIAP (Foyer international d'accueil de Paris)*, cortometraggio, regia di Bernard Queysanne, commento di Georges Perec, produzione Pathé (1974)
- Un homme qui dort*, regia di Georges Perec e Bernard Queysanne, adattamento di Georges Perec, produzione franco-tunisina Dovidis/Satpec (1974)
- 1930-1934. La vie filmée des Français*, secondo episodio della serie, trasmessa da FR3, regia di Michel Pamart e Claude Ventura, commento e voce di Georges Perec, produzione INA (1975)
- Ahô... au cœur du monde primitif*, documentario, regia di Daniel Bertolino e François Floquet, commento di Georges Perec, produzione televisiva canadese Via le Monde (1975)
- Gustave Flaubert, le travail de l'écrivain*, cortometraggio, regia di Bernard Queysanne, commento di Georges Perec, produzione Pathé (1976)
- Les lieux d'une fugue*, per la serie televisiva *Caméra-je*, trasmessa da TF1, adattamento e regia di Georges Perec, produzione INA (1978)
- Série noire*, regia di Alain Corneau, sceneggiatura di A. Corneau e Georges Perec, dialoghi di G. Perec, produzione Prospectacle. Sceneggiatura integrale in "L'Avant-Scène Cinéma", n. 233 (1979), pp. 9-56
- Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, regia di Robert Bober, sceneggiatura, testo, interviste e voce di Georges Perec, trasmesso da TF1 in due parti, produzione INA (1980)
- Inauguration*, cortometraggio documentario, regia di Robert Bober, commento di Georges Perec, produzione INA (1981)

Fotografia

- Perec, Polaroids*, in "TEM. Texte en main", n. 12 (1997b), pp. 13-32, fotografie di Georges Perec

Radio e musica

- Diminuendo*, "micro-opéra", musica di Bruno Gillet e libretto di Georges Perec, su commissione dell'Atelier de Création Radiophonique (A.C.R., Alain Trutat); inclusa nella trasmissione *AudioPerec*, France Culture, 1972, archivi dell'INA
- Mechanismus des Nervensystems in Kopf*, Hörspiel, tradotto da Eugen Helmlé, trasmesso dalla Westdeutscher Rundfunk. Testo pubblicato in francese: *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, in "Cause commune", I, n. 3 (1972), pp. 42-55
- Souvenir d'un voyage à Thouars*, partitura musicale di Georges Perec, in collaborazione con il Groupe d'Études et de Réalisation musicales

- (G.E.R.M.), direzione di Philippe Drogoz; inclusa nella trasmissione *AudioPerc*, France Culture, 1972, archivi dell'INA
- Tagstimmen*, Hörspiel, con il compositore Philippe Drogoz, tradotto da Eugen Helmlé, trasmesso dalla Saarländischer Rundfunk; incluso in *AudioPerc*, France Culture, 1972, archivi dell'INA
- Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, "Essai radiophonique", realizzato per l'Atelier de Création Radiophonique e trasmesso da France Culture (<https://www.franceculture.fr/creation-sonore/tentative-de-description-de-choses-vues-au-carrefour-mabillon-le-19-mai-1978>; ultimo accesso: giugno 2020). Trascrizione di una parte, con il titolo *Stations Mabillon*, in "Action poétique", n. 81 (1980), pp. 30-39
- Cinquante choses que j'aimerais faire avant de mourir*, intervento in una serie intitolata *Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir*, all'interno della trasmissione *Mi-fugue mi-raisin*, trasmesso da France Culture; contenuto nel dvd *Georges Perec, vol. 1*, INA, 2007
- Die Maschine*, Hörspiel, tradotto in tedesco e adattato da Eugen Helmlé, trasmesso dalla Saarländischer Rundfunk. Testo della pièce pubblicato in inglese: *The Machine*, in "The Review of Contemporary Fiction", *Georges Perec Issue*, vol. XXIX, n. 1 (2009), pp. 33-93
- Concertstück für Sprecher und Orchester*, Hörspiel, con il compositore Philippe Drogoz, tradotto da Eugen Helmlé, trasmesso dalla Saarländischer Rundfunk, (Fonds Perec, Dossier 91)
- Le diable dans la bibliothèque*, testo inedito, tradotto in tedesco da Eugen Helmlé e trasmesso dalla Saarländischer Rundfunk nel 1991. Il dattiloscritto è conservato nel Fonds privé Perec, (Fonds Perec, Dossier 118)
- Les extraordinaires aventures de M. Eveready*, serie in 165 episodi, trasmessa da Radio Abidjan. Il testo dattiloscritto è conservato presso il Fonds privé Perec, (Fonds Perec, Dossier 72)
- Wucherungen*, Hörspiel, tradotto da Eugen Helmlé, trasmesso dalla Westdeutscher Rundfunk. Adattato per il teatro l'anno successivo da Marcel Cuvelier, con il titolo *L'augmentation*

