

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo

XXVI ciclo – Settore disciplinare: L-FIL-LET/14

Georges Perec: della verità nel discorso autobiografico

Dispositivi letterari, filosofici e visivi nella narrazione del sé

Relatore

Chiar.mo Prof. Marco Belpoliti

Correlatore

Chiar.mo Prof. Elio Grazioli

Tesi di dottorato di

Anna Stefi

matricola n. 1017484

Anno accademico 2013/2014

Indice

INDICE	3
INTRODUZIONE	9
1. LA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA E LA SUA VERITÀ	19
1.1 Confessioni	19
L'avvento dell'interiorità	19
La verità della coscienza moderna	24
1.2 Il 'problema' autobiografia	35
Un genere di difficile definizione	35
Autos, bio, graphia	38
Il discorso critico	45
1.3 Quel che resta del discorso sul sé	49
Una nuova verità	49
Autenticità e sincerità	54
Il soggetto nel teatro del mondo	60
Cura di sé	64
1.4 Michel Foucault: una pratica della verità	66
Epimeleia heautou	66
Parresia	70

2. L'OPERAZIONE IMPOSSIBILE	77
2.1 Un reale fuori dalla realtà	77
Il reale osceno	77
La verità della storia	80
D'altronde io sono destinato a perdermi	84
Atto creativo	87
2.2 Sguardo al futuro	92
Memoria ti odio	92
Quale immagine per la memoria?	96
2.3 Dare a vedere	103
Ottiche	103
Anamorfosi	106
Trompe l'œil	114
3. GEORGES PEREC	121
3.1 Tra la vita e le istruzioni per l'uso	121
Je n'aime pas la psychologie	121
Gnothi seauton	125
3.2 Ricordare	129
Amnesia e ipermnesia	129
Un ricordo di infanzia	134
Luoghi	138
Limbo	141
3.3 Autobiografie contraffatte	145
Darsi un nome	145
Far parlare l'assenza	149
Radici. Un'identità congetturale	152
Falsario	157
3.4 Wo il ricordo di infanzia	165
La genesi travagliata	165
Il macchinario autobiografico	169
3.5 Smascherare la realtà	175

Scacciare il poeta dalla città	175
Costruirsi il proprio labirinto	181
Cercarsi tra parole e cose	185
Elencare, enumerare: aggirare il linguaggio	190
Casella vuota	193
Ottiche	201
4. APPENDICE	213
4.1 Un saggio di Philippe Lejeune	213
Introduzione	213
Le bourreau véritas	216
Leggere male per non soffrire	217
Una nuova autobiografia	224
L'autobiografia critica	226
Lo spazio autobiografico integro	234
Una doppia catastrofe	236
5. TAVOLE	241
BIBLIOGRAFIA	253
Autobiografia e scrittura di sé	253
Georges Perec	259
Scritti	259
Film	261
Testi critici	262
Altri testi consultati	265

Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto, erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole, di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può avere nome di verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce.

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

Introduzione

L'attenzione al discorso autobiografico domina il panorama critico contemporaneo da diversi decenni, con nodi concettuali ogni volta rielaborati e risemantizzati – sintomatici i numerosi tentativi di ridefinizione del genere: *otobiographie* (Jacques Derrida, 1976), *autofinzione* (Serge Doubrovsky, 1977; Philippe Gasparini, 2008), *eterobiografia* (Philippe Lejeune, 1989), *autobiographics* (Leigh Gilmore, 1994), *periautography* (James Olney, 1998), *eterografia* (Philippe Forest, 2001), ecc. –, al fine di inquadrare al meglio il complesso rapporto tra il reale e la finzione che la scrittura del sé comporta. Un'esigenza resa ancor più pressante, negli ultimi tempi, dal proliferare di narrazioni autobiografiche sui social networks, dove chiunque può scegliere di raccontare la propria esperienza di vita, ponendola all'interno di un enorme archivio di testimonianze condivise. Nuovi media che complicano la scrittura dell'identità grazie anche all'utilizzo simultaneo di materiali visivi – fotografie, filmati, disegni, elementi di grafica – volti a ramificare ulteriormente i processi autorappresentativi del soggetto. Del resto, l'inclusione delle immagini nel racconto autobiografico è un'operazione che risale all'epoca moderna, come testimoniano ad esempio la *Vie de Henry Brulard* (1835) di Stendhal o *l'Autobiografia* di Mark Twain (1909) quando, insieme alla nozione di 'individuo', inizia a delinearsi il peculiare attributo di questa arte: quello di voler smantellare i confini tra discipline artistiche, tra riproduzione indiziaria e creazione estetica,

fatto e finzione, al fine di narrare l'identità individuale (e collettiva) attraverso un movimento che la rivela e al tempo stesso la nasconde.

Lungi dal voler affrontare la specificità dell'autobiografia come genere letterario, l'obiettivo del presente lavoro è quello di rintracciare le questioni filosofiche alla base di tale movimento e la loro interconnessione: la dinamicità dell'io rappresentato e la sua pretesa autenticità, il legame tra vita e scrittura, l'incontro con l'Altro, la memoria, la temporalità alterata, il linguaggio, i processi di soggettivazione, lo sguardo e la responsabilità dell'autore insieme a quella del lettore nella costruzione del significato.

Il rapporto tra autobiografia e filosofia porta in primo piano lo scacco del pensiero razionale e della sua pretesa di dominio, e rivela, oltre ogni desiderio identificatorio, che 'qualcosa sta sempre per qualcosa d'altro', e che la verità del soggetto non può che essere tracciata, e non colta, in un movimento incessante, oscillazione continua che consenta di dare a vedere senza significare.

Affrontare la narrazione dell'identità – attraverso la pittura, la fotografia o l'arte narrativa – significa fare i conti con quello che con Philippe Lejeune potremmo chiamare un *dire obliquo*: un dire che delinea i contorni, che lasci intravedere, che indichi il posto ove cercare; nella superficie della rappresentazione si iscrive qualcosa che oscilla tra l'essere e il nulla, un punto di indecisione¹.

Dopo *Les Confessions* (1782-1789) di Rousseau, che ha inaugurato il paradigma moderno dell'autobiografia e, allo stesso tempo, mostrato l'impossibilità di percorrere il suo intento, con buona pace del suo partecipato e intenso richiamo all'autentico, al vero e all'onesto, e dopo i successivi tentativi di scrittura dell'io, rimane da chiedersi come quest'ultima sia ancora possibile, e soprattutto se sia possibile. Non si tratta semplicemente di un problema di sincerità, né di fallacia della memoria, per dirla con Primo Levi²; e non si tratta nemmeno dei differenti livelli di *mimesis* implicati nella narrazione del sé che Paul Ricoeur individua in rapporto alla memoria e alla funzione di organizzazione e sintesi del racconto³; le ragioni di questa impossibilità di un dire diretto sono più profonde e strutturali.

¹ P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, P.O.L éditeur, Paris 1991.

² P. Levi, «I sommersi e i salvati», in Id., *Opere*, Einaudi, Torino 1997.

³ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-88.

Occorre dunque verificare in che misura e in che modo questi fondamentali quesiti filosofici abbiano modulato l'autorappresentazione del soggetto nella cultura moderna e contemporanea. A tutt'oggi non esistono studi sistematici al riguardo, nonostante la relazione tra filosofia e autobiografia sia stata esplorata a più riprese e sotto diverse prospettive (Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, 1994; Thomas Mathien, Douglas Wright, *Autobiography as Philosophy*, 2006; Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, 2012, *Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia*, «Lo sguardo – Rivista di filosofia», n. 11, 2013) e nonostante le tematiche messe in evidenza compaiono articolate singolarmente in vari saggi critici.

Il presente studio intende affrontarle invece attraverso un lavoro di lettura, di analisi e, insieme, di continua decifrazione della produzione di Georges Perec che si è scelto di considerare nel suo insieme – i lavori pubblicati, i manoscritti, i documenti di archivio, i quaderni di appunti e i progetti preparatori, i filmati e le lettere – e che ha comportato un intrecciarsi continuo del piano teorico e di quello esemplificativo in un costante gioco di echi e rimandi tra le due dimensioni.

A favorire questo procedere una constatazione di partenza, formulata nell'incontro con l'opera del letterato francese, opera che ripetutamente si propone di trovare – o piuttosto creare – le condizioni di enunciazione di una verità, o forse, detto meglio, seguire il processo di avvicinamento alla verità nel momento della sua enunciazione, predisporre al suo avvento, sempre singolare, che irrompe con il proprio ritmo e con il proprio tono, e che cerca un nuovo linguaggio che sappia dargli forma. La produzione dello scrittore oulipiano, nella sua complessa articolazione strutturale – peculiare a ogni opera ma anche costituita dai rimandi interni tra i vari testi –, testimonia in maniera esemplare le strategie rappresentative che il procedimento autobiografico mette in gioco per trovare ancora un proprio spazio, e dimostra come l'io possa trovare eco, e mai codificazione, solo attraverso una molteplicità metamorfica di discorsi.

Siamo al cospetto di un autore che per sua stessa ammissione non ha fatto altro che provarsi nel discorso autobiografico: un tentativo costante di dire la propria storia e, nello stesso tempo, una costante e candida ammissione dell'inevitabile tradimento della scrittura. Georges Perec mette in scacco i postulati critici di base del discorso autobiografico, mostra come le storie vissute e quelle verisimili si

trovino in un'eguale condizione di opacità rispetto alla realtà; come scrive Giorgio Manganelli:

il problema è sempre trasformare il 'qualcosa da dire' in struttura, in linguaggio, prendere la propria 'verità' per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha nessun privilegio sul falso.⁴

Sono la letteratura e lo stile a dare corpo e consistenza a un fatto accaduto come a uno inventato. Incontrare Perec significa fare i conti con una superficie levigata e allo stesso tempo intricata che – sotto forma di sfida, cruciverba, *puzzle*, *trompe l'œil* – si lascia guardare, invita a percorrerla, e rende testimoni, attenti, vigili, ingannati, divertiti. Ma obbliga a movimenti costretti, separa, abitua a una certa diffidenza che pure ricerca, invano, la parola capace di penetrarla.

Il lettore non è complice, ma anch'egli giocatore:

Due solitudini asimmetriche, quella dell'autore e quella del solutore, sono messe in rapporto alla carta stampata [...] il cruciverba è il testo che viene cancellato dal suo autore: preesiste alla propria risoluzione ma richiede al lettore di essere riscritto.⁵

Il gioco non concede risposte, né soluzioni:

se la pubblicazione del cruciverba garantisce al solutore l'esistenza di una soluzione certa, l'autore non sa mai se troverà la definizione giusta e innovativa che cercava Perec, il ventinovesimo modo diverso e arguto per definire Io.⁶

Scrivere, per Georges Perec, è pratica, semiosi in atto più che luogo di rappresentazione, ed è per questa ragione che i suoi testi sono capaci di sostenere diverse attualizzazioni, ambigui nel senso di programmati per aprire più futuri possibili. È necessario penetrare le strategie attraverso le quali lo scrittore parigino ha cercato di darsi un nome, di aggirare gli ostacoli della memoria costitutivamente mancante, di tracciare qualcosa lasciandosi agire dal testo; attraversare ed esplorare nelle sue implicazioni il suo rapporto con gli artisti – pittori e fotografi – e con la psicoanalisi; fare i conti con le eredità dichiarate e messe a tema nel testo, le tracce entro cui scrive insieme al suo scrivere sulla scrittura.

⁴ G. Manganelli, «Qualcosa da dire», in Id., *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 2004, p. 97.

⁵ S. Bartezzaghi, *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino 2007, p. 347.

⁶ *Ivi*, p. 328.

Si tratta, soprattutto, di indagare e analizzare nelle sue conseguenze – più generali – l'esigenza di programmi, la struttura come chiave di lettura e come matrice virtuale per l'attualizzazione di pluralità differenti, struttura che consente, come in un *puzzle*, l'irriconeoscibilità del dettaglio fino a che questo non abbia trovato posto nel sistema, e insieme permette che si dia a vedere una 'casella vuota', che impone al lettore un movimento e una torsione e, a ogni pretesa compiutezza, una rinuncia.

È questa dunque la sfida che si è cercato di raccogliere in queste pagine.

Nel primo capitolo, «La scrittura autobiografica e la sua verità», una panoramica sul concetto di autobiografia nelle sue istanze moderne permette di isolare una serie di nodi cruciali che appaiono in tutta la loro complessità, o forse sarebbe meglio dire 'esplodono' come nuclei problematici che minano le fondamenta stesse dello scrivere autobiografico, soprattutto nelle sue metamorfosi contemporanee; le interpretazioni monolitiche e radicali che avevano decretato la morte del genere vengono archiviate e si rende necessario un ripensamento radicale. Il cuore del problema smette di essere la possibilità di cogliere e restituire un passato o una memoria, o quello di stabilizzare e definire un'identità personale, recuperare un'autenticità al di là e prima delle maschere, l'unità di una coscienza. Su questo sfondo si analizzano concetti trasversali – come responsabilità, prestigio, sincerità, autenticità, verità – e l'individuo viene definendosi sempre più in un movimento dialettico che implica la scrittura, la dimensione sociale, l'altro, l'intenzione. Non si tratta solo di emanciparsi da una certa prospettiva che fa dell'identità personale un dato, una sostanza necessaria, né soltanto di risalire genealogicamente ai processi determinanti nella costituzione di tale identità, ma si tratta di riconsiderare l'antitesi vero/falso, opponendo alla violenza di tale dicotomia, il movimento attraverso cui la verità scompare come presenza e resta come traccia. Raccogliendo l'eredità del termine *parresia* che, come messo in luce da Michel Foucault, illumina la verità come fattore di soggettivazione⁷, il vero non risponde più di una presunta corrispondenza tra soggetto e oggetto, ma la corrispondenza è tra soggetto d'enunciazione e soggetto di comportamento. In questo scenario, riflettere sulla scrittura autobiografica significa aprirsi a una direzione che, richiamando anche il 'gioco di verità' inteso come impegno, abbia,

⁷ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2011.

più che la forma di un imperativo di onestà con il passato e quasi a sua garanzia, o a conferma dell'impulso che l'ha innescata, quella di una scommessa rispetto al futuro.

Partendo dalla prospettiva aperta, il secondo capitolo, «L'operazione impossibile», si muove in due direzioni: da un lato, con la mediazione delle riflessioni di Henri Bergson, analizza le implicazioni di questa apertura al presente dell'atto e al futuro aperto della virtualità, dall'altro si concentra invece sui 'dispositivi' testuali e visivi che, oltre a mostrare discrepanze, ambiguità e contraddizioni presenti in gran parte delle narrazioni autobiografiche, rivelano la componente ludica e proprio per questo altamente destabilizzante di ogni tentativo di ricomposizione estetico-letteraria del sé, a partire proprio dalla direzione temporale in cui ha modo di configurarsi l'istanza identitaria, spostata, come detto, verso il futuro e le potenzialità dell'essere anziché verso la semplice riscrittura del passato: l'effetto principale è il riconoscimento che è l'autobiografia, il gesto autobiografico, la prassi che vi prende avvio e lo accompagna, a informare e in parte anche a determinare l'esistenza di chi scrive.

L'anamorfismo, la deformazione ambigua del discorso regolata da leggi precise, è utilizzata, in chiusura di capitolo, come dispositivo di lettura: dare a vedere l'aporia della scrittura, la *macchia* che disturba la rappresentazione che si pretende fedele, e al contempo implicare l'altro, aprire a uno sguardo secondo, e, di converso, retroattivamente, a letture ulteriori.

Georges Perec riserva all'anamorfosi, e più in generale agli inganni visivi, un posto di grande rilievo nei propri testi. Ne *La Vie mode d'emploi* ne compaiono diversi esempi, tra cui una rielaborazione del famoso *Die Gesandten* (Gli Ambasciatori, 1553) di Hans Holbein il Giovane o, per citarne uno ulteriore altrettanto noto, il disegno della giovane-vecchia di W.E. Hill, che, come rileva Bernard Magné:

nella sua mobilità, nel suo rifiuto di offrire un'immagine unica e fissa, questo disegno potrebbe essere emblema del romanzo che lo evoca. Tranne per il fatto che alla visione duale proposta dal disegno, il libro sostituisce, su un principio identico ma moltiplicato, un'infinità di letture plurali: opera aperta per eccellenza.⁸

⁸ «En sa mobilité, en son refus d'offrir une image unique et figée, ce dessin pourrait servir d'emblème au roman qui l'évoque. À ceci près qu'à la vision duelle proposée par le dessin, le livre substitue, sur un principe identique mais démultiplié, une infinité de lectures plurielles: œuvre ouverte par excellence», B. Magné,

Come queste parole sottolineano con grande chiarezza, le immagini anamorfiche sono prese da Georges Perec a modello per la costruzione di un discorso letterario capace di sfruttare la portata di apertura dell'indecisione, sono considerate per il loro potere di decifrazione e per la loro portata ermeneutica. Non si tratta solo di eleggerle a simbolo della ricchezza virtuale dell'opera dello scrittore francese, ma anche di prendere in carico la tensione ambigua e mai risolta che implicano, l'oscillazione che permette di vedere altrimenti e mai definitivamente. Per questo, la parte finale del capitolo terzo è dedicata al ruolo protagonista dell'anamorfosi nei testi di Perec, con inevitabili rimandi alla teoria lacaniana e alla rielaborazione consapevole di tale teoria da parte dello scrittore francese.

Di fatto, la prospettiva psicoanalitica, che in maniera carsica attraversa tutto il presente lavoro, non solo è un inevitabile punto di confronto per ogni discorso sul soggetto in epoca contemporanea, ma risulta indispensabile per accedere all'autore Georges Perec nel suo complesso, sia da un punto di vista biografico – fondamentali furono per lui gli anni di analisi con Jean-Baptiste Pontalis – sia in relazione alle strategie narrative e interpretative della sua scrittura. Come scrive uno dei maggiori lettori dello scrittore parigino, Claude Burgelin, l'opera di Perec mostra come procedure, rituali, strumenti della psicoanalisi diventino materia di costruzione romanzesca⁹.

In quest'ottica e attraverso l'analisi dei testi dello scrittore francese, il terzo capitolo, intitolato semplicemente «Georges Perec», rivela, attraverso l'analisi dei testi dello scrittore francese, il tipo di memoria messa in campo; la centralità dell'atto di scrittura nella costruzione di un'identità mancante; la necessità di tracciare, lasciare segni, senza mai avere l'ultima parola – o tessera del puzzle; la volontà di erodere le immagini convenute e rompere le rappresentazioni tradizionali; l'importanza imprescindibile dello stile; la ricerca costante del proprio nome; le modalità contraffatte dello scrivere di sé esplorate da un intellettuale appassionato, sin quasi alla follia, del gioco, delle regole, delle strutture; un costruttore di 'trappole' per gli occhi, capace di guidare il lettore, anche contro la propria volontà, a – seguendo Paul Klee, il pittore a suo dire più

«Préface», in G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, Librairie générale française, Paris 1997 [trad. mia].

⁹ C. Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, Circé, Paris 1996.

influyente per la propria opera – «percorrere le vie che gli sono state predisposte»¹⁰, così da rendere possibile la visione di quello che non era possibile, e non sarebbe possibile, vedere altrimenti, in maniera diretta.

Infine, nella parte conclusiva, ci è sembrato opportuno presentare, apparato critico utile a inquadrare maggiormente la prospettiva della nostra indagine, la traduzione del saggio di Philippe Lejeune «Le bourreau véritas» (1988), contributo che, al contrario del noto *Patto autobiografico* (1975), non ha mai ricevuto grande attenzione in Italia e che presenta invece interessanti questioni teoriche relative all'uso del dispositivo autobiografico da parte di Perec, riassumendo in maniera densa ma molto esaustiva le analisi attorno all'opera dello scrittore oulipiano che saranno successivamente sviluppate con più ampio respiro sempre da Lejeune nel volume *La Mémoire et l'oblique* (1991), anche questo mai tradotto in italiano.

¹⁰ P. Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 23.

Y la verdad pura humilla a la vida cuando no ha sabido enamorarla. Porque la vida es continua pasión y pasividad. [...] Si la vida no es reformada por el entendimiento, ganada por la verdad que él le ofrece, si la verdad que él le sirve no sabe enamorarla, dejarla vencida sin rencor, se declarará en rebeldía.

María Zambrano, *La confesión: género literario*

1. La scrittura autobiografica e la sua verità

1.1 CONFESSIONI

L'avvento dell'interiorità

È il 1770 quando Jean-Jacques Rousseau completa la scrittura delle proprie memorie:

M'inoltro in un'impresa senza precedenti, l'esecuzione della quale non troverà imitatori. Intendo mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della sua natura; e quest'uomo sarò io [...] Ho detto il bene e il male con identica franchezza. Nulla ho taciuto di cattivo e nulla ho aggiunto di buono, e se mi è occorso di usare, qua e là, qualche trascurabile ornamento, l'ho fatto esclusivamente per colmare i vuoti della mia debole memoria [...] Mi sono mostrato così come fui, spregevole e vile, quando lo sono stato, buono, generoso, sublime quando lo sono stato: ho disvelato il mio intimo così come tu stesso l'hai visto.¹

¹J.-J. Rousseau, «Le confessioni», in Id., *Scritti autobiografici*, a cura di L. Sozzi, Einaudi, Torino 1995, p. 4. Andrea Tagliapietra definisce questo incipit, ed è difficile non essere d'accordo, «la più arrogante ed egotistica delle dichiarazioni di sincerità» (A. Tagliapietra, *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 123). James Joyce, invece, dedica a tale dichiarazione questo dialogo: «Scusami, volevo domandarti una cosa: credi che Jean-Jacques Rousseau fosse un uomo sincero?» Stephen scoppiò subito a ridere. [...] 'Era come te, immagino', rispose Stephen. 'Un emotivo'» (J. Joyce, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Mondadori, Milano 1997, p. 196).

La scelta del titolo, *Les Confessions* (Le confessioni), oltre a veicolare la centralità della *sincerità* ribadita più volte dall'autore, pone quest'opera in stretta continuità con le altrettanto celebri e omonime memorie di Sant'Agostino², una sorta di manifesto dell'interiorità in cui l'auto ispezione del sé è pensata in relazione al divino: Agostino racconta la storia della propria conversione al Cristianesimo, il viaggio interiore contrapposto al viaggiare sterile che lo aveva condotto da Tagaste a Milano, e Dio è suo interlocutore, giudice cui si rivolge perché illumini il suo stesso sguardo sulla propria anima.

Paolo D'Angelo³ fa notare come 'confessioni' sia termine destinato a diventare pressoché sinonimo di un genere di autobiografia e ne delinea un percorso paradigmatico che resta tale anche quando alla confessione religiosa si sostituisce la scoperta della propria vocazione filosofica: si tratta sempre di raccogliere un'esperienza passata per aprire la possibilità di un ricominciamento.

Come scrive Maria Zambrano:

l'uomo è una strana creatura, alla quale non basta nascere una sola volta: ha bisogno di essere rigenerato.⁴

La filosofa spagnola rileva come la confessione sia una pratica, un'azione con la parola: è la vita che si cerca e che cerca un rapporto possibile con la verità, ed è in questo senso che implica un'uscita da sé e dunque una trasformazione, una conversione. Questa è la ragione per la quale se si vuole trovare un antecedente all'opera di Sant'Agostino – che «inaugurò il genere con tanto splendore» – bisogna volgersi, seguendo quanto scrive nel suo *La confesión, género literario y método* (La confessione come genere letterario), al lamento di Giobbe. Il lamento è, infatti, punto di avvio, motore, la rappresentazione della «situazione che porta al confessarsi» senza il movimento conseguente della confessione, cui Giobbe non può arrivare giacché non 'conosce' l'interiorità, e, abbandonato e dipendente dalla

² Pur con tutte le riserve cui Franco D'Intino ci invita sottolineando la complessità del termine 'confessio'. D'Intino pone in rilievo non solo la dimensione privata della nostra confessione, la *confessio peccati*, messa a nudo dell'anima e delle colpe, ma anche quella pubblica, sia come *confessio laudis*, celebrazione delle lodi di Dio, che come *confessio fidei*, professione di fede davanti al tribunale dei martiri cristiani, che rende la confessione un impegno davanti a Dio. Agostino insomma non sarebbe solo con la propria interiorità, ma in un dialogo con Dio che, scrive D'Intino: «proietta nondimeno all'esterno il centro della personalità umana». F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 24.

³ P. D'Angelo, «Autobiografia» in Id. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 50-52.

⁴ M. Zambrano, «La speranza europea», in Id., *La agonia de Europa*, Mondadori, Madrid 1988, p. 45.

divinità, non ritiene tra le sue possibilità il porsi come agente di trasformazione⁵: si tratta, nel suo caso, ancora di vita nuda nel dolore.

È il gesto di Sant'Agostino e l'operazione di ripiegamento su di sé a poter essere considerato invece il momento fondativo della coscienza moderna come luogo di avvento della verità: raccogliere gli eventi della propria esistenza, costruire una catena causale di fatti, è dare loro forma, cercando un significato.

Non voler uscire fuori di te, ritorna in te stesso, la verità abita nell'interno dell'uomo, e se troverai mutevole la tua natura, trascendi anche te stesso. Ma ricordati che quando trascendi te stesso, tu trascendi la tua anima razionale. Tendi dunque là dove s'accende la luce della ragione.⁶

Agostino rilegge i momenti della propria esistenza in relazione al loro significato comprensibile soltanto retrospettivamente: i primi dieci libri sono un'esposizione della vita dell'autore, dagli amori alle punizioni, dalle sofferenze alle false dottrine abbracciate; il resoconto dei fatti è restituito in relazione al peso che questi hanno avuto per lo sviluppo della personalità dell'autore. Agostino va alla ricerca di un'originaria unità, di una 'realtà totale' nell'idea che sia dentro di lui, che vi sia stato un tempo in cui gli sia appartenuta, un tempo prima dell'oblio. Agostino spera, scrive Maria Zambrano, che «esprimendo il proprio tempo si delinei la sua figura», spera di «acquisire finalmente l'integrità che gli manca, la sua figura totale»⁷.

