

Lettura di Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*

## 1. Il più facile dei romanzi difficili.

Nel 1984, Italo Calvino salutò la traduzione italiana di *La Vie mode d'emploi* con una constatazione davvero impegnativa: a sei anni dalla sua pubblicazione, e a due dalla morte prematura dell'autore, il capolavoro di Perec restava "l'ultimo avvenimento nella storia del romanzo"<sup>1</sup>. Riprendendo nell'estate dell'85 la stessa frase in una delle incomplete *Lezioni americane*, *Molteplicità*, volle ancora rafforzarla e scrisse: "l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo"<sup>2</sup>. L'affermazione non gli sembrava eccessiva; amava, nell'opera di Perec, "il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia."<sup>3</sup> Oggi che il peso storico dell'esperienza letteraria di Perec non è più messo in dubbio, l'opinione espressa da Calvino ci appare quasi scontata, ma era all'epoca fortemente minoritaria. La grandezza del romanziere di *W* e di *La Vie mode d'emploi* - che Roland Barthes, così attento ai contemporanei, aveva ignorato, che la prestigiosa rivista "Critique" non aveva mai recensito<sup>4</sup> - era allora un dato evidente soltanto per una piccola cerchia di appassionati

---

<sup>1</sup>Italo Calvino, *Perec e il salto del cavallo*, "La Repubblica", 16 maggio 1984.

<sup>2</sup>Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 117. Il corsivo è mio.

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Come ha rilevato Carsten Sestoft, la prima recensione di un'opera di Perec su "Critique" risale al maggio 1988. Cfr. Carsten Sestoft, *Georges Perec et la critique journalistique*, exposé au séminaire de l'Association Georges Perec du 13 avril 1996.

della prima ora <sup>5</sup> , appartenenti in molti casi - come Calvino dal 1973 e come lo stesso Perec dal 1967- a quell' *Ouvroir de littérature potentielle* (*Oulipo*), che vantava Raymond Queneau tra i suoi fondatori. Gli oulipiani , letterati e matematici, perseguivano dal 1960 una comune sperimentazione linguistica all'insegna del gioco, destinata a restare sideralmente lontana dalle avanguardie ufficiali degli anni '60 e '70 , cioè tanto dagli algidi dogmatismi del *Nouveau roman* quanto dalle spericolate capriole ideologico-filosofiche di *Tel Quel*. Nel clima fervido di questo gruppo congeniale , Perec era oggetto di un'ammirazione sconfinata, non soltanto per la sua produzione di narratore, ma per l'insieme del suo lavoro di ricerca, che includeva varie tipologie di ardui testi à *contrainte* in poesia e in prosa ; in un circuito più ampio, la sua figura era invece legata soprattutto al successo di *Les Choses* ( a torto rubricato alla sua uscita, nel 1965, come "romanzo sociologico") e a *La Vie mode d'emploi*, cui il Prix Médicis aveva conferito subito grande visibilità. Con il suo sorprendente sottotitolo al plurale - "romanzi" - , commentato entusiasticamente da una stampa quasi unanime , *La Vie mode d'emploi* si era presentato al pubblico , più che come un'opera letteraria, come un'immensa e accattivante macchina ludica , capace di restituire ai suoi lettori il piacere di quelle grandi narrazioni ottocentesche nelle quali persino Roland Barthes, censore severissimo di ogni realismo , confessava di rifugiarsi per intere serate <sup>6</sup> . Lo stesso Perec aveva dichiarato a "Le Figaro", l'8 dicembre del '78, che *La Vie* era nato dal suo gusto "per le storie e per le peripezie", dal suo desiderio di scrivere libri "che la gente divorasse a pancia in giù sul letto". Inoltre l'apparente facilità della scrittura perecchiana, che per dire i contorni delle cose e il succedersi

---

<sup>5</sup>Al lavoro di questa cerchia sono dovuti il numero 7 di "Littératures" (printemps 1983) , dedicato a Perec, e il *Colloque de Cerisy* del luglio 1984, pubblicato sotto la direzione di Bernard Magné presso P.O.L., Parigi 1985, come numero I dei "Cahiers Georges Perec".