Teatro

Théâtre I, Paris, Hachette, 1981

II. STUDI E ALTRE OPERE

- AA. VV., *Georges Perec mode d'emploi*, in "Magazine Littéraire", n. 193 (1983)
- Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997
- Yves ALION, *Entretien avec Alain Corneau*, in "L'Avant-Scène Cinéma", n. 233 (1979), pp. 5-7
- Antonella AMATUZZI, Marina SPADARO, *Articuler en français. Les langages des disciplines artistiques et des médias*, Roma, Aracne, 2006
- Marc ANGENOT, *Ceci tuera cela, ou: la chose imprimée contre le livre*, in "Romantisme", *Le livre et ses mythes*, n. 44 (1984), pp. 83-104
- Marc ANGENOT, *Chapitre 36. Banalisation et raréfaction du poétique*, "Médias 19", *Champ littéraire*, 1889. Un état du discours social, 30 juillet 2013, (<http://www.medias19.org/index.php?id=12319>; ultimo accesso: giugno 2020)
- Marc AUGÉ, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, Milano, Elèuthera, 1998
- Roland BARTHES, *L'effet de réel*, in "Communications", n. 11 (1968), pp. 84-89 (DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>)
- Roland BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974
- Roland BARTHES, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999
- Roland BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001a, pp. 5-21
- Roland BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001b, pp. 22-41
- Roland BARTHES, *Letteratura oggettiva*, in ID. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002
- Roland BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003a
- Roland BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003b
- Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, pp. 683-724
- Jean BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996
- Zygmunt BAUMAN, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999
- David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994
- Marcel BÉNABOU, Jean-Yves POUILLOUX (curr.), *W ou le souvenir d'enfance: une fiction?*, "Cahiers Georges Perec", vol. II., Paris, Université de Paris VII, 1998
- Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000
- Walter BENJAMIN, *Esperienza e povertà*, in ID., *Opere complete. Vol. V. Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003
- Walter BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012

- Walter BENJAMIN, *Radio Benjamin*, Roma, Castelvechi, 2014
- Sara BENTIVEGNA, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Roma-Bari, Laterza, 2003
- Henri BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002
- Claude BEYLIE, Bernard TROUT, *Féerie noire*, in "L'Avant-Scène Cinéma", n. 233 (1979), pp. 24- 25
- Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, Paris, Bordas, 1984
- Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002
- Andrea BORSARI (cur.), *Georges Perec, "Riga" 4*, Milano, Marcos Y Marcos, 1993
- Roland BRASSEUR, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens. Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oublieuses et de celles qui n'ont jamais su*, Pantin, Le Castor Astral, 2003
- Bertolt BRECHT, *L'eccezione e la regola*, Torino, Einaudi, 1963
- Jean BRESCHAND, *Il documentario: l'altra faccia del cinema*, Torino, Lindau, 2005
- André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2005
- Asa BRIGGS, Peter BURKE, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2010
- Peter BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004
- Vincenzo BUCCHERI, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci, 2003
- Claude BURGELIN, *Georges Perec: la letteratura come gioco e sogno*, Genova, Costa & Nolan, 1989
- Claude BURGELIN, *Voyages en arrière-pays. Littérature et mémoire aujourd'hui*, in "L'Inactuel", Nouvelle série, n. 1 (1998), pp. 55-74
- Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2002
- Jean-François CHASSAY (cur.), *Colloque de Montréal, "Cahiers Georges Perec"*, vol. VIII, Bordeaux, Le Castor Astral, 1986
- Daniela CECCHIN, Matteo GENTILINI (curr.), *Mass media e memoria, la memoria strappata: contese e (con)testi*, Atti del Convegno internazionale di studi, 2 dicembre 2008, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2009
- Enrico CHELI, *La realtà mediata. L'influenza dei mass media tra persuasione e costruzione sociale della realtà*, Milano, Franco Angeli, 1992
- Michel CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2009
- Daniel COUÉGNAS, *Paraletteratura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997
- Daniel COUÉGNAS, *Dalla "Bibliothèque bleue" a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa*, in *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 413-439

