

Lettere Einaudi
34

GEORGES PEREC

LE COSE

Una storia degli anni Sessanta

Traduzione di Leonella Prato Caruso

Prefazione di Andrea Canobbio

Titolo originale *Les choses. Une histoire des années soixante*

© 1965 Éditions Julliard, Paris

© 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-20698-7

Einaudi

X o La storia delle *Cose*

1. «... a causa di quel libro, sono stato considerato come uno “specialista” della “Società dei Consumi” con tutte le implicazioni che una qualifica simile comporta oggi: spesso negato in quanto scrittore, ma esaltato in quanto “sociologo”, c’è mancato poco che alla luce (per quanto fosca) degli avvenimenti di maggio, io non passassi per una specie di piccolo Marcuse francese». Così Georges Perec in una lettera a un amico, nel dicembre 1968. *Le cose*, il suo primo romanzo, era uscito il 1° settembre 1965 e il successo fu così ingombrante da oscurare per anni l’uscita dei nuovi libri. Prix Renaudot, piú di centomila copie vendute, traduzioni in venti lingue. Soltanto *La vita istruzioni per l’uso*, nel 1978, raggiungerà e supererà quel risultato.

Scorrendo le recensioni dell’epoca, sembra che Perec avesse qualche ragione di lamentarsi dei critici. «Romanzo? No. Testimonianza sociologica interessante piuttosto che opera letteraria» («L’Express»). «È piú saggio e stimolante considerare *Le cose* come fonte di riflessione, non come opera d’arte» («le nouvel Observateur»). «L’opera non ha nulla a che vedere con un romanzo. È il documento di un sociologo letterario» («Parisien libé-

ré»). Più sfumati i giudizi di «Le Monde» e «Les Lettres françaises» che riconoscono almeno qualità formali e tensione letteraria. Alla fine, comunque, prevale la tesi che si tratti di un documento.

Ma era giustificato il timore che alla luce (fosca) degli avvenimenti del Maggio, *Le cose* diventassero un annuncio della rivolta? Più che raccontare la contestazione, il libro ne racconta la fine: l'accettazione di una vita regolata dal lavoro e dalla macchina sociale. I due protagonisti, Jérôme e Sylvie, due giovani parigini non ancora trentenni, desideravano «moquette, tavoli, poltrone, divani ... incantati e quasi sommersi già dalla vastità dei loro bisogni, dalla ricchezza esibita, dall'abbondanza offerta». Desideravano essere ricchi, pensavano di meritare la ricchezza perché avrebbero saputo «vestirsi, guardare, sorridere come persone ricche». Ma per potersi permettere le cose tanto sognate non erano disposti a compromessi, non volevano svendere la loro libertà, e questa era la loro forma di rivolta: «chi non lavora non mangia, sí, ma chi lavora non vive più». Avevano quindi vissuto per qualche anno, nel crepuscolo della giovinezza, come eterni studenti, prendendo tempo con impieghi saltuari, aspettando che un miracolo (il caso, la lotteria, un'eredità) li mettesse al posto che meritavano, per godere della vita a lungo fantasticata: la comunione perfetta con le cose. La guerra d'Algeria, le manifestazioni in sostegno del FLN, il clima da guerra civile, avevano ritardato il momento delle grandi decisioni. Sconfitti, Jérôme e Sylvie avevano tentato una fuga a Sfax, in Tunisia, dove il vuoto totale del deserto li aveva schiacciati in una «vita senza niente». Avevano smarrito il gusto per le cose;

le cose che si trovavano in quell'angolo di mondo, d'altronde, erano completamente prive di aura. «Persi nelle macerie di un vecchissimo sogno», avevano deciso di rientrare. E a Parigi si erano resi conto che tornare alla vecchia vita non era più possibile, e avevano accettato l'offerta di un posto fisso in provincia.

2. Era un finale triste? Sí, confermava Perec nelle interviste. Oppure no, non necessariamente. «La fine non è né positiva né negativa; si sfocia nell'ambiguità: per me è un *happy end* e insieme la fine più triste che si possa immaginare, una fine logica... Cosa c'è di più naturale che lavorare per guadagnarsi da vivere?» E quando gli intervistatori gli facevano notare che non era soltanto la fine a essere ambigua, il libro era ambiguo nel suo insieme, Perec rivendicava il diritto all'ambiguità. Porre una domanda di cui non si conosce la risposta non è grave, basta che la domanda sia quella buona.

L'ambiguità del libro risultò intollerabile al critico della rivista sartriana «Les Temps Modernes»: Perec era complice dei sogni dei suoi personaggi e ne condivideva le passioni, le angosce e la cattiva fede. *Le cose* non era affatto una denuncia della società dei consumi: era un libro pornografico, voyeuristico e onanista. La citazione di Marx alla fine del libro, poi, era solo un modo per mascherare la mancanza di un vero pensiero critico nell'opera. Anche il critico dell'«Humanité» (organo del PCF), pur apprezzando il libro, se la prese con la citazione, non trovandola appropriata. E suggerí, per le ristampe, di sostituirla con una citazione di Lenin.

Nessuno dei due, però, si era accorto che la citazione era pure approssimativa: in effetti si trattava della traduzione francese di una traduzione russa dell'originale tedesco di Marx. Perec l'aveva trovata in un articolo di Sergej M. Ejzenštejn sull'arte del montaggio (*Montaggio 1938*). Ecco quindi il sospetto dei marxisti: Perec usava Marx in modo superficiale, oscuro e ambiguo, forse addirittura ironico.

Intanto, per chi sapeva che la frase era tratta da un saggio di Ejzenštejn (gli amici di Perec), il senso era palesemente metaletterario: *il mezzo* (le mie parole, il mio stile) *fa parte della verità come il risultato* (la storia che racconto). Che Marx l'avesse usata in un articolo contro la censura prussiana contava poco, l'importante era che Ejzenštejn stesse parlando del montaggio cinematografico. Ma anche in questo caso «Les Temps Modernes» avrebbe avuto motivi di irritazione, perché la rivendicazione per il controllo e la consapevolezza dei mezzi di produzione (letteraria) era legata alla polemica contro Sartre e la letteratura impegnata del dopoguerra. In una conferenza che tenne all'Università di Warwick nel maggio 1967, Perec spiegò come dal suo punto di vista la letteratura francese fosse stata imprigionata a lungo in una falsa contraddizione: quella tra forma e contenuto. Da una parte c'era il contenuto, «l'ideologia, quello che il romanzo racconta», dall'altra la forma, «non la scrittura, ma lo stile». Nel romanzo sartriano non esiste *scrittura*: la scrittura è un tabù, un gesto spontaneo e segreto, un privilegio. Viene chiamata stile, ed è un dono mai messo in discussione. Allo scrittore si chiede conto soltanto del contenu-

to, dell'ideologia. E questo trova una corrispondenza nello statuto sociale dello scrittore, che è un individuo privilegiato e in un certo senso irresponsabile, una specie di *mage inspiré*, come si considerava Victor Hugo. Rivendicare il controllo e la consapevolezza dei mezzi di produzione, dice Perec, corrisponde a rinunciare al privilegio della spontaneità e dell'irresponsabilità, arrivando così a «compiere una certa forma sociale di contestazione».

Al di là del senso metaletterario, per qualunque lettore doveva sembrare ovvio il riferimento alla storia che aveva appena finito di leggere. «Come possiamo aspettarci di raggiungere la verità se i mezzi che utilizziamo sono falsi?» commentava lo stesso Perec in un'intervista. Jérôme e Sylvie usano mezzi falsi, inautentici, e perciò vivono nella menzogna. E se invece, ambiguo com'era, l'autore avesse inteso usare Marx contro Marx? *Il mezzo* (il desiderio inesauribile delle cose) *fa parte della verità* (la felicità nel capitalismo), *come il risultato* (l'aumento dei consumi): spiegando così il successo del capitalismo. Anche perché, altrove, dava ragione in qualche modo a «Les Temps Modernes»: «Coloro che hanno immaginato che condannassi la società dei consumi non hanno capito nulla del mio libro». Il punto che pareva davvero interessare Perec era come si dovesse intendere l'idea di felicità:

... tra le cose del mondo moderno e la felicità [c'è] un rapporto obbligato. Una certa ricchezza nella nostra civiltà rende possibile un certo tipo di felicità: si può parlare in questo senso di una felicità di Orly [l'aeroporto di Orly, inaugurato nel 1961, fu per anni il «monumento» più visitato di Francia], di una felicità della moquette *profonda* ... Ma questa felicità resta una

possibilità, perché nel capitalismo vale il detto: cose promesse non sono cose dovute.

