

Perec e il romanzo del Novecento

Lento ma sicuro, Georges Perec continua a salire nel canone del romanzo novecentesco. *Wo il ricordo d'infanzia* - di cui Einaudi ha pubblicato nel 2005 una nuova, bella traduzione (cfr. L'Indice ,1, 2006) è ormai tra i classici più familiari ai liceali francesi, che grazie alle sue pagine incontrano la tragedia della shoah raccontata senza retorica attraverso i ricordi frammentari e le affabulazioni di un bambino la cui mamma, un giorno, è partita per Auschwitz e, contrariamente ad ogni promessa, non è mai più tornata. Il più recente tentativo di ricognizione storiografica sul romanzo francese del secolo scorso, dovuto a un autorevole specialista di Céline e di Quenau, Henri Godard, evoca Perec sin dal titolo, *Le roman modes d'emploi* (Gallimard, 2006, 531 pp., 9 €) e identifica proprio nel capolavoro perecchiano la svolta decisiva che, dopo gli interdetti modernisti, ha riportato in auge il "piacere di narrare". Man mano che il ventesimo secolo si allontana da noi, rendendo più decifrabile al nostro sguardo il disegno delle correnti che lo hanno attraversato, perde ogni credibilità il luogo comune che in Perec vedeva un eccentrico di genio, un diabolico prestigiatore davvero a suo agio soltanto negli asettici laboratori dell'enigmistica e del virtuosismo. In realtà Perec, critico severo della poetica del *nouveau roman*, che sospettava appiattita sull'esistente, affronta però spesso gli stessi problemi con cui si confrontano, negli anni sessanta, i *nouveaux romanciers*, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor. I protagonisti di *Les choses* (1965) e di *Un homme qui dort* (1969) somigliano molto più alle voci, alle presenze elusive, eppure sociologicamente precisissime, evocate da Sarraute, che non alle figure a tutto tondo di Zola; l'amore perecchiano per le strutture del romanzo e del cinema poliziesco è condiviso da Robbe-Grillet; *Un homme qui dort*,

anomala narrazione alla seconda persona, adotta una strategia inaugurata da Michel Butor. Se Perec, d'altronde, impara molto negli anni sessanta dai *nouveaux romanciers*, tutti più vecchi di lui di qualche anno, nel decennio successivo assistiamo ad una sorta di inversione dei ruoli. E' la ricerca perecchiana sul terreno dell'autobiografia - da *W ou le souvenir d'enfance* (1975) a *Je me souviens* (1978) - ad aprire una strada nuova: quella del recupero di un passato in sé indicibile, che può essere espresso solo indirettamente, *per allusione*, da chi ne ha decifrato le tracce spesso menzognere. Su questa strada, rivendicando la pluralità delle voci presenti nell'io e lavorando sulle lacune di un vissuto in cui i vuoti contano quanto le immagini, si avviano tanto la Sarraute di *Enfance* (1983) quanto il Robbe-Grillet della trilogia autobiografica *Les Romanesques* (1984-'93). Non riconosceranno mai il loro debito nei confronti di Perec. Ma quando, nel 1987, Robbe-Grillet demolisce la vulgata critica che insisteva sull'oggettivismo esasperato delle sue prime opere, affermando: "Non ho mai parlato altro che di me", è difficile non scorgere dietro di lui l'ombra lunga di Georges Perec, di colui che aveva saputo parlare costantemente, ossessivamente di sé attraverso liste di oggetti e collages, citazioni e trompe-l'œil, descrizioni e perlustrazioni di spazi immaginari e reali.

La situazione editoriale di Perec è, nell'insieme, in armonia con questo suo ruolo storico di crescente rilievo: alle raccolte postume di articoli hanno fatto seguito un primo volume di lettere ("*Cher, très admirable et charmant ami...*" *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer 1956-1961*, Flammarion, Paris 1997) e due bei volumi di interviste e conferenze (*Entretiens et conférences*, a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003). In questo panorama soddisfacente c'è però una zona d'ombra, che investe la produzione narrativa giovanile dell'autore de *La vita istruzioni per l'uso*. Chi voglia tentare una ricognizione in questo