- Isabelle DANGY-SCAILLIEREZ, *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Champion, 2002
- Cécile DE BARY (cur.), *Le Cinématographe, "Cahiers Georges Perec"*, vol. IX, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006
- Régis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Editrice Il Castoro, 1999
- Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000
- Jean DUVIGNAUD, *Perec ou la cicatrice*, Paris, Actes sud, 1993
- Umberto ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968
- Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2013a
- Umberto ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani/RCS, 2013b
- Ugo FABIETTI, *Elementi di Antropologia culturale*, Milano, Mondadori, 2004
- Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2013
- Walter GUADAGNINI, *Fotografia*, Bologna, Zanichelli, 2000
- Philippe HAMON, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991
- Juhani HÄRMÄ (cur.), *Le langage des médias: discours éphémères?*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Hans HARTJE, *Georges Perec et le "neues hörspiel" allemand*, in *Écritures radiophoniques*, a cura di Isabelle Chol et Christian Moncelet, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1997, pp. 73-86
- Hans HARTJE, *Radio-plume*, in *"Histoires littéraires"*, n. 13 (2003), pp. 108-120
- Hans HARTJE, *Les pièces radiophoniques de Georges Perec*, in *À travers les modes*, a cura di Robert Kahn, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 15-24
- Emiliano ILARDI, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005
- Wolfgang ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Paolo JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Mondadori, 2000
- Steven JOHNSON, *La nuova scienza dei sistemi emergenti*, Milano, Garzanti, 2004
- Jean de LA BRUYÈRE, *Les caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965
- Philippe LEJEUNE, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, POL, Paris, 1991
- Gérard LENNE, *Fiesta pour un crétin*, in *"L'Avant-Scène Cinéma"*, n. 233 (1979), pp. 4-5

- Émilie LUCAS-LECLIN (cur.), *Pop culture*, "Trans- Revue de littérature générale et comparée", Presse Sorbonne Nouvelle, n. 9 (2010);
 (<https://journals.openedition.org/trans/99>; ultimo accesso: giugno 2020)
- Stéphane LUPASCO, *La logique de l'événement*, in "Communications", n. 18 (1972), pp. 97-106 (DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1972.1263>)
- Renato LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008
- Bernard MAGNÉ (cur.), *Colloque de Cerisy: juillet 1984*, "Cahiers Georges Perec", vol. I, Paris, P.O.L., 1985
- Bernard MAGNÉ, *Perecollages. 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail-Toulouse, 1989
- Bernard MAGNÉ, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993
- Stéphane MALLARMÉ, *Crise de vers*, in ID., *Cœuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 2003a, pp. 204-213
- Stéphane MALLARMÉ, *Le mystère dans les lettres*, in ID., *Cœuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 2003b, pp. 229-234
- Giacomo MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003
- Giovanni MARCHI, *Il teatro dell'assurdo*, in Giovanni Macchia et al., *La letteratura francese. Il Novecento*, Milano, Edizioni Accademia, 1982
- Marshall MCLUHAN, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2011a
- Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, *Il medium è il massaggio*, Mantova, Corraini, 2011b
- Santino MELE (cur.), *Georges Perec*, in "Nuova Corrente", XXXVIII, n. 108 (1991)
- Joshua MEYROWITZ, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995
- Edgar MORIN, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2005
- Jürgen E. MÜLLER, *L'intermédialité, une nouvelle approche disciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in "Cinemas: revue d'études cinématographiques", vol. X, n. 2-3 (2000), pp. 105-134
- Jacques NEEFS, Hans HARTJE, *Georges Perec, images*, Paris, Seuil, 1993
- John O'BRIEN, Martin RIKER, Irving MALIN, Jeremy M. DAVIES (curr.), *Georges Perec issue*, "The Review of contemporary fiction", XXIX, n. 1 (2009).
- Walter J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge, 1982. Tr. it., ID., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 2014
- George ORWELL, *Politics and the English Language*, in ID., *Collected Essays*, London, Secker & Warburg, 1968, pp. 337-351
- Marc-Alain OUAKNIN, *La dialectique de l'oubli et de la mémoire chez Georges Perec*, in "Sigila", n. 2 (1998), pp. 37-40