Secondo David Bellos, biografo di Perec, chiudere con Marx rappresentava comunque un cenno d'intesa al lettore di sinistra, un segno di appartenenza, qualunque fosse il suo significato. In effetti, un lettore nel 1965 poteva chiedersi se questo non fosse lo stesso Georges Perec che aveva pubblicato alcuni articoli sulla rivista «Partisans» di François Maspero tra il 1962 e il 1963, in cui si diceva tra l'altro che la letteratura doveva «rendere sensibile la necessità e la certezza di una trasformazione della nostra società». E proseguendo: «Ciò che ci aspettiamo da una letteratura come questa è chiaro: la comprensione del nostro tempo, la spiegazione delle nostre contraddizioni, il superamento dei nostri limiti». Dov'era finito quel ragazzo battagliero, polemico, certamente comunista (anche se non proprio ortodosso)?

3. Nel 1959 Perec fondò con alcuni amici un gruppo letterario e lo battezzò «La Ligne générale», in omaggio al film di Ejzenštejn, che con Lukács era il loro punto di riferimento. L'ambizione «non da poco» (come racconta ironicamente, affettuosamente Claude Burgelin) era quella di metter su una rivista per «rifondare l'estetica marxista». Il marxismo restava un orizzonte necessario anche se nessuno dei membri aveva la tessera del PCF e anzi preferivano mantenersi indipendenti dal partito (di realismo socialista alla Ždanov non ne volevano sentir parlare). La rivista non uscì mai, forse proprio per un veto del PCF, ma il gruppo continuò a ri-

unirsi e discutere, pubblicando articoli su «Partisans», «La Nouvelle critique», «Clarté». Della Ligne générale facevano parte coloro che sarebbero rimasti gli amici di sempre di Perec: Marcel Bénabou, Jacques Lederer, Claude Burgelin, Jean Crubellier, Pierre Getzler, Roger Kléman. In particolare Burgelin e Bénabou, dopo la morte dell'amico, avrebbero scritto alcuni tra i più bei saggi sulla sua opera.

Un altro membro della Ligne, Paulette Pétras, diventò moglie di Perec nel 1960. La giovane coppia andò ad abitare al numero 5 di rue de Quatrefages, la via in cui abitano Jérôme e Sylvie nelle *Cose*, conducendo una vita che per molti dettagli («appartamento, mestieri che ho praticato, viaggio in Tunisia») era quella di Perec e di sua moglie. Jérôme non ha le ambizioni letterarie di Georges, ma è uguale al suo creatore nel non essere più studente e non essere ancora qualcosa di socialmente etichettabile. Non è uno scrittore (non ha una vocazione «prepotente», se non per le cose), ma conduce una vita simile a quella di un intellettuale squattrinato, ed è ciò che tutti chiamerebbero un «intellettuale» (perché, secondo la definizione sarcastica di Perec, «potevano, proprio come gli altri, arrivare; ma loro volevano soltanto essere già arrivati»).

Nei trentacinque metri quadri di rue de Quatrefages gli amici si riunivano a parlare di letteratura, di cinema, di politica; le riunioni si prolungavano oltre la cena e le discussioni talvolta per tutta la notte. Una volta Perec volle convincere il critico cinematografico ufficiale del gruppo, Michel Martens, che *Hiroshima mon amour* era un capolavoro, e alle prime luci dell'alba Martens capi-

tolò, ammise di avere torto e annunciò di aver cambiato idea e di volersi dimettere dalla carica, perché non avendo saputo difendere la sua «linea» rischiava di non saper difendere in futuro la «linea generale».

Dalle discussioni con gli amici nascono quattro articoli che Perec pubblicò su «Partisans»:

Il nouveau roman e il rifiuto del reale.

Per una letteratura realista.

Impegno o crisi del linguaggio.

Robert Antelme o la verità della letteratura.

Ha ragione Burgelin quando dice che il tono degli articoli è categorico e semplicista, che la veemenza e il dogmatismo rischiano di lasciare perplesso il lettore di oggi (e tanto più il lettore di Perec). Ma quando il «voler-essere-marxista» non prende il sopravvento, tra le righe degli articoli si legge un'idea di realismo che permette di capire in modo più completo l'evoluzione poetica di Perec. In particolare il saggio su Robert Antelme è uno dei ponti che conducono alle *Cose* e oltre (ci torneremo più avanti).

Il primo e principale obiettivo critico di Perec, ancor più di Sartre, è Alain Robbe-Grillet, l'alfiere del nouveau roman. Robbe-Grillet sostiene che il mondo «non ha profondità. È impenetrabile. Se gli tolgo i significati che gli hanno aggiunto, è perché, in definitiva, non è possibile dargliene alcuno». Aggiunge Perec: «Questo mondo impenetrabile, indecifrabile (perché non c'è nulla da decifrare), evidentemente non è possibile cambiarlo, né trasformarlo». Ciò denunciava, per la Ligne générale, l'ideologia profondamente reazionaria sottesa

alle teorie estetiche del nouveau roman. Che paradossalmente, «protetto dal solido mito dell'avanguardia, è riconosciuto da tutta la sinistra come la buona letteratura». E invece non è buono per nulla: con Robbe-Grillet (che quindici anni dopo sarà un fervente ammiratore della *Vita istruzioni per l'uso* e lo sosterrà per il Prix Médicis) Perec usa un'ironia feroce: «Confonde la descrizione di un mondo *disumanizzato* con la descrizione disumanizzata del mondo, un po' come se confondesse una descrizione della noia con una descrizione noiosa».

Ma se le cose non erano le larve anemiche e asettiche raccontate da Robbe-Grillet, qual era il loro vero volto?

4. Le cose appassionavano Perec perché traboccano di significati:

C'è una distinzione molto semplice tra il nouveau roman e quello che ho cercato di fare. Robbe-Grillet è completamente dalla parte del linguaggio «denotato» (come dice Barthes) e io sono completamente dalla parte del linguaggio che circonda le cose, di ciò che ci sta sotto, di tutto ciò che le nutre, di tutto ciò che instilliamo in loro... L'impressione che ho provato, scrivendo questo libro, è stata quella di trovarmi in un terreno straordinariamente melmoso, una specie di pantano, dove ho sguazzato.

Sguazzare nelle connotazioni, ovviamente, era uno degli insegnamenti di Roland Barthes. Perec aveva seguito nel 1963 il corso di Barthes all'École pratique des hautes études, consacrato all'«Inventario dei sistemi di significazione contemporanei», il famoso «seminario sul linguaggio pubblicitario» a cui Perec farà riferimento ogni volta che dovrà parlare dell'origine delle *Cose*.

L'anno successivo seguí anche il corso sulla retorica antica e da questa frequentazione nacquero l'ammirazione per Barthes e l'iniziativa di mandargli in lettura la penultima versione del romanzo, alla fine del 1963. Barthes rispose con un biglietto incoraggiante:

Mi piace *molto* il suo libro ... un realismo non del dettaglio ma, secondo la miglior tradizione brechtiana, della situazione ... una storia sulla povertà mescolata inestricabilmente all'*immagine* della ricchezza, è molto bello, molto raro oggi ... finisce in fretta e lo pubblichiamo.