<sup>6</sup>Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil 1982 ( 1 ed. 1973), p. 65.

degli avvenimenti adottava il dettato piano, nitido e diligente di un ideale *Libro di lettura* destinato a un pubblico eternamente infantile, soddisfaceva la nostalgia di non pochi lettori per quella *leggibilità* a cui sarebbero tornati entro qualche anno anche il Philippe Sollers di *Femmes* (1983) e il Robbe-Grillet del ciclo autobiografico<sup>7</sup>. Quel che il grande pubblico però ignorava, era che a quella seducente trasparenza (per molti versi ingannevole come un *trompe-l'œil*) Perec era arrivato seguendo due percorsi che non avevano nulla di facile né di accattivante: una strenua riflessione, portata avanti per anni, sul realismo, e un tormentato apprendistato all'iscrizione, nel mondo troppo neutro delle forme letterarie, di una verità autobiografica devastata da un indicibile lutto originario. Di questi due percorsi, non privi di punti di contatto, è necessario tener conto per una lettura non riduttiva de *La Vie mode d'emploi*.

## 2. Verso il realismo citazionale<sup>8</sup>.

Nella visione del giovane Perec, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, il realismo svolge un ruolo fondamentale: quello di contrapporre alla passività rinunciataria dei *nouveaux romanciers* "la comprensione del mondo, la capacità di far presa correttamente, vittoriosamente sulla sua complessità, l'esplorazione della sua ricchezza incommensurabile."<sup>9</sup> Ne è un prototipo *La specie umana* di Robert Antelme (1957), racconto concentrazionario di una vittima che, diventando testimone, sconfigge i suoi oppressori proprio grazie a una presa sulla realtà che passa attraverso la memoria e il linguaggio e che i carnefici non

---

<sup>7</sup>Cfr. Carsten Sestoft, art. cit.

<sup>8</sup>Sui temi di questo paragrafo si veda Manet van Montfrans, *George Perec La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, soprattutto le pp. 17-66.

<sup>9</sup>Georges Perec, *Engagement ou crise du langage*, "Partisans", 7, novembre-décembre 1962; ora in Id. *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 85.

sono in grado di estirpare.<sup>10</sup> Quella presa sulla realtà, quella capacità di padroneggiare il mondo rappresentandolo, attraverso cui passa il riscatto di Antelme , appare a Perec come il punto d'arrivo di una lunga tradizione con la cui eredità è indispensabile (anche se spesso dolorosamente difficile) fare i conti. E' la tradizione della grande mimesi occidentale, di cui fanno parte realtà diversissime tra loro, ma con il comune denominatore di una vocazione in qualche modo figurativa: dalla pittura del rinascimento italiano a quella fiamminga, dal grande romanzo del Settecento e dell'Ottocento a Joyce , a Proust , a Borges, a Nabokov . Quale può essere l'atteggiamento della generazione di Perec verso questa tradizione che insieme l'affascina e l'intimidisce, che la sfida a una competizione insostenibile e che quasi la opprime con il peso delle proprie ricchezze? L'intreccio di *Le condottiere*<sup>11</sup>, secondo romanzo giovanile del futuro autore de *la Vie mode d'emploi* , fornisce a questa domanda una risposta molto precisa. E' la storia di un falsario per cui Perec conia il nome Gaspard Winckler, che ricorrerà in *We ne La Vie* , e che è legato , attraverso Gaspard Hauser, alla condizione dell'orfano, del diseredato . Uno scacco ne condiziona tragicamente l'esistenza intera: Winckler fallisce nel suo più ambizioso tentativo di falso, un Antonello da Messina . All'immagine da lui diligentemente ricreata , manca quella "completa, brutale e decisiva padronanza del mondo"<sup>12</sup> che connota l'arte con cui Antonello ha dipinto il suo celebre *Condottiere*, conservato al Louvre. La parabola , pur disseminata di ambiguità, è chiara:

---

<sup>10</sup>Cfr. Georges Perec, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, "Partisans", 8, janvier-février 1963: ora in Id., *L.G. Une aventure des années soixante* cit., pp.87-114. Sui caratteri peculiari della narrazione concentrazionaria di Antelme si veda Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin 1995, capp. IV e VI.