- Céline PARDO, Anne REVERSEAU, Nadja COHEN, Anneliese DEPOUX (curr.), *Poésie et médias. XX-XXI^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012
- Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976
- Jean PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941
- John PEDERSEN, *Perec ou les textes croisés*, Copenaghen, Munksgaards Forlag, Études romanes, 1985
- Neil POSTMAN, *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, Venezia, Marsilio, 2002
- Christelle REGGIANI, *L'éternel et l'éphémère: temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010
- Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009
- Rinaldo RINALDI, *La grande catena: studi su La vie mode d'emploi di Georges Perec*, Genova, Marietti, 2004
- Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI (curr.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002
- Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006
- Sylvie ROSIENSKI-PELLERIN, *Perecgrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, 1995
- Gianfranco RUBINO (cur.), *Figure dell'erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1991
- David E. RUMELHART, *Schemi e conoscenza*, in *Mente, linguaggio e apprendimento: l'apporto delle scienze cognitive all'educazione*, a cura di Dario Corno e Graziella Pozzo, Scandicci, La Nuova Italia, 1991, pp. 25-57
- Jean-Paul SARTRE, *La nausée*, Paris, Gallimard, 2006
- Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008
- Derek SCHILLING, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006
- Marcel SCHWOB, *Mœurs des Diurnales. Traité de journalisme*, Paris, Bernouard, 1929
- Leonardo SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in ID., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989
- Michael SHERINGHAM, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, P.U.F., 2013
- Michele SORICE, *Sociologia dei mass media*, Roma, Carocci, 2009
- Michel TARDY et al., *Interventions*, in "Communications", n. 5 (1965), pp. 13-44 (DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1965.2170>)
- John B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998
- Franco VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011

Jean-Christophe VALTAT, *L'autonomie intermédiaire du littéraire: une introduction*, in "L'Esprit créateur", XLIII, n. 2 (2003), pp. 3-9

Manet VAN MONTFRANS, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999

Wolfgang WELSCH, *Il Postmoderno ovvero il pensiero estetico difeso contro i suoi fraintendimenti*, in "Paradigmi", VIII, n. 22 (1990), Schena ed., Fasano (Brindisi), pp. 199-223

V. SITI INTERNET

Association Georges Perec (AGP): <http://associationgeorgesperec.fr>

"Communications": <http://www.persee.fr/collection/comm>

Forum des Images: <http://www.forumdesimages.fr>

Institut National de l'Audiovisuel (INA): <https://m.ina.fr>

OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle: <https://www.ouliipo.net>

"Trans-. Revue de littérature générale et comparée":

<https://journals.openedition.org/trans>

Ringraziamenti

La ricerca che ha portato al presente volume è stata condotta dal 2012 al 2106 nell'ambito del corso di Dottorato in Scienze del Testo della Sapienza. A renderla possibile, la consultazione dei materiali custoditi e resi disponibili dall'Association Georges Perec e l'autorizzazione di Ela Bienenfeld a visionare i manoscritti del Fonds privé.