Di Barthes, in particolare, erano gli articoli di *Miti d'oggi* a stimolare Perec. Regalando un mazzo di rose, dice Barthes, gli faccio *significare* la mia passione. Le rose sono il significante, la passione il significato, le rose regalate il segno. Così, per Perec, la moquette spessa, *profonda*, ha un significato preciso: è segno di vita agiata, facile, protetta (e questo rivela un altro aspetto della connotazione: la sua caducità. Dove sono finite le moquette profonde oggi?) La *profondità* stessa è un valore: Barthes l'aveva spiegato negli articoli «Saponificanti e detersivi» e «Pubblicità del profondo»: «Dire che *Omo* pulisce in profondità significa supporre che la biancheria è profonda, cosa finora impensata e che incontestabilmente equivale a magnificarla».

Naturalmente le cose possono assumere significati diversi in contesti diversi: prima di fuggire a Sfax, Jérôme e Sylvie vengono presi dall'angoscia immaginandosi piccolo borghesi di quarant'anni oppure vecchi bohémien che vivono di espedienti a Saint-Germain o Montparnasse. Il tipico vecchio bohémien indossa maglioni a collo alto e *pantaloni di velluto*, segno di sciatte-

ria e sconfitta. Ma poche righe dopo una fantasia confortante, curativa, vede la coppia di sognatori ritirarsi in campagna a condurre una vita frugale, al riparo dalle tentazioni delle cose. Qui avrebbero indossato scarpe grosse e *caldi pantaloni di velluto a coste*, segno di comodità, relax e ritorno alle cose semplici; una fantasia del ritorno alle origini.

Ma una delle peculiarità del mondo delle cose traboccanti di significato è che non ci sono più origini. Non c'è passato, né tradizioni, né eredità (i morti non lasciano testamento: «il signor Podevin, suo zio, morto *ab intestato*»), e non c'è nemmeno fuga possibile (quella di Jérôme e Sylvie in Tunisia fallirà, perché il deserto di Sfax non spegne il richiamo dell'abbondanza di Parigi). Nessun passato, nessuna famiglia: come ha notato Claude Burgelin, Jérôme e Sylvie non hanno legami famigliari evidenti, ma gli oggetti diventano per loro metafore di genitori ideali, che trasmettono identità ideali: «adottano le cose per esserne adottati».

Inoltre, perché le cose (e i loro significati) siano consumate meglio e più in fretta, è opportuno celare e mimetizzare le tracce del lavoro che le ha prodotte.

Aspettavano solo un miracolo. Avrebbero fatto venire gli architetti, i muratori, gli idraulici, i tappezzieri, gli imbianchini. Sarebbero partiti per una crociera e avrebbero trovato al ritorno un appartamento trasformato...

Andrew Leak ha legato quest'idea all'immagine che Jérôme e Sylvie hanno del cibo ideale:

... rifiutavano la lenta elaborazione che trasforma in pietanze prodotti ingrati ... la vista di una salumeria li faceva quasi svenire perché tutto lí dentro è mangiabile, subito.

Paragonando la Citroën DS alle antiche cattedrali gotiche, Barthes scriveva che «l'oggetto è il miglior portatore del soprannaturale: c'è nell'oggetto una perfezione e insieme un'assenza di origine che appartiene all'ordine del meraviglioso». E per suggellare l'origine divina della DS anche qui è necessario che la cosa non rechi segni del lavoro:

... in lei più che la sostanza interessano le giunture. Si sa che la levigatezza è sempre un attributo della perfezione perché il suo contrario tradisce un'operazione tecnica e tutta umana di connessione: la tunica di Cristo era senza cuciture, come le astronavi della fantascienza sono di un metallo senza saldature.

La società dei consumi è dominata dal pensiero magico: diventare ricchi per miracolo, «essere arrivati» senza lo sforzo di arrivare, far scomparire le tracce della fatica e del lavoro, far coincidere il desiderio delle cose con il loro consumo, senza che mai il secondo esaurisca il primo. E questa era la vera superficialità delle cose nella modernità, non quella descritta da Robbe-Grillet.

C'è un passo delle *Cose* che richiama in modo significativo un articolo di *Miti d'oggi*. Perec racconta della passione di Jérôme e Sylvie per i ristoranti in cui si facevano «permeare dal calore dell'ambiente ... dal rumore felpato delle voci...» Qui la coppia ha «l'impressione, quasi esattamente contraria e quasi esattamente simile a quella procurata dalla velocità, di una straordinaria stabilità, di una straordinaria pienezza», che li fa sentire «all'unisono col mondo». Uno degli articoli più divertenti di Barthes s'intitola l'*Homme-jet*, che in francese suona in modo simile a *objet* e indica il jet-

man, il pilota di aeroplano a reazione (l'articolo è del 1955). L'*homme-jet* è il contrario dell'aviatore classico per cui la velocità era un'avventura inebriante. L'*homme-jet* è l'eroe del *surplace*:

... a 2000 orari, in volo orizzontale, nessuna impressione di velocità, come se la stravaganza della sua vocazione consistesse precisamente nel superare il movimento, nell'andare più veloce della velocità.

L'uomo-getto diventa oggetto proprio perché perde gli elementi romantici e individualistici del pilota-eroe. È un «eroe reificato». Jérôme e Sylvie raggiungono il massimo di felicità in quella pietrificazione da *surplace*, in quell'immobilismo che viene dal non dover inseguire il mondo ma dall'andare alla sua velocità e sembrare quindi fermi, cose tra le cose.

5. Barthes non era solo l'autore di *Miti d'oggi*, ma anche dei *Saggi critici*, raccolti in volume proprio nel 1964. Ben quattro erano dedicati a Robbe-Grillet. I primi due, del 1954 e 1955, s'intitolavano *Letteratura oggettiva* e *Letteratura letterale* e avevano consacrato Robbe-Grillet come l'autore *nuovo*, che faceva uscire la letteratura francese dalle secche della dicotomia tra letteratura impegnata (Sartre, Camus) e letteratura disimpegnata (del genere «storia di un giovane ricco e di una ragazza povera» – è una definizione di Perec).

Poi nel 1958 Barthes pubblica un altro articolo dal titolo *Non c'è una scuola Robbe-Grillet*, in cui contrappone Michel Butor a Robbe-Grillet sostenendo che i due, arruolati a forza dai critici nel movimento del *nouveau*

roman, non possono appartenere alla stessa scuola. Butor, insieme con Leiris e Queneau, era uno scrittore amato da Péc, e dalle parole di Barthes se ne capisce immediatamente il perché:

La descrizione degli oggetti ha dunque in Butor un senso assolutamente antinomico a quello riscontrabile in Robbe-Grillet. Robbe-Grillet descrive gli oggetti per estrometterne l'uomo. Butor al contrario ne fa attributi rivelatori della coscienza umana.

Gli oggetti di Butor sono analogici, mirano alla rivelazione di un'essenza; quelli di Robbe-Grillet sono letterali, non cercano complicità con il lettore. Nel richiamarsi ostinatamente a Barthes, dunque, nominandolo padrino delle *Cose*, Péc cercava di trascinarlo *du côté de* Butor, di allontanarlo dalla nefasta fascinazione per Robbe-Grillet e il grado zero della scrittura, di «appropriarsi» di Barthes, così come, lo vedremo tra poco, aveva voluto appropriarsi della scrittura di Flaubert.

D'altronde Robbe-Grillet stesso non era più l'iconoclasta dei primi anni Cinquanta. Senza rinnegarne la novità, Barthes ne prese in qualche modo le distanze già nel 1962 nell'ultimo articolo a lui dedicato:

... l'errore (teorico) di Robbe-Grillet era solo di credere che si dia un *esserci* delle cose, antecedente ed esterno al linguaggio, e che la letteratura abbia il compito di ritrovarlo in un estremo slancio di realismo. In realtà, antropologicamente, le cose significano immediatamente, sempre, e in pieno diritto.

La battaglia delle cose era quindi una battaglia per il realismo, realismo critico contro quello «disumanizzato», realismo critico alleato di quello *citazionale*.