Ricerca l'io nella propria memoria è gesto che segue la rottura, conseguente all'avvento del cristianesimo, del paradigma conoscitivo che vuole vi sia coincidenza tra pensiero ed essere e cerca per questo la verità nelle cose del mondo, occupandosi dunque dell'io unicamente nella sua relazione a tali cose. Il ritrovamento di sé è ottenuto attraverso un ritirarsi, una sospensione, potrebbe configurarsi come separazione e perdita ma l'esito è piuttosto la riscoperta del mondo a partire dalla sua origine dentro lo spirito, nei suoi molteplici atti di attenzione: non sono le cose a imporsi ed essere presenti alla mente, ma è la mente fonte del rapporto con esse. Del resto, la stessa distinzione tra le cose è piuttosto la distinzione dei modi con cui l'uomo osserva la realtà: la conoscenza può essere

⁵ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 2000, pp. 41-46.

⁶ S. Agostino, *La vera religione*, XXXIX, 72.

⁷ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 50.

definita correttamente solo quando è posto in evidenza il movimento d'apprensione che la mente compie. Dalla conoscenza della realtà, dunque, alla scoperta di sé e dell'imprescindibile relazione tra sé e il mondo: riguadagnare il mondo con un differente sguardo e insieme riguadagnare la possibilità di vedersi attraverso la realtà che così ci si è rivelata.

Scrive Agostino nel *De Trinitate* (Sulla Trinità):

Che c'è infatti che sia altrettanto nello spirito quanto lo spirito? Ma, poiché esso è nelle cose che pensa con amore [...] con le quali con l'amore si è familiarizzato, esso non è più capace di essere in se stesso senza le immagini dei corpi. L'origine del suo errore umiliante è nella sua impotenza di separarsi dalle immagini delle cose sentite, per vedersi solo [...] lo spirito dunque conosca se stesso; non si cerchi come assente, ma fissi su se stesso l'attenzione della volontà che errava all'avventura sulle altre cose e si pensi. Esso vedrà allora che non ha mai cessato di amarsi, mai cessato di conoscersi, solo che, amando con sé altre cose, da esso diverse, si è con esse confuso e ha preso con esse consistenza in qualche modo.⁸

La consapevolezza di sé e lo sguardo rivolto alla propria interiorità sono, agli occhi dei critici moderni, le condizioni per l'avvento di un genere letterario che non è sempre esistito e che non sarebbe potuto nascere ovunque: in *Conditions and Limits of Autobiography*⁹ Georges Gusdorf, uno dei più importanti teorici del discorso autobiografico¹⁰, sottolinea come è soltanto sotto precise condizioni metafisiche che la singolarità di un'esistenza acquisisce senso e la testimonianza di un uomo circa se stesso può essere considerata patrimonio culturale, meritevole di

⁸ S. Agostino, *De Trinitate*, 10, 8, 11. Come Agostino rappresenti un momento fondamentale di mutamento di direzione dello sguardo, è raccontato anche da Petrarca, che nella celebre epistola *L'ascesa al monte ventoso*, usa le parole di Agostino per raccontare la stessa colpa, «cercare all'esterno quello che si potrebbe trovare all'interno»: «dove dapprima gettai lo sguardo, vi lessi: "e vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi". Stupii, lo confesso; e pregato mio fratello che desiderava udire altro di non disturbarmi, chiusi il libro, sdegnato con me stesso dell'ammirazione che ancora provavo per cose terrene quando già da tempo, dagli stessi filosofi pagani, avrei dovuto imparare che niente è da ammirare tranne l'anima, di fronte alla cui grandezza non c'è nulla di grande»; F. Petrarca, *Familiari*, IV, 1.

⁹ G. Gusdorf, «Conditions and Limits of Autobiography» in J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, Princeton UP, Princeton 1980, pp. 29-48.

¹⁰ Secondo James Olney la possibilità di una letteratura critica e teoretica relativa al discorso autobiografico sarebbe conseguenza di alcune delle riflessioni sviluppate da Gusdorf (*La découverte de soi* (1948) e *Conditions and Limits of Autobiography* (1956)), in particolare quella che lui indica come la messa in evidenza dell'autore, dell'io, dietro ogni lavoro letterario. Prima, scrive il critico americano, mentre la pratica autobiografica poteva essere considerata una normale attività umana, non lo stesso poteva dirsi della critica, vista quasi come una perversione, un fastidio.

essere narrata¹¹. L'epistemologo francese sostiene che l'autobiografia come genere letterario sarebbe dunque prodotto di una specifica civiltà, in cui la vita dell'individuo può smarcarsi da qualsiasi cornice mitica, dai concetti di ripetizione e di ritorno dell'identico, e entrare così in un percorso storico, fatto di differenze, cambiamenti, eventi incerti¹². Maria Zambrano precisa come sia determinante, per lo strutturarsi del genere, il sorgere di un momento di crisi, di rottura: è l'uomo alle prese con un fallimento, l'uomo abbandonato, che inaugura il movimento di uscita da sé e di ricerca.

Cosa intende sottolineare Gusdorf ponendo l'accento sulle condizioni storiche che avrebbero reso possibile la pratica autobiografica? L'obiettivo è trovare una risposta all'impossibilità di dare una definizione capace di offrire criteri di inclusione ed esclusione certi e definitivi. Il problema sarebbe dunque la necessità di circoscrivere un genere 'universale' e 'eterno' – l'uomo ha sempre scritto di sé – ma che paradossalmente, come genere, appartiene solo alla modernità: retrospettivamente si è potuto considerare e giudicare 'letterario' un materiale nato magari con intenti comunicativi o pratici. Provocatoriamente si potrebbe asserire che si tratta di un genere costituitosi come tale in relazione alla difficoltà di determinarlo con cui la critica della seconda metà del Novecento si è dovuta scontrare: Georg Misch riteneva che fosse stata in effetti la creazione tardiva del termine a dare corpo a una pratica da sempre esistita, una pratica che a suo avviso poteva essere fatta risalire ad un tempo antecedente la scrittura¹³.

Quello che Gusdorf sembra suggerire, ribadendo le condizioni metafisiche necessarie perché si possa parlare di autobiografia, è che il problema è anche quello di individuare momenti storicamente significativi che segnino un

¹¹ Indubbiamente anche il Rinascimento merita in questo senso di essere preso in considerazione, non a caso il quattro-cinquecento è momento in cui fioriscono le narrazioni di vite individuali. Tuttavia difficilmente si trovano testi che tengano insieme l'attenzione psicologica all'interiorità, cui si preferisce il racconto delle azioni, e l'attenzione alla continuità, alla resa dello sviluppo della personalità descritta.

¹² Franco d'Intino pone in dubbio questa idea che l'autobiografia sia espressione della cultura europea: «è forse soltanto la carenza di studi a disposizione a perpetuare il pregiudizio di un genere esclusivamente occidentale. Meglio sarebbe distinguere i caratteri specifici delle altre tradizioni autobiografiche», F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 21.

¹³ G. Misch, *A history of Autobiography in Antiquity*, Routledge, London 1950. Misch dedica la propria vita a una storia dell'autobiografia dagli Assiri sino al '900. Lo studioso muore prima di aver potuto concludere l'opera: gli otto volumi completati e pubblicati, due dei quali postumi, si arrestano al Medioevo. Da tale immenso lavoro di classificazione emerge una concezione ampia del genere autobiografico (incluse memorie, soliloqui, diari, dialoghi) e non subordinata alle 'precise condizioni metafisiche' di cui parlava Gusdorf.

mutamento di sguardo, rendendo differente il valore e il significato di una stessa pratica.

L'opera *Confessionum* (Confessioni) di Agostino risponde dunque a un nuovo orientamento spirituale in contrasto con i sistemi classici antichi per i quali non vi era alcun riguardo per la vita interiore, ed è sicuramente imprescindibile il ruolo giocato dalla cristianità nel promuovere l'importanza di ogni vita. Agostino parla di sé e della propria vita, delle sue vicende particolari, ma quel che ricava sono significati universali, degni di essere raccontati: «nell'interiorità degli uomini abita la verità». Verità che si deve a Dio, fonda l'etica e la giustizia, e che è per Agostino compito dell'uomo: mentire è peccato, è concesso solo in quelle circostanze in cui le conseguenze della sincerità rischierebbero di tradire il compito che si persegue impegnandosi verso di essa.

Dal momento che sarebbe certo prematuro riconoscere, all'interno della società medievale, una concezione di 'individuo' così come la intendiamo nella modernità¹⁴, richiamarsi all'opera di Sant'Agostino non significa assegnargli una qualche paternità né stabilire un punto di origine, quanto piuttosto assumere il debito del suo gesto.

La verità della coscienza moderna

Nonostante l'indubbia continuità con il modello agostiniano, Rousseau tuttavia è, prima che uomo di Dio, uomo della società, e dunque *l'appello* alla verità con cui si apre al lettore, e la nostalgia per una perdita spontaneità originale, si fanno veicolo di una denuncia tesa a smascherare la dimensione alienante della vita sociale. Obiettivo del suo progetto autobiografico è quello di restituire il proprio mondo interiore così come lui stesso lo conosce, la sfida¹⁵ è rendersi trasparente al lettore confessando il vero in maniera dettagliata.

¹⁴ «Nel Medioevo i due lati della coscienza – quello che riflette in sé il mondo esterno e quello che rende l'immagine della vita interna dell'uomo – se ne stavano come avvolti in un velo comune, come in sogno o in dormiveglia. Il velo era tessuto di fede, ignoranza infantile, di vane illusioni: veduti attraverso di esso il mondo e la storia apparivano rivestiti di colori fantastici, ma l'uomo non aveva valore se non come membro di una famiglia di un popolo, di un partito, di una corporazione, di una razza o di un'altra qualsiasi collettività», J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1961, p. 101.

¹⁵ «Perché l'autobiografia, a chi cerchi di compilare una sua precisa carta di identità, o di tracciare un

Non si tratta dunque di collezionare eventi passati organizzati secondo un percorso cronologico o teleologico, e nemmeno di ordinare la trama della propria esistenza per cogliere in essa una verità di ordine superiore.

Con la Riforma, diretta erede del gesto di Sant'Agostino¹⁶, le ombre di trascendenza prendono posto nell'anima. Privato dell'appartenenza a un mondo che garantiva la sua sicurezza economica e spirituale, l'uomo guadagna una libertà che se certo accresce il sentimento di solitudine e smarrimento lo rende nello stesso tempo padrone della propria esistenza.

È l'avvento dell'interiorità della 'coscienza moderna', conseguenza dell'atteggiamento critico, dell'analisi puntuale e registrazione dettagliata del proprio spazio interiore e degli eventi che vi accadono cui ogni uomo è chiamato.

I sacerdoti calvinisti quando parlavano chiaramente al monarca legittimavano la propria autorità morale e intellettuale dalla loro relazione con il Verbo divino, ma anche dalla consapevolezza dei molti nobili e delle persone a cui erano indirizzati i loro discorsi sulla società, i quali erano pronti ad accogliere il Verbo senza mediazione. Questo loro affidarsi al Verbo riceveva un'approvazione tanto pubblica quanto privata [...] Di conseguenza non può sorprenderci che l'autobiografia deve essere sorta in Inghilterra a questo punto. Il genere, come osserva Delany, non è esclusivamente Protestante, ma di certo lo è in maniera predominante. I primi esempi sono semplici, per lo più cronache frammentarie di eventi di esperienza religiosa, ma la forma continua a spingere verso un più attento esame della vita interiore, il suo scopo è infatti di incoraggiare il lettore alla conclusione che lo scrittore non può assolutamente mentire a qualcuno perchè è stato onesto con se stesso, come è stato e come è.¹⁷

diagramma della sua tormentata parabola storica, si propone innanzitutto come una sfida. Se infatti è vero che pochi nomi sembrano disposti a iscriversi sotto la sua giurisdizione ambigua e ignota agli esploratori, è vero anche che le rare, minacciose sfingi sorte a popolare quella regione solitaria non tardano a rivolgerci inquietanti interrogativi in merito alla drammatica ineffabilità della propria costituzione», I. Tassi, *Storie dell'io*, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹⁶ «C'è chi si è chiesto (P. Miller, *The New England Mind*, pp. 22-23) se sia un caso che molti tratti psicologici caratteristici di quella che sarà poi la mentalità protestante si possano far risalire proprio ad Agostino [...] l'innovazione che produce il salto verso una più libera e spregiudicata osservazione del proprio io e della propria storia è la dottrina della grazia, che origina il bisogno psicologico di rintracciare in sé i segni di una predestinazione certa. Il risultato è un'attenzione maniacale e metodica per tutti i sintomi che possano testimoniare l'operare della grazia e per quelli, al contrario, che rivelino tentazione demoniaca», in F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 27. Gusdorf, pur attribuendo a Rousseau lo scettro di padre della scrittura autobiografica, riconosce come molti dei tratti della mentalità protestante possano essere fatti risalire a Sant'Agostino, la cui riflessione e opera è ritenuta essenziale, come detto, nel determinare le 'mutate condizioni storiche'.

¹⁷ «The Calvinist divines, when they spoke the plain word to the sovereign prince, derived their moral and intellectual authority from their relation to the divine Word, but also from their awareness of the sovereign many, the people, who were ready to receive the world plain-spoken. There was an external as well as an

Lionel Trilling nel suo *Sincerity and Authenticity* sottolinea che l'impulso a scrivere autobiografie potrebbe essere considerato prova conclusiva dei cambiamenti psicologici che gli storici mettono in evidenza:

il nuovo tipo di personalità che emerge [...] è quel che noi definiamo un 'individuo': ad un certo punto, nel corso della storia, gli uomini diventano individui. Decontestualizzata è una dichiarazione assurda. Come può essere un uomo diverso da un individuo? Una persona nata prima di una certa data, un uomo, non aveva forse gli occhi, le mani, organi, dimensioni, sensi, sentimenti e passioni? [...] ma non ha potuto avere o fare certe cose fino a che non è diventato un individuo. Non aveva consapevolezza di quello che uno storico, Georges Gusdorf, chiama spazio interiore [...] non supponeva che poteva essere oggetto di attenzione non tanto per le cose rilevanti che poteva avere raggiunto o come testimone di grandi eventi, ma come semplice conseguenza del fatto di essere un individuo.¹⁸

Nell'era Romantica l'interiorità di ogni uomo non è più il luogo della verità di Dio, ma lo spazio ove emerge l'irriducibile individualità di ogni soggetto, ciò che lo rende degno di attenzione più di ogni maschera sociale rispetto alla quale possa essere riconosciuto e applaudito come grande¹⁹. Ecco perché Rousseau insiste sul

internal sanction for their reliance on the Word. The internal sanction could never, it is true, be proved, but its probability might be enforced. If one spoke publicly on great matters as an individual, one's only authority was the truth of one's experience and the intensity of one's conviction of enlightenment - these, and the accent of sincerity, clearly identifiable as such. It therefore cannot surprise us that at this point in time autobiography should have taken its rise in England. The genre, as Delany observes, is by no means exclusively Protestant, but it is predominantly so. Its earliest examples are not elaborate [...] but the form continues to press towards a more searching scrutiny of the inner life, its purpose being to enforce upon the reader the conclusion that the writer cannot in any respect be false to any man because he has been true to himself, as he was and is», L. Trilling, «Sincerity: Its Origin and Rise», in Id., *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1972, p. 23 [trad. mia].

¹⁸ «That the new kind of personality which emerges is what we call an 'individual': at a certain point in history men became individuals. Taken in isolation, the statement is absurd. How was a man different from an individual? [...] but certain things he did not have or do until he became an individual. He did not have an awareness of what one historian, Georges Gusdorf, calls internal space [...] he did not suppose that he might be an object of interest to his fellow man not for the reason that he had achieved something notable or been witness to great event but simply because as an individual he was of consequence», *ivi*, p. 24 [trad. mia].

¹⁹ Scrive infatti Rousseau nel manoscritto di Neuchâtel (prima parziale stesura delle Confessioni, 1764, citato in M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992): «Che non si obietti che, essendo soltanto un uomo del popolo, io non abbia nulla da dire che meriti l'attenzione dei lettori. Ciò può esser vero degli avvenimenti della mia vita: ma io scrivo meno la storia di quegli avvenimenti che quella dello stato della mia anima nel momento in cui sono accaduti. E le anime non sono più o meno illustri che quando hanno sentimenti più o meno grandi e nobili, idee più o meno vive e numerose. I fatti non sono, qui, che delle cause occasionali. Qualunque sia l'oscurità in cui sono vissuto, se ho pensato più e meglio di un re, allora la storia della mia anima è più interessante che quella della sua». È del tutto evidente che si tratta di un punto fondamentale per il discorso autobiografico, non solo perchè riconosce che il racconto di una vita non debba essere una mera collezione dei fatti e degli avvenimenti occorsi, ma anche perchè implicitamente suggerisce la distanza dalla posizione che ritiene che soltanto le vite degli uomini illustri siano degne di essere raccontate. La singolarità di ogni individuo, quella singolarità al di sotto delle maschere sociali, si fa dunque ragione

tema della sincerità e della trasparenza e perché si affida a una scrittura in cui l'io promette di confessarsi²⁰, smarcandosi dall'inautenticità che domina le apparenze sociali. L'uomo nasce libero, e la fede in questa naturalità originaria dell'essere umano, insieme alla nostalgia, muove Rousseau: restituire la storia del proprio cuore per risalire a qualcosa di perduto, mostrandosi nella prigione degli equivoci e delle ambiguità che il vivere sociale implica. La persona ritratta, scrive Lionel Trilling, potrà forse disgustarci, ma i suoi *Discours* saranno probabilmente resi più efficaci e potenti per il fatto che l'autore è l'uomo de *Les Confessions*, un uomo in carne ed ossa che si è esposto, ha mostrato la propria sofferenza. Rivelare se stessi è assumere la responsabilità della propria parola; davanti all'illusione del gioco sociale, l'uomo romantico pensa in termini di vero e falso, autenticità e alienazione, e la riflessione diviene requisitoria morale: il fine della sua critica è restaurare l'anima bella, ritornare all'origine, al cuore puro. Nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Discorso sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini) il filosofo francese individua infatti nel passaggio dall'*amour de soi* all'*amour propre* – momento in cui la coscienza diviene consapevole di avere un aspetto, si esteriorizza – il punto di avvio della disperata lotta per il riconoscimento: pur di conquistare un'immagine positiva gli individui si tradiscono a vicenda, concorrendo nelle strategie di lusinga nei confronti del pubblico. La misantropia rousseauiana non è che conseguenza dell'infrangersi del sogno di una società di uomini autentici. Il legame con Dio liberava Sant'Agostino dal mondo terreno, in Rousseau Dio è «lettore tra gli altri»²¹.

Il problema della coscienza rousseauiana, come sottolineato da Starobinski, è allora il conflitto tra l'essere e l'apparire, tra *l'homme de la nature* e *l'homme de l'homme*, e la denuncia è rivolta al mondo delle apparenze come responsabile dei rapporti alienati e, in fondo, della stessa propria alienazione:

sufficiente perchè un'esistenza possa meritare attenzione.

²⁰ Se al cuore della visione teorico politica di Rousseau vi è l'idea che il male e la corruzione siano sempre da imputarsi alla società, all'inautenticità che la attraversa, e che lo stato di natura sia uno stato ideale puro cui occorre tendere, è evidente come scrivere delle 'confessioni' sia un modo per veicolare anche con il mezzo il proprio messaggio: solo un io che con coraggio si spoglia delle proprie apparenze può dare prova di quella necessità di liberarsi dalla corruzione e dalla falsità che dominano il mondo.

²¹ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 25.

Se la trasparenza si realizza nella volontà generale, è da preferire l'universo sociale, se può compiersi solo nella vita solitaria, quest'ultima è da preferire²².

Starobinski nelle riflessioni sul genere autobiografico insiste su come l'espressione proceda dall'esperienza senza discontinuità, quella implicata da chi pensa la forma come qualcosa di aggiunto al contenuto: le scelte di stile, lungi dal rispondere a regole di codificazione del genere, veicolano motivazioni di carattere principalmente ideologico²³, accentuano la rilevanza che ha il momento presente più ancora dei ricordi, la centralità dunque dell'intenzione nel momento della scrittura. Nel caso del testo rousseauiano la verità della narrativa è dimostrata attraverso il riferimento ai sentimenti intimi, il *pathos* sostituisce la trascendenza come segno di verità²⁴; la spontaneità dello scrivere²⁵ e la partecipazione manifesta assicura la verità di quel che vi si legge; il linguaggio esprime l'impegno a riferirsi alla verità interna dell'autore, una verità ostile alle maschere, alle apparenze

²² J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, il Mulino, Bologna 1989, p. 88.

²³ Lo stile, atto dell'autore, sarebbe in grado di rivelarlo, di dire qualcosa di lui, illuminandone la relazione con il proprio passato.

²⁴ Come sottolinea Linda Anderson: «A Dio è assegnato soltanto un ruolo marginale: all'inizio della sua autobiografia, Rousseau interpreta Dio come fonte d'enfasi piuttosto che considerarlo, sia qui che altrove, come l'arbitro autonomo e autoritario di una qualche verità. La verità per Rousseau si fonde con la sincerità, la non verificabile *intenzione* di onestà da parte dell'autore. Per questo motivo la verità non può essere stabilita una volta per tutte, ma può solo essere presentata in termini di dichiarazione costante, di reiterazione costante di confessioni e 'giustificazioni' dello stesso Rousseau. Rousseau trasferisce all'"uomo", e, in particolare, all'"uomo naturale" o alla Natura, quel potere di conoscere e vedere dentro sé che una volta era appannaggio di Dio. Per Rousseau non c'è forma più alta di conoscenza delle sensazioni» («God is being given only a peripheral role to play: Rousseau addresses God as a source of emphasis at the beginning of his autobiography rather than turning to him, either here or elsewhere, as a preeminent and sufficient arbiter of truth. Truth for Rousseau becomes conflated with truthfulness, the non-verifiable intention of honesty on the part of the author. Truth, therefore, can never be established once and for all, but can only be presented in terms of the constant reiteration of avowals and disclaimers by Rousseau himself. Rousseau transposes to 'man', and, in particular, 'natural man' or Nature, the power to know or see inside the self that once resided with God. There is, for Rousseau, no higher form of knowledge than feeling»), in L. Anderson, *Autobiography*, Routledge, Abingdon 2001, p. 41 [trad. mia].

²⁵ «Prendo partito sullo stile come sulle cose. Non mi sforzerò di renderlo uniforme; avrò sempre quello che capita, lo cambierò secondo il mio umore senza alcuno scrupolo, dirò ogni cosa come la sento, come la vedo, senza ricercatezze, senza imbarazzo, senza preoccuparmi della varietà»; J.J. Rousseau, *Manoscritto di Neuchatel*, 1964, cit. in M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., pp. 127-130. Significativamente vale forse qui la pena citare Agostino, che nelle sue *Confessioni* invece scrive: «Avevo già imparato da te, dunque, che un argomento esposto non deve sembrare vero perché esposto eloquentemente, né falso perché risuonano confusamente le parole dalla bocca; ma neppure vero perché espresso rozzamente, né falso perché forbito il discorso», S. Agostino, *Le confessioni*, Einaudi, Torino 2000, p. 139.

sensibili, alle immagini sociali²⁶. Rousseau, continua lo studioso svizzero, è prima di tutto innocente e quel che scrive sono più alibi che confessioni.

L'autobiografia, seguendo Derrida, consente a chi parla di rifugiarsi:

Esonerata da ogni onere di prova, l'autobiografia pura permette sia la veracità sia la menzogna, ma sempre come apparente testimonianza di un «vi dico la verità» nuda e cruda, senza pudori. Come se, parlando di sé l'io parlasse di un altro, citasse un altro.²⁷

Ma, come sottolinea Michel Butor²⁸, l'idea di potersi soddisfare di un'immagine di sé ferma, autentica e già fatta, paralizzante e dunque necessariamente menzognera, è il grave pericolo che insidia tutti gli autori di confessioni: nell'onestà caparbia con cui Rousseau svela il proprio intimo, ancorché umiliante o ridicolo, come insiste a dire, non vi è affatto il sicuro affrancamento dall'autocompiacimento, né garanzia alcuna di verità.

Alcuni critici hanno posto l'accento su questa viltà così ribadita e sottolineata, come fondamento di una sorta di 'patto d'onestà' che Rousseau avrebbe stipulato attraverso di essa con il lettore. Paradossalmente sarebbe allora proprio la confessione dei peccati, la 'colpevolezza', a farsi prova dell'inequivocabile onestà di chi scrive: solo un dovere morale e null'altro può spingere un uomo a mostrare al mondo le proprie vergogne. L'onestà promessa sarebbe condizione sufficiente perché il lettore si prenda in carico la difesa del nome di colui che scrive: questi sarebbero i termini del patto²⁹. Del resto è Rousseau stesso, come messo in evidenza da Mario Lavagetto nel suo *La cicatrice di Montaigne*, a suggerire tale interpretazione: rimprovera infatti Montaigne di essersi ritratto 'di profilo', attribuendosi soltanto difetti amabili e celando l'inconfessabile nel lato non visibile del volto. Il ritratto nel quale lui intende impegnarsi è invece un ritratto a pieno viso, che lasci in vista le cicatrici che si faranno, insieme allo stile e alla parola,

²⁶ Tra i diversi stili che Rousseau sceglie, sottolinea sempre Starobinski, emergono il tono elegiaco, con cui il filosofo francese esprime il sentimento di una perduta felicità, e quello picaresco, che vede il passato come tempo di debolezze ed errori da guardare con ironia e pietà. In questa commistione si riflette il pensiero filosofico di Rousseau: il presente è tempo di corruzione e degrado morale, ma nello stesso tempo è anche consapevolezza, in contrapposizione allo stato di oscurità e assenza di ragione che caratterizza le origini, un passato che dunque non può che essere oggetto di nostalgia e ironia.