Un ringraziamento particolare va alla prof.ssa Daria Galateria per il supporto e l'incoraggiamento.

Loredana Fiorletta

COMITATO PREMIO TESI DI DOTTORATO 2016

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

BEATRICE ALFONZETTI

GAETANO AZZARITI

ANDREA BAIOCCHI

MAURIZIO DEL MONTE

SILVIA MEZI

VITTORIO LINGIARDI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

80. «Pendono interrotte le opere»
Antichi monumenti incompiuti nel mondo greco
Massimiliano Papini
81. La disabilità tra riabilitazione e abilitazione sociale
Il caso dei Gudat Akal a Mekelle e Wukro
Virginia De Silva
82. I Consoli del Mare di Firenze nel Quattrocento
Eleonora Plebani
83. Le categorie flessive nella didattica del tedesco
Un confronto tra grammatiche Deutsch als Fremdsprache internazionali
e per italofoni
Claudio Di Meola e Daniela Puato
84. Il corpo degli altri
*a cura di Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti,
Francesca Zaccone*
85. El largo viaje de los mitos
Mitos clásicos y mitos prehispánicos en las literaturas latinoamericanas
edición de Stefano Tedeschi
86. Analysis and Design of Antennas and Algorithms for Near-Field Sensing
Davide Comite
87. Synthesis and biological evaluation of 1,5-diphenylpyrrole derivatives
as COX-2 selective inhibitors and NO-releasing agents and development
of a novel BRD9 chemical probe
Sara Consalvi
88. New Techniques for Adaptive Program Optimization
Daniele Cono D'Elia
89. La spiegazione delle disuguaglianze attraverso modelli generativi
Un contributo alla comprensione della mobilità sociale nella prospettiva
della sociologia analitica
Pasquale di Padova
90. La dinamica degli opposti
Ricerca letteraria, cultura mediatica e media in Georges Perec
Loredana Fiorletta

91. Seismic Performance of Masonry Cross Vaults
Learning from historical developments and experimental testing
Angelo Gaetani
92. What's behind neuropathic pain?
Neurophysiological diagnostic tests investigating mechanisms
underlying neuropathic pain
Caterina Maria Leone
93. Getting ready to act
Neurocognitive aspects of action preparation
Rinaldo Livio Perri
94. Trust e Impresa in Crisi
Elena Signori

Scrittore eclettico e originale, autore di radio e in misura minore di cinema, Georges Perec partecipa nel 1967 a un convegno a Venezia dedicato ai "mass media" e si chiede se la scrittura letteraria possa trarre ispirazione dai nuovi linguaggi. Applicando lo stesso criterio all'analisi della sua produzione, emerge una costante messa in tensione di elementi distanti o antitetici dell'esperienza della contemporaneità, un approccio che infrange le visioni date e offre nuove chiavi di lettura. In forma romanzesca, saggistica, o esterna a ogni definizione di genere, Perec esercita la pratica dell'attraversamento, tra intrattenimento e prospettiva critica, finzione e documento, evento e quotidiano, immersione e distanza. A fianco dell'incessante ricerca della traccia, della scrittura come lascito, affiora il senso d'inadeguatezza di un ordine immobile e rigido e una fascinazione per l'effimero, per la vita come processo. La stabilità della parola scritta si ibrida con il flusso dei media audiovisivi. Senza mai fornire soluzioni univoche, per partito preso, l'opera di Perec non cessa di esercitare la sua influenza su intellettuali e artisti e di trasmettere ai lettori la passione per l'esistente, il desiderio di comprendere il mondo che abitiamo.



Loredana Fiorletta ha scritto di quotidiano e guerra in Perec e Duras in un volume collettivo e pubblicato alcuni microracconti sulla rivista Linus.

Questo libro ha vinto il "Premio Tesi di Dottorato 2016" istituito da Sapienza Università Editrice.

ISBN 978-88-9377-140-5



9 788893 771405