6. Nel 1980, per la rivista «l'Arc», dedicata a Flaubert, Péc scrive un breve articolo intitolato *Prestiti da Flaubert*. Il primo paragrafo è dedicato alle *Cose* e vale la pena di riportarlo per intero:

Indipendentemente dagli altri modelli (di cui il più importante resta il seminario di Barthes sul linguaggio pubblicitario), *Le cose* sono state redatte sotto l'influenza esplicita dell'*Educazione sentimentale*, il cui sottotitolo – *Storia di un giovane uomo* – generò per un attimo uno dei titoli provvisori del libro – *Storia di una giovane coppia*. Questa copia della scrittura di Flaubert si concretizzava la maggior parte delle volte in parafrasi («Ti ricordi?» dirà Jérôme. Ed evocano il tempo passato...) in trasposizioni piatte (E si passerebbero la mano sul volto, dubitando dei propri occhi, credendo di sognare ancora; spalancherebbero la finestra) in caricature (il signor Podevin, suo zio, morto *ab intestato*...) [*pot-de-vin* significa *bustarella*], in allusioni (il battello a pale *Ville-de-Montereau*) e, a quanto ricordo, soltanto in tre citazioni quasi letterali: «Tre piatti di maiolica decorati di arabeschi gialli, a riflessi metallici», «signori che, catalogo alla mano, esaminavano i quadri» e «c'erano in cielo nuvolette bianche, ferme».

Poi Péc elenca in dettaglio dieci citazioni inserite nella *Vita istruzioni per l'uso*, e alla fine riprende: «Il perché di questi prestiti sistematici non mi è mai apparso molto chiaro. Nel primo caso (*Le cose*) si trattava senza dubbio di un'appropriazione, di un voler-essere-Flaubert...»

Negli anni più vicini alla pubblicazione del libro, aveva fornito dettagli leggermente diversi. Per esempio, nella conferenza all'Università di Warwick del 1967 aveva detto che Flaubert gli era «servito in tre modi». Primo, aveva ripreso delle scene dall'*Educazione sentimentale*: la vendita all'asta; il viaggio in nave; la manifestazione po-

litica (altrove chiamò queste scene «figure esemplari come carte di tarocchi»). Secondo, aveva usato «una trentina di frasi senza mettere le virgolette». Terzo, «ho costruito le mie frasi esattamente come Flaubert costruisce le sue, cioè con un ritmo ternario». Subito dopo l'uscita del libro aveva parlato specialmente dell'uso della distanza (del narratore dal personaggio), imparata prima da Brecht e poi da Flaubert, e della «necessaria freddezza» che questa comporta. «Tutto Flaubert è fatto di questa tensione tra un lirismo quasi epilettico e una disciplina rigorosa: è questa freddezza appassionata che ho voluto adottare, senza riuscirci sempre, d'altronde».

Interventi di diversa natura, quindi, concorrevano all'*appropriazione*: citazioni (più o meno letterali, alcune caricaturali), ricostruzione di scene simili (all'interno delle quali possono agire le citazioni, come spie), costruzione ternaria nella frase (tre aggettivi per un nome, tre nomi in un elenco, tre proposizioni in una frase). E su tutto la terribile, implacabile ironia di Flaubert. Quel modo di rendere manifesta l'inadeguatezza o il cattivo gusto o la miseria morale o l'ignoranza o la volgarità o la debolezza o la banalità o la stupidità o l'enfasi romantica, *senza condannarle*.

Anche *Le cose* era un libro che voleva mostrare senza giudicare (da qui l'ambiguità). E questo si otteneva con due mezzi: l'ironia e la freddezza. Un esempio facile di ironia:

Questa era la vera vita, la vita che volevano conoscere, che volevano fare: era per quei salmoni, per quei tappeti, per quei cristalli che, venticinque anni prima, un'impiegata e una pettinatrice li avevano messi al mondo.

E per quanto riguarda la freddezza:

La freddezza è un mezzo per creare nella frase una specie di gelo. Per gelare il linguaggio, c'è in Francia una ricetta ben sperimentata che è l'imperfetto come lo utilizzava Flaubert.

Perec, in realtà, usa tre tempi verbali: nel primo capitolo, quello dell'*utopia paradisiaca* (Burgelin), dove viene immaginato l'appartamento modello, regna il condizionale; nel corpo centrale del libro, dove agisce la continua frustrazione del desiderio, regna l'imperfetto; nell'ultima parte, dove la macchina sociale prende il controllo della vita dei protagonisti condannandoli al godimento insipido, regna il futuro.

Ma perché volersi appropriare di Flaubert, perché voler-essere-Flaubert?

In un certo senso il perché era evidente: Flaubert era stato il maestro delle dinamiche non-lineari del desiderio. Il protagonista dell'*Educazione sentimentale*, Frédéric Moreau, insegue per metà della vita la donna che ama, la signora Arnoux, senza riuscire mai ad averla e accettando in qualche modo il continuo differimento del possesso, come se fosse consapevole che il possesso consumerebbe del tutto il suo desiderio. Quando, dopo molti anni, la signora Arnoux ritorna a cercarlo, Frédéric pensa, con «una specie di repulsione», che sia venuta a offrirsi e si ritrae spaventato. Il percorso dei desideri di Jérôme e Sylvie è altrettanto tortuoso: i due non si limitano a sognare i tipici oggetti della società dei consumi, vogliono qualcosa di più, e sanno già che anche possedendolo ci sarà sempre qualcosa di più desiderabile, in una «magistrale gerarchia» virtualmente infinita: «dalle Church's alle Weston, dalle Weston alle Bunting e dal-

le Bunting alle Lobb». Così come in Frédéric, che vorrebbe assomigliare a un eroe da romanzo, c'è del bovarismo in Jérôme e Sylvie, che vorrebbero appartenere a un'élite di *rentiers*, dettando il gusto più che seguirlo passivamente, e che alla fine si devono invece accontentare delle briciole, gli scarti del mercato delle pulci. Desiderare di diventare *grands bourgeois* (finché non accettano di appartenere alla classe media) è la garanzia che i loro desideri restino impossibili e non si esauriscano mai. Così, il loro lavoro di psicosociologi li porta a incontrare semplici consumatori, «gente che credeva alle marche, agli slogan», con un evidente e immotivato senso di superiorità.

Non manca in Flaubert l'erotizzazione degli oggetti: quando Frédéric finalmente riceve l'annuncio dell'eredità dello zio («il signor Moreau, vostro zio, morto *ab intestato*»), subito vede «con la chiarezza di un'allucinazione» le cose che potrà permettersi di condividere con la signora Arnoux: «un coupé nero con un domestico in livrea scura, una sala da pranzo in pelle rossa, un salottino di seta gialla, vasi cinesi e tappeti meravigliosi». In Perec, invece, il desiderio è focalizzato solo sulle cose, anche perché gli esseri umani sono irrimediabilmente reificati, e questo accresce ancora, se possibile, la freddezza di matrice flaubertiana.

È importante non interpretare le citazioni dall'*Educazione sentimentale* come gesti gratuiti di complicità tra iniziati. Se il realismo citazionale si limitasse a una strizzata d'occhio sarebbe davvero ben poca cosa. Appropriarsi di Flaubert non significa soltanto rendere omaggio a uno scrittore amato; significa soprattutto raccon-

tare di come il *Catalogo dei luoghi comuni* e il *Dizionario delle idee chic* si siano riversati nella pubblicità e nei miti della società dei consumi. Perec dice: guardate, questo è quello che siamo, e veniamo da là.

7. La genesi delle *Cose* è legata indissolubilmente al voler-essere-Flaubert. Quando l'*Educazione sentimentale* fu pubblicato, lettori e critici si accorsero subito della sua caratteristica formale più evidente: non c'era racconto, era un romanzo non romanizzato. Per alcuni (la maggioranza) costruire un libro con una serie di episodi slegati costituiva un difetto imperdonabile; per altri una novità unica e audace. Scrisse Théodore de Banville:

Nell'*Educazione sentimentale* Flaubert riuscì a mostrare in anticipo ciò che esisterà solo molto tempo dopo, voglio dire il romanzo non romanizzato ... indeciso come la vita stessa e che si accontenta, come la vita, di scioglimenti tanto più terribili quanto più si presentano materialmente sprovvisti di drammaticità.