²⁷ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, p. 98.

²⁸ M. Butor, *Studi e conferenze 1948-1959*, il Saggiatore, Milano 1961, p. 278.

²⁹ F. Orlando, *Infanzia, memoria, storia da Rousseau ai romantici*, Pacini Editore, Pisa 2007.

garanzie di veridicità. L'ordine causale seguito dal testo si offrirebbe poi come ulteriore prova dell'esaustiva obiettività della narrazione.

Andrea Tagliapietra ritiene essenziale questa dimensione di colpa e fatica nella nozione di sincerità, che non a caso definisce *virtù crudele*³⁰: c'è un costo, un'assunzione di rischio e sofferenza per il soggetto che se ne fa carico. Il gesto provocatorio di autodenuncia mostra il pieno coinvolgimento del soggetto nei suoi rapporti con gli altri:

l'atto solipsistico della sincerità, in assenza di reciprocità (il riconoscimento, la testimonianza, il dono e il perdono dell'altro), ha bisogno di una prova che coincide con un'ammissione di colpa.³¹

Mario Lavagetto tuttavia ha mostrato con grande chiarezza come quanto più accanito sia il desiderio di mettersi in mostra, tanto più questo sancisca la sua intrinseca irrealizzabilità. La credibilità non può essere fondata sul vigore con cui si pronuncia la propria verità: gli episodi di vergogna rivelati dovrebbero, nella prospettiva del filosofo francese, farsi garanzia sufficiente della verità del tutto, 'carte di credito'. Tuttavia lui stesso confessa di ricavare un certo piacere da tale esibizione dei propri vizi, quota di piacere sufficiente a far decadere la validità del presupposto del suo 'patto con il lettore': vi è qualcosa di ulteriore, un godimento, nel racconto delle proprie vergogne, non si tratta puramente di un faticoso e necessario dovere morale. Inoltre, sottolinea sempre Lavagetto, Rousseau nel proprio scrivere autobiografico, mostra di saper confessare il ridicolo del se stesso che è stato, ma non, con altrettanto coraggio, del se stesso che è.

Ulteriore aspetto significativo è che tale movimento in Rousseau prende forma attraverso un richiamo esplicito alla tradizione antica degli esercizi spirituali. Il filosofo ginevrino parla di 'franchezza', termine che raccoglie l'eredità del concetto di *parresia* che, come messo in luce da Foucault, illumina la verità come fattore di soggettivazione, veicolo e motore di una trasfigurazione del sé. E, tuttavia, ne tradisce uno degli assunti fondamentali:

³⁰ A. Tagliapietra, *La virtù crudele*, Einaudi, Torino 2003. Crudele, spiega il filosofo, deriva dal latino *cruur*, termine con il quale si indica il sangue non come appartenenza e stirpe, e nemmeno come principio vitale che scorre nelle vene, ma piuttosto il sangue che cola dalle ferite aperte, offerto alla vista. Crudele dice allora di un eccesso tipicamente umano: qualcosa di vitale nella sua dimensione segreta, esibito e messo a nudo minaccia la stessa vita che veicola.

³¹ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., p. 124.

Il suo sforzo per raggiungere una coerenza morale che converga con la norma universale della natura, si scontra con la resistenza di una forza opposta, nella quale, appunto, si esprime quell'*amour-propre* che la tradizione antica si sforzava di cancellare.³²

Come scrive Barbara Carnevali nel suo «Le moi ineffaçable: exercices spirituels et philosophie moderne», Rousseau si identifica sì con i modelli antichi, ma la sua *conversione*, il suo ricominciamento assoluto volto a recuperare l'essenziale, tradisce un narcisismo che è esattamente il bersaglio critico di tali modelli cui pretende di richiamarsi, Socrate e gli stoici.

Nonostante dunque il suo tentativo sia di incarnare l'ideale di saggezza inteso come maniera di vivere, il ruolo dell'individuo all'interno del discorso morale è completamente cambiato. L'eredità del socratismo, del resto, prima ancora che da Rousseau è disattesa da Montaigne. Nei suoi *Essais* è evidente l'influsso dei principi dello stoicismo e dell'epicureismo, l'indagine sulla natura come condizione della saggezza pratica, e l'autobiografia si presenta allora come occasione di analisi del sé e via di accesso alla conoscenza dell'uomo; tuttavia per quanto sia sincera in lui la vocazione a superare il proprio sguardo per assumere la visione del Tutto, emerge nel suo lavoro di unificazione di sé, la vanità, un discorso individuale che, ancora una volta, accoglie proprio ciò da cui avrebbe voluto smarcarsi:

La lotta contro le lusinghe dell'*amour-propre* nasconde, a volte, il segreto di un amor proprio più ombroso e difficile da soddisfare.³³

La verità che è possibile raggiungere è la verità della propria autenticità e al soggetto, ancorché impegnato in un lavoro di mediazione tra il sé e gli altri, è lasciata l'ultima parola:

la natura ci ha fatto dono di un'ampia facoltà di intrattenerci con noi stessi, e ci chiama spesso a farlo per insegnarci che dobbiamo, sì, una parte di noi alla società, ma la parte migliore a noi stessi.³⁴

³² «Son effort pour atteindre une cohérence morale convergeant avec la normativité universelle de la nature se heurte pourtant à la résistance d'une force opposée, dans laquelle s'exprime justement cet *amour-propre* que la tradition antique s'efforçait d'effacer», B. Carnevali, «Le moi ineffaçable: exercices spirituels et philosophie moderne», in AA.VV, *Pierre Hadot, L'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, Editions Rue d'Ulm, Paris 2010 [trad. mia].

³³ A. Tagliapietra, *La virtù crudele*, cit., p. 264.

Il gesto di Rousseau è in linea con tale tradimento, che assume in maniera radicale. Non a caso la figura del filosofo francese viene messa in parallelo a Diogene Laerzio: non dunque Rousseau saggio, maestro misurato, erede di Socrate e della sua compostezza, ma Rousseau cinico provocatore, eccessivo, che anticipa la bizzarra esibizionista del dandy ottocentesco³⁵. A questo proposito è possibile richiamare le analisi di Lionel Trilling che nel saggio «The Heroic, the Beautiful, the Authentic» sottolinea come l'ideale di autenticità che sta al centro dei pensieri di Rousseau avrebbe una centralità nella rivoluzione estetica della fine del diciottesimo secolo, finalizzato a mettere in discussione l'arte nella sua volontà di produrre piacere, di plasmare uomini adatti ai bisogni della società, rendendoli passivi e acquiescenti:

Burke è il leggendario rivale di Rousseau, Schiller è il suo discepolo, ma entrambi rispondono alla sua denuncia alle arti per la loro intenzione di *piacere*. Come abbiamo visto, per Rousseau questa è la ragione che ha trasformato le arti nel paradigma della società intesa come corruttrice del sentimento del sé. Quando Burke dice 'definisco Bellezza una qualità sociale' si allinea a quanto afferma Rousseau quando sosteneva che le arti producono un effetto socializzante, in breve diventano passive e acquiescenti. Ma sia Burke che Schiller si dissociano da Rousseau, ritenendo che le arti possano avere intenzioni e effetti più alti che la mera produzione di piacere, e che possono porsi altri obiettivi oltre quello di ammiccare al proprio pubblico.³⁶

I problemi dunque che l'autobiografia porta con sé, la complessità di quello scrivere che si pretende vero, l'impossibilità di scriversi, di conoscersi, le trappole sottintese a ogni discorso che voglia descrivere il soggetto, pensarlo autentico, compiuto, dotato di una forma che possa essere tradotta e non tradita in scrittura, non sono che problemi di ordine secondo.

³⁴ M. de Montaigne, «Del mentire», in Id., *Saggi*, II, XVIII, Mondadori, Milano 1970.

³⁵ Esibizionismo inevitabile dello scrivere di sé che è bersaglio polemico e ragione prima del sospetto con cui viene accolto: «parlare alcuno di se medesimo pare non licito» (Dante, *Convivio*); non stupisce, di conseguenza, che le narrazioni autobiografiche siano spesso 'travestite', 'nascoste', non apertamente denunciate come tali.

³⁶ «Burke is the legendary antagonist of Rousseau, Schiller his disciple, but both men are responding to his denunciation of the arts for their intention of *pleasing*. It was this, we have seen, that made the arts, for Rousseau, the paradigm of society in its characteristic deterioration of the sentiment of being. When Burke says 'I call Beauty a social quality', he means pretty much what Rousseau meant when he said that the arts have the effect of socializing men, which is to say, of making them passive and acquiescent. But where both Burke and Schiller part company with Rousseau is in perceiving that the arts can have an intention and effect other than that of pleasing, that they can serve some other purpose than that of indulging their audience», L. Trilling, «The Heroic, the Beautiful, the Authentic», in Id., *Sincerity and Authenticity*, cit., p. 96 [trad. mia].

Prima di indagare come tali difficoltà si intreccino alla natura problematica del soggetto così come si delinea nella modernità, e fare i conti con l'ulteriore cambio di paradigma che ci riguarda, lontani come siamo da Rousseau e dalla sua appassionata esigenza di autenticità³⁷ ai nostri occhi del tutto anacronistica³⁸, è opportuno segnare qui alcuni dei punti fondamentali che riguardano l'indagine su di sé, e soffermarci a indagare con maggior attenzione alcuni nodi, come, ad esempio, la distanza tra la franchezza, il discorso autentico, così come prende forma nel pensiero antico e così come è stato ripreso all'interno del discorso autobiografico.

Indagarne i presupposti differenti potrebbe essere la chiave per analizzare forme soltanto all'apparenza simili d'indagine sul sé, e comprendere in che senso il discorso autobiografico sia un problema della modernità, figlio della apertura conseguente alla prassi introspettiva gesuitica. Obiettivo di queste pagine non è quello di delineare una storia dell'autobiografia come genere letterario, né tanto meno cercare di definire con precisione tale genere così controverso «la cui appartenenza alla letteratura, come ben sappiamo, resta problematica e che ha fatto scorrere, come si dice, fiumi di inchiostro»³⁹, e nemmeno inseguire il discorso

³⁷ «Poiché il solo modo in cui mi sembra di poter fondere il Sé del ragazzino al porticiolo di Frank Henning e l'io che sta scrivendo questa pagina è quello di raccontare una storia. E nel momento in cui comincio a farlo divento facile preda della biblioteca di storie che la mia cultura può offrirmi [...] in un pomeriggio nella sezione di letteratura in una biblioteca universitaria potrei facilmente rifornirmi di una grande quantità di altri modelli di storie utilizzabili. Alcune potrebbero essere più 'giuste' di altre, nel senso di adattarsi meglio, o di sembrare più 'autentiche'. Ma nessuna di quelle sarebbe 'vera' in nessun senso della parola trattabile in modo procedurale, almeno non di più di quanto un racconto possa essere vero o falso». J. Bruner, *Narrare tra sé e sé attraverso le storie*, «Ecole», 3/01, p. 10.

³⁸ È forse azzardato liquidare come del tutto anacronistica l'esigenza di autenticità e ritorneremo su questo tema affrontando più avanti le nuove forme del discorso autobiografico. Quello che si intende in questo modo sottolineare è l'esito incerto degli sviluppi del discorso critico sull'autobiografia che non si è limitato a rendere impraticabile un certo atteggiamento ingenuo relativamente al discorso autobiografico, ma, come scrive Linda Anderson: «il disinganno moderno riferito al soggetto unitario, non produce semplicemente una rottura, una apertura a una nuova prospettiva critica; proietta un'ombra retroattiva che trasforma il modo in cui abbiamo letto precedentemente i testi. Come sostiene Candace Lang, 'non solo l'autobiografia 'in senso agostiniano' non è più possibile, ma *non lo è mai stata* (Lang, 1982:5). Non si tratta di un sé unificato un tempo disponibile e che può essere riscoperto in vecchie autobiografie; si ha la sensazione che sia sempre stato una struttura storica e ideologica, un effetto di discorso» («the modern disillusionment with the unitary subject does not simply create a break, opening up a new critical perspective; it also casts a backward shadow, transforming how we read previous writing. As Candace Lang argues, "not only is autobiography 'in the Augustinian sense' no longer possible, *it never was*" (Lang, 1982:5). It is not that a unified self was once available and can be rediscovered in past autobiographies; there is a sense in which it always was a historical and ideological construct, an effect of discourse»), L. Anderson, *Autobiography*, cit., p. 57 [trad. mia].

³⁹ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 98. Derrida sottolinea che proprio perché l'autobiografia non è genere codificato, non permette a chi scrive di rifugiarsi «declinando ogni responsabilità e ogni onere di

sul sé nel suo andamento carsico, imprese del resto già discusse nella loro problematicità e affrontate da diversi punti di vista⁴⁰. L'intenzione è qui piuttosto di interrogarsi su come, con più o meno consapevolezza, il discorso, l'indagine, la riflessione sul soggetto e su che cosa sottenda la volontà di dirlo, costringa a fare i conti con temi strettamente intrecciati alla riflessione filosofica: il soggetto *in primis*, ma anche l'autentico, la menzogna, la maschera, la verità.

Del resto se è possibile affermare con sufficiente certezza che l'autobiografia è uno dei mezzi per cercare di dire questo soggetto, o almeno che questa sia l'intenzione che muove un autore che si appresta a redigere le proprie memorie, è importante io credo prendere sul serio il sospetto che Ivan Tassi avanza nella sua indagine volta a sondare il genere autobiografico:

anche se l'autobiografia ha in programma di narrare la «vera» vita di un individuo e si impegna a mettere in scena le peripezie del suo io, nessuna delle due indicazioni ha il potere di esercitare una funzione discriminante.⁴¹

A contendere agli autobiografi il primato sul tema «è pronta a farsi avanti la torma dei romanzieri», non dimenticandoci che, come scrive Sciascia in *Nero su Nero*, la letteratura è la più assoluta forma che la verità possa assumere:

solo i romanzi sfruttando le risorse naturali dell'«*homo fictus*», offrono il privilegio di tuffarsi nell'interiorità di un individuo e di vedere all'opera gli strati più segreti della sua coscienza; su di lui ci dicono «tutto», e possono arrivare più a fondo, perché non devono obbedire a nessuna verifica «esterna» e il debito che hanno contratto con un'eventuale «realtà» non è vincolante: non devono «né mostrare né dimostrare il mondo ma aggiungervi qualcosa», qualcosa che riguarda l'«invisibile», il «non detto», il «dimenticato».⁴²

prova».

⁴⁰ «Come la periodizzazione, la definizione generica sembra imporre una sorta di problema insolubile, di circolo vizioso: impossibile studiare l'oggetto prima di averlo delimitato, impossibile delimitarlo prima d'averlo studiato. Gli uni risolvono delimitando arbitrariamente un *corpus* di cento autobiografie (May), gli altri costruendo una definizione (Lejeune): l'illusione è di credere che questi due metodi si oppongano, e di credere che sono metodi. Poco importa la parte per la quale si entra nel circolo vizioso: si ritorna allo stesso problema» (P. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986, pp. 15-16). La difficoltà di trovare una definizione è sottolineata nella maggior parte degli studi sul genere, la scelta di citare Lejeune non è volta solo a riconoscere la sua indiscussa autorità, ma anche a mostrare come in questo passaggio del 1986 lo studioso francese denunci i limiti del suo stesso tentativo definitorio che nel 1975 (*Le Pacte autobiographique*) lo aveva reso, non solo in Francia, un'autorità negli studi sul genere (ammetterà l'esistenza di ambiguità e gradazioni).

⁴¹ I. Tassi, *Storie dell'io*, cit., p. 53.

⁴² *Ivi*, p. 54. Tassi prosegue poi mostrando come il problema della relazione tra autobiografia e romanzo intersechi anche il problema dell'utilizzo dei pronomi 'io' e 'egli', e sottolinea come l'utilizzo dell'uno o

Il romanzo consente di accedere a una realtà virtuale, il punto sarà allora comprendere la relazione di implicazione e differenza di questo virtuale con l'attualità di un dato, un dato così sfuggente e problematico come l'io, un dato, un 'sé unificato' che forse, come scrive Shari Benstock nel suo *The Private Self*, può essere sempre soltanto una finzione:

[l'autobiografia] rivela l'impossibilità dei suoi stessi sogni: ciò che inizia con la presunzione di autoconsapevolezza, finisce nella creazione di una finzione che sovrasta le premesse della sua stessa costruzione.⁴³

1.2 IL 'PROBLEMA' AUTOBIOGRAFIA

Un genere di difficile definizione

Per quanto l'obiettivo di queste pagine non sia, come detto, delineare una storia del genere o della critica al genere, offrire in maniera sommaria un quadro delle linee di indagine e di riflessione attorno a questo tema mi pare punto di partenza essenziale.

Si tratta, forse ancora più semplicemente, di cercare di rispondere alle domande del senso comune, di offrire delle coordinate così da poter mostrare come è proprio il senso comune stesso a lasciarci con molti interrogativi e alcune osservazioni, non del tutto soddisfatti dalle definizioni date e dai confini tracciati o, più semplicemente, decisi a dare spazio e rilievo a dettagli trascurati e ritenuti importanti.

dell'altro non sia discriminare tra i due generi, e che non è certo il pronome 'io' ripetuto ad assicurarci dalla finzione. È certo che 'io' sia stato spesso considerato dispositivo adeguato per dare credibilità e voce ai moti dell'anima e strutturare la genesi delle catene di affetti e delle contraddizioni, e pur tuttavia è proprio questo riconosciuto privilegio a doverci portare a diffidare di lui: chiunque intenda ammantare di autenticità autobiografica una storia di finzione non mancherà di utilizzare la prima persona («l'io, io!... il più lurido di tutti i pronomi!... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona...», C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2011).

⁴³ «[Autobiography] reveals the impossibility of its own dreams: what begins in the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction», S. Benstock, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Routledge, London 1988 [trad. mia].

Prendere sul serio queste domande porta necessariamente a fare i conti con alcuni dei problemi filosofici attorno ai quali l'autobiografia come genere letterario costringe a riflettere.

Comunemente chiameremmo autobiografia, senza troppi imbarazzi, un testo che soddisfi alcune caratteristiche: l'autore del testo, quello il cui nome occupa la copertina del libro, deve essere il protagonista della storia narrata⁴⁴, tale storia deve affrontare la vita di questo autore/protagonista nella sua interezza, lo scopo potrebbe essere la volontà di ricomporre, ricapitolare gli eventi per delineare un percorso unitario, una seconda lettura consapevole dell'esperienza che consenta di situare il presente in relazione al passato. Insieme quanto narrato dovrebbe essere 'vero', aderire ai fatti realmente accaduti e veicolare, nello stile e nelle scelte, la sincerità di chi scrive, con quegli imbarazzi filosofici che abbiamo nel pronunciare questa parola, come ha ampiamente mostrato quanto detto sin qui. È insomma implicito un rapporto di fiducia, una sorta di tacito accordo tra autore e lettore: perché presentare come rispondente alla realtà qualcosa che non ne ha nemmeno l'intenzione? Se così fosse l'autore, verrebbe da dire, avrebbe scritto fiction.

Non a caso una delle più fortunate definizioni del genere è stata per lungo tempo considerata quella formulata da Lejeune nel giustamente famoso *Le Pacte autobiographique* (Il patto autobiografico).

Il critico francese cerca qui di afferrare i problemi letterari dell'autobiografia, lamentando la rigidità della norma costituita dallo strutturalismo⁴⁵ e proponendo una definizione capace di smarcare l'autobiografia dai generi affini⁴⁶ e di non

⁴⁴ Questa identità autore protagonista, almeno per il senso comune, non si traduce in una necessaria omonimia, possono esserci esempi nei quali per quanto il nome non coincida, si tratta con ogni evidenza del racconto autobiografico dell'autore. Questa possibilità è invece esclusa dalla definizione data da Lejeune che proponeremo in seguito, ed è questa una delle ragioni che, come scrive Paolo D'Angelo nel suo recente saggio sull'autobiografia (P. D'Angelo, «Autobiografia» in Id. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, cit.) rende tale definizione insostenibile, dal momento che porterebbe ad escludere dal novero delle autobiografie opere come la *Vie d'Henry Brulard* di Stendhal.

⁴⁵ Per studiare un genere bisogna lottare contro l'illusione di continuità, i principali problemi sono relativi al posto e alla funzione del testo autobiografico nell'insieme di un'opera dell'autore e alla relazione tra l'autobiografo, il narratore, il suo eroe. È necessario comprendere inoltre che non è possibile fornire una definizione che valga in maniera definitiva, storica, globale: il desiderio di continuità al centro dell'idea di 'genere letterario', sottolinea Lejeune a conclusione del suo *Le Pacte autobiographique*, può produrre due illusioni ottiche: l'illusione di eternità e l'idea della 'nascita' del genere.

⁴⁶ I generi affini non soddisfano queste categorie, e cioè l'identità autore/narratore e l'identità narratore/protagonista. Dunque non basta l'uso dell'io perché si possa parlare di autobiografia, né il non uso perché non lo sia. L'autobiografia presuppone un'identità assunta a livello di enunciazione e una somiglianza

confondere i problemi grammaticali della persona – l'utilizzo della prima persona singolare –, con i problemi di identità:

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità.⁴⁷

L'autobiografia è allora un tipo di testo contrassegnato da una volontà che mira a costruire un'opera nella quale offrire un'immagine di sé unitaria e globale attraverso l'organizzazione dei dati disciplinati da uno sguardo retrospettivo.

Ma ancor più significativo è quello che Lejeune sottolinea poco oltre, che chiama in causa, come essenziale per l'identificazione del genere, qualcosa che esula da caratteri meramente formali:

perché vi sia autobiografia bisogna che l'autore stipuli con il lettore un patto, un contratto: che lui racconti la propria vita in dettaglio e niente altro che la propria vita.

L'autobiografia è un genere contrattuale, contratto che determina il modo di lettura del testo, e genera effetti storicamente variabili⁴⁸.

Dall'incrocio dei due nodi messi a fuoco consegue che la promessa e l'impegno preso da chi scrive nei confronti del lettore sono ciò che consente di assumere le conseguenze di quel 'reale' che Lejeune include nella definizione del genere: il nome proprio dell'autore a margine del testo rimanda al fuori-testo dell'opera, realtà con cui l'autobiografia si pone in relazione e che determina inclusione del genere sotto il dominio del vero e non del verisimile.

È sicuramente impossibile prescindere dal debito con tale studio, che prima di tutto ha avuto il merito di fissare alcuni punti centrali: formali da un lato, la prosa e l'identità tra autore e protagonista; contenutistici dall'altro, la vita individuale intesa come storia della personalità. Soprattutto tali riflessioni hanno spostato radicalmente le analisi attorno all'autobiografia ponendo la centralità del rapporto fiduciario tra autore e lettore e la sua importanza nel determinarne il senso.

prodotta a livello di enunciato. Se la somiglianza non si produce avremo una autobiografia falsa tutt'al più.

⁴⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

⁴⁸ «Non si tratta né di muovere dall'interiorità di un autore che pone problemi, né di definire i canoni di un genere letterario. Partendo dalla condizione di lettore ho la possibilità di afferrare più chiaramente il funzionamento dei testi poiché sono stati scritti per noi, lettori, e leggendoli siamo noi a farli funzionare». P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 98.

Tuttavia il rilievo assunto da tale punto di avvio (non vi è studio di genere che non faccia i conti con quest'opera del 1975) ha finito con il mettere in ombra sia le riflessioni che nello stesso *Le Pacte autobiographique* seguono la trattazione teorica sviluppata nella prima parte, riflessioni relative alla produzione autobiografica di alcuni autori, sia gli sviluppi altrettanto preziosi delle riflessioni del critico francese.

Nei successivi *Je est un autre* e *Moi Aussi*, infatti, Lejeune ha problematizzato il suo stesso tentativo di fornire una definizione apodittica dell'autobiografia, soprattutto in relazione alle difficoltà che pongono i generi di confine⁴⁹, siano le biografie o i romanzi di autofiction (o romanzo dell'io, per dirla con Philippe Forest⁵⁰), e alla centralità della controversa nozione di intenzione nella definizione del genere.

Le formule assertorie si rivelano meri punti di partenza, e non soltanto il patto con il lettore può modificarsi per la diversità dei tipi di lettura, ma la pretesa identità logica dello scrittore con il personaggio si rivela impossibile.

Prevalgono successivamente gli intenti destrutturanti e le forze disgregatrici dell'unità che mettono in discussione radicalmente il genere e la possibilità stessa di 'fissare' il soggetto nella scrittura.

La definizione proposta presuppone, implicitamente, che si afferrino con chiarezza e si padroneggino dei concetti in verità difficili da definire.

Autos, bio, graphia

«Autos» innanzitutto: parlare di sé, della *propria* esistenza, della *storia della propria* personalità, per richiamare la definizione di Lejeune. Ma *Je est un autre*, citando Rimbaud.

⁴⁹ Già nel 1980 Lejeune mostrava consapevolezza rispetto alle trasformazioni che l'avvento dei nuovi media avrebbe comportato, modificando anche l'idea del Sé che si costituisce attraverso la pratica autobiografica. In questa direzione e con l'obiettivo di prestare attenzione a tali mutamenti è allora da inquadrare il lavoro che il critico francese riserverà successivamente alle biografie dei non scrittori, e dunque alle biografie della gente comune, testimoni di una democratizzazione e diffusione di questa pratica destinata a incidere profondamente sulla sua natura.

⁵⁰ G. Bosco, «Introduzione» in P. Forest, *Il romanzo, il reale*, Rizzoli, Milano 2003: «l'io esiste solo nella finzione che lo narra»; «il romanzo, la finzione narrativa che nasce dal racconto di certe esperienze, è l'unico luogo in cui l'io esiste».

Quale dunque tale 'sé' in campo? Quello dei nostri atti? Quello dei nostri pensieri? La memoria che noi abbiamo?