<sup>11</sup>Alla data in cui scrivo (marzo 2001), questo romanzo del 1960 , ultima versione di un progetto risalente al 1958 , è ancora inedito. Si veda David Bellos, *Georges Perec Une vie dans les mots* , Paris, Seuil ,1994, pp. 243-250 e Patrizia Molteni, *Faussaire et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec* in Jean-Yves Pouilloux et alii, *L'œil, d'abord... Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, pp. 56-77.

<sup>12</sup>Passo citato da David Bellos, *Georges Perec* cit., p.247.

quella *maîtrise du monde* che era una seconda natura per "Ghirlandajo, Memling, Cranach, Chardin, Poussin" <sup>13</sup>, non è più direttamente accessibile agli eredi di una tradizione di cui il modernismo ha minato la monolitica continuità; saranno costretti a cercare di conquistarla attraverso nuovi e accidentati cammini, che nel suo epilogo Perec paragona a quelli impervi dell'alpinismo <sup>14</sup>. Sono i cammini additati dai dipinti e dagli scritti teorici di Klee, nei quali s'impone un approccio al reale che non ne riproduca la superficie visibile, ma i segreti dinamismi sollecitati dalla soggettività creatrice <sup>15</sup>; sono, nelle opere di grandi maestri della rappresentazione come Melville e Tolstoj, certe incrinature della pienezza, certi momenti d'angoscia e di vuoto <sup>16</sup> che sembrano preparare la via a un realismo non più dispiegato, muscoloso e trionfante ma sostanziato d'inquietudine, autoriflessivo; un realismo che con Borges e Nabokov (per citare due autori particolarmente cari a Perec) muoverà alla ricerca di nuovi artifici tecnici che ne sostengano l'intrinseca fragilità. Attraverso questi artifici - citazionismo, *mise en abîme*, ricorso sistematico all'allusione e al *pastiche*, *contraintes* - Perec uscirà dalla poco confortevole situazione di epigono di una tradizione schiacciante. Senza ripetere l'esperienza di nessuno dei protagonisti di quella tradizione, arriverà così a costruire ne *La Vie mode d'emploi* un capolavoro in cui saranno tutti presenti, da Antonello da Messina a Flaubert, da Holbein a Kafka, da Velasquez a Jules Verne e a Calvino: mille frammenti decontestualizzati delle loro amatissime opere, pittoriche e letterarie, diverranno le tessere del più grande *puzzle* narrativo della storia

---

<sup>13</sup>Passo citato da David Bellos, Ibidem.

<sup>14</sup>Cfr. Ibidem.

<sup>15</sup>Di Klee, che ancora conosce imperfettamente, Perec abbozza una timida difesa in una lettera-saggio del 1959 (ora in *L'œil d'abord...* cit., pp. 16-26); dai suoi scritti teorici trarrà più tardi due importanti epigrafi de *La Vie mode d'emploi*, quella del prembolo e quella del cap. XCIX.

<sup>16</sup> Perec pensa in particolare al finale di *Guerra e pace* e a *Bartleby the scrivener*. Si veda la sua *Lettre inédite* a Denise Getzler, in "Littérature" n. 7 cit, pp. 61-67.

, nella cui figura d'insieme il lettore stupito troverà un'immagine del mondo al tempo stesso riconoscibile e del tutto nuova.