Anche per Lukács, nella *Teoria del romanzo*, questo è il carattere di novità di Flaubert: «i frammenti di realtà restano semplicemente giustapposti nella loro durezza, la loro incoerenza, il loro isolamento». *Le cose* soffre dello stesso «difetto», moltiplicato, esasperato. Curioso scoprire che all'origine del libro ci fosse una trama tra detective e spy-story.

Una sera di settembre del 1961 Perec va al cinema con Michel Martens, il critico ufficiale della Ligne générale che aveva costretto alle dimissioni. Da sempre Perec e i suoi amici sono cinefili appassionati, e tra i loro film preferiti, al di là di *Hiroshima mon amour*, ci

sono le commedie brillanti e i film d'azione americani. Quella sera, forse, vanno a vedere *Ocean's Eleven*, uscito in Francia con il titolo *L'inconnu de Las Vegas*, con Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis jr e Akim Tamiroff. Più o meno come il remake che ne è stato fatto con George Clooney e Brad Pitt, il film raccontava di un'audace rapina nei cinque più importanti casinò di Las Vegas. Perec e Martens escono dal cinema e vanno a sedersi all'Harry's Bar di Rue Daunou. Allora Perec, forse, pronuncia una frase che tutti gli artisti hanno detto o pensato in gioventù: noi possiamo fare qualcosa di meglio. E convince Martens a scrivere insieme a lui la sinossi di un film che vorrebbero intitolare *La Bande magnetique*. Perec ha lavorato nel 1960 come intervistatore in un paio di ricerche di mercato: perché non pensare a una truffa o a una vera e propria rapina realizzata grazie alle informazioni raccolte da un gruppo di intervistatori con il magnetofono (da cui il gioco di parole «bande magnetique»)? Immaginando una ricerca di mercato commissionata da una banca o da una compagnia di assicurazioni avrebbero costruito una trama in cui i giovani «psicosociologi» riuscivano a carpire i segreti bancari dei borghesi di una cittadina di provincia, e li derubavano delle loro ricchezze.

Il progetto del film rimane allo stadio di sinossi, ma qualche mese più tardi, nel maggio 1962, Perec inizia a lavorare a un romanzo che riprende il tema della *Bande magnetique*. Pensa di intitolarlo *La Grande aventure*. Ne scrive un paio di capitoli e poi lo mette da parte. Riprende l'idea nel settembre 1963 e in meno di due mesi scrive un libro diverso, che a dicembre manda a Ro-

land Barthes. Entrano in scena Jérôme e Sylvie e molti elementi delle *Cose*: il sogno della casa ideale, l'amore-odio per «l'Express», la guerra d'Algeria, il viaggio in Tunisia. Al ritorno da Sfax, però, Jérôme e Sylvie progettano una «grande avventura»: un furto di quadri dalla casa di campagna di un collezionista. Nel momento dell'azione, prima di scavalcare il muro di cinta della proprietà, rinunciano. Ma tornando a Parigi trovano in un taxi una valigetta abbandonata che contiene cinque milioni di franchi. È una valigetta in pelle di zigrino, e la *peau de chagrin* è un omaggio al romanzo di Balzac, dove un talismano esotico esaudisce i desideri di chi lo strofina, consumandosi e consumando la vita dei suoi possessori. Jérôme e Sylvie viaggiano per il mondo fino all'esaurimento del denaro, e si ritrovano in un vagone ristorante, come nel finale delle *Cose*, a commentare il loro periodo d'oro con toni malinconici.

Prima ancora di ricevere la lettera di incoraggiamento di Barthes, all'inizio del 1964 Perec si rimette al lavoro e scrive una terza versione della *Grande aventure*, in cui la storia del furto è ulteriormente ridotta: scompare la valigetta piena di soldi, l'episodio di Sfax assume più importanza e alla fine Jérôme e Sylvie partono per Bordeaux verso il loro futuro da quadri della classe media. Quando il libro sarà già stato accettato da Maurice Nadeau per Juillard (dopo un primo rifiuto di Gallimard), Perec scrive la stesura definitiva, dove la rapina è soltanto una fantasticheria e occupa una pagina di testo. Il titolo *La Grande aventure* non ha più ragione d'essere.

Hans Hartje, che in *Georges Perec écrivait* ha esami-

nato i passaggi da una versione all'altra, dimostra come *Le cose* nascano da due movimenti inversi. Da un lato c'è la progressiva scomparsa del tema della rapina o furto, che si accompagna a una rarefazione del romanzesco a vantaggio di quella «giustapposizione di quadri» per cui Flaubert era stato stroncato. Il tutto segnato dal trionfo dell'imperfetto sul passato remoto. D'altro lato si assiste all'emergere, infittirsi e raffinarsi delle citazioni flaubertiane, completamente assenti nella prima versione manoscritta della *Grande aventure*. Sono due facce di una scelta sempre più consapevole: mettere in scena le dinamiche del desiderio sul palcoscenico della nuova società dei consumi. «Per dare più efficacia al libro ho soppresso intreccio e psicologia. I personaggi non sono che specchi tesi a riflettere certi miti della nostra epoca».

8. Insieme con *Miti d'oggi* di Barthes e *L'educazione sentimentale* di Flaubert, due altri titoli, due altri nomi vengono fatti da Perec nelle interviste: *La cospirazione* di Paul Nizan e *La specie umana* di Robert Antelme. Nella conferenza all'università di Warwick del 1967 (la trascrizione rende benissimo il ritmo esitante e insieme sicuro che Perec ha anche nelle interviste televisive), lo scrittore si sofferma sull'influenza dei due libri, con qualche reticenza:

Nizan, Paul Nizan, era un amico d'infanzia, un amico di gioventù di Sartre, che poi era stato comunista e poi è stato ucciso in guerra, all'inizio della guerra ... nel '39. Antelme è uno scrittore di un solo libro, che si chiama *La specie umana*, scritto al ritorno dal campo di concentramento, e questi due

libri non mi sono serviti nella scrittura. Il libro di Nizan mi è servito semplicemente per il suo spirito. Il libro di Nizan racconta ... il libro di Nizan si chiama *La cospirazione*, racconta la storia di un gruppo di giovani che hanno la stessa età dei personaggi delle *Cose* e che cercano di fare la rivoluzione e che, ovviamente, non ci riescono. Nel mio libro, i personaggi non fanno la rivoluzione ma il tipo di spirito critico che ha Nizan nei confronti dei suoi personaggi mi è stato di grande aiuto. Antelme ha scritto *La specie umana* e mi è servito, in questo caso, voglio dire, è veramente l'aiuto più inconscio che possa esistere perché, insomma, so che c'è un rapporto tra *Le cose* e *La specie umana* di Antelme, ma ho molta difficoltà a esplicitarlo.

Lo «spirito critico» verso i personaggi messo in campo da Nizan è l'uso della distanza ironica imparata da Flaubert. Nizan era un esempio recente e vicino di realismo critico alla Lukács, e perciò tanto più prezioso. Per la *Ligne générale* Perec aveva progettato di scrivere un articolo su Nizan da unire a quello su Antelme in una coppia ideale ed è un peccato che non l'abbia fatto.

È strana la reticenza manifestata a Warwick nei confronti di Antelme. Intanto, altrove si era già pronunciato in modo abbastanza preciso sull'influenza della *Specie umana*:

Può sembrare ridicolo a prima vista paragonare un lavoro sui deportati alla mia opera su dei piccoli borghesi, ma Antelme mi ha dimostrato come riflettere su ciò che ho vissuto. Ho attinto alla sua dialettica tra ricordi e riflessione, dettaglio e generalizzazione, l'uso della distanza, un approccio essenziale.