«La memoria è uno strumento meraviglioso, ma fallace»⁵¹: pretende di custodire il passato, di dire la verità su di esso, ma, organo soggettivo e cangiante, lo deforma. La responsabilità degli inganni della memoria non può essere attribuita semplicemente a ragioni fisiologiche, alla dimenticanza, ma ci costringe a fare i conti con le omissioni più o meno cosce di chi scrive, a fare i conti cioè con il fatto che la verità dei fatti è subordinata alla verità dell'uomo.

Gusdorf analizza con molta chiarezza come i limiti dell'autobiografia non siano legati soltanto al fatto che le intenzioni di un'autobiografia siano spesso apologetiche, e che dunque necessariamente bisognerà combattere con problemi di imparzialità, tenendo in considerazione, come scrive, che le memorie si configurano spesso come una vendetta sulla storia. I problemi sono molto più radicali di quelli conseguenti alle più o meno chiare intenzioni dell'autore, dal momento che, scrive il critico francese, il presente non può recuperare il passato senza inevitabilmente falsificarlo.

Il peccato primo del parlare di sé e della propria vita interiore, è peccato di coerenza e razionalizzazione:

Tutto ciò che comunichiamo a un altro a parole o in qualsiasi altro modo, anche la cosa più soggettiva, più impulsiva, più confidenziale, è una selezione [...] una trasformazione teleologicamente orientata della realtà interiore, che esclude e comprende. Con un istinto che rifiuta automaticamente il contrario non riveliamo a nessuno lo svolgimento casualmente reale dei nostri processi psichici [...] ma sempre soltanto una selezione ordinata di alcuni loro squarci stilizzati.⁵²

L'autobiografia aggiunge a questa prima ineliminabile impasse cui si trova di fronte ogni tentativo di parlare di sé, la volontà di sostituire il completamente formato a qualcosa in via di costruzione, di offrire una visione globale, di conferire un significato concluso a un evento che nel momento in cui è accaduto non ne aveva o ne poteva avere molteplici; le confessioni del passato, inoltre, si realizzano come un lavoro nel presente, effettuano una creazione dell'io dall'io «per creare e

⁵¹ È Primo Levi a scriverlo: nel cuore della testimonianza è impensabile prescindere dalla consapevolezza delle inevitabili distorsioni che la memoria produce.

⁵² G. Simmel, *Il segreto e la società segreta*, SugarCo edizioni, Varese 1992, p. 22.

nel creare per essere creato»⁵³. Si tratta del passaggio alla consapevolezza e, seguendo Hegel, è tale consapevolezza il luogo di nascita della verità.

Inoltre, come se non avessimo sollevato già una sufficiente polvere filosofica su una soltanto delle tre dimensioni che dovremmo padroneggiare per muoverci nell'ambito dello scrivere autobiografico, la memoria stessa, come sottolinea Paul Ricoeur, è già costituita come un racconto: comprende, ordina, sintetizza il tempo. La narrazione che è possibile costruire a partire da questa prima messa in forma, sarà allora di ordine secondo⁵⁴.

Più radicalmente inoltre, seguendo le riflessioni del filosofo francese, una delle principali caratteristiche della nostra identità è la temporalità: come permanenza nel tempo essa si confronta con il differente, il mutevole, il variabile.

Scrive Francesco Remotti:

l'identità è spesso (quasi inevitabilmente) concepita come qualcosa che ha a che fare con il tempo, ma anche, e soprattutto, come qualcosa che si sottrae al mutamento, che si salva dal tempo. L'identità di una persona, di un 'Io', è considerata come una struttura psichica, come un 'ciò che rimane' al di là del fluire delle vicende e delle circostanze, degli atteggiamenti e degli avvenimenti, e questo rimanere non è visto come una categoria residuale, bensì come un nocciolo duro, il fondamento perenne e rassicurante della viraa individuale.⁵⁵

Le riflessioni di Ricoeur, che si inseriscono all'interno di questa prospettiva teorica, aggiungono un elemento ulteriore e significativo. Il filosofo francese infatti, in *Soi-même comme un autre* (Sé come un altro), mette in gioco la teoria narrativa nel suo contributo alla costituzione del sé, e traccia una distinzione tra un'identità *idem* e un'identità *ipse*.

La prima è identità di qualcosa che resta al variare degli 'accidenti': la sostanza, il supporto immutabile che non muta con il passare tempo.

L'identità *ipse* è invece quella che subisce i cambiamenti, si mantiene nonostante questi, ed è dunque discontinua: l'identità di me stesso nel mantenere una promessa (mi conservo lo stesso nonostante il cambiamento). Questa seconda, strutturata come l'identità di un personaggio di una storia, è definita da Paul Ricoeur narrativa: identità come narrazione e non come dato.

⁵³ G. Gusdorf, «Conditions and Limits of Autobiography» in J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, cit., p. 34.

⁵⁴ P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, vol. I-III, Jaca Book, Milano 1986/88.

⁵⁵ F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 4.

Il racconto è «rappresentazione che connette», lega i materiali evocati: è necessario legare le tracce del passato, non separando la memoria dal progetto, e quindi dall'apertura alla dimensione futura. Noi ci troviamo sempre fra il riepilogo di noi stessi, la volontà di dare un significato a tutto ciò che è capitato, e la proiezione nelle intenzioni, nelle aspettative, nelle cose da fare:

il racconto costruisce l'identità del personaggio, che può esser chiamata la sua identità narrativa, costruendo quella della storia raccontata.

L'identità della storia fa l'identità del personaggio. Il soggetto si fonderebbe sulle proprie narrazioni.

Se da un lato la memoria interviene a creare continuità tra un io passato e un io attuale, dando corpo a un'esistenza, una «bio», appunto, questo non significa stabilire un'equazione tra identità e memoria: la posizione del filosofo inglese Locke – per cui prevale la 'medesimezza' estesa attraverso il tempo – è per Ricoeur occasione di mostrare le paradossali conseguenze di un criterio di identità che non includa la dimensione narrativa.

Ecco dunque perché l'autobiografo non può costruire un montaggio definitivo, la forma non può che essere plasmata dal contatto tra presente, bilancio del passato e orizzonte delle attese. Il tempo in cui l'individuo ricorda e scrive è il tempo aperto della vita, quella «vita individuale», nella definizione di Lejeune, che non può essere – nel momento in cui si sta scrivendo – totalità chiusa e finita, veramente compiuta⁵⁶.

Andrea Tagliapietra distingue un'identità cosale da una coscienziale, includendo in questo modo quel «mantenimento della promessa»⁵⁷ di cui parla Ricoeur, e dunque conciliando la necessità di fissare una struttura e, insieme, registrare il cambiamento:

la coscienza non è mossa dal principio di identità, che riduce l'io alla positività della cosa, ma dal principio dialettico di contraddizione, che dice ciò che l'io non è. La sua identità infatti è 'l'esser ciò che non si è' e il 'non essere ciò che si è'. Mentre l'identità cosale è rivolta al passato, a ciò che è in quanto è stato, l'identità

⁵⁶ P. D'Angelo osserva che questa è una delle ragioni per cui l'autobiografia si dispone frequentemente nella forma di un racconto di conversione: in qualche misura una conversione scinde la vita in due parti e consente che sia archiviato un modo di essere, considerato concluso e superato da un 'nuovo', forma dunque morta, non più aperta e passibile di svolte ulteriori, e rispetto alla quale può essere detta un'ultima parola (P. D'Angelo, «Autobiografia» in Id. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, cit., p. 52).

⁵⁷ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993, p. 213.

coscienziale è rivolta al futuro, ossia al divenire ciò che si è e all'essere ciò che si diviene [...] chi è autenticamente sincero si prodiga nell'impegno di negare e smentire, giorno dopo giorno, ciò che frattanto, nel profilo vivente dell'esistenza, è diventato falso e inautentico, e di mantenere ciò che, invece, ha promesso di fare.⁵⁸

Significativo quanto Ricoeur scrive in relazione al diverso rapporto tra le due forme di identità nelle varie forme di scrittura, in particolare dei casi limite in cui l'identità del personaggio, sfuggendo al controllo dell'intreccio e del principio di ordine, è messa a dura prova, così che a perdersi, in questo caso, è quel supporto necessario che dovrebbe sorreggere la messa a nudo di ciò che lui ha definito *ipseità*:

a misura che il racconto si avvicina al punto di annullamento del personaggio, il romanzo perde anche le sue qualità propriamente narrative, sia pur interpretate [...] nel modo più flessibile e dialettico. Alla perdita di identità del personaggio corrisponde, così, la perdita di configurazione del racconto e in particolare una crisi della chiusura del racconto. [...] e non è un caso se numerose autobiografie contemporanee, quella di Leiris per esempio, deliberatamente si allontanano dalla forma narrativa e vanno a raggiungere, anche esse, il genere letterario che è meno configurato e cioè precisamente il saggio».⁵⁹

Montaigne, non a caso, chiama *Les Essais* (I saggi) la propria opera che, pur mettendo l'io al centro, non è un'autobiografia e nemmeno un diario. La scelta del saggio come forma di scrittura è funzionale, ed è lui stesso a scriverlo, alla volontà di registrare le oscillazioni significative:

io non posso fissare il mio oggetto. Esso procede incerto e vacillante, per una naturale ebbrezza.⁶⁰

Montaigne non descrive l'essere, non costruisce un resoconto degli avvenimenti della propria vita, non vi è consequenzialità logica o cronologica tra gli avvenimenti che considera. È il caso a condurlo, l'assoluta libertà di non seguire alcun metodo, nessuna struttura. Le parole che Auerbach dedica allo scrittore e filosofo francese nel suo fondamentale saggio sul realismo, insistono su questa frammentazione, sull'assenza di quell'*idem* posto da Ricoeur a fondamento:

⁵⁸ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., pp. 159-160.

⁵⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., pp. 240-242.

⁶⁰ M. de Montaigne, *Saggi*, cit., p. 1067.

chi vuole rappresentare esattamente e obiettivamente una cosa di continuo mutevole, deve esattamente e obiettivamente seguire i mutamenti della cosa stessa; deve descrivere la cosa compiendo il maggior numero possibile di esperimenti, a seconda di come essa gli si è di volta in volta presentata, e in tal modo può sperare di fissare il cerchio delle variazioni possibili e da ultimo ottenere un'immagine complessiva.⁶¹

Vi è poi un ulteriore nodo problematico, legato alla dimensione del racconto, della scrittura: la «graphia» allontana il soggetto dall'autenticità, non lo trasferisce semplicemente sulla pagina. Nell'enunciazione il sé, presunto io reale, si trasfigura in un io narrativo, un simulacro, e l'opera di scrittura e riscrittura del testo sembra inevitabile che incida su quella pretesa coincidenza tra autore, narratore e personaggio.

Queste evidenti difficoltà mostrano lo statuto ambiguo e paradossale del genere e rendono ragione dello sforzo dei critici di coglierne dei tratti comuni, tenendo conto delle restrizioni che gli sono implicite.

Difficilmente due autori si trovano d'accordo nel tracciare le coordinate storiche di questo genere o nel scegliere che cosa includervi: chi dice che non esiste, che non è possibile circoscrivere l'autobiografia e definirla come genere letterario, chi argomenta che esiste solo l'autobiografia, che ogni opera è necessariamente autobiografica; per qualcuno è tale soltanto l'opera che formalmente vede lo scrittore presente, per altri anche il discorso critico attorno all'autobiografia può essere detto autobiografia che esita a uscire allo scoperto⁶²; c'è chi ritiene che si possa parlare di autobiografia solo nel caso in cui il soggetto stesso sia oggetto del discorso, la psiche, la coscienza o l'inconscio che sia, e chi valuta la necessità di uno studio formale, delle strutture e dei patti di lettura.

Altrettanto significativa, per restituire tale inafferrabilità, è l'incertezza del termine: nel 1826 è utilizzato per indicare proprio un genere letterario, titolo di una ampia raccolta di 'vite scritte dai protagonisti stessi', mentre è del 1834 la prima autobiografia definita tale dall'autore (Scargill, *The Autobiography of a Dissenting Minister*). Il vocabolo compare già in Schlegel alla fine del Settecento, che ne mette in luce, in maniera polemica, limiti e difficoltà: narcisismo, scrittura

⁶¹ E. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, Torino 2000, p. 35.

⁶² J. Olney, «Autobiography and the Cultural Moment» in Id., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, cit., pp. 3-28.

più terapeutica che artistica, brogliacci apologetici di chi mente parlando di sé. Nasce dunque sotto il segno del sospetto: genere spurio, tra realtà e finzione, indegno e soprattutto segno di narcisismo e egocentrismo.

Prima che le tre parole greche venissero combinate insieme per dare il nome alla scrittura di sé, vi era già questa letteratura sotto nomi diversi, dalle memorie alle confessioni, alle *res gestae*, ai diari. Tuttavia, quel che rende l'autobiografia differente è che in questo caso l'autore intende raccogliere in un unico disegno elementi dispersi della propria vita, mira a una completa e coerente espressione dell'intero destino: non coglie solo un presente, come un autoritratto, ma compone una sorta di film in accordo a uno scenario prestabilito. Un diario invece, per esempio, non si preoccupa della continuità; l'autobiografia chiede la distanza, così che possa essere ricostruita l'identità lungo il tempo.

Al cospetto di così tante incertezze, definitorie e terminologiche, non è difficile comprendere come mai proliferino le proposte genealogiche, e come mai c'è chi ne trova i prodromi in Plutarco o nella VII Lettera platonica, chi concede il primato a *Confessionum* di Agostino, chi a *Les Confessions* di Rousseau, chi iscrive nel genere autobiografico *Les Essais* di Montaigne o il *Discours de la methode* (Discorso sul metodo) di Cartesio, paradigma di autobiografia filosofica, e chi invece considera il ruolo fondamentale della Riforma e dell'educazione gesuitica.

L'impasse parrebbe senza uscite: la varietà non consente una regola, e il rischio è di confondere tra generica espressione di sé visibile in ogni componimento e atto specifico con cui l'io cerca di autodefinirsi assegnando forma all'anamorfismo dell'esperienza. Rinunciando a descrivere l'autobiografia come forma letteraria, si propende per uno studio psicologico e filosofico che imbevuto di idealismo riduce ad autobiografia ogni forma di attività teoretica: il mondo esterno è ordinato dal soggetto.

Del resto, affidandoci al senso comune, potremmo riflettere sul differente utilizzo che facciamo dell'aggettivo e del sostantivo, e valutarne le implicazioni: ci sono opere che definiremmo autobiografiche, e che con maggiore incertezza e qualche imbarazzo classificheremmo come autobiografie.

Cosa vi è in questo scarto?

Rinunciando a descrivere l'autobiografia come forma letteraria il rischio è di trovarsi a condividere quanto Nietzsche scrive in *Jenseits von Gut und Böse* (Al di là del bene e del male):

poco per volta mi si è chiarito che cosa è stata fino a oggi ogni grande filosofia: cioè l'autoconfessione del suo ideatore, nonché una specie di non volute o inavvertite *mémoires*.⁶³

Il discorso critico

In un certo senso dunque potremmo forse ritenere che lo scrittore sia sempre implicato in quello che scrive, e la rischiosa conseguenza sarebbe confondere ogni generica espressione di sé con la precisa intenzione di dare forma alla propria esperienza.

Scrive Primo Levi in «Carbonio»:

Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica: la mia presunzione non giunge a tanto, «ma voix est foibe, et même un peu profane». Non è neppure un'autobiografia, se non nei punti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi, ogni opera umana: ma storia in qualche modo è pure. È, o avrebbe voluto essere, una microstoria, la storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie e miserie, quale ognuno desidera raccontare quando sente prossimo a conchiudersi l'arco della propria carriera, e l'arte cessa di essere lunga.⁶⁴

Non soltanto in questo passaggio de *Il sistema periodico*⁶⁵ Primo Levi dà voce alla medesima considerazione espressa dal filosofo tedesco, ma vi è un elemento ulteriore. «Carbonio» è infatti il racconto di una metamorfosi e Levi lo ripete più volte: l'esperienza non si lascia fissare in una forma compiuta, la memoria

⁶³ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1979. Si potrebbero moltiplicare gli esempi in questa direzione, Paul Valéry scrive che «non esiste teoria che non si configuri come frammento, e per di più studiosamente elaborato, di un'autobiografia», P. Valéry, *Varietà*, SE, Milano 1990, p. 282.

⁶⁴ P. Levi, «Il sistema periodico», in Id., *Opere*, cit., p. 739.

⁶⁵ Significativamente rispetto al progetto iniziale (libro di 'avventure dei chimici') *Il sistema periodico* si è trasformato in un libro sulla sua avventura di chimico, quasi memorialistico seppur ricco di divagazioni. In una lettera Calvino discute con Levi soprattutto della posizione di Argon nel mosaico narrativo, dandoci la netta sensazione che il libro sia per lui, ma anche per l'editore, la storia della vita di Primo Levi. È tuttavia da notare che ha una composizione fortemente anomala anche per quel genere così sfuggente che è l'autobiografia, sembra insomma non rispettare nessuno di quei criteri non sufficienti e forse nemmeno necessari ma che di certo il senso comune si aspetta da una pretesa autobiografia: si tratta di racconti, non alla prima persona, gli argomenti sono vari, e soprattutto vi è la struttura, la tavola di Mendeleev, cui sembra affidato il compito proprio di scardinare la consequenzialità logica e cronologica che ci si aspetta da una autobiografia, proponendo una visione del tempo non diacronica. La struttura permetterebbe, come un *puzzle*, 'l'irriconecibilità' del dettaglio fino a che non ha trovato posto nel sistema d'insieme. Dare un ordine diverso dall'«abituale» e «atteso» è certamente indice di una volontà di imporre al lettore di pensare in modo diverso, di dare alla verità la possibilità di rimanere imbrigliata in una struttura senza essere detta direttamente.

inganna, la vita passa attraverso metamorfosi. «Scrivere è un ‘produrre’, anzi un trasformare»⁶⁶ scrive ne *L'altrui mestiere*, e dalla chimica, suo mestiere, trae l'idea che ci sia una materia e che su di essa si debba agire separando, pesando, distinguendo.

E allora, per percorrere sino in fondo questo sospetto, potremmo ricordare che Deleuze, in *Critica e clinica*, scrive quello che potrebbe essere posto come epitaffio sulla tomba dell'autobiografia:

Scrivere non è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi. Sarebbe come peccare per eccesso di realtà, o di immaginazione [...] ma la letteratura segue la via opposta, e si pone solo scoprendo sotto le persone apparenti, la potenza di un impersonale che non è affatto una generalità, ma una singolarità al livello più alto: un uomo, una donna, una bestia, un ventre, un bambino... [...] la letteratura incomincia solo quando nasce in noi una terza persona che ci spoglia dal potere di dire io.⁶⁷

Non si diventa uomo rincarando la dose, come un certo discorso critico sull'autobiografia ha proposto, sottolineando che lo scriversi è afferrarsi, darsi forma, ritrovarsi ripercorrendosi.

Se scrivere è metamorfosi, dunque trasformazione, possiamo parlare ancora di autobiografia? Se non vi è spazio per un'identità non scalfita dall'opera di riscrittura del testo, quale strada rimane possibile?

Di certo, da Rousseau in poi, scrivere un'autobiografia significa porsi il problema di come superare quest'impasse, proporsi di concorrere alla rifondazione del genere, presentarsi come modello cui guardare per ripensarne la definizione: valga per *Les Mots* (Le parole) di Jean Paul Sartre, *L'Age d'Homme* (Età d'uomo) di Michel Leiris, o per i progetti di Georges Perec, non a caso tutti esempi che fanno i conti – in partenza o come inevitabile constatazione di arrivo – con l'impossibilità di raggiungere il bersaglio di elezione, la purezza della propria veritiera narrazione.

Accanto al 'problema' autobiografia è opportuno accostare il problema valutativo-interpretativo: la storia dell'autobiografia va infatti distinta da quella della discussione critico-teoretica attorno a questo genere, che prende avvio intorno agli anni Cinquanta del Novecento.

⁶⁶ P. Levi, «L'altrui mestiere» in Id., *Opere*, cit., p. 642.

⁶⁷ G. Deleuze, «Letteratura e vita» in Id., *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 16.

Quali le ragioni di questo silenzio relativo alla questione autobiografica e quali le ragioni della sua esplosione in tempi più recenti?

Innanzitutto il genere autobiografico fatica a diventare oggetto di critica per la sua condizione paradossale che lo esclude da ogni altro genere, considerato nello stesso tempo qualcosa di più e qualcosa di meno che letteratura. Del resto, la critica asseriva che per soddisfare l'apprensione estetica un lavoro dovesse essere completo e armonico, completezza che non può esserci laddove a tema vi è un io incompleto, in processo.

Inoltre il problema critico è un problema di giudizio: giudicare un'autobiografia sarebbe non distante dal giudicare la vita di cui si parla.

Infine la dimensione critica sembra essere interna al discorso letterario stesso: difficilmente un'autobiografia prescinde da una meta riflessione ad opera dell'autore stesso relativa al racconto, alla sua composizione, alle motivazioni e ai significati dell'opera che realizza.

A tutto questo consegue la paradossale posizione che vorrebbe inserire la critica stessa all'interno del genere autobiografico: l'atto stesso del criticare sarebbe in qualche modo scrivere la propria autobiografia, emergerebbe infatti nell'attitudine teoretica espressa dallo scrivere delle autobiografie degli altri⁶⁸.

È soprattutto intorno agli anni Cinquanta del Novecento che si assiste a un momento di grande popolarità del genere autobiografico, e a una conseguente nuova attenzione del discorso attorno ad esso.

La ragione di questo momento d'oro è da ricercarsi nell'attenzione crescente che viene riservata alle nuove forme di cultura, dai *black studies* ai *women's studies*: la scrittura privata e autobiografica, attraverso cui il soggetto si autodetermina e rivendica il diritto all'ultima parola su se stesso al di sopra di qualsiasi pregiudizio e identificazione al gruppo di appartenenza, viene considerata come via di accesso privilegiata per comprendere nuove forme di cultura.

Ma vi è anche una ragione più profonda, e cioè lo spostamento di attenzione dalla vita all'io, al problema della conoscenza del sé più che al racconto della vita nella sua totalità.

⁶⁸ J. Olney, «Autobiography and the Cultural Moment » in Id., *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, cit., p. 24.

Non a caso il testo già citato di Gusdorf pubblicato nel 1956⁶⁹ pone in evidenza le ragioni e la verità dell'io dietro ogni lavoro letterario: è grazie all'atto di scrittura che l'io e la vita assumono una certa forma e rimandano l'uno all'altro l'immagine come tra due specchi

L'autobiografia [...] richiede che un uomo prenda la giusta distanza da sé così da ricostituirsi nell'ottica della sua unità e identità peculiari attraverso il tempo.⁷⁰

L'obiettivo che il discorso critico del '900 si pone non è soltanto quello di tracciare la storia del genere circoscrivendolo, ma di indagare l'autobiografia come un atto creativo, tracciare la consapevolezza di sé dell'uomo occidentale che trova espressione letteraria nel primo momento della moderna autobiografia e porre l'attenzione sulle origini dell'atto autobiografico: storiche, psicologiche, sociali.

Complessivamente gli studi sul genere si sono diversificati in due tendenze: da un lato investigare la natura dell'io e la dinamica psicologica in vista di una teoria della conoscenza, dall'altro fare luce sui mezzi espressivi e sulle tecniche narrative con cui si parla di sé.

Con Foucault, Derrida, Roland Barthes, Lacan, Blanchot, a titolo di esempio, il testo prende sempre più vita propria e l'io che non era davvero esistente all'inizio, diviene alla fine meramente una questione di testo, non avendo nulla a che vedere con un autore autorizzato. La figura stessa dell'autore, del resto, diviene oggetto di indagine: Roland Barthes nel 1968 scrive «La mort de l'Auteur» (*La morte dell'autore*), e un anno dopo Michel Foucault tiene una conferenza interrogandosi su che cosa sia un autore. Del resto, soprattutto in area francese, gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso sono attraversati dalle riflessioni sulle modalità attraverso cui un testo possa emanciparsi dai dogmi dell'espressione e della

⁶⁹ Alle spalle del lavoro di Gusdorf vi sono l'opera di Dilthey, un tentativo di storiografia e ermeneutica dell'autobiografia considerata come chiave per ogni sorta di manifestazione culturale, e la monumentale, e incompiuta, opera di Misch: una storia dell'autobiografia dai Babilonesi e Assiri fino alla fine del XIX secolo, opera che testimonia come indipendentemente dalla definizione di un genere, da sempre l'espressione umana sia stata autobiografica. Esiste anche uno studio comparativo del 1909 citato da Olney nel suo *Autobiography and the Cultural Moment*: Anna Robeson Burr, *The Autobiography: a critical and comparative study*, ma si tratta, a detta dello studioso statunitense, di un'opera di scarsa rilevanza teorica. Olney, nel testo appena citato, sottolinea come le riflessioni di Gusdorf siano sostanzialmente contemporanee ai suoi stessi studi e giungano a fissare dei punti molto vicini.

⁷⁰ «Autobiography [...] requires a man to take a distance with regard to himself in order to constitute himself in the focus of his special unity and identity across time», G. Gusdorf, «Conditions and Limits of Autobiography», in J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, cit., p. 31.

rappresentazione, e la *nouvelle critique* archivia ogni lettura troppo biografica dell'opera letteraria in generale. È evidente come tale sospetto riguardi anche, se non soprattutto, il genere autobiografico: l'io allora è finzione e così la vita, e dietro il testo di un'autobiografia vi sono caratteri su una pagina che possono essere decostruiti.

Dissolto l'io in un testo e il testo in aria, molti critici hanno annunciato la morte dell'autobiografia, sottolineando che non vi è altro che «narrativa, finzione del sé».