### 3. Apocalipsis cum figuris

Fuggire dalla rappresentazione diretta delle cose, costruire per affrontarle macchine testuali complicate e stranianti, non era per Georges Perec una scelta meramente estetica; le *contraintes* che, frapponendosi tra lui e l'oggetto da rappresentare, stimolavano il suo estro acrobatico, avevano al tempo stesso la funzione di creare, intorno al suo io fragile radicato in un'infanzia straziata, una sorta di muraglia protettiva. Come emerge dalla sua produzione autobiografica<sup>17</sup>, la scrittura di Perec è segnata irreversibilmente, alle sue stesse origini, dalla scomparsa dei genitori, ebrei polacchi trapiantati in Francia e spazzati via dalla tragedia della guerra, il padre nel 1940, la madre nel 1943. E' soprattutto la separazione dalla madre, che scompare deportata ad Auschwitz dopo aver messo il figlio al sicuro nella zona libera, a lasciare in Georges una ferita insanabile: si apre nella sua memoria una sorta di vuoto in cui sprofondano, insieme all'immagine materna, tutti i ricordi d'infanzia, azzerati dalla violenza della storia. Intorno a questo vuoto, tematizzato e alla fine esorcizzato, ma incolmabile, Perec costruisce gran parte della sua opera: dalla *Disparition* (1968), in cui la vita mutilata di una componente essenziale è rappresentata metaforicamente da una lunga narrazione scritta senza mai impiegare la vocale "e", a *W ou le souvenir d'enfance* (1975), dove un racconto d'avventure e un'autobiografia, egualmente lacunosi, convergono verso l'evocazione dell'universo concentrazionario. *La Vie mode d'emploi*,

---

<sup>17</sup>Si vedano in proposito Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988; Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991; Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre Perec avec Freud-Perec contre Freud*, s.i.l., Circé, 1996.

apparentemente, a questa ossessione del vuoto, della lacuna, della mancanza, sostituisce una straripante pienezza; concentra infatti "nel tempo di un istante (verso le otto di sera del 23 giugno 1975) e nello spazio perfettamente circoscritto di un caseggiato parigino, una pluralità favolosa di storie, di personaggi, di epoche , di mondi."<sup>18</sup> Per circa quattro anni, prima di cominciare nell'ottobre del '76 la stesura vera e propria del "romanzo", che si concluderà nell'aprile del '78, Perec ha accumulato con euforia, con esultanza<sup>19</sup> i materiali da stiparvi e ha elaborato la rete di *contraintes* destinata a regolarne le combinazioni, "un po' come le regole di un gioco che *gli* avrebbero fornito le cornici di ogni storia"<sup>20</sup>. La cellula originaria della sua finzione è di natura spaziale: consiste nella definizione di un luogo, l'insieme delle stanze che in uno stabile parigino di dieci piani (nove più la cantina) danno sulla facciata. Questo luogo, trattato da Perec come la superficie di una scacchiera , da percorrere adottando il passo obliquo della "mossa del cavallo" , secondo un itinerario tracciato in modo da non tornare mai due volte sulla stessa casella, diventa una macchina generatrice di storie: le vicende degli abitanti delle cento "caselle" si incrociano e si completano reciprocamente come le orizzontali e le verticali di un gigantesco cruciverba. Il risultato ha una densità ancora maggiore di quella del romanzo balzachiano, che a Roland Barthes già pareva "pieno come un uovo": il palazzo al numero 11 dell'immaginaria rue Simon-Crubellier, privato per un istante sotto i nostri occhi della facciata, accoglie le vicende di

---

<sup>18</sup>Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, *Préface* a Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* , Paris, Zulma, 1993, p. 7.

<sup>19</sup>Cfr. Georges Perec, *Entretien (avec Gabriel Simony)* , "Jungle", 6 février 1983 , poi in volume, Montreal, Le Castor Astral , 1989, p. 24; trad it. di Elio Grazioli in "Riga", 4, *Georges Perec*, a cura di Andrea Borsari, p.110.