Ancora la distanza, quindi, ma anche qualcosa di più che si riattacca a quanto scritto nell'articolo di «Partisans» (*Robert Antelme o la verità della letteratura*). Di fronte all'esperienza concentrazionaria, il pericolo è di indignarsi o commuoversi, senza cercare di capire. Un

testo che volesse solo suscitare rabbia o stupore non supererebbe la soglia della testimonianza, e in più sarebbe inefficace perché l'orrore anestesizza. Antelme rifiuta la spettacolarizzazione, l'emozione facile, e cerca di raccontare la quotidianità della negazione. Riuscire a trasformare l'indicibile in linguaggio è la lezione di Antelme.

In quali pieghe dell'esperienza si nascondeva veramente l'indicibile per Perec?

9. Georges Perec era nato a Parigi nel 1936 da genitori ebrei polacchi emigrati in Francia negli anni Venti. Fino all'età di sei anni visse nel quartiere popolare di Belleville, dove la madre, Cyrla Szulewicz, aveva un negozio di parrucchiera. Il padre, Icek Judko Perec, operaio, si arruolò nella Legione straniera allo scoppio della guerra e morì il 16 giugno 1940 a Nogent-sur-Seine. Dopo l'occupazione, nell'ottobre 1942, quando ormai da un anno erano state introdotte le leggi contro gli ebrei ed erano iniziate le prime retate, approfittando di un convoglio ferroviario della Croce Rossa la madre mandò il piccolo Georges nel Sud della Francia, dalla zia paterna Esther, che con il marito e le figlie si era già allontanata da Parigi. Perec trascorse gli anni della guerra prima con gli zii e poi in vari convitti di Villard-de-Lans, nell'Isère. Cyrla Perec cercò successivamente di passare nella cosiddetta «zona libera» senza riuscirci, e venne arrestata a Parigi il 23 gennaio 1943, insieme con il padre e la sorella minore. L'11 febbraio fu deportata ad Auschwitz, da cui non fece ritorno. Alla

fine della guerra Perec venne affidato agli zii, che vivevano in rue de l'Assomption, nel quartiere borghese di Passy; lo zio David Bienenfeld era un commerciante di «perle fini», un uomo benestante.

Nei suoi quaderni Perec annotò il ricordo di

... un disegno umoristico (senza dubbio verso i 12-13 anni) dove c'erano due monelli e uno diceva all'altro: per le vacanze scendo da mia zia alla République (o all'Opéra o a Passy); quest'idea di fare le vacanze in un quartiere chic, di scendere da un quartiere povero verso un quartiere borghese mi era familiare; avrei potuto essere quel monello...

E nei primi anni Sessanta Perec aveva progettato un testo intitolato *Histoire de Martine*, la storia di una ragazza di origini popolari che fingeva di provenire dal XVI arrondissement (Passy, appunto). Quest'idea di aver vissuto come un impostore nella famiglia di adozione era stata d'altronde indicata come causa del suo malessere psicologico da Françoise Dolto, da cui era stato in cura quand'era dodicenne.

Paul Nizan morì in combattimento il 23 maggio 1940 vicino a Dunkerque (non nel 1939), pochi giorni prima del padre di Perec. *La cospirazione* racconta di un gruppo di studenti che prima pubblicano una rivista (battezzata «La guerra civile») e poi si mettono in testa di rubare dei segreti militari e di passarli al Partito comunista. Uno di loro, Bernard Rosenthal, proviene da una famiglia ebrea borghese che abita in avenue Mozart, a pochi passi da rue de l'Assomption. L'unico gesto veramente rivoluzionario che compirà Rosenthal sarà sedurre la cognata, provocando la reazione durissima della famiglia. D'altra parte, come scrive Nizan (ed ecco

l'ironia al lavoro) Rosenthal e i suoi amici «confondevano spesso il capitalismo con gli adulti». Abbandonato dall'amante che rientra nei ranghi non appena il tradimento viene scoperto, Rosenthal si suicida. Perec ebbe un rapporto complesso e a tratti difficile con la famiglia adottiva. *Le Cose* non conservano tracce del romanzo di Nizan come dell'*Educazione sentimentale*, ma Perec vi ritrovò certamente echi della sua esperienza, dall'adolescenza in rue de l'Assomption all'avventura della Ligne générale. Nizan aveva anche scritto spesso di personaggi che «tradivano» la loro origine sociale: borghesi che diventavano comunisti, proletari che diventavano borghesi, e questo tema doveva appunto sembrare molto familiare a Perec.

Se Nizan appartiene al lato paterno, Antelme racconta di quello materno in modo immediato ed evidente. Con una particolarità: Antelme non era ebreo, era stato deportato per motivi politici. «Ho conosciuto Perec nel 1958 e mi ha detto che era ebreo soltanto nel 1966, dopo *Le cose*. Nessuno dei suoi amici lo sapeva» (Marcel Bénabou) Il 25 novembre 1965, quattro giorni dopo aver ricevuto il Prix Renaudot, Perec scriveva nei suoi appunti: «Chiamare zia dirle che non mi sento ebreo».

Nel 1979 disse:

Sono ebreo. Per molto tempo questa non è stata una cosa scontata per me; non significava riallacciarsi a una religione, a un popolo, a una storia, a una lingua, a una cultura; non era un dato presente nella mia vita quotidiana, non era scritto nel mio cognome né nel mio nome ... In realtà era il segno di un'assenza, di una mancanza (la scomparsa dei miei genitori durante la guerra) e non di un'identità (nel doppio senso della parola: essere se stessi, essere uguali all'altro).

Nella sua biografia David Bellos evidenzia come Antelme fornisse a Perec «un approccio obliquo alla sua infelicità» e lo confortasse «nella convinzione che la scrittura fosse una risposta morale adeguata». Altri libri, come *L'ultimo dei giusti* (1959) di André Schwarz-Bart o *La notte* (1958) di Elie Wiesel non avrebbero rispettato «la distanza affettiva e intellettuale di cui Perec aveva bisogno».

10. In un testo famoso, *Note su quello che cerco*, pubblicato sul «Figaro» nel 1978 e poi raccolto in *Pensare/classificare*, Perec paragona il suo lavoro a quello di un contadino che coltiva diversi campi, e ne individua quattro, «quattro modalità d'interrogazione che pongo forse in fin dei conti la stessa domanda»: la modalità «sociologica» di cui farebbero parte *Le cose*, *Specie di spazi*, i vari *Tentativi di descrizione di un luogo*; la modalità «autobiografica», con *W o il ricordo d'infanzia*, *La bottega oscura*, *Mi ricordo*, *Luoghi in cui ho dormito*; la modalità «ludica» di cui fanno parte i palindromi, lipogrammi, pangrammi, anagrammi, isogrammi, acrostici, le parole crociate; la modalità «romanzesca», il desiderio di scrivere «libri che si divorino a pancia sotto sul letto», *La vita istruzioni per l'uso* ne è un esempio. Dopo aver diviso le carte, con un gesto da prestigiatore Perec le rimescola dicendo che le quattro modalità s'intrecciano sempre tra loro e che perciò nessuno dei suoi libri sfugge a una certa «impronta autobiografica» (o ludica, o romanzesca, o sociologica). Era quindi solo per semplificare il lavoro ai critici e chiarire le idee

ai lettori che tredici anni dopo accettava l'etichetta sociologica per *Le cose*.

L'autobiografismo del libro sembra invece limitato agli aspetti piú neutri della sua esperienza recente, alla vita con Paulette e gli amici tra rue de Quatrefages e Sfax. Ma è davvero così? Oppure, come ha scritto Philippe Lejeune, proprio poiché il linguaggio abituale dell'autobiografia gli era in qualche modo interdetto, Perec ha dovuto inventare strategie autobiografiche inedite?