Come si evince dalla ripresa negli anni Ottanta della scrittura in prima persona, soprattutto nelle opere stesse prima ancora che nel discorso critico, le interpretazioni monolitiche e radicali che avevano decretato la morte del genere vengono archiviate e si rende necessario un ripensamento radicale.

1.3 QUEL CHE RESTA DEL DISCORSO SUL SÉ

Una nuova verità

Per quanto nel corso del Novecento si sia assunta la problematicità del desiderio di verità e l'ambiguità di ogni intenzione di 'dire il vero', non è possibile semplicemente liquidare l'impresa rousseauiana considerando superato il discorso che si vuole autentico.

Certamente rispetto al contesto teorico in cui si muoveva il filosofo francese, si è riconosciuta una maggior complessità alla nozione di sincerità, e si è messo in luce come il purismo della verità, come è stata definita l'intenzione che anima la parola di Rousseau, più che dono della verità all'altro sia formula retorica, che fa della verità stessa una mera strategia⁷¹.

⁷¹ La retoricità dell'appello rousseauiano appare con maggior evidenza se si mette in contrapposizione alla promessa e all'impegno alla sincerità che Sant'Agostino formula nelle sue confessioni, in cui affida alla carità, e dunque a Dio, la possibilità di essere creduto non solo da lui ma anche dagli uomini: «quale sono ora mentre sto scrivendo queste mie confessioni desiderano saperlo in molti che mi hanno conosciuto e molti che non mi hanno conosciuto, che da me o di me hanno avuto notizie ma essi non appoggiano il loro orecchio al mio cuore: ed è qui che io sono veramente me stesso. Così vogliono che io esponga il loro intimo del mio cuore, quello a cui non possono applicare né l'occhio né l'orecchio, né l'intelligenza: e lo vogliono, disposti a credere:

Roland Barthes esprime con chiarezza la distanza guadagnata rispetto all'assunto «degli autori antichi» che credevano venisse loro richiesto di sottomettersi all'unica legge dell'*autenticità*; scrive infatti che *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes di Roland Barthes) non è libro di confessioni, non perché sia insincero, ma perché quanto si scrive su di sé non è mai l'ultima parola, un sé coerente è necessariamente una finzione che prevede una messa a distanza e un passaggio attraverso l'Altro e la scrittura:

non cerco di mettere la mia espressione presente al servizio della mia verità anteriore (in regime classico, questo sforzo sarebbe stato santificato con il nome di *autenticità*), rinuncio allo spossante inseguimento di un vecchio pezzo di me stesso, non tento di restaurarmi (come si dice di un monumento). Non mi dico: «Adesso mi descrivo», ma: «Scrivo un testo e lo chiamo R.B.». Faccio a meno dell'imitazione (della descrizione) e mi affido alla nominazione. Lo so bene che, nel campo del soggetto non esiste referente. Il fatto (biografico, testuale) si abolisce nel significante, perché coincide immediatamente con lui.⁷²

L'ordine alfabetico con cui colleziona i frammenti, ordine che «cancella tutto, rimuove ogni origine», suggerisce le infinite interpretazioni e la sempre data possibilità di ripensare la storia altrimenti, invita a non fidarsi dei reticoli e dei raccordi che parrebbero veicolare un solo grande senso. Non si tratta, attraverso la scrittura, di ricostruire il passato.

Ogni testo non è che un testo in più, «testo su testo, il che non chiarisce mai nulla»⁷³:

è per fermare, deviare, dividere questa discesa del discorso verso un destino del soggetto, che in certi momenti l'alfabeto vi richiama all'ordine (del disordine) e vi dice: Taglia! Riprendi la storia in un altro modo!⁷⁴

E tuttavia lo stesso tentativo di Barthes di superare l'impasse grazie alla discontinuità si rivela vano: anche la scrittura frammentaria è «*alla fin fine*» un dispositivo retorico aperto all'interpretazione e come tale «cercando di spargermi, non faccio che riguadagnare prudentemente il letto dell'immaginario»⁷⁵. Non è

potranno anche conoscere? La carità, che li rende buoni, dice loro che in questa confessione io sono sincero: essa, la carità, mi acquista la loro fiducia»; S. Agostino, *Le confessioni*, cit., p. 309.

⁷² R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007, p. 67.

⁷³ *Ivi*, p. 138.

⁷⁴ *Ivi*, p. 168.

⁷⁵ *Ivi*, p. 109.

possibile risalire a qualcosa di supposto antecedente l'unità immaginaria e, seppur illusoria, non vi è nemmeno modo di sganciarsi da essa.

L'opportunità di accedere oltre la simbolizzazione è allora forse solo quella, per il Barthes de *La camera chiara*, offerta dalla fotografia: il *punctum* sarebbe il dettaglio che l'immagine offre capace di oltrepassare il limite, di accedere a una possibilità preclusa alla parola.

Come fa notare Michael Fried nel suo «Barthes's Punctum»⁷⁶ il *punctum* non è semplicemente relato all'individualità di colui che guarda chiamata in causa da un dettaglio. Il critico americano analizza la sezione venti de *La chambre claire* (La camera chiara) – una pagina soltanto, come scrive –, e mette in luce un aspetto che determina, a suo avviso, un cambio di prospettiva profondo. Chiamando in causa l'attività del fotografo – la cui veggenza non consiste nel vedere, quanto nel trovarsi là – Roland Barthes lega la potenza del *punctum* a una distinzione fondamentale tra vedere (*seeing*) e essere mostrato (*being shown*):

il punctum, potremmo dire, è visto da Barthes ma non perchè è stato mostrato a lui dal fotografo, per il quale non esiste [...] questo è in linea con la ripetuta asserzione di Diderot che l'osservatore deve essere trattato come se non ci fosse.⁷⁷

Il *punctum* sarebbe dunque un dettaglio che rivela la non intenzionalità del fotografo, qualcosa che testimonia la natura non teatrale della fotografia, qualcosa che, come Barthes scrive, è più facile che ritorni una volta che la fotografia non sia più davanti agli occhi, quando viene a mancare quella visione diretta che impegna in uno sforzo di descrizione che mancherà sempre la meta:

la foto mi colpisce se io la tolgo dal suo solito bla-bla: «Tecnica», «Realtà», «Reportage», «Arte», ecc.: non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva.⁷⁸

Nemmeno la fotografia dunque coglie un passato o una memoria, e l'occasione che il Reale si dia come emergenza per lo spettatore è legato al suo non esistere negli occhi del fotografo: qualcosa si dà a vedere senza che nessuno abbia voluto

⁷⁶ M. Fried, «Barthes's Punctum», in G. Batchen (a cura di), *Photography degree zero. Reflection on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2009.

⁷⁷ «The punctum, we might say, is seen by Barthes but not because it has been shown to him by the photographer, for whom it does not exist [...] this is in keeping with Diderot's repeated injunction that the beholder be treated as if were not there», *ivi*, p. 13 [trad. mia].

⁷⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, p. 56.

mostrarlo – perché, banalmente, non era lì. Un'emergenza, appunto, *après-coup*, che chiama in causa l'affettività e che non appartiene alla coscienza intenzionale. La possibilità di ritrovare l'amata madre si dà in una fotografia che la ritrae bambina, che rivela attraverso qualcosa di mai visto; un'immagine in cui l'autore non può ritrovare la somiglianza. Come scrive Riccardo Panattoni nel suo *Black out dell'immagine* quella fotografia non è la restituzione visiva di qualcosa di già visto, non è la reificazione di un ricordo, ma la particolare esperienza soggettiva di «toccare visivamente la memoria di ciò che continuamente continuava a mancare attraverso la sua presenza»⁷⁹. «Qualcosa del suo apparirci rimane sfuggente, liscio e inafferrabile»⁸⁰: ecco perché la fotografia del Giardino di Inverno non viene riprodotta nel saggio dall'autore⁸¹.

Del resto è con questo asserto che Roland Barthes inaugura il proprio corso di semiologia letteraria al *Collège de France*:

si adopera a rappresentare il reale. Il reale non è rappresentabile! [la letteratura] non ha che il reale per oggetto di desiderio [...] ella crede sensato il desiderio dell'impossibile.⁸²

Tuttavia, nonostante la coscienza delle difficoltà, anche oggi, anzi forse mai come oggi, assistiamo a un'esplosione del romanzo confessione, dei diari, dei resoconti confidenziali, degli *outing*, testimonianza di una nuova vocazione a raccontare la propria vita sin nell'intimo del proprio dolore. Non si tratta di autobiografie tradizionali: l'io interiore sarebbe al tempo stesso origine del racconto e certificazione di autenticità, ai fatti di una vita si sostituisce una testimonianza emotiva che restituisce sulla pagina i vissuti legati alle proprie esperienze e che intende suscitare un movimento di empatia nel lettore⁸³. Così anche i *social network*

⁷⁹ R. Panattoni, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, Mondadori, Milano 2013, p. 10.

⁸⁰ *Ivi*, p. 14.

⁸¹ Nella seconda sezione de *La camera chiara*, che segue la pagina analizzata da Fried, il passaggio del tempo è proposto come *punctum*, Fried sottolinea come il senso di qualcosa come passato non può essere intenzionalmente posto nel presente, e dunque sarebbe ulteriore prova di qualcosa di dato senza che sia intenzionalmente mostrato, e in questo senso colpisce.

⁸² «S'affaire à représenter le réel. Le réel n'est pas représentable! [la littérature] n'a jamais que le réel pour objet de désir [...]; elle croit sensé le désir de l'impossible», R. Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 77, Paris, Seuil, 1978, p. 21-23 [trad. mia].

⁸³ Secondo B.J. Mandel («Full of life now» in J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, cit., p. 55) questo vale per l'autobiografia in generale. Nella sua riflessione sottolinea che non si può contrapporre

possono essere considerati una nuova modalità di attribuzione di centralità al privato, un nuovo esercizio autobiografico; lo sguardo su di sé, e la ricerca e presentazione e offerta di un sé, sembrano dunque essere passati immuni alla messa a tema della complessità degli intenti, resistiti alle molteplici dichiarazioni di inevitabile fallimento.

Non si tratta di fare i conti direttamente con la specificità di quelle forme di racconto di sé che compaiono nei blog o nelle pagine *facebook*, di indagarne cioè la peculiarità da un punto di vista formale e di provare a dimostrare se possano o se non possano essere indicate come le nuove forme del discorso autobiografico, quanto di cercare di mettere in luce quale idea di verità, autenticità e sincerità sottendano e se debbano essere messe in relazione davvero con quella necessità di indagine e di introspezione che abbiamo suggerito possa essere stata il motore originario del discorso su di sé, o si scrivano piuttosto in un discorso sulle apparenze sociali e sulla filosofia del prestigio, e conseguentemente che ruolo abbia il desiderio di riconoscimento nel determinare il loro successo.

Dopo il lungo interrogarsi sulla legittimità del genere, sui criteri, sulle definizioni di autentico e di memoria, l'autobiografia, a discapito di tutte le incertezze, è oggi dappertutto. Una moltiplicazione che ha fatto quasi diventare sospetta la parola stessa:

gli scrittori che la praticano preferiscono inventarne altre: autofiction (Serge Doubrovsky), automitografia (Claude Louis Combet), *autobiogre* (Hubert Lucot), otobiografia e circonfessione (Jacques Derrida), *curriculum vitae* (Michel Butor), *prose de mémoire* (Jacques Roubaud), *nouvelle* autobiografia (Alain Robbe-Grillet), egografia, etc. quando non si tratta poi della paradossale autobiografia di un altro (Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*)... Senza contare le *Antimémoires* (Malraux) o gli *Antibiotiques* (attorno a Perec).⁸⁴

autobiografia e fiction badandosi sul loro rapporto con la verità, ma è necessario chiamare in causa la figura del lettore che guarderebbe alle autobiografie per soddisfare il proprio bisogno di seguire l'esperienza di realtà di un altro essere umano, lasciandosi muovere dall'idea che quanto legge è la verità che lo scrittore pretende di dire sulla propria esistenza, e sarebbe proprio in questa pretesa la verità delle parole. Il passato allora potrebbe essere un'illusione, ma quel che conta è che viene ratificato dalla luce che nel presente si intende fare su di esso, dall'intenzione che l'autore trasmette nelle parole che sceglie di scrivere.

⁸⁴ «Les écrivains qui la pratiquent préfèrent en inventer d'autres: autofiction (Serge Doubrovsky), automythobiographie (Claude Louis-Combet), autobiogre (Hubert Lucot), otobiographie et circonfession (Jacques Derrida), *curriculum vitae* (Michel Butor), prose de mémoire (Jacques Roubaud), nouvelle autobiographie (Alain Robbe-Grillet), égographie, etc., quand il ne s'agit pas de la paradoxale autobiographie d'un autre (Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*)... Sans compter les *Antimémoires* (Malraux) ou les *Antibiotiques* (autour de Perec)», D. Viart, *Un genre impossible*, «TDC», n. 884, Cndp, Chasseneuil du Poitou

Autenticità e sincerità

Andrea Tagliapietra in *Sincerità* offre forse una risposta all'impossibilità di Roland Barthes, o quantomeno le sue analisi rivelano la possibilità di intendere in vario modo i termini in campo, termini che considerati talvolta impropriamente intercambiabili, veicolano invece distinzioni significative, soprattutto se analizzati nelle loro conseguenze.

Si tratta di una puntualizzazione che consente di non sovrapporre due inviti al vero appartenenti a momenti storici e paradigmi concettuali differenti.

La constatazione di partenza è che negli usi linguistici contemporanei con sincerità più che il «dire il vero» si intenda piuttosto l'«esser vero», e dunque più che la verità di quel che si enuncia, a essere implicato è il modo di essere del soggetto. Mentre la *veridicità* è dire quel che si pensa e si ritiene vero, dunque restituire le certezze del soggetto, e la *veracità* implica l'azione e dunque l'accordo tra parole e atti, la sincerità riguarda «l'intima corrispondenza con se stessi, nel compito più difficile di tutti, quello di divenire ciò che si è e di essere ciò che si diviene»⁸⁵.

Il movimento dunque è un passaggio dall'esterno all'interno, dal teatro sociale all'autocoscienza, dalla corrispondenza alla coerenza, e l'insincerità riguarderebbe allora una frammentazione interna alla coscienza stessa.

Di conseguenza:

la sincerità così intesa è, quindi, quel movimento di unificazione narrativa dell'esistenza, quella *scrittura di sé* (è il significato etimologico di 'bio-grafia') che raccoglie, ogni volta in sintesi nuove, le identità e le differenze della coscienza. Tuttavia, non si tratta di intendere il lavoro della sincerità come la ricerca di una forma di coerenza forzosa [...] la sincerità è piuttosto il paziente lavoro di raggiungersi, di eguagliarsi, di immedesimarsi, ossia di entrare in possesso di se medesimi e di realizzare quella dignità, quel rispetto e quel sentimento di sé che, una volta acquisiti, non ci fanno più cercare la difesa della maschera, ma anzi ci rendono fieri di ciò che siamo.⁸⁶

2004, pp. 6-7.

⁸⁵ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., p. 17.

⁸⁶ *Ivi*, p. 20.

La sincerità si distingue dall'autenticità per la dimensione sociale che implica: raggiungere un'identità da presentare agli altri che non renda più necessario il mascheramento, così da guadagnare stima, farsi una buona reputazione.

L'autenticità invece riguarda la fedeltà a se stessi, una fedeltà anche 'a costo' della dimensione sociale, che anzi consenta al soggetto di smarcarsi proprio all'inautenticità cui la società ci obbliga. Anche una tale fedeltà, tuttavia, non dimentica davvero l'altro, e se non sfocia in un patologico delirio narcisistico in cui il soggetto è solo con la propria integra coerenza, è perché è il rapporto all'alterità stessa a costituire il 'dentro di sé' di ognuno. Si è sempre in dialogo, anche nei propri monologhi, con un orizzonte di valori che implica l'altro significativo dal quale si è stati plasmati e da cui, proprio in virtù di tale movimento di richiamo a sé e coerenza, si cerca di farsi riconoscere.

Rousseau è dunque a un'autenticità così intesa che pretendeva di impegnarsi, una fedeltà alla coscienza e alle sue oscillazioni, all'irrequietezza, sino a rovesciarsi, come sottolinea Starobinski, in una fedeltà alla propria natura infedele, come se la verità dell'io non potesse darsi che nell'infinita sottrazione dalla pretesa di giungere a un dato primitivo e stabile. Le confessioni pubbliche del filosofo francese, non diversamente da quelle che oggi dominano i *social-network*, non rivelano altro che verità presunte, stereotipi più che veri segreti, e non possono altro che produrre omologazione: la ricerca ostinata della autenticità rende prevedibili e ha poco a che vedere con l'affermazione della propria irriducibile individualità.

Philippe Forest, in relazione al trionfo di quella che propone di definire 'ego letteratura' mette l'accento proprio su questo aspetto:

impresa insidiosa di addestramento sociale in cui l'individuo si trova invitato a fabbricare liberamente il suo essere in base al miraggio di un modello conforme ai valori comuni, esperienza in cui si verifica il paradosso dell'alienazione consumistica che sottomette il dettato individualista (diventare se stessi) alla norma collettiva (essere simili a tutti).⁸⁷

Lo scrittore francese sostiene quindi che in una certa misura tale letteratura risponda all'esigenza di ripiegare nel territorio rassicurante dell'intimo per

⁸⁷ P. Forest, *Il romanzo, l'io*, Holden Maps, Milano 2004, p. 15.

sfuggire al senso di smarrimento «determinato dall'ingresso delle società occidentali nell'era della post-storia».

Cosa andiamo cercando leggendo nel privato, nell'intimo di una persona, perché amiamo che persone di riconosciuto successo, qualsiasi forma esso prenda, ci rivelino il loro scabroso retroscena? Perché il racconto di queste esperienze diventa occasione di speranza e riscatto collettivo? Il discorso il più delle volte prende la direzione dell'autentico: piace il vero. Ma è davvero il vero in campo?⁸⁸

Non è un caso che Franco D'Intino distingua nel genere autobiografico una forma referenziale, che rimanda ai fatti esterni, e una costruttivista, in cui è la forma del racconto responsabile della credibilità del contenuto.

Scrive:

la conquista al racconto di nuovi spazi e di una relativa libertà nell'organizzazione formale presuppone uno slittamento dal concetto di verificabilità a quello di autenticità che presuppone il riferimento a una verità intima di cui ci si dichiara interamente responsabili. Nell'ottica autobiografica non importa la fedeltà a una verità storica [...] il nesso referenziale, che pure permane, viene instaurato non più al livello della storia ma a quello del discorso, che resta autentico anche se i fatti non sono veri.⁸⁹

Il racconto di una vita celebra un'apertura alla possibilità di riqualificare le esistenze normali; in campo vi sono allora la reputazione, il prestigio, la maschera sociale, il teatro delle vanità: è un gioco di specchi, di esibizione, in cui si mescolano narcisismo e voyeurismo; la necessità di essere guardati da un lato, l'illusione di poter partecipare alle vite celebri dall'altro. Da testimone a testimonial.

Scrive infatti Lionel Trilling:

Se la sincerità ha perso il suo ruolo precipuo, se la parola stessa per noi è un suono vuoto e sembra quasi negare il suo stesso significato, è perché il suo fine non è quello di rivelare qualcosa a se stessi, ma di essere semplicemente un mezzo. Se uno

⁸⁸ Il punto chiave è la credibilità del soggetto che certifica, con la propria carne, con la propria sofferenza, l'esperienza. Il testimone è il martire, non il mediatore che osserva o ha osservato e traduce una possibilità, ma chi racconta la propria esperienza diretta indipendentemente dal valore di verità che questa può avere, un'esperienza di vita che si distingue dai processi di falsificazione in cui viviamo immersi, dispersi come siamo tra *nickname* e profili virtuali. I racconti-testimonianza risponderebbero dunque a un'esigenza di messa a nudo come garanzia di autenticità, un fenomeno di 'riduzione all'io': non si scrive in forza di una competenza, si parla delle cose in relazione all'esperienza particolare che se ne è fatta. Non vi è più 'cognizione' del dolore, quanto piuttosto esibizione: il dolore si fa sfogo, viscere esibite, senza la mediazione della letteratura.

⁸⁹ F. D'Intino, «I paradossi dell'autobiografia», in R. Caputo, M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita, l'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni Editore, Roma 1997, p. 293.

è sincero con se stesso per evitare di essere falso con gli altri, è sincero con se stesso? L'evidente finalità morale implica una finalità pubblica, tutto ciò suggerisce la stima e la buona reputazione che si accompagnano alla buona condotta di un ruolo pubblico.⁹⁰

La società, il mondo delle apparenze, ci chiede di presentarci come sinceri:

Non è certo per caso che l'idea di sincerità, di se stessi e insieme alla difficoltà di esserne consapevoli e di mostrarla, avrebbe dovuto emergere a vessare la mente dell'uomo all'epoca che vide l'improvvisa esplosione del teatro.⁹¹

Siamo dunque al teatro, luogo della simulazione, dei personaggi e dei ruoli: è la duplicità del termine 'persona', maschera da un lato e unicità dell'individuo contrapposta a 'personaggio' dall'altro. Come se la persona potesse essere esaurita dal ruolo sociale, come se l'autentico potesse appiattirsi senza resti nel sincero, per riprendere la distinzione di Tagliapietra.

L'individuo moderno, invece, si percepisce come *al di là* delle maschere, ed è in questo al di là che si muove per trovarsi, rispondendo all'appello di Debord, che aveva visto con una certa lungimiranza il fascino perverso della rappresentazione e si era scagliato con rabbia e partecipazione contro il pullulare di realtà mediali corrotte e destinate a mascherare il reale delle cose, l'autentico, il 'mondo al di sotto', puro, da guardare con nostalgia.

In questo scenario è forse più facile comprendere che funzione vorrebbe avere l'intimità esibita in maniera ogni giorno più consistente che domina il mondo contemporaneo: dalle foto postate su twitter di gravidanze e colazioni, alle confessioni in campagna elettorale, ai quadretti bucolici familiari tra nipoti e animali domestici. L'intenzione vorrebbe essere quella di rivelare l'autentico al di là del ruolo: attrice o primo ministro che sia.

Come se non vi fosse più posto per il pudore o forse, detto meglio, come a dare corpo alle parole di Derrida:

⁹⁰ «If sincerity has lost its former status, if the word itself has for us a hollow sound and seems almost to negate its meaning, that is because it does not propose being true to one's own self as an end, but only as a means. If one is true to one's own self for the purpose of avoiding falsehood to others, is one being truly true to one's own self? The moral end in view implies a public end in view, with all that this suggests of the esteem and fair repute that follow upon the correct fulfilment of a public role», L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, cit., p. 9 [trad. mia].

⁹¹ «It is surely no accident that the idea of sincerity, of the own self and the difficulty of knowing and showing it, should have arisen to vex men's minds in the epoch that saw the sudden efflorescence of the theatre», *ivi*, p. 10 [trad. mia].

il pudore è un sentimento così aporetico, così intimamente contraddittorio, così esibizionista nella sua stessa logica, che il più pudico, per la legge del sintomo, sarà sempre anche il meno pudico.⁹²

Galimberti si chiede se «sono sempre io quel che esistendo cambia?»; l'autenticità non può far riferimento a un'identità stabile, quasi un substrato che rimane identico nel corso della nostra esistenza⁹³. Dal suo discorso si evince la necessità di non perdere il vero fondamento della nostra autenticità, l'incontro con se stessi, il 'non viverci a propria insaputa' che si realizza in quella che lui definisce la scrittura della propria vita, la messa in forma.

Ma è allora davvero possibile lasciare fuori le 'maschere'?

Bernard Williams, in contraddizione con questo movimento di sottrazione alla dimensione sociale, e analizzando un'altra figura centrale del panorama francese, Denis Diderot, mostra come un'analisi puntuale de *Le Neveu de Rameau* (Il nipote di Rameau), costringa ad assumere, quanto meno come problema, una nuova prospettiva:

nella concezione di Diderot, per come la comprendo io, il fatto che gli esseri umani abbiano una costituzione mentale incostante che necessita di essere stabilizzata dalla società e dall'interazione con gli altri è una verità universale, non soltanto un tratto speciale della modernità.⁹⁴

Tagliapietra problematizza tali conclusioni sottolineando come il filosofo inglese non colga la struttura dialettica della coscienza: l'individuo non aderisce acriticamente allo strapotere della società, vi è insieme un movimento oppositivo a tale alienazione e dunque su di lui si esercita il potere, ma, insieme, l'individuo reagisce. Indubbiamente tuttavia siamo lontani dall'idea di autenticità solipsistica e non sembra possibile prescindere dalla dimensione sociale.

Arnaldo Pizzorusso in *Ai margini dell'autobiografia* scrive:

com'è ovvio, la scrittura autobiografica presuppone la volontà di comunicare a un pubblico reale (o possibile, o immaginario) una rappresentazione e un'idea di sé e delle proprie azioni. Ciò implica un principio e una pratica di individuazione e descrizione. Per individuare e descrivere se stesso, il soggetto dovrà essere in grado di assumere un ruolo, in questo caso il suo proprio ruolo. Pertanto la relazione del soggetto-autore con il soggetto-personaggio non è una relazione di identità, ma

⁹² J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 99.

⁹³ U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁹⁴ B. Williams, *Genealogia della verità*, Fazi Editore, Roma 2005, p. 177

piuttosto una tensione verso l'identificazione di un qualche cosa a cui si dà il nome di 'persona'.⁹⁵

Quello che queste parole suggeriscono è in qualche misura un rovesciamento: l'individuo che scrive perde la propria priorità ontologica, e la consistenza per l'io si gioca nel ruolo. L'autobiografo, sottolinea Pizzorusso, costruisce la figura che sarà riconosciuta, e ricorda, citando William James, che «un uomo indossa molte maschere sociali finché ci sono individui che lo riconoscono e conservano di lui quell'immagine mentale»⁹⁶.