<sup>20</sup>Ibidem, p.9; trad. it., p. 104.

centinaia di personaggi, che diventano duemila<sup>21</sup> se teniamo conto degli innumerevoli rimandi a eventi passati di cui è intessuta la trama delle loro esistenze. Intorno a ogni personaggio si accalcano oggetti ora enigmatici ora ricchi di significato e soprattutto immagini - quadri , tappezzerie, cartoline, incisioni - che incastonano nella narrazione principale mille altre narrazioni aneddotiche d'ogni sorta, improbabili ed eterogenee<sup>22</sup>. Il macchinoso reticolo di citazioni e di allusioni<sup>23</sup> cui Perec obbediva nella scelta dei temi di ogni capitolo resta invisibile al lettore : la sua impressione è quella del dispiegarsi di una profusione inesauribile, sotto il segno di un'attività fantastica nutrita di infinite suggestioni pittoriche e letterarie, ma anche dei più vari spunti enciclopedici e di tutti i linguaggi (dei prospetti immobiliari, delle ricette di cucina, della pubblicità, della burocrazia...) che confluiscono nella composita vulgata della quotidianità novecentesca. In tutta questa profusione sono però disseminati, come trappole, dei vuoti, degli spazi bianchi , delle falle che aprono il varco all'inquietudine e alla desolazione ; annunciano la presenza del nulla, cui tutte le ricchezze della vita umana, secondo l'insegnamento dell'*Ecclesiaste*, sono destinate a tornare. Nella storia centrale, il miliardario Bartlebooth (nel cui nome convivono Barnabooth, il ricco dilettante creato da Valery Larbaud, e il povero scrivano Bartleby di Melville ) persegue un progetto attraverso il quale i cinquecento acquarelli, da lui dipinti in altrettanti porti di mare del mondo intero, dopo esser stati trasformati in *puzzles* da Gaspard Winckler e laboriosamente ricomposti, verranno finalmente cancellati, ridotti a un

---

<sup>21</sup>Il calcolo è di Perec , ibidem.

<sup>22</sup>Si veda in proposito lo studio di Bernard Magné *Lavis mode d'emploi* , in "Cahiers Georges Perec " I cit., pp. 232-246.

<sup>23</sup>I documenti preparatori del "romanzi" sono stati pubblicati da Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs: Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* , cit. La prefazione dei curatori a questo volume è la miglior esposizione esistente dell'impalcatura di *contraintes* cui l'opera obbedisce.



vergine foglio bianco; parallelamente, il pittore Valène, il più antico inquilino dello stabile, aspira a fissarne la storia in un quadro diviso in 179 riquadri che l'epilogo ci mostrerà rimasti desolatamente vuoti. La completezza stessa del palazzo che il romanzo percorre di locale in locale è intaccata da una piccola ma simbolica falla, introdotta da Perec in deroga alle *contraintes*: un locale sfugge alla descrizione, la cantina situata nell'angolo in basso a sinistra, per questo i capitoli sono soltanto novantanove e non cento. Nella temporalità stessa del romanzo si iscrive inoltre il nulla cui tutto è votato: l'attimo in cui la vita del caseggiato diviene simultaneamente visibile, e che abbraccia la narrazione intera, è quello della morte di Bartlebooth, del vanificarsi dei suoi progetti, delle sue ambizioni. L'epilogo rivelerà al lettore che anche il grande sogno pittorico di Valène, alter-ego del romanziere e incarnazione dell'aspetto artigianale, probo e modesto dell'esperienza artistica, è andato incontro a un analogo annientamento. Ne *La Vie mode d'emploi* un mondo visibile si dissolve così nel nulla, come all'avvento di Klee e di Kafka ha cominciato a dissolversi la grande tradizione dell'arte votata alla riproduzione del reale; una tradizione per la quale Perec ha edificato nel suo "romanzi" la più sontuosa delle tombe, affollata d'immagini come quell'*Apocalipsis cum figuris* in cui Mann volle s'incontrassero il genio minuzioso di Dürer e quello "opprimente, pericoloso e maligno" di Adrian Leverkühn.

Mariolina Bongiovanni Bertini