continente sommerso, dovrà accontentarsi , allo stato attuale delle cose, delle notizie e dei riassunti forniti dall'inglese David Bellos nel suo *Georges Perec. Une vie dans les mots* (Seuil, Paris 1994) - biografia contestata su molti dettagli dagli specialisti francesi, ma per ora insostituibile- e del bel saggio di Patrizia Molteni *Faussaire et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec* nel n. 6 dei "Cahiers Georges Perec" (Seuil, 1996). Apprenderà così che tra l'autunno del 1954 e il 1961, il futuro romanziere intraprese , oltre a narrazioni più brevi, ben quattro romanzi: *Les Errants* (1955-56), sul jazz; , *L'Attentat de Sarajevo* (1957), a diversi strati temporali; *Le Condottiere*, passato attraverso vari titoli prima di assumere, nel 1960 , quello definitivo; infine *J'avance masqué* (1961), storia di un mercante di perle sullo sfondo delle Filippine in rivolta . Per varie ragioni, nessuno di questi testi arrivò all'epoca alla pubblicazione, anche se alcuni furono giudicati favorevolmente da personaggi di rilievo del mondo editoriale. Perec conservò "in una valigetta di cartone" i dattiloscritti ; poi, un giorno, forse durante un trasloco, come ebbe a raccontare lui stesso, li buttò via per errore, credendo di buttar via degli inutili doppioni. Sono così andati persi, forse per sempre, *Les Errants* e *J'avance masqué*. Diverso, per fortuna, il destino di *Le Condottiere* e di *L'attentat de Sarajevo*, scampati all'oblio grazie a copie dattiloscritte rimaste in circolazione tra amici e conoscenti. Si può prevedere che la loro pubblicazione - speriamo non rimandata indefinitamente- susciterà molta emozione tra i lettori di Perec , un po' come accadde quando, negli anni '50, gli appassionati della *Recherche* ebbero per la prima volta accesso agli inediti di Proust, il giovanile *Jean Santeuil* e il successivo *Contre Sainte-Beuve* . La genesi dell'estetica di Proust divenne allora più chiara, così come alla luce, soprattutto, di *Le Condottiere*, diventa più chiaro l'itinerario di Perec "dal realismo di Lukács al realismo citazionale" (adotto i termini utilizzati dall'olandese Manet van

Montfrans nel suo importante studio *Georges Perec. La contrainte du réel*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1999.)

Perché per quanto interessante sia *L'attentat de Sarajevo*, è con *Le Condottiere* che Perec mette a fuoco due motivi che diverranno centrali nella sua opera: quello del falso artistico o archeologico, intorno al quale si sviluppano intrighi rocamboleschi, e quello dell'odio, sotterraneo e micidiale, che un povero e geniale artigiano non può non provare per il suo ricchissimo mecenate. È lo stesso odio che nutrirà, ne *La vita istruzioni per l'uso*, il fabbricante di puzzles Gaspard Winckler per il suo committente, il milionario Bartlebooth, di cui ordirà la morte con sottile e perverso spirito di vendetta. Ai tempi di *Le Condottiere*, Bartlebooth è ancora di là da venire; ma il protagonista porta già il nome-feticcio di Gaspard Winckler, che tornerà anche in *W o il ricordo d'infanzia*, e che simboleggia per Perec (alludendo a Kaspar Hauser) la solitudine dell'orfano.

Il Gaspard Winckler di *Le Condottiere* non è un vero orfano. I genitori, durante la seconda guerra mondiale, lo hanno messo al sicuro in Svizzera e poi si sono rifugiati negli Stati Uniti. Alla fine della guerra Gaspard, ormai diciassettenne, ha rinunciato a restare in contatto con loro. Si è trovato una sorta di padre sostitutivo, il pittore Jérôme, che, dopo un apprendistato di quattro anni, l'ha avviato ufficialmente alla carriera del restauratore ma, segretamente, a quella più romanzesca del falsario. Diventato abilissimo, nel giro di una decina d'anni Gaspard vede nascere sotto le sue mani un'autentica "Pinacoteca mondiale"; in lui sembra rivivere, miracolosamente, l'intera tradizione artistica dell'umanità. Ma è in realtà prigioniero, non soltanto dei mercanti che lo sfruttano, ma anche delle maschere successive che è costretto ad indossare: mille stili che gradualmente, sovrapponendosi, cancellano il suo io e la sua libertà. Di tutto questo Gaspard ha una coscienza vaga, quando, un giorno, un'eminenza grigia del

mercato dell'arte, Anatole Madera, gli propone una sfida senza precedenti: realizzare un falso che raggiunga il valore di centocinquanta milioni di franchi. Gaspard accetta e decide che dall' attrezzatissimo atelier che Madera mette a sua disposizione uscirà un *Condottiere* di Antonello da Messina. Non una copia del *Condottiere* che è al Louvre: *un altro Condottiere*, diverso, ma di identico valore artistico. Per quanto Gaspard, però, sia un eccellente falsario e ricorra alle tecniche più sofisticate, non riuscirà nell'impresa. Il *Condottiere* del Louvre esprime un' indiscussa padronanza del mondo, che rispecchia la *maîtrise* di colui che l'ha dipinto; Gaspard, l'uomo dalle mille maschere, può imitare tutto, ma non quella sicurezza pacata. E' nelle pagine straordinarie sul fallimento di Gaspard che si profila uno dei significati più suggestivi del romanzo: siamo di fronte a un'allegoria dell'artista moderno, che non può più riconoscersi nella tradizione rappresentativa dell'arte occidentale, ma non riesce a trovare un'altra strada. Dal proprio scacco Gaspard esce con una decisione rivoluzionaria, quella di uccidere Madera. Il suo gesto è speculare a quello del giovane Perec che, moltiplicando gli artifici modernisti (narrazione degli stessi fatti con ottiche diverse, passaggi dalla prima persona alla seconda e alla terza), tenta l'assassinio del tradizionale romanzo mimetico. E' una tappa cruciale della sua poetica che, soltanto attraverso un lungo cammino, finirà per recuperare un rapporto positivo con la tradizione attraverso le mediazioni dell'ironia, del *pastiche* e del gioco citazionale; una tappa importantissima, che speriamo non sia destinata a restare ancora a lungo sepolta tra le pagine di un dattiloscritto accessibile soltanto agli studiosi.

Mariolina Bertini