All'interno di questa problematizzazione del concetto di autenticità, e condividendo la necessità di pensarlo in maniera relazionale, Adam Phillips cerca di comprendere perché, sia difficile rinunciare a tale nozione per quanto la si riconosca come ultimo baluardo moderno di un essenzialismo ormai caduto in disgrazia. Nel suo «La questione dell'autenticità» lo psicoterapeuta inglese racconta che il poeta John Clare ad inizio Ottocento, come scrive nella propria autobiografia, legava il piacere delle letture dell'infanzia alla propria capacità di concedere a quelle favole la patente di autenticità. Non considerare reali le storie significherebbe privarle del loro potere, togliere loro la possibilità di agire in un certo modo. L'autenticità attraverso questo richiamo viene da Adam Phillips riconosciuta come qualcosa che un soggetto attribuisce a un oggetto, qualcosa dunque che si iscrive più dal lato delle attitudini della mente che da quello delle proprietà delle cose:

se non consideriamo autentico un oggetto, ci precludiamo una vita emotiva, tutte le sfumature dei nostri sentimenti. Non dobbiamo credere nell'autenticità, ma solo ricordare e credere in ciò che pensavamo fosse l'autenticità [...] ciò che per noi conta di più - piacere, dolore e sorpresa - è reso possibile dalla nostra fede nell'autenticità. Quando non «concediamo» più l'autenticità, siamo creature diverse, creature per cui piacere, dolore e sorpresa non sono più valori supremi o esperienze privilegiate.⁹⁷

Conclude lo psicoterapeuta: il punto non è se l'autenticità esista o meno, ma che c'è stato un tempo in cui pensavamo di averla.

⁹⁵ A. Pizzorusso, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, il Mulino, Bologna 1986, p. 190.

⁹⁶ «A man has a many social selves as there are individuals who recognize him and carry an image of him in their mind», *ivi*, p. 196 [trad. mia].

⁹⁷ A. Phillips, *Sull'equilibrio*, Ponte alle Grazie, Milano 2011, pp. 111-112.

Il continuo posizionarsi rispetto a questa nozione deve dunque portare ad interrogarsi su ciò a cui ci si aggrappa nel continuare a riferirsi ad essa, o, a rovescio, di cosa ci diciamo a favore dichiarandoci contro.

Il soggetto nel teatro del mondo

Credo sia allora opportuno mettere in tensione queste riflessioni con il progetto di fondazione di un'estetica sociale⁹⁸ messo in campo da Barbara Carnevali nel suo *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. La filosofa italiana sottolinea la necessità di indagare il rapporto tra essere ed apparire e il commercio con il sensibile, che consente agli esseri umani di entrare in relazione e dunque, implicitamente, nega che sia possibile liquidare il problema nella semplice antitesi verità e menzogna. Nell'apparire consiste la sola possibile 'natura del sociale': la rappresentazione e la spettacolarità non sono malattie della comunicazione alienata ma dimensioni costitutive del vivere con gli altri⁹⁹. Le 'immagini sociali' e le maschere pubbliche non possono essere dissolte, pena la paranoia e la solitudine, esiti della tradizione romantica che ha pensato il problema della società dal punto di vista del soggetto e dunque intendendo, come e con Rousseau, l'alienazione come condizione morale e non come proprietà delle immagini e della realtà. Il mondo delle apparenze, scrive la filosofa, va indagato dal momento che non può essere liquidato come qualcosa che non ci riguarda: è un dato e solo accettando l'esistenza della mediazione estetica è possibile pensare a un uso onesto delle apparenze e avvicinarsi a una presa di coscienza della complessità di un discorso sulla realtà del soggetto. L'immagine sociale seppur non sia il corpo fisico, e per quanto non abbia a che fare con stati interiori, concorre a costituire la realtà del soggetto, una realtà sfuggente, che può essergli sottratta, e per raggiungere la quale non può

⁹⁸ È solo interrogandosi sulla possibilità di un'estetica sociale, partendo dall'assunto che l'apparire sia la sola possibile 'natura del sociale', e interrogando la portata ordinaria della dimensione mediale, che è possibile smascherare le eventuali distorsioni di questo spettacolo: non si può definire una malattia se non si è preventivamente indagata la naturalità del corpo sano. Come possiamo chiederci se davanti al pullulare di mediazioni tutto sia corruzione?

⁹⁹ B. Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, il Mulino, Bologna 2012.

essere sufficiente il movimento introspettivo autentico e onesto cercato da Rousseau.

Insomma, con buona pace di Debord, il punto non è tornare a una società senza bisogno di mediazioni e condannare la *società dello spettacolo*.

La maschera è sospetta, ma ci manifestiamo indossando abiti:

Le maschere sono espressioni fermate nel tempo e mirabili echi del sentimento: fedeli, discrete e meravigliose al tempo stesso. Le cose viventi al contatto dell'aria devono acquistare una pelle, e non si rimprovera alla pelle di non essere un cuore. Ci sono invece dei filosofi che se la prendono con le immagini perché non sono cose e con le parole perché non sono sentimenti. Le parole e le immagini sono come conchiglie che sono parte integrante della natura non meno delle sostanze che racchiudono, ma più adatte all'occhio e più aperte all'osservazione.¹⁰⁰

Prima di gettare le maschere allora, o prima di pensare che sia necessario farlo, dovremmo assumere su di noi la certezza che non ci diamo che attraverso di esse e prendere in considerazione lo scarto e l'inevitabile alienazione che ogni espressione, ogni segno, porta con sé. Tanto più che sotto tali maschere «non vi sono né un 'io' né un 'noi' più autentici e consistenti»¹⁰¹. La realtà sociale fatta di immagini non è mera corruzione d'uno scambio altrimenti autentico e di un soggetto altrimenti 'vero': la malia del *prestigio* che attraversa le pagine proustiane non è solo una modalità di restituire la nostalgia romantica per l'autentico che attraversa la *Recherche*, ma è insieme prova evidente di come non ci si possa liberare dalla necessità di darsi una forma, né dal codice delle apparenze che struttura la realtà nella quale ci muoviamo.

Soltanto indagando la società come fenomeno estetico è possibile archiviare il sospetto morale per il quale quel che è virtuale, maschera, profilo, sembra inevitabilmente artificio, menzogna, altro da un presunto sé garante del vero che se ne starebbe al di sotto.

E dunque, si domanda Barbara Carnevali: qual è il nostro rapporto con le immagini che produciamo e che interponendosi tra noi e gli altri costituiscono la nostra realtà sociale, realtà che può anche sfuggire al nostro controllo?

¹⁰⁰ G. Santayana, *The World's a Stage e Masks*, in Id., *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, New York, Scribner's, 1922, pp. 126-132; A. Pizzorno, *Sulla maschera*, Il Mulino, Bologna 2008.

¹⁰¹ F. Remotti, *Contro l'identità*, cit., p. 103.

Tra le motivazioni che starebbero alla base dello scrivere autobiografico che Franco D'Intino individua ed enumera nel suo imprescindibile testo sull'autobiografia più volte citato, si trovano, tra le altre – cinque in tutto – l'intento apologetico e la ricerca di un'identità negata che si vorrebbe riconquistare in contrapposizione al mondo: non sono forse intenzioni riscontrabili anche nelle moderne forme di autopresentazione? Agire sul sensorio, manipolare la percezione collettiva diventa allora un modo non tanto per avere i nostri cinque minuti di popolarità, ma per essere i creatori della Marilyn che siamo: oggi l'esposizione pubblica può essere trasformata nella forma attiva di rappresentazione di sé non solo attraverso l'abito che scelgo di indossare o il gesto, ma anche attraverso il moltiplicarsi dei profili virtuali.

Siamo iscritti nella rappresentazione del mondo, lo comprendiamo attraverso i segni esteriori, non è forse allora più possibile condividere il rimpianto platonico cristiano per un originario autentico.

La mimesi è fenomeno universale, non riguarda soltanto il desiderio di imitare lo stile, possedere l'oggetto o il comportamento (*status symbol*) che consenta una sorta di accrescimento ontologico – dal possesso dell'oggetto, come sottolinea René Girard in *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Menzogna romantica e verità romanzesca)¹⁰², ci si attende una metamorfosi radicale del proprio essere –, ma anche la possibilità di comprensione del 'dentro' dell'altro, peraltro già inscritta nella nostra mente, con i neuroni specchio che ci ricordano il ruolo dell'imitazione nella strutturazione del sentimento di empatia.

Non è soltanto un problema del ruolo e del potere che diamo all'Altro in questo desiderio di esserci e essere visti, ma è anche un problema di quanto sia possibile pensare di essere qualcosa di differente e altrove rispetto a questa pluralità e frammentazione che le apparenze sociali non ci consentono di ignorare.

Il punto allora è forse per il soggetto avere coscienza della misura della propria, inevitabile, alienazione, valutare il desiderio di riconoscibilità e di esposizione che mettiamo in atto sui social network o standone fuori, smettendola forse di pensare che sincerità e autenticità possano farsi garanti del soggetto che siamo:

¹⁰² «L'oggetto non è che un mezzo per raggiungere il mediatore. È all'essere del mediatore che mira il desiderio», R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2005, p. 49.

l'uscita dalla logica dell'identità consiste allora in una sorta di elogio della precarietà [...] non vi sono molte proposte alternative: o si continua a credere pervicacemente nelle proprie forme identitarie (costi quel che costi) o si procede quanto meno ad alleggerirle, così da renderle più disponibili alla comunicazione e agli scambi, alle intese e ai suggerimenti, alle ibridazioni e ai mescolamenti.¹⁰³

Il rischio, altrimenti, è quello di non padroneggiare ma subire lo strapotere della realtà esterna, come le forme del disagio contemporaneo mostrano con chiarezza, realizzando i soggetti come indivisi, fissandoli stabilmente in maschere identificatorie e desoggettivate, maschere-corazza, per dirla con Wilhem Reich.

Tagliapietra ci invita dunque a guardare con sospetto l'idea che la società offra una possibilità di stabilizzare l'identità personale, e altrettanto sospetto potremmo riservare a chi voglia recuperare un autentico al di là e prima delle maschere, o l'unità di una coscienza. L'individuo, per il filosofo italiano, si definisce in un movimento dialettico rispetto a tutto questo:

l'individuo è, cioè il luogo su cui il potere si esercita, ma è anche il luogo della reazione al potere, del possibile contropotere e quindi, della modulazione e della trasformazione del potere. [...] dialettizzando la coscienza, infatti, si mette a nudo la doppia direzione del potere che attraversa e innerva sia l'interiorità degli individui che l'esteriorità dello spazio intersoggettivo, trovando il punto di resistenza proprio nel momento riflessivo¹⁰⁴.

Come allora intendere, in questo scenario, la scrittura di sé, se non in una direzione che abbia più la forma di una scommessa rispetto al futuro, piuttosto che di un impegno di onestà con il passato. Come scrive D'Intino è la prospettiva da cui si narra a costituire la parte più rilevante del significato complessivo dell'opera¹⁰⁵, e dunque l'autobiografo è soltanto apparentemente uno storico:

in realtà il suo ruolo è più simile a quello dell'artista, perché presuppone la capacità di dare forma all'informe [...] ciò determina un'indecidibile finzionalità, un allentamento e offuscamento del confine tra realtà e finzione, fra vero e verità, fra menzogna e onestà. [...] quella autobiografica non è la scrittura regressiva dell'introspezione del soggetto, ma la testimonianza storica della condizione di pensarsi, immaginarsi e rappresentarsi come abitanti di un mondo.¹⁰⁶

¹⁰³ F. Remotti, *Contro l'identità*, cit., p. 104.

¹⁰⁴ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., p. 149.

¹⁰⁵ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., p. 134.

¹⁰⁶ G. Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, Edizioni Unicopli, Milano 2008, p. 34.

Cura di sé

In tempi recenti una delle modalità di indagine e di riflessione relative allo scrivere di sé ne ha messo in evidenza la dimensione 'terapeutica': secondo questa prospettiva scrivere di sé sarebbe una sorta di medicamento dell'anima, una risposta possibile a una forma di urgenza che può raggiungere un uomo o una donna nel corso della vita, urgenza che spingerebbe a utilizzare la scrittura come strumento per riannodare i fili della propria esistenza, rappresentandosi e dunque ricostruendosi così da poter guarire da una sensazione di distacco e non appartenenza che mina il nostro rapporto con la vita stessa.

La costruzione narrativa sarebbe allora un processo capace di produrre quella che Brockmeier ha definito un'«auto-localizzazione culturale del sé»¹⁰⁷.

Raccontare, costruire una trama, collegare elementi altrimenti privi di nessi causali, ordinare secondo la consequenzialità temporale, significa trasformare la memoria autobiografica:

l'esperienza è incompleta, a meno che uno dei suoi momenti non sia un atto creativo di retrospezione, nel quale agli eventi e alle parti dell'esperienza viene attribuito un significato [...]. L'esperienza è [...] sia un «vivere attraverso» che un «pensare all'indietro».¹⁰⁸

Realizzarsi come autocoscienza, padroni di se stessi attraverso il processo di ricomposizione della propria discontinuità, seppur padronanza non da intendersi come piena comprensione, e dunque un'autocoscienza che trattiene senza risolvere, le dimensioni dell'inconscio e della rimozione.

Paolo Jedlowski in *Raccontami di te*¹⁰⁹ riprende questo concetto di «pensare all'indietro», articolandolo nei termini di un ritorno sul vissuto, da intendersi come occasione di cogliere quel che altrimenti è destinato a rimanere oscuro: vivendo non sappiamo quel che viviamo. Si intrecciano nelle narrazioni autobiografiche, problematizza il sociologo italiano, diverse forme in cui si gioca questo ritorno a se stessi: la volontà di indagine, di ricerca del sé, e quella di

¹⁰⁷ J. Brockmeier, *Il processo autobiografico, la memoria narrativa e il mondo culturale*, seminario «Autobiografie tra letteratura e scienza», Firenze, Gabinetto Viessesux, 23 maggio 2008.

¹⁰⁸ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 43-44.

¹⁰⁹ P. Jedlowski, *Raccontami di te. Il racconto autobiografico nelle conversazioni ordinarie*, intervento a Philo, Milano, 7 marzo 2010.

presentazione. Raccogliere i fatti, scrive, è allora sempre un modo di venire a patti con questi. Jerome Bruner mostra quale sia la complessità di questo lavoro di ripensamento del sé che è poi un lavoro, come è lui stesso a scrivere, di autoricostruzione. È allora necessario un movimento del pensiero che metta in dialogo, che tenga insieme, due dimensioni entrambe imprescindibili:

È affrontando problemi e difficoltà, reali o immaginati, che modelliamo un Sé che si estende oltre il qui e ora degli incontri immediati, un Sé più capace di contenere sia la cultura che dà forma a quegli incontri, sia la memoria di come abbiamo fatto fronte ad essi in passato. L'anomalia in tutto ciò, e forse è il fardello della specie umana, è che estendere ed elaborare la nostra versione dell'identità, propria o altrui, è rendere il compito dell'autoricostruzione più difficile. La metacognizione può essere la fonte della nostra creazione del Sé, ma non è un compito facile. Forse Kierkegaard intuì che la difficoltà sta nel fatto che la vita è vissuta in avanti, verso il futuro, incontro per incontro, mentre il Sé è costruito retrospettivamente, metacognitivamente. In conclusione dunque, il Sé è sia interno che esterno, pubblico e privato, innato e acquisito, prodotto dell'evoluzione e dei racconti. Il concetto che abbiamo di noi stessi è molto adattabile, ma abbiamo imparato tragicamente ai nostri tempi che è anche vulnerabile.¹¹⁰

All'interno di questo orizzonte si inseriscono anche le riflessioni di Duccio Demetrio che pur non sottovalutando quanto «l'autobiografia dimostri di appartenere più all'immaginario che al proprio passato»¹¹¹, non approcciandosi dunque al discorso autobiografico in maniera ingenua¹¹², sottolinea come il pensiero autobiografico sia in qualche modo una cura, una presa in carico, nel presente, delle memorie, una presa in carico capace di disvelare altri modi di sentire, osservare, registrare il mondo.

Non si tratta soltanto di non sottovalutare la dimensione progettuale¹¹³ della scrittura del sé, quel darsi pace che passa attraverso l'accettazione della propria molteplicità («il tempo della sutura dei pezzi sparsi»¹¹⁴) e che consente di tenere insieme e soprattutto dotare di senso, di una direzione, la propria vita, ma di porre

¹¹⁰ J. Bruner, *Narrare tra sé e sé attraverso le storie*, cit., p. 11.

¹¹¹ D. Demetrio, *Raccontarsi*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 127.

¹¹² «Trattenersi con lo spago, costruire figure, è assegnarsi, senza quasi avvedersene, una disciplina che, organizzando frammenti [...] inventa chi siamo e chi siamo stati. Non è infatti soltanto un gioco puerile. In questo costruire geometrie di spago e decostruirle, passandosele di mano in mano, vediamo la metafora di ogni esistenza che, pur dotata di poche esperienze essenziali [...] incrocia e combina gamme infinite», *ivi*, p. 107.

¹¹³ Come scrive Elias Canetti, «quando scrivi la tua vita, in ogni pagina dovrebbe esserci qualcosa di cui mai un uomo abbia ancora sentito parlare».

¹¹⁴ D. Demetrio, *Raccontarsi*, cit., p. 33.

in rilievo l'apertura virtuale che consente, non nonostante il suo legame con l'immaginario ma proprio in virtù di esso.

Questa «cura di sé» si tradurrebbe allora, semplificando, in un esercizio di appropriazione: distaccandoci dalla nostra vita, guardando ai molti sé che siamo stati, ci regaliamo una sorta di nuova nascita, più consapevole e matura ancorché sempre temporanea e destinata a essere ricollocata da ulteriori sguardi.

Scrive Franco Cambi:

è un'esperienza chiave del formarsi, specialmente nel tempo della deriva dell'io dell'indebolimento del soggetto, tempo che esige una continua (forse) riconquista di sé, un proprio rimettersi a fuoco, comprendersi e possedersi [...] inaugura con una decisione l'avvio di un processo di secondo grado, ulteriore-posteriore rispetto al vissuto, orientato a possederne il senso e a dirigerne il percorso a venire.¹¹⁵

1.4 MICHEL FOUCAULT: UNA PRATICA DELLA VERITÀ

Epimeleia heautou

È nel 1982 che Michel Foucault al Collège de France tiene un corso di lezioni in cui problematizza la questione del soggetto e i rapporti della soggettività e della verità. La nozione di *cura di sé*, insieme al *conosci te stesso*, è uno dei nodi che attraversa il ciclo di lezioni; anzi è proprio sul rapporto tra queste due dimensioni, e sulle modificazioni storiche di tale rapporto, che Foucault focalizza la propria attenzione, considerandolo una delle chiavi dell'ermeneutica del soggetto.

Secondo Foucault il momento cartesiano sarebbe stato responsabile dell'eclissi dell'*epimeleia heautou* a vantaggio dello *gnothi seauton*: l'opposizione tra l'Antichità e l'età moderna si giocherebbe attorno a queste due alternative concettuali, così come la distinzione tra filosofia (forma di pensiero che cerca di determinare le condizioni e i limiti entro cui può avvenire l'accesso del soggetto alla verità) e spiritualità (insieme delle pratiche che trasformano il soggetto così da rendergli possibile l'accesso alla verità). L'ingresso nella modernità è coinciso con il

¹¹⁵ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 16.

momento in cui si è ritenuto il soggetto così come è capace di verità, e dunque quest'ultima, non implicando alcun processo di trasformazione, ha smesso di essere vista come occasione di salvezza:

che il soggetto in quanto tale, per come è dato a se stesso, non sia capace di verità, costituisce un tratto generale, rappresenta per quel pensiero un principio fondamentale. Il soggetto diventa capace di verità solo se opera, solo se effettua su se stesso, un certo numero di operazioni, un certo numero di trasformazioni e di modificazioni. Solo queste lo renderanno capace di verità.¹¹⁶

Foucault assume Descartes come riferimento, punto di avvio di un processo di trasformazione che trova in Kant il suo compimento.

Il soggetto come tale è diventato capace di verità:

non è più il soggetto a dover trasformare se stesso, poiché basta che sia quello che è per riuscire ad avere, all'interno della conoscenza, un accesso alla verità che gli viene aperto dalla sua stessa struttura di soggetto. Credo che in Descartes succeda proprio questo, oltretutto con grande chiarezza. Poi se volete interviene Kant a realizzare il giro di volta supplementare, consistente nel dire: quel che non siamo capaci di conoscere costituisce, per l'appunto, la struttura stessa del soggetto che conosce, che fa sì che non possiamo conoscere neppure quest'ultimo. Di conseguenza l'idea di una certa trasformazione spirituale del soggetto destinata a consentirgli, infine, l'accesso a qualche cosa a cui per il momento, non ha la possibilità di accedere, risulta chimerica e paradossale. Ecco perché allora mi sembra di poter dire che Descartes e Kant rappresentano due momenti fondamentali: con loro avviene infatti la liquidazione di quella che potremmo definire la condizione di spiritualità per poter aver accesso alla verità.¹¹⁷

Non si vuole in questa sede ripercorrere le dense lezioni di Foucault, ma semplicemente mettere in evidenza alcuni passaggi così da mostrare come la distanza che separa la nozione di *cura di sé* antica dal ripensamento moderno cui si è appena accennato, racchiuda un diverso rapporto con la dimensione pratica e con la verità intesa come fattore di soggettivazione. Perché il soggetto possa accedere alla verità è necessaria una sua trasformazione, una conversione; questo è quanto Foucault guadagna dall'indagine sulla *spiritualità* antica, punto sul quale si gioca il distacco della filosofia moderna che ritiene che il soggetto possa accedere alla verità già data da qualche parte, e che implicherebbe un movimento di recupero, di scavo 'archeologico' (apparterrebbe al tempo del passato più che a quello del futuro).

¹¹⁶ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 167.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Mettere in luce questi momenti consente di mostrare come il discorso autobiografico, o quanto meno quei problemi filosofici che, come prima detto, il discorso autobiografico chiama in causa, abbiano una relazione significativa non soltanto con la cura di sé come intesa, tra gli altri, da Duccio Demetrio, ma con *l'epimeleia heautou* così intrecciata a nozioni come quella di distanza critica¹¹⁸ e *parresia* e legata all'apertura sul presente («eroizzazione del presente»).

Non si tratta solo di emanciparsi da una certa prospettiva che fa dell'identità personale un dato, una sostanza necessaria, né soltanto di risalire genealogicamente ai processi determinanti nella costituzione dell'identità soggettiva, ma si tratta, per il soggetto, di mettere in pratica la verità: il vero non è la corrispondenza tra soggetto e oggetto, ma la corrispondenza, *l'adequatio*, tra soggetto d'enunciazione e soggetto di comportamento.

Foucault sottolinea lo scarto determinato nella scrittura autobiografica dall'avvento del cristianesimo e dell'opera di Sant'Agostino:

si sarà passati, insomma, a un regime in cui il rapporto del soggetto con la verità non risultava più orientato semplicemente da un obiettivo come quello che si chiedeva: «in che modo diventare un soggetto di veridizione». Lo scopo, infatti, nel frattempo è diventato il seguente: «in che modo è possibile dire la verità su se stessi».¹¹⁹

Punto d'avvio per questo breve attraversamento delle lezioni foucaultiane è cercare di individuare dove si situa nella riflessione del pensatore francese l'indagine relativa alla forma di soggettivazione implicata dalla *cura di sé*, soprattutto in relazione alle obiettivazioni operate dai saperi e dai poteri.

Le lezioni del 1982 segnano il passaggio da un'analisi dei «rapporti tra il soggetto e i giochi di verità a partire dalle pratiche coercitive» a uno sguardo etico che problematizza in maniera differente la questione del soggetto.

È l'indagine sulla sessualità nella seconda metà degli anni '70 che porta Foucault a modificare i termini dell'assoggettamento disciplinare:

Nei corsi al Collège de France ho cercato di coglierlo attraverso quella che può essere definita una pratica di sé¹²⁰.

¹¹⁸ Per fuggire le tecniche assoggettanti del potere e individualizzanti del sapere è necessario «guadagnare spazi di libertà creativa».

¹¹⁹ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 322.

¹²⁰ M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà* (intervista con H. Becker, R. Fernet-Betancourt,

Affrancarsi dalla presa del binomio sapere/potere significa per il soggetto indagare i rapporti che intrattiene con il proprio sé, attualizzare il processo poetico capace di originare prospettive nuove di soggettivazione:

a differenza di quanto avverrà all'interno del cristianesimo, qui il soggetto e la verità non sono legati l'uno all'altro dall'esterno, come se si verificasse una presa di potere dall'alto, bensì a partire da una scelta irriducibile di esistenza. Un soggetto vero era dunque possibile, ma non più nella direzione di un assoggettamento, bensì nella forma di una soggettivazione.¹²¹

Si tratta di un movimento inaugurato dal filosofo francese durante il corso del 1980 intitolato «Le Gouvernement des vivants», corso nel quale aveva cercato di dare espressione al proprio progetto di scrivere una storia degli atti di verità:

da intendersi come quell'insieme di procedure regolate che connettono un soggetto a una verità, come quegli atti ritualizzati nel corso dei quali un determinato soggetto stabilisce il proprio rapporto con una certa verità¹²².

Le *pratiche del sé*, all'opposto dalle pratiche coercitive responsabili dell'assoggettamento nel mondo occidentale, consentono all'individuo la libertà della scelta singolare e l'occasione di costituirsi come soggetto. Essere padroni della propria condotta, controllarsi, significa assumere se stessi come campo di azione, formarsi attivamente:

l'uomo moderno [...] non è colui che parte alla scoperta di se stesso, dei suoi segreti, della sua verità nascosta; è colui che cerca di inventare se stesso¹²³.

Anche la *bios* può, al pari di un'opera d'arte, divenire oggetto di sperimentazione (qualificazione etica di una *bios* che cerca di darsi la propria forma oltre le pieghe del potere e le curvature del sapere: essere 'soggetti di').

Quelle che Foucault analizza sono tecniche di sé storicamente identificabili: non si deve pensare a un'improvvisa e radicale svolta della prospettiva d'analisi e, come sottolinea nella «Nota del curatore» Frédéric Gros, Foucault non intende mettere in campo la possibilità di un'autocostituzione pura astorica; il soggetto

A. Gomes-Müller), in «Archivio Foucault», v. 3, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 273-274.

¹²¹ F. Gros, «Nota del curatore», in M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 459.

¹²² M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 457.

¹²³ P.A. Rovatti, «Il soggetto che non c'è», in M. Gazigna (a cura di), *Foucault oggi*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 225.

infatti in questa nuova prospettiva emergerebbe all'incrocio di una tecnica di dominazione e di una tecnica del sé.

La cura dell'anima si definisce come una forma di distanziamento responsabile, come la capacità di sottrarsi alle diverse forme di assoggettamento – alla vita, alla paura della morte, al terrore dello stato – per costituire un principio di sovranità che non si riconosca nella dominazione, ma nell'interrogazione ostinata di ciò che sempre di nuovo si fa incontro:

Il rapporto con sé non distacca l'individuo da ogni forma di attività nell'ordine della città, della famiglia o dell'amicizia; apre piuttosto, come diceva Seneca, un *intervallum* tra tutte le attività da lui svolte, e ciò che lo costituisce come soggetto di tale attività; una simile 'distanza etica' è ciò che gli permette di non sentirsi privato di quello che le circostanze potrebbero sottrargli.¹²⁴

Parresia

In questo contesto il concetto di *parresia* assume un'importanza capitale. Cosa intende veicolare Foucault riprendendo questo termine della tradizione filosofica antica? I testi attorno ai quali articola la propria riflessione sono il *Peri Parresias* di Filodemo, la lettera 75 di Seneca a Lucillo e il testo di Galeno contenuto nel suo trattato sulla cura delle passioni. Sullo sfondo, come visto, è la contrapposizione capitale nel pensiero antico tra filosofia e retorica: la *parresia* distinguerebbe la forma del discorso di verità in contrapposizione alle tecniche proprie del discorso retorico che mira solo alla seduzione. Per quanto riguarda il pensiero epicureo la *parresia* emerge nella sua distanza dall'adulazione e dalla retorica e soprattutto nella sua funzione di trasmissione di un certo spirito tra maestro e allievo: al 'parlar-franco', alla *parresia* della verità del maestro, alla forma del discorso che si voglia vero – forma legata all'atteggiamento, alla libertà di chi parla – dovrebbe rispondere la *parresia* degli allievi, la loro apertura alla verità cui consegue un incremento della benevolenza reciproca. È dunque una tecnica e insieme un'etica, un atteggiamento morale capace di emancipare il discepolo dal maestro, e in questo senso si presenterebbe come il rovescio dell'adulazione, fondandosi sulla

¹²⁴ M. Foucault, «Dossier 'Gouvernement de soi et des autres'», citato in F. Gros, «Nota del curatore», in M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 487.

trasmissione della forza della verità: si tratta di agire sugli altri trasmettendo la possibilità della sovranità su se stessi che è propria dell'uomo saggio. In Galeno la *parresia* è invece al centro delle qualità morali che deve possedere colui al quale ci si rivolge per curare le proprie passioni, l'atteggiamento non adulatorio che deve essere proprio di chi dirige la cura.

Dell'articolata disamina¹²⁵ del concetto il punto di maggior rilievo emerge nella analisi foucaultiana della lettera di Seneca a Lucillo: anche in questo caso viene sottolineata la distanza tra l'eloquenza pubblica che mira a stupire e *delectare* e un discorso che intenda invece «gettare nell'anima dei semi [...] che potranno un giorno germinare, o potranno aiutare [a far] germinare i semi di saggezza»¹²⁶, ma Seneca non si limita a questo e aggiunge che in campo vi è anche l'assumersi la responsabilità dell'accordo tra il linguaggio e il comportamento. Non si tratta soltanto di trasmettere puramente il pensiero con «il minimo di ornamenti tollerabili», ma insieme di dare prova della propria presenza nelle parole e assumerle nel comportamento:

credo insomma che il fondo della *parresia* consista proprio in questa *adequatio* tra il soggetto che parla e che dice la verità e il soggetto che agisce e si comporta come esige tale verità. Mi sembra che a caratterizzare la *parresia*, la *libertas*¹²⁷, assai più della necessità di adattarsi tatticamente all'altro, sia proprio l'adequazione del soggetto che parla, ovvero del soggetto dell'enunciazione, con il soggetto del comportamento [...] ha il valore di un impegno, fonda un legame, dà vita a una sorta di patto tra il soggetto dell'enunciazione e il soggetto del comportamento. Il soggetto che parla impegna se stesso. Nel momento stesso in cui afferma «io dico la verità» si impegna a fare quello che dice, e a essere il soggetto di un comportamento che sarà un comportamento che obbedisce punto per punto alla verità che egli formula.¹²⁸

La veridizione insomma non coincide nel caso della *parresia* con un giudizio assertivo sul reale, e nemmeno con la ricerca della verità in sé, ma con la scelta etica di legarsi a un certo atto di parola.

Il punto allora non è la sincerità intesa come confessione: l'uomo che ricerca guardando nel proprio sé la propria unicità, ma è il mettersi in gioco nell'esteriorità attraverso un atto del dire che ritorna indietro nell'assunzione di

¹²⁵ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., lezioni del 3 e del 10 marzo.]

¹²⁶ *Ivi*, p. 358.

¹²⁷ L'equivalente della *parresia* dei greci.

¹²⁸ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 364.

quel dire, nell'impegno che determina. Subendo le conseguenze della propria parola l'uomo ne viene modellato: legarsi a un certo atto e, nell'atto, darsi forma.

Come scrive Andrea Tagliapietra:

troppo spesso, infatti, si crede che basti la veridizione per fare il parresiasta. Ma questi non è soltanto colui che dice la verità. Egli è colui che prevedendone e soprattutto padroneggiandone le conseguenze, diversamente dal retore e da quel retore della verità con cui talvolta lo si confonde – e a cui capita di dire la verità rimanendo indifferente alla contro finalità dei suoi effetti –, si assicura che la parola e il gesto non siano gettati irresponsabilmente in faccia all'altro ma anzi siano capiti e condivisi, diano frutto, concorrano all'edificazione di una comune opera di vita¹²⁹.

La sincerità diventa allora un lavoro del soggetto su se stesso capace di trasformare la *bios* in *ethos*, in condotta morale: mediante il linguaggio, l'atto di parola, il parresiasta sovverte il discorso filosofico, aprendo dunque un'altra possibile verità contrapposta alla filosofia come sapere, ed è una verità che, come ben messo in evidenza da Raoul Kirchmayr¹³⁰, ha a che vedere con la dimensione tragica dell'esperienza umana, in cui «il desiderio eccede l'ordine della coscienza e perturba il discorso del sapere», aprendo alla filosofia come pratica, esercizio di trasformazione del sé, 'gioco di verità' che sovverte l'ordine del mondo¹³¹.

La verità non è uno stato di cose, il contenuto di un giudizio, ma, con Carlo Sini, piuttosto un evento, un incontro, cammino che implica il movimento stesso che la istituisce, «esperienza dell'errare», «pratica»¹³²:

il passato è questa costruzione del presente (e di ogni presente) in quanto ogni presente è preso dal suo destino; un destino che non può certo inventarsi a piacere il passato, ma che può incontrarlo solo nelle modalità che ora si offrono alla sua ridefinizione e riattuazione. In questo senso anche la genealogia è una *prassi*, ovvero un'*etica*: una postura coscienziale che traccia le coordinate della nostra vita e del nostro aver da vivere illuminati dalla consapevolezza filosofica.¹³³

¹²⁹ A. Tagliapietra, *Sincerità*, cit., p. 86.

¹³⁰ R. Kirchmayr, *Parrhesia, giochi di verità e vita filosofica nell'ultimo Foucault*, in «Aut Aut - 356 Vuoti di sapere», il Saggiatore, Milano 2012, p. 100-121.

¹³¹ Secondo Kirchmayr, Foucault avrebbe individuato nel cinismo il primo 'gioco di verità' contrapposto al discorso del sapere e del potere, un vivere filosofico capace di unire pratica e discorso.

¹³² C. Sini, «Una pratica della verità», in *La psiconalisi*, «Astrolabio», n. 10, Roma 1991-1992, p. 263.

¹³³ M. Carassai, «Autobiografia: la vita, le pratiche, I saperi. Intervista a Carlo Sini», in L. Pisano, M. Carassai, S. Guidi (a cura di), *Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia*, «Lo sguardo - Rivista di filosofia», n. 11, Roma 2013, p. 42.

Il punto non è essere un soggetto di conoscenza, come scrive nella propria autobiografia Lou Andreas Salomé, il quadro complessivo che ci riguarda e comprende non può che rimanere sconosciuto al nostro occhio umano: rimane un rebus che ci comprende nel suo segreto palese¹³⁴. In gioco è piuttosto la messa in pratica della verità, la dimensione etica, l'essere soggetto dell'azione retta:

Foucault insomma intende dedicarsi, in ultima istanza, alla descrizione di una verità che durante il corso definirà come etopoietica, volendo con ciò riferirsi a una verità la quale, piuttosto che essere decifrata nel segreto delle coscienze, o elaborata nello studio dei filosofi di professione, risulta tale da poter essere letta nella trama degli atti che vengono compiuti e delle posture corporee che vengono assunte.¹³⁵

Inteso in questo modo l'esercizio della verità non è allora scavo retrogrado di sé: per il pensiero biblico lo sguardo rivolto all'anima individuale è lo sguardo rivolto al vero, è la fedeltà verso la propria storia, dunque la coerenza, la stabilità, la testimonianza.

Agostino stesso, del resto, scrive:

io confesso anche agli uomini, davanti a te, non quello che fui, ma quello che sono ora.¹³⁶

Vi è dunque il tempo del racconto in atto: il gesto di Sant'Agostino intreccia la memoria del passato, la coerenza nel presente e l'apertura al futuro nella purezza del proprio cuore, cui accede attraverso la concentrazione spirituale. La verità in questa prospettiva è una resistenza silenziosa e determinata al mondo, e la confessione è la ricerca del vero che l'anima custodisce, assoggettamento al potere della verità che è racchiusa nel cuore. Jacques Derrida nel suo *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine) scrive che la parola di Sant'Agostino non mira alla conoscenza – e dunque alla verità del e sul soggetto –; si tratta di confessare una colpa, domandare perdono così che sia 'fatta' la verità per amore dell'amore di Dio. Sono le lacrime, per il filosofo francese, la verità del testo: sono le lacrime che, velando la vista, conducono l'uomo oltre il sapere, oltre quello che gli occhi guardano e che la parola descrive:

¹³⁴ L. Andreas Salomé, *Il mito di una donna*, Pgreco, Milano 2011, p. 151.

¹³⁵ F. Gros, «Nota del curatore», in M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 476.

¹³⁶ S. Agostino, *Le confessioni*, cit., p. 263.

l'accecamento rivelatore [...] quello che rivela la verità stessa degli occhi, sarebbe dunque lo sguardo velato di lacrime.¹³⁷

Il richiamo al 'gioco di verità', alla verità come impegno, è allora l'apertura di uno spazio di conflitto entro il quale riconsiderare l'antitesi vero/falso, opponendo alla violenza (al potere) di tale dicotomia, «il gioco con cui la verità scompare come presenza e resta come traccia»¹³⁸.

¹³⁷ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003, p. 154.

¹³⁸ R. Kirchmayr, *Parresia, giochi di verità e vita filosofica nell'ultimo Foucault*, cit., p. 121.

N'espère pas, si c'est là ton espoir – et il faut en douter – unifier
ton existence, y introduire, au passé, quelque cohérence que
l'écriture désunifie.

Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*

2. L'operazione impossibile

2.1 UN REALE FUORI DALLA REALTÀ

Il reale osceno

Le riflessioni di Foucault, la messa in campo della dimensione del gioco e di una verità che non si esaurisce nella sua mera dimensione logica di contrapposizione al falso, sono occasione per ampliare la riflessione sull'autobiografia non riducendola alla sua natura di 'genere letterario', e nemmeno alla sua relazione con il racconto della vita, la memoria, la ricollezione di momenti passati. Dunque l'autobiografia, la scrittura di sé, come qualcosa che eccede la pratica di riappropriazione retrospettiva.

Paradossalmente il problema in campo non sembra più essere circoscrivibile a quello di un io da qualche parte da dire, e forse nemmeno a quello delle intenzioni di un io di dire.

Non si tratta di un punto di partenza irrisorio, dal momento che senza dubbio quel che anima l'autobiografia rimane ancorato al soggetto, alla sua vita, e a una possibilità che forse diventa di coglierlo, farlo essere nella scrittura, più che di dirlo con la scrittura.

Noi riteniamo che la vita produca l'autobiografia come un'azione produce le proprie conseguenze, ma non possiamo suggerire, con lo stesso diritto, che il progetto autobiografico possa esso stesso produrre e determinare la vita, e che qualunque cosa lo scrittore faccia sia anzi guidata dalle limitazioni tecniche implicite dell'autoritratto e perciò determinata, in ogni suo aspetto, dalle risorse del suo mezzo espressivo?¹

Philippe Forest ne *Le Roman, le je* (Il romanzo, l'io), compie una significativa operazione di classificazione della letteratura dell'io, mostrando come non si possa più limitare l'ego letteratura né a quelle forme di autobiografia 'classica', che vorrebbero l'io come una realtà oggettiva anteriore all'atto di scrittura che sarebbe compito del racconto restituire, né all'autofiction, risultato della acquisita consapevolezza che la vita imita l'arte e che dunque il romanzo costituisce necessariamente una finzione relativamente all'oggetto io.

Attraverso il neologismo *eterografia*², ai suoi occhi «unica possibilità di un pensiero propriamente moderno del soggetto letterario», intenderebbe indicare come l'avventura autobiografica invece di essere messa in scacco dallo sdoppiamento ineliminabile tra colui che scrive e colui che vive, dall'«esperienza fondamentale di una diserzione dall'interno»³ nelle parole di Alain Robbe-Grillet, trae da questo sia la sua possibilità di esistere e di aprire all'ulteriore, al virtuale, sia la sua verità.

L'esperienza del doppio infatti consente il passaggio dalla verità autobiografica alla verità romanzesca, verità tanto più presente quanto meno pretende di esserlo: il fittizio trascina l'opera verso il reale, il doppio lungi dal derealizzare l'individuo sprofondandolo in un universo di falsi sembianti, gli consente di avvicinarsi «più vertiginosamente» alla verità, liberando lo scrittore. Non si tratta di tradurre sulla pagina un destino già dato e fissato per sempre, ma di creare possibilità attraverso

¹ «We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture end thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?», P. de Man, *Autobiography as De-facement*, «Modern Language Notes», v. 94, n. 5, 1979, Comparative Literature, The Johns Hopkins University Press, p. 920 [trad. mia].

² «L'eterografia sostituisce all'espressione dell'io (oggetto dell'ego-letteratura e dell'auto fiction) una scrittura dell'io con la quale il soggetto 'ritorna' tramite un'«esperienza' del 'reale' come 'impossibile'» P. Forest, *Il romanzo, l'io*, RCS, Milano 2004, p. 42.

³ A. Robbe-Grillet, *Les derniers jours de Corinthe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1994, p. 79.

un gioco, un movimento, in cui «la maschera torna per dire la verità del volto»⁴; il testo è ricondotto dialetticamente verso il luogo della sua verità:

l'immagine di sé che si pensa dovrebbe essere ricostruita in ogni opera autobiografica si dissolve, in realtà, in quell'esperienza di 'ritorno' che è il romanzo dell'Io. Lo scrittore fantasma vive l'assenza della propria immagine nello specchio come un'ingiunzione a narrare, ma questo per lui significa interrogare un volto altro dal suo, e con esso la figura di quel reale che lo chiama alla legge del suo desiderio e quindi a una forma pensabile di esistenza.⁵

Il romanzo dell'Io insegna che non può darsi coincidenza tra l'autore e il narratore-eroe, anche quando il primo presta al secondo «la sua storia, i tratti più specifici del suo volto».

Lo studioso francese mette in evidenza come non si tratti di un divario 'etico' che possa essere attribuito a un difetto di sincerità o di impegno dell'autore, qualcosa che ipoteticamente potrebbe essere colmato attraverso virtù di ordine morale, quanto piuttosto 'estetico', costitutivo, intrecciato all'impossibilità di cui è marcato il reale.

Dalla realtà intesa come possibilità di dire e di esperire qualcosa cade fuori, vi è sempre un resto, ciò «di cui l'operazione del sapere non viene a capo»:

Questo mondo dato come reale non ha più consistenza di un *trompe l'œil* [...] l'amore del reale è spesso niente altro che odio per la letteratura considerata come interrogazione complessa e perpetua della propria essenza e del proprio rapporto in altro modo problematico con il reale. [...] c'è questo qualcosa che persiste, eterogeneo rispetto all'ordine del discorso, che non si lascia dissolvere al suo interno, e che chiama allora l'eco di una parola che sappia accoglierlo, quel resto che la «realtà» non trova, nella quale non trova posto.⁶

Soltanto l'assunzione di tale «rapporto problematico» consentirebbe l'accesso a un altro ordine di verità:

Reale che non appartiene né alla finzione né alla realtà ma manifesta, nel cuore della finzione in cui inevitabilmente si recita ogni realtà, quell'impossibile tramite il quale l'Io fa esclusiva esperienza del vero.⁷

⁴ P. Forest, *Il romanzo, l'io*, cit., p. 79.

⁵ *Ivi*, pp. 36-37.

⁶ P. Forest, *Il romanzo, il reale*, cit., p. 38.

⁷ *Ibidem*.

La rappresentazione e il linguaggio avvicinano il reale per scoprirvi il luogo di un errore, una mancanza: non bisogna cadere nella trappola della *mimesis* così come non bisogna rifiutarsi di rappresentare scivolando verso l'astratto, o abbracciando la falsa ingenuità che solo la finzione non menta o, in linea con questa illusione, il 'mito' del romanzo 'più vero' dell'autobiografia', mito che, come scrive Lejeune, dipende per lo più dal fatto che di fronte a un'autobiografia il lettore tende a cercare le tracce di rottura del contratto, mentre, nel caso del romanzo, le somiglianze possibili tra l'autore e i personaggi di finzione.

La verità della storia

Al fine di problematizzare la concezione di passato così che possa essere messo in luce un diverso rapporto della storia con la verità, e insieme restituita in tutta la sua rilevanza la dimensione di responsabilità implicata da ogni discorso, o testo, storico – una responsabilità che interpella il passato nella sua relazione con il presente e con il futuro –, risulta a questo punto opportuno mostrare la radicalità e pervasività di questo nodo concettuale al di là del semplice rapporto di un individuo con le proprie memorie, aprendo anche il discorso più specificatamente alla prospettiva psicanalitica.

Yosef Hayim Yerushalmi nel suo *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable* (Il Mosè di Freud, giudaismo terminabile e interminabile), pubblicato nel 1991, riporta l'introduzione originale⁸, che Freud non pubblicò mai, del

⁸ Y.H. Yerushalmi, *Il Mosè di Freud, giudaismo terminabile e interminabile*, Einaudi, Torino 1996, p. 24. Lo storico Yerushalmi ha dedicato molto del proprio lavoro al complesso rapporto tra storia e memoria nella cultura ebraica. In *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica* sottolinea come per il popolo di Israele, nonostante la centralità dell'ingiunzione a ricordare, non si ricorda quello che gli storici registrano, gli eventi del passato: il racconto dei fatti storici non è che uno dei mezzi, e non il più importante, di conservare memoria. La storia non è cronologica ma messianica. Il ricordo allora, riattualizzato anche attraverso i canali del rito e della recitazione, non riguarda la presa di possesso di un passato oggettivo che la storiografia avrebbe il compito di restituire e custodire; Harold Bloom, nella ricca introduzione, scrive: «Yerushalmi abilmente enfatizza la natura unicamente selettiva della memoria ebraica, che richiede un particolare tipo di azione piuttosto che una sorta di curiosità per il passato». Significativamente, tanto più per gli aspetti che si intendono sottolineare in questo contesto, occorre puntualizzare che la parola *zakhor* significa 'ricorda' e che in ebraico questo 'ricordare' è al tempo stesso sempre un 'agire', appunto; cfr. Y.H. Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Giuntina, Firenze 2011.

manoscritto del 1934 de *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (L'Uomo Mosè e la religione monoteistica)⁹: «L'uomo Mosé, un romanzo storico».

In questo testo controverso e discusso, il padre della psicoanalisi commenta che cosa intenda designando la sua opera come «romanzo storico»: la fusione di storia e libera invenzione, scrive, può dare origine a diversi prodotti; alcuni, pur trattando persone e fatti storici noti, si pongono come obiettivo il romanzo, storie cioè senza troppe pretese di aderire alla verità; altri, all'opposto, possono magari inventare fatti o persone, ma mirano a «descrivere in modo particolarmente adeguato il carattere proprio di un'epoca storica». Esiste poi una terza forma che concilia la fedeltà storica alla creazione artistica.

Il punto fondamentale messo in luce dalle parole di Freud è che la possibilità di accedere a una verità storica non sia inconciliabile con le esigenze della creazione artistica, e che il cuore è la ricerca di una verosimiglianza che non coincide, non può coincidere, con la verità.

Il risultato è commentato da Yerushalmi nel monologo finale, capitolo quinto del suo libro, immaginato come una lettera aperta rivolta a Freud, come se lo psicoanalista austriaco potesse essere un reale interlocutore.

Scriva lo studioso di storia ebraica:

è innegabile che proprio la capacità di ignorare i 'fatti' che le davano fastidio le ha permesso di scavalcarli e di giungere così a particolari verità.¹⁰

Queste considerazioni circa il procedimento d'indagine freudiano si rivelano tanto più pertinenti quanto più si consideri l'operazione di rielaborazione narrativa che caratterizza *Die Traumdeutung* (L'interpretazione dei sogni), opera profondamente autobiografica seppur in un senso del tutto singolare, e se si considerano globalmente i complessi e tormentati rapporti di resistenza e tentazione del padre della psicoanalisi nei riguardi della letteratura. È Freud stesso ad ammettere, nella scrittura dei casi clinici, che per mettere il lettore nella stessa condizione dell'analista il testo deve essere sottoposto a un lavoro di elaborazione artistica, e, più radicalmente, le lettere indirizzate a Jung mostrano come quello della forma, nella scrittura dei casi clinici, e dei sogni, fosse per lui un problema costante. E lo

⁹ La versione definitiva avrà come titolo *L'Uomo Mosé e la religione monoteistica*. Freud decise di pubblicare il suo studio senza il sottotitolo e senza tale introduzione originaria.

¹⁰ Y.H. Yerushalmi, *Il Mosé di Freud, giudaismo terminabile e interminabile*, cit., p. 126

stesso può essere detto nel registrare i sogni: come scrive Jean Baptiste Pontalis «quando la *messa in immagini* si trova convertita in una *messa in parole*, qualche cosa si perde: ogni conquista si paga con un esilio, e ogni possesso con una perdita»¹¹. Freud da un lato teme di non saper rendere nella scrittura la bellezza degli edifici che la psiche costruisce, dall'altro sa bene che letteratura e scienza concorrono al raggiungimento della verità; tuttavia i due percorsi non possono essere né sovrapposti né confusi, soprattutto perché il rischio, sempre in agguato, è il decadere della psicoanalisi a 'favola scientifica'¹².

Paul Ricoeur in *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (La memoria, la storia, l'oblio) si interroga in maniera non dissimile sul rischio che minaccia un discorso storico che oscilla pericolosamente tra fantasia e realtà. Come credere all'immagine che ricordiamo? Come avere garanzia della sua verità, della sua somiglianza al fatto passato di cui custodisce l'impronta? Il filosofo francese si interroga sulla pretesa della memoria di essere fedele e della storia di essere veritiera, e, nel farlo, si trova davanti alla necessità di dover chiarire, in via preliminare, il concetto di passato. Cosa intendiamo quando parliamo di passato? Cos'è questo passato e cosa significa concedersi la possibilità di richiamarlo grazie a uno sforzo di memoria? Ricordare è rimettere in scena un'immagine capace di parlare di qualcosa che non è più; il ricordo, che nella scrittura autobiografica si fa narrazione, chiama in causa un evento passato che collochiamo in un qualche luogo del tempo, un'esperienza che abbiamo vissuto e a cui cerchiamo di dare ascolto, a cui rivolgiamo la nostra attenzione. L'immagine offerta è quella – così esplorata dalla letteratura e dalla retorica – della memoria come una grande stanza entro la quale sono raccolte le scene trascorse, immagine che invita a pensare il passato come dotato di una sua consistenza. Ricoeur sottolinea che abbiamo sostantivizzato il passato, e la conoscenza storica procede ricostruendolo a partire dalle tracce nel presente e avvalendosi, per farlo, non solo di un sapere pratico e teorico, ma anche della parola del testimone che chiede di esser creduto. Ancora una volta, allora, il passaggio è da una possibile somiglianza – della traccia all'evento trascorso – a una relazione fiduciaria: la credibilità del testimone che certifica. Il passato può

¹¹ «La mise en images se trouve converti dans une mise en mots, quelque chose se perd-il: toute conquête se paie par un exil, et la possession par une perte», in J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris 2013, p. 20 [trad. mia].

¹² Per uno studio approfondito di questo tema: M. Lavagetto, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino 2012.

essere ritrovato a partire dall'affidabilità della testimonianza: al binomio vero e falso si sostituisce fiducia e sospetto. Certo, la memoria è poco affidabile, ma se possiamo rimproverarle di ingannarci – e non possiamo fare altrettanto in relazione all'immaginazione che mescola e confonde reale e irreale – è proprio perché pretende di darci la verità, di restituirci, come scrive Ricoeur, *l'è dell'essere stato*. Memoria e immaginazione vanno differenziate in virtù dell'eterogeneità delle loro mire intenzionali, e dunque il rapporto fiduciario acquisisce quella stessa centralità che Lejeune gli ha riservato in relazione alla parola del soggetto su di sé.

Da un punto di vista epistemologico se ne traggono due conseguenze con cui si trova a fare i conti qualsiasi discorso che implichi il passato, il ricordo, la memoria: in primo luogo un'indecidibilità radicale sullo statuto veritativo della memoria e della storia, in secondo luogo l'idea che il rapporto della storia con il passato deve essere ripensato alla luce del processo di rfigurazione del passato a opera del racconto. Ricordo e finzione concorrono allora necessariamente a ricostruire il passato, passato che non è un'istanza isolata, un qualcosa di collocato in un altrove e che ha perso ogni relazione con la realtà. Pensare il passato in questo modo, infatti, porta a fare i conti con un'inevitabile impossibilità di decidere che può essere risolta solamente con un voto di fedeltà. Ecco perché Ricoeur chiama in causa il legame dialettico del passato con le altre due istanze temporali; la storia, nonostante la sua impostazione retrospettiva, nonostante suo oggetto di studio siano archivi documenti e tracce del passato, subisce l'effetto dell'orientamento verso il futuro, vivo nello storico in quanto cittadino e uomo. Se il discorso storico è una costruzione, questa è regolata anche dalla necessità di rispondere a una domanda rivolta al futuro; il suo carattere retrospettivo non costituisce dunque l'ultima parola: il senso non è fissato e la memoria viene rivisitata dal progetto del futuro. Nella rappresentazione storica, e in modo non dissimile nella scrittura autobiografica, non solo la finzione concorre alla costruzione della verità, ma è a partire dal momento presente in cui si scrive – dalla decisione, dall'atto che inaugura, dall'adesso dell'iniziativa – che passato presente e futuro si incrociano influenzandosi reciprocamente.

D'altronde io sono destinato a perdermi

Scrivere non significa allora cogliere e restituire una verità già data, e tuttavia da questo non consegue la necessità di doversi limitare a registrare lo scacco inevitabile: da quanto detto si evince che è comunque attraverso la finzione, attraverso una verosimiglianza sempre parziale, che è possibile «fare esperienza del vero».

Scrive Deleuze nel saggio «Letteratura e vita»:

Scrivere non è certo imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta. La letteratura si situa piuttosto sul versante dell'informe o dell'incompiutezza [...] Scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri, che travalica qualsiasi materia vivibile o vissuta [...] scrivere non è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi. Sarebbe come peccare per eccesso di realtà, o di immaginazione. [...] la letteratura incomincia solo quando nasce in noi una terza persona che ci spoglia dal potere di dire io.¹³

Lo scrittore è trasformato dalla propria scrittura: è scrivendo che si trova quel che finisce per essere detto e la scrittura, nelle parole di Julia Kristeva¹⁴, è una macchina a pensare, il mezzo di un pensiero ancora a venire.

La pagina è teatro di metamorfosi.

In questo passo il filosofo francese parla di letteratura e non specificatamente del genere autobiografico, e tuttavia queste parole, alla luce di quanto detto fino a qui, illuminano due aspetti che si dimostreranno centrali anche negli sviluppi del discorso.

Da un lato che proprio in quanto genere letterario l'autobiografia non possa smarcarsi dalla componente creativa e sia inevitabilmente legata al potere della scrittura (potere inteso come forza, come assoggettamento, come possibilità); dall'altro, in maniera rovesciata, come la letteratura tutta, anche quella non dichiaratamente e intenzionalmente autobiografica, abbia necessariamente a che fare con 'la materia vissuta', e debba fare i conti con questo 'dire io'.

Sono considerazioni che non possono essere sottovalutate e che è importante considerare, soprattutto se orientiamo l'attenzione alle novità esplorate dal

¹³ G. Deleuze, «Letteratura e vita» in Id., *Critica e clinica*, cit., p. 14.

¹⁴ J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, p. 52.

discorso autobiografico nel Novecento, alle forme ambigue che hanno inteso relativizzare il confine tra lo spazio della realtà e quello della scrittura come finzione: rompendolo, moltiplicandolo, cercando di sopprimerlo. Interessante del resto notare il ruolo determinante che hanno avuto le 'autobiografie letterarie' per la nascita e lo sviluppo del discorso critico sul genere nella seconda metà del Novecento. Non credo sia un caso che le riflessioni sviluppate da Philippe Lejeune ne *Il patto autobiografico*, ricordato nel primo capitolo come momento centrale nella riflessione teorica sul tema, nascano da un lavoro critico attorno a opere come quelle di Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, André Gide, opere cioè in cui la componente creativa è centrale, in cui la deviazione rispetto all'autobiografia tradizionalmente intesa è determinante e incide non solo nel come della scrittura ma anche nel contenuto stesso.

Sono le stesse considerazioni, del resto, che portano Lejeune a parlare di 'spazio autobiografico' più che di 'autobiografia': apporre il nome di autobiografia a uno scritto – isolandolo e differenziandolo così dal resto della produzione 'di finzione' – non modifica solamente la modalità di lettura del testo specifico, ma dell'intera opera. Questa forma indiretta di patto autobiografico mostra come si instauri un gioco di rimandi tra l'insieme degli scritti, percepiti e interpretati gli uni in relazione agli altri. *Si le grain ne meurt* (Se il seme non muore), l'autobiografia di Gide, è testo ambiguo, che non pretende alcuna fedeltà, si costruisce come gioco di richiami complesso, mira a lasciare il senso indeciso. Tuttavia, ancorché si tratti di un testo autobiografico 'insufficiente', per il solo fatto di essere definito in questo modo illumina in altro modo i romanzi di finzione dell'autore, e la 'verità' che è possibile ricercare attraverso questi. Gide esaspera quello che ritiene essere un limite strutturale del genere, piega ai propri scopi l'incapacità del racconto autobiografico di testimoniare e comprendere la vita, e, dando evidenza all'atto definitorio e di rivelazione – fondando cioè sul patto *Si le grain ne meurt* –, mostra che è attraverso il reciproco rapporto tra i propri testi che chi scrive intende offrire l'immagine – sempre in difetto – dell'io nella sua totalità. Il gioco inaugurato da Gide non intende dare consistenza a un autoritratto, l'immagine si rivela essere ambigua, contraddittoria, mobile, risultato, più che del contenuto degli enunciati, degli effetti di enunciazione.

Certo gli sviluppi del lavoro di Lejeune sono stati poi guidati da un tentativo di accostarsi al genere congedandosi dall'autorialità e dunque smarcandosi da questo

tipo di complessità: *L'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* da lui istituita nel 1992 si pone come obiettivo di raccogliere e preservare il patrimonio autobiografico della popolazione francese attraverso la creazione di un fondo dedicato agli scritti personali e intimi¹⁵. E tuttavia, fatta eccezione per questa interessante operazione dello studioso francese, il discorso critico ha diretto la propria attenzione soprattutto agli scritti autobiografici 'd'autore', nei quali dunque, come del resto è Lejeune stesso a sottolineare nella sua opera del 1975, l'etichetta di autobiografia più che farsi garanzia di determinate caratteristiche compositive, 'di genere', veicola un'intenzione, mette in campo il problema della verità e della finzione, inaugura una specifica relazione con il lettore, con tutte le implicazioni che questo comporta.

Un bellissimo racconto di Jorge Luis Borges gioca con l'ambiguità radicale che riguarda l'io e la scrittura, mettendo a tema la complessità del concetto di autore e di soggetto, mostrando la necessità di pensare la soglia tra realtà e finzione cui ci costringe il linguaggio:

L'altro, è Borges, quello a cui capitano le cose. Io vado in giro per Buenos Aires e mi fermo, forse oramai meccanicamente, per guardare l'arco di un atrio e la porta a vetri con la griglia; di Borges ho notizie dall'ufficio postale e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico. Mi piacciono gli orologi a sabbia, i mappamondi, le stampe del diciottesimo secolo, le etimologie, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson; l'altro condivide queste simpatie ma in un modo vanitoso che le trasforma negli attributi di un attore. Sarebbe esagerato affermare che i nostri rapporti siano ostili; io vivo, io mi lascio vivere, perché Borges possa tessere la sua letteratura e quella letteratura mi giustifica. Non mi costa nulla confessare che è riuscito ad ottenere certe pagine valide, ma quelle pagine non mi possono salvare, forse perché oramai il buono non è di nessuno, neppure dell'altro, ma del linguaggio e della tradizione. D'altronde io sono destinato a perdermi, definitivamente, e soltanto qualche momento di me potrà sopravvivere nell'altro. A poco a poco sto cedendogli tutto, per quanto mi sia evidente la sua perversa abitudine di falsificare e di magnificare. Spinoza capi che tutte le cose vogliono la propria conservazione; la pietra vuole essere eternamente pietra e la tigre una tigre. Io devo rimanere in Borges, non in me (ammesso che io sia qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nel laborioso arpeggiare di una chitarra. Alcuni anni or sono ho tentato di liberarmi di lui e sono passato dalle mitologie dei sobborghi ai giochi con il tempo e con l'infinito, ma quei giochi adesso sono di Borges e mi toccherà

¹⁵ Un patrimonio vasto e articolato, composto non soltanto da autobiografie ma anche memorie, gionali intimi, romanzi autobiografici, autofiction, ricerche universitarie sul genere.

ideare qualche altra cosa. Così la mia vita è una fuga e perdo tutto e tutto è dell'oblio, o dell'altro. Non so quale dei due scrive questa pagina.¹⁶

La distinzione giocata in questo racconto tra il Borges che scrive le parole che leggiamo – forse – e un altro Borges, quello che ha ottenuto pagine valide, è occasione di mettere a tema l'impossibile coincidenza tra soggetto e autore, e dunque l'impraticabilità di un pensiero unitario sul soggetto. Ma, in maniera molto più radicale, nel racconto dello scrittore argentino è all'opera lo statuto del linguaggio, che lungi dall'essere il luogo della rappresentazione di esperienze e pratiche, il secondo tempo incaricato di restituire qualcosa di accaduto e di descrivere qualcosa di passato, è la sede di un ineliminabile paradosso che è necessario conservare, entro il quale è essenziale muoversi per cogliere un senso senza che questo tuttavia possa essere detto in maniera esauriente.

Atto creativo

Perché insistere sullo statuto paradossale del senso? Su questa possibilità del linguaggio di far vedere, mostrare, senza esaurire il senso in un'immagine determinata?

Lo statuto del senso è dunque paradossale. La notazione P/S, dove S sta per senso e P sta per ogni immagine che sia significativa, esprime in modo adeguato tale paradossalità. Cruciale in questa notazione, è la funzione della barratura (/), la quale indica una soglia che separa ciò che differisce per natura, stabilendo per altro tra i differenti un rapporto di implicazione necessaria.¹⁷

Non vi è un mondo dato di fronte a noi, da cogliere come un grande oggetto. Così come non c'è un io presente né un io passato da restituire attraverso il linguaggio. Non vi è un luogo stabile in cui installarsi; la possibilità di dire qualcosa del soggetto non è affidata al potere raffigurativo del linguaggio: l'uomo, semmai, costruisce recipienti, come direbbe Levi¹⁸.

¹⁶ J. Borges, «Borges e Io» in Id., *L'artefice*, Adelphi, Milano 2011, p. 93.

¹⁷ R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2001, pp. 113-114

¹⁸ P. Levi, «Una bottiglia di sole», in Id., *Opere*, cit., p. 959.

Come rispondere altrimenti? Se la notazione P/S dice che vi è sempre uno scarto tra un'immagine determinata e il senso, è tuttavia possibile tradurre il senso in sempre nuovi significati, mai validi una volta per tutte, significati capaci di illuminare progressivamente la verità.

Il potere del linguaggio è allora in questa possibilità di regressione infinita:

l'illimitatezza della semiosi vale tuttavia in linea di diritto. Di fatto l'interpretante logico finale di un'immagine è per Bergson un abito, un modo della condotta [...] Interpretare è agire. La determinatezza del significato è la decisione che rompe gli indugi. Il nostro presente vivente, scrive Bergson, mostra costantemente la direzione futuro come suo senso unico. Esso 'sconfina nel futuro' ed è per corrispondere alla domanda che proviene dal futuro che il presente si apre alle spalle una dimensione virtuale di senso.¹⁹

Ecco perché Bergson può dire che coscienza significa memoria «ma ogni coscienza è anticipazione di futuro».

Ancora una volta ad essere chiamata in causa è la dimensione del futuro come impegno, grazie alla quale il presente si apre alle spalle una dimensione virtuale di senso. Assume ulteriore rilievo di conseguenza l'implicazione e il rapporto con la *parresia* messo in luce nel primo capitolo, dal momento che tale concetto porta con sé la dimensione di assunzione di responsabilità rispetto all'atto di parola, insieme all'apertura al futuro e all'idea di un'altra forma e possibilità di esperienza della verità, o forse di un'altra possibile verità cui il 'dispositivo autobiografico' consentirebbe di avvicinarsi:

nella Confessione la vita dell'uomo mostra che [...] ogni qualvolta si esprime qualcosa, è come una specie di realtà virtuale compensatoria, e che la vita non si esprime se non per trasformarsi.²⁰

L'atto della scrittura può allora delinarsi come semiosi in atto, capace di modificare reciprocamente soggetto e oggetto.

Queste parole possono significativamente essere messe in dialogo con quanto scrive Eugénie Lemoine ne *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement* (La psicoanalisi della moda) soprattutto considerando che è lei stessa a paragonare l'abito alla composizione scritta, e a sostenere che la scrittura deriva dal taglio:

¹⁹ R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, cit., pp. 123-124.

²⁰ M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit., p. 9.

il primo atto, sempre già avvenuto, è il taglio: si tratta di tagliare nel magma per generare la forma. Prima del taglio non c'è niente; dopo c'è solo una forma, un tratto e un resto inassimilabile.²¹

Il vestito consente al soggetto, scrive la psicoanalista francese, di occupare un po' di spazio e far vedere quel che è nascosto senza distruggerne il carattere segreto.

Il soggetto nascosto parla «a scoppio ritardato». Il vestito dunque, fragile ed effimero, serve il tempo necessario perché il soggetto intermittente appaia per segnalare che in quell'istante c'era, e che non c'è più, ma che lascia una traccia e un resto. Il vestito è il segno di un soggetto come uno spazio cavo. Eugénie Lemoine descrive l'azione del vasaio che costruisce il proprio vaso girando attorno a un vuoto, di cui il vaso diviene contenitore; un «vaso futuro», sempre crepato.

Il gesto della scrittura, o l'atto di parola, è allora questo tracciare qualcosa che non era possibile scoprire in maniera primaria:

Dall'altro lato ci sono gli autori che non scrivono storie ma vita, quella di cui loro stessi sono i protagonisti, e nel farlo scoprono che il romanzo, la finzione narrativa che nasce dal racconto di certe esperienze, è l'unico luogo in cui l'io esiste.²²

L'interpretazione si dà nell'azione, nel gesto della scrittura che è assunzione di responsabilità rispetto alla parola, dimensione che abbiamo visto essere posta al centro nella lettura foucaultiana della cura di sé, intesa come esperienza di soggettivazione.

Foucault, già nel *résumé* al corso tenuto tra il 1973 e il 1974 al Collège de France – «Il potere psichiatrico» –, metteva in evidenza la necessità di pensare che la produzione della verità potesse realizzarsi in forme che non fossero quelle della conoscenza, intesa come adeguazione del soggetto a un oggetto. Significativamente Jean-François Chiantaretto ridefinisce, in conformità a tale orizzonte, il concetto di sincerità in termini di sforzo interiore, intimo, che concerne il soggetto ma implica necessariamente l'alterità:

La sincerità esiste solo nel progetto di una parola indirizzata, nel faccia a faccia, davanti all'alterità dell'altro – sia l'altro in quanto irriducibile alle mie

²¹ E. Lemoine-Luccioni, *Psicoanalisi della moda*, Mondadori, Milano 2002, p. 19.

²² G. Bosco, «Prefazione», in P. Forest, *Il romanzo, il reale*, cit., p. 10

rappresentazione, sia come luogo di un'attesa potenziale, poiché via privilegiata di accesso alla mia propria alterità.²³

Il paradosso della sincerità allora risiederebbe nel fatto che possa essere richiesta soltanto a se stessi, riguarda la disposizione e la capacità di ognuno di rappresentarsi nello sguardo altrui indipendentemente dalla presenza incarnata di un altro, lo sforzo di «vedersi nel linguaggio», sapendo indirizzare la parola che consenta il legame sociale:

Si tratta di definire un rapporto al linguaggio e alla parola che metta in gioco, per ciascuno di noi, il modo in cui occupiamo la nostra singolare posizione di essere-in-relazione, il modo in cui assumiamo il fatto di esistere nella nostra singolarità solo in relazione all'altro (agli altri), posto che la relazione con l'altro supponga il riconoscimento della sua alterità, cioè di un terzo termine.²⁴

Da questa prospettiva si evince che il discorso autobiografico non possa essere ridotto a luogo di rappresentazione di esperienze incarnate, qualcosa «manca al proprio posto», e quello che questa impossibilità ci dice prima di tutto è che le ragioni che la determinano non sono da ricercarsi nelle difficoltà cui ci costringono i concetti di *bios* o di *autos*, come sottolineato in apertura, né nell'inevitabile tradimento che la scrittura porta con sé. Più radicalmente vi è un 'resto' irrimediabilmente lasciato fuori.

L'atto della parola diviene allora il luogo di un accadere che lascia una traccia che, con Lejeune, suggerisce, dice obliquamente, mostra la «casella vuota», rimanda ad un altro, un uditore, e lascia essere, proiettato al futuro.

Dal momento che quanto affermato chiama in causa la scrittura, il presente dell'atto e il futuro aperto della virtualità, è del tutto evidente che al lavoro di storico si intreccia il lavoro di artista:

la traccia è in ogni caso un prodotto artisticamente elaborato, e l'autobiografo deve avere, utilizzandola, la stessa cautela che è d'obbligo per il biografo. [...] la materia dell'autobiografia non è dunque la vita passata in sé, ma quanto di essa si conserva

²³ «Il n'y a de sincérité que dans le projet d'une parole adressée, dans le face à face avec l'altérité d'autrui – soit avec autrui en tant à la fois qu'il est irréductible à mes représentations et qu'il est le lieu d'une attente au moins potentielle, me donnant asses, à ce titre, à ma propre altérité.», J.-F. Chiantaretto, *Ecriture de soi et sincérité*, Inpress, Paris 1999, pp. 14-17 [trad. mia].

²⁴ «Il s'agit de définir un rapporta au langage et à la parole qui engage pour chacun d'entre nous la manière dont il occupe sa place singulière d'être-en-relation, la manière dont il assume de n'exister en sa singularité que dans et par la relation à autrui (aux autres) – étant entendu que la relation à autrui suppose la reconnaissance de son altérité, soit d'un troisième terme», *ivi*, p. 15 [trad. mia].

nella memoria individuale che, se scarta e omette, pure può aggiungere e trasformare [...] l'impresa autobiografica vive di questa tensione permanente.²⁵

D'Intino mette bene in luce le tensioni e le contraddizioni, e riconosce il rilievo della dimensione estetico-finzionale, seppur in una prospettiva in cui permane la 'sostanziale aderenza alla realtà'. Le riflessioni di Paul Ricoeur sul racconto storico e sul racconto di finzione traspongono su un piano parallelo le riflessioni di Intino; Ricoeur infatti sottolinea l'incrocio necessario tra le due forme, e a proposito del racconto storico pone l'accento sul debito che la ricostruzione del passato ha nei confronti del passato stesso, un sentimento etico che non può che essere risolto attraverso l'intervento, nella costruzione storiografica, delle forme della *poiesis* narrativa. La memoria condivisa è memoria bisognosa di racconti, il debito non verrebbe onorato senza questa apertura nel cuore della ricostruzione: è necessario ridescrivere il mondo dell'agire e del patire, rifigurarli.

Ma cosa significa implicare la dimensione artistica nella scrittura autobiografica? Cosa comporta il riconoscere l'ineliminabile dimensione creativa determinata dallo scarto inevitabile tra autore e personaggio, per quanto si cerchi di assottigliare tale scarto e si vorrebbe, attraverso l'utilizzo del pronome io, lasciar credere che si possa raggiungere una coincidenza?

Gianluca Cinelli a proposito della scrittura autobiografica:

Essa sussiste nel dominio del verosimile come preciso disegno, traccia, progetto di una rappresentazione del mondo in cui sia lasciata vista, come un'impalcatura, la presenza di colui che ha mediato tale rappresentazione. Tra colui che scrive e il personaggio in cui si rappresenta sta l'intermediazione formale, la *poiesis*, la trascendenza della realtà nel linguaggio mediante il processo retorico della metaforizzazione, in virtù del quale rappresentato e rappresentante sono uniti nel discorso pur restando diversi e autonomi.²⁶

La scrittura autobiografica non è la scrittura regressiva dell'introspezione del soggetto quanto piuttosto la testimonianza storica della condizione di immaginarsi e rappresentarsi come abitanti di un mondo.

Ne consegue che la manifestazione narrativa del sé, la soggettività, è in realtà una prospettiva:

²⁵ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, cit., pp. 118-121.

²⁶ G. Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, cit., p. 42.

ciò ha tre conseguenze: che la soggettività messa in questione non si esaurisce mai nel soggetto rappresentato; che il linguaggio e la retorica autobiografici mostrano che la parola io è sempre parola di un altro assente; che la rappresentazione della soggettività come prospettiva è etica, cioè presenta un mondo in cui il soggetto non sussiste in sé e per sé ma è il prodotto di una dialettica storica.²⁷

2.2 SGUARDO AL FUTURO

Memoria ti odio

I fili intrecciati sin d'ora rendono necessario congedarsi da quell'idea che è del senso comune, ma non solo, per la quale l'autobiografia sia sempre e prima di tutto uno sguardo al passato, che le memorie siano la sua materia prima, e che condivida con la realtà molti più elementi di quanti ne condivida con la finzione:

Non c'è bisogno di memoria, ma di un materiale complesso che non si trova nella memoria ma nelle parole, nei suoni: «Memoria, ti odio». Il percepito e l'affetto possono essere raggiunti solo come esseri autonomi e autosufficienti che non devono più nulla a coloro che li provano o li hanno provati: Combray quale non fu, non è e non sarà mai vissuta. Combray come cattedrale o monumento.²⁸

La memoria interviene poco nell'arte, scrivono Deleuze e Guattari in *Qu'est-ce que la philosophie?* (Che cos'è la filosofia?) neppure nell'opera di Marcel Proust che guarda al tempo perduto²⁹. L'immenso edificio del ricordo³⁰ non è fondato sulla fallace intenzione di dire, la memoria volontaria, ma sorge dalle sensazioni

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002, p. 166.

²⁹ Cfr. C. Rozzoni, «Il pensiero dell'arte. La figura estetica in Gilles Deleuze», in L. Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2011.

³⁰ «Ma quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, soli, più tenui ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo» («Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir»), M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1999, p. 46 [trad. mia].

dimenticate, che si fanno spazio nel nostro presente a prescindere dalla volontà del soggetto di riattualizzarle; anzi ogni tentativo deliberato da parte del soggetto di fissare nella memoria una scena, non solo è destinato a fallire, ma rende insieme impossibile una futura memoria involontaria; solo quanto sfugge all'attenzione del soggetto può ritornare e avere l'occasione di essere così esperito per la prima volta:

Non solo l'intelligenza nulla può fare per queste risurrezioni, ma inoltre, quelle ore del passato si vanno a rannicchiare solo in oggetti in cui l'intelligenza non abbia cercato di incarnarli. Gli oggetti in cui avete cercato di stabilire in modo cosciente dei rapporti con le ore che andavate vivendo non le daranno mai asilo.³¹

In *Qu'est-ce que la philosophie?* attorno a *La Recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto) si sviluppano le riflessioni tese a mostrare come il materiale con cui l'arte lavora non siano i ricordi di infanzia:

La memoria volontaria, la memoria dell'intelligenza e dello sguardo non ci ridà del passato se non facsimili imprecisi che non gli assomigliano più di quanto i quadri dei cattivi pittori assomigliano alla primavera. Sicché la vita non ci sembra bella perché non la ricordiamo, ma se percepiamo un vecchio profumo, ecco che subito entriamo in uno stato di ebbrezza. Lo stesso con i morti: crediamo di non amarli, perché non li ricordiamo, ma se ritroviamo un vecchio guanto, ci sciogliamo in lacrime.³²

L'intelligenza agisce sul passato come se i ricordi fossero una collezione di tessere a disposizione, tessere separate da isolare, ordinare, porre in successione; si tratta, scrive Proust, di ricordi fasulli che, come detto nella lettera riportata, avvertiamo come estranei, come non ci riguardassero. Thomas Beckett nel suo saggio su Proust descrive il paesaggio che la memoria dell'intelligenza presenta come monocromo, le immagini sono tanto arbitrarie quanto quelle prodotte dall'immaginazione e soprattutto, come queste, altrettanto lontane dalla realtà³³.

Scrive Claudio Rozzoni:

Il 'blocco artistico' - così si può chiamare l'opera d'arte, facendo nostra la caratterizzazione di Deleuze e Guattari - è infatti un «monumento» che non celebra

³¹ «Non seulement l'intelligence ne peut rien pour nous pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner. Les objets en qui vous avez cherché à établir consciemment des rapports avec l'heure que vous viviez, dans ceux-là elle ne pourra pas trouver asile», M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1954, p. 58 [trad. mia].

³² M. Proust, *Le lettere e i giorni*, Mondadori, Milano 1996, p. 1068-70 (lettera a René Blum, novembre 1913).

³³ S. Beckett, *Proust*, SE, Milano 2004, p. 26.

un passato, ma un «evento», e «l'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione», una «fabulazione creativa» che «non ha niente a che vedere con