La citazione flaubertiana del *Ville-de-Montereau*, per esempio, ha sempre attirato l'attenzione dei lettori di Perec. Incipit delle *Cose*, incipit dell'*Educazione sentimentale*. Dov'è però diretto il battello? A Nogent-sur-Seine, cittadina da cui proviene Frédéric Moreau. E dove morì Icek Perec all'alba del 16 giugno 1940, nella chiesa del paese adibita a ospedale. Forse solo una coincidenza. Ma il punto è proprio questo, esistono le coincidenze nei libri di Perec? E i lettori di Perec sono disposti ad accettarle? Non è stato l'autore a incoraggiare sempre critici e studiosi a ricercare le citazioni nascoste, rivelandole solo in parte o rivelandone la presenza senza ulteriori dettagli? (È quello che Bernard Magné ha chiamato *camouflage*).

Davanti ai testi di Perec si viene presi dalla sindrome di Poe, che nel *Gordon Pym* legge caratteri misteriosi nella forma dei burroni dell'isola di Tsalal. Vengono in mente le parole che l'autore stesso scrisse a proposito di un romanzo di Queneau: «Di sorpresa in sorpresa, di scoperta in scoperta, *Un rude inverno* si incammina piano piano verso l'inesauribile». Sulla scorta degli studi di Bernard Magné, Dominique Bertelli, per esem-

pio, nota nelle *Cose* la ricorrenza del numero 111 (la data della deportazione di Cyrla Perec, che dopo la guerra diventò data «ufficiale» della sua morte). Jérôme e Sylvie abitano in rue de Quatrefage al numero 7 (che non esiste), mentre Perec e la moglie abitavano al 5. Perché questo cambiamento? Quatre + 7 = 111. Il 4 e il 7 ritornano in un punto del libro dove sembra che Perec descriva il cammino incerto della memoria e l'assenza e il nulla che la soffocano: «e per un sentiero disagevole raggiungevano le rovine: quattro colonne alte sette metri, che non sostenevano piú nulla».

E la ricerca delle allusioni nascoste può essere infinita: nell'*Educazione sentimentale*, tre righe sopra la nota formula dell'eredità senza testamento ripresa nelle *Cose*, Bertelli trova un'immagine sorprendente usata da Flaubert e che Perec, conoscendo a memoria il testo, non poteva non aver notato: «La signora Arnoux era per lui come una morta di cui si stupiva di non conoscere la tomba». La morte della madre e del padre inscritte in cifra nel primo libro pubblicato dal figlio come emblemi segreti in uno stemma araldico.

Scrivo: scrivo perché abbiamo vissuto insieme, perché sono stato uno di loro, ombra tra le loro ombre, corpo vicino ai loro corpi; scrivo perché hanno lasciato in me un'impronta indelebile e la scrittura ne è la traccia: il loro ricordo muore nella scrittura; la scrittura è il ricordo della loro morte e l'affermazione della mia vita [*W o il ricordo d'infanzia*].

11. Il 1967 fu un anno importante nella vita di Perec. Tra gennaio e aprile interrogò a lungo la zia Esther sul passato della loro famiglia, in vista di un

lavoro autobiografico intitolato *L'arbre* che non vide mai la luce, ma andò a confluire in altri libri. A marzo fu cooptato dall'Oulipo, l'«Ouvroir de Littérature Potentielle» di Raymond Queneau e François Le Lionnais, il gruppo di letterati e matematici (di cui farà parte anche Italo Calvino dal 1972) che si proponevano di studiare e mettere a punto nuove forme linguistiche-letterarie che poeti e narratori avrebbero potuto utilizzare, secondo il principio enunciato da Queneau per cui «il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora». Ragionando e lavorando sui vincoli oulipiani (in francese le *contraintes*) Perec avrebbe scritto e pubblicato dieci anni dopo uno dei maggiori romanzi francesi del Novecento, *La vita istruzioni per l'uso*. Il *realismo citazionale* è l'allievo che grazie ai buoni maestri oulipiani diventa *scrittura vincolata*. Credo che sia un errore dimenticarne l'origine, correndo il rischio di ridurre Perec a un solo aspetto della sua personalità: il formalista ludico, il funambolo enigmista.

Ad aprile pubblicò un nuovo libro, *Un uomo che dorme*, che nelle sue intenzioni doveva essere letto come il gemello lunare e oscuro delle *Cose*: «*Le cose* sono i luoghi retorici della fascinazione ... *Un uomo che dorme* i luoghi retorici dell'indifferenza». Era la storia di uno studente che la mattina di un esame importante non si alza dal letto e da quel giorno si ritrae sempre di più nel suo guscio. «Nelle *Cose* ho descritto Parigi come una città affascinante, qui vorrei descrivere una Parigi im-

possibile, molto nera». I numi tutelari in questo caso erano Kafka e il Melville di *Bartleby*.

Il 5 maggio Perec si trova all'Università di Warwick, Coventry, invitato dal dipartimento di francese a una serie di incontri con gli studenti che hanno seguito un corso monografico sulle *Cose*. Quel pomeriggio deve tenere una conferenza dal titolo impegnativo: «Poteri e limiti del romanziere francese contemporaneo». Inizia parlando di Sartre, di letteratura impegnata, di realismo, di Brecht e della nozione di distanza, di Lukács e della nozione di ironia, di Thomas Mann, della retorica antica, di Barthes, della morale e della visione del mondo, e infine di «un'idea un po' tabù»: l'idea che gli scrittori si formino *ripetendo* gli altri scrittori. Allora si alza in piedi (immagino che fosse seduto, immagino la scena così) e voltando le spalle alla sala disegna alla lavagna uno schema a forma di X.

Quando ho scritto *Le cose* mi sono servito di quattro scrittori:

FLAUBERT		NIZAN
	<i>Le cose</i>	
ANTELME		BARTHES

Non è assolutamente un caso che li abbia posizionati in questo modo.

Ce n'est pas du tout au hasard que je les ai placés de cette manière.

E spiega per ognuno in che modo gli è «servito», forse un po' sbrigativamente e con una certa reticenza. Poi continua dicendo che così per lui «si disegna un'immagine della letteratura» ed è «l'immagine del puzzle».

Butor l'ha spiegato molto bene. Butor ha spiegato che ogni scrittore è circondato da una massa di altri ... scrittori che esi-

stono o non esistono, che ha letto o non ha letto, che ha voglia di leggere, e se volete, questo puzzle che è la letteratura, nello spirito di questo scrittore, ha sempre un posto vacante, e questo posto vacante sarà riempito evidentemente dall'opera che lui stesso sta scrivendo.

C'è una relazione necessaria tra Flaubert, Barthes, Nizan e Antelme, e al centro di questo gruppo di scrittori, all'incrocio dei loro libri c'è il romanzo che s'intitola *Le cose*, che non esisteva ancora, ma che ha iniziato a esistere a partire dal momento in cui la sua forma è stata «descritta» dagli altri quattro. Per inciso, Dominique Bertelli e Mireille Ribière notano come Butor avesse parlato genericamente (in un'intervista con «L'Express»!) di una «lacuna» che lo scrittore percepisce dopo la lettura dei romanzi di altri scrittori, e che desidera colmare. L'idea della letteratura come puzzle sembrerebbe di Perec: ma evidentemente era importante per lui attribuirlo a Butor.

A W[arwick], dunque, Perec disegna un puzzle al cui centro sta una X. Questo non può lasciare indifferente chi soffre della sindrome di Gordon Pym.

In *W o il ricordo d'infanzia* Perec raccontò di due ricordi a forma di X. Il primo era

... un vecchio con i baffi grigi, che portava camicie senza colletto (le stesse che Orson Welles fa indossare ad Akim Tamiroff e che da sempre mi fanno pensare alla dignità perduta degli apolidi o all'orgoglio umiliato dei nobili ridotti a sguattero) e di cui conservo un ricordo preciso: tagliava la legna su un cavalletto formato da due croci parallele, appoggiate sull'estremità dei montanti in modo tale da formare quella figura a X che chiamano «Croce di Sant'Andrea» e unite da una sbarra trasversale; l'insieme era chiamato semplicemente X. Il mio ricordo non riguarda la scena, ma la parola, è semplice ricordo di una

lettera che diventa parola, dell'unico sostantivo della nostra lingua composto da un'unica lettera, unico anche perché è il solo ad avere la forma che designa ... e inoltre simbolo della parola cancellata – la successione di x sulla parola che si vuole eliminare – simbolo contraddittorio dell'ablazione ... segno della moltiplicazione, dell'ascissa (asse delle X) e dell'incognita matematica, o, per concludere, punto di partenza di una geometria irrealistica di cui la V raddoppiata costituisce la figura base e le cui molteplici combinazioni raffigurano i simboli predominanti della storia della mia infanzia: due V con le punte che si toccano formano una X; prolungando i bracci della X con segmenti uguali e perpendicolari si ottiene una croce uncinata ⋈ , anch'essa facilmente scomponibile: ruotando di 90° uno dei segmenti ⋈ sullo spigolo inferiore, quindi duplicandolo, si ottiene il simbolo stilizzato delle ⋈ ; due coppie di V con le punte che si toccano messe una accanto all'altra producono una figura ⋈ di cui basta unire orizzontalmente i bracci per ottenere una stella ebraica ⋈ .

Il secondo ricordo riguarda

Michael, cane da circo [di Jack London], di cui mi è rimasto impresso almeno l'episodio dell'atleta che quattro cavalli tentano di squartare; i cavalli in realtà non tirano i suoi arti, bensì quattro cavi d'acciaio disposti a X, nascosti dai vestiti dell'atleta; durante la pretesa tortura l'atleta sorride, ma il direttore del circo gli impone di simulare la sofferenza più atroce.

Segno di cancellazione, moltiplicazione, incognita, tortura o falsa tortura, la X, croce di Sant'Andrea, è anche simbolo del padre, perché nel convitto di Villard-de-Lans, per nascondere le sue origini ebraiche, il bambino era stato battezzato come Georges Perec, figlio di André e Cécile Perec. Perec scrive che a lungo restò convinto che suo padre si chiamasse davvero André. La W è simbolo della madre, non solo perché il mondo di W, una specie di Sparta nella Terra del fuoco, è una metafora dei campi di concentramento, ma perché un'altra

delle possibili variazioni della «geometria irreal» (significativamente una mancante dall'elenco) è il rovesciamento della W, la M di madre.

Le due lettere si ritrovano nella scena finale della *Vita istruzioni per l'uso*, insieme all'idea del puzzle. Una delle tante storie che s'intrecciano nel romanzo è quella di Bartlebooth, un miliardario che ha escogitato un modo singolare per padroneggiare vita e destino, ideando una macchina celibe che gli permetta di vivere e successivamente cancellare le tracce della propria vita. Per la prima metà della vita ha girato il mondo dipingendo cinquecento acquarelli che rappresentano altrettanti porti di mare. A mano a mano ha spedito gli acquarelli a un artigiano, Gaspard Winckler, perché ricavasse da ognuno un puzzle da 750 pezzi. Nella seconda parte della vita si è messo a ricostruire i puzzle, che col tempo sono diventati sempre più difficili. Appena finisce un puzzle lo fissa con un collante, stacca l'acquarello dal supporto di legno e lo rispedisce nel luogo in cui l'ha dipinto, dove un suo incaricato lo distrugge. Bartlebooth è quasi cieco. Winckler è morto da tempo. Tra i due non correva buon sangue.

È il ventitre giugno mille novecento settantacinque e stanno per scoccare le otto di sera. Seduto davanti al suo puzzle, Bartlebooth è appena morto. Sul panno del tavolo, chissà dove nel cielo crepuscolare del quattrocentotrentanovesimo puzzle, il buco nero dell'unico pezzo non ancora posato disegna la sagoma quasi perfetta di una X. Ma il pezzo che il morto tiene fra le dita ha la forma, da molto tempo prevedibile nella sua stessa ironia, di una W.

La W di Winckler impedisce quindi a Bartlebooth di portare a termine il proprio progetto di cancellazione.

Ma Bartlebooth e Winckler, più che nemici, sono anime diverse che si contendono un unico artista, e la W e la X sembrano le tracce che restano della loro lotta, le tracce tracciate, il ricordo della morte e l'affermazione della vita (e questa è una delle più belle definizioni della letteratura). Sembrano anche altre cose: per esempio, Harry Matthews legge la vendetta di Winckler come parabola socio-politica, quella dell'artigiano-lavoratore che trionfa sull'irresponsabile capitalista. Oppure, secondo Claude Burgelin, Winckler e Bartlebooth sarebbero maschere di Perec stesso e del suo analista, Lefèvre-Pontalis: in questo caso il puzzle sarebbe la partita a due giocata nel tentativo di «resuscitare metodicamente le immagini del passato».

L'immagine del puzzle del 1967, certo, era più ottimista. Nel contesto del realismo citazionale, la metafora del puzzle garantiva che *Le cose* trovassero il loro posto, evocate e accompagnate addirittura da quattro padri («L'intertesto come luogo di padri felici» è la bella definizione di Bernard Magné). Nel 1978 Perec è uno scrittore più maturo e disincantato. Ha vissuto crisi personali e artistiche, le ha superate. Ha appena finito di scrivere un romanzo di settecento pagine, un universo di storie, di cose e di parole. Ma ha imparato che si scrive anche contro se stessi, che i padri non bastano mai (nella *Vita* ce ne sono ben più di quattro) e che il puzzle, e la letteratura, restano sempre incompiuti.

ANDREA CANOBBIO

Testi di cui mi sono servito:

- Paulette Perec, *Chronique de la vie de Georges Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec*, Bibliothèque nationale de France, Paris 2001.
- Georges Perec, *Entretiens et conférences*, 2 voll., a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière, Joseph K., Paris 2003.
- David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, Paris 1994 (ed. or. *Georges Perec. A Life in Words*, Harvill, London 1993).
- David Bellos, «Le moyen fait partie de la vérité...» *The Languages of Georges Perec's Les Choses*, in «Journal of the Institute of Romance Studies», n. 1, University of Manchester, 1992.
- Georges Perec, *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*, in *Parcours Perec*, «Colloque de Londres», Mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1990.
- Georges Perec, L.G. *Une aventure des années soixante*, prefazione di Claude Burgelin, Seuil, Paris 1992.
- Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- Claude Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, Paris 1988.
- Andrew Leak, *Phago-Citations: Barthes, Perec and the Transformation of Literature*, in «The Review Of Contemporary Fiction», XXIX (Spring 2009), n. 1.
- Roland Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002.
- Georges Perec, *Emprunts à Flaubert*, «L'Arc», n. 79, 1980 (ristampato da Editions Inculce, 2009).
- Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale*, Introduzione di Stefano Agosti, Feltrinelli, Milano 1992.
- György Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.
- György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, 1957.
- Hans Hartje, *Georges Perec écrivain*, Tesi di dottorato, Université Paris VIII, Maggio 1995.
- Paul Nizan, *La cospirazione*, Robin, Roma 2010.
- Robert Antelme, *La specie umana*, Einaudi, Torino 1969.
- Marcel Bénabou, *Perec et la judéité*, in «Cahiers Georges Perec», 1, Colloque de Cerisy (Juillet 1984), P.O.L., Paris 1985.
- Marcel Bénabou, «*Ce repère Perec*»: *Perec miroir du roman contemporain*, in «Cahiers Georges Perec», 8, Colloque de Montréal, Le Castor Astral, Bordeaux 2004.
- Philippe Lejeune, *Dire l'indicible*, in *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, P.O.L., Paris 1991.
- Georges Perec, *Penser/classer*, Hachette, Paris 1985.

- Bernard Magné, *Quelques pièces pour un blason, ou les sept gestes de Perec*, in *Portrait(s) de Georges Perec* cit.
- Dominique Bertelli, *Le Frayage de l'inter-dit dans Les Choses*, in «Cahiers Georges Perec», 8, cit.
- Georges Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino 2005.
- Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981.
- Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, Circé, Paris 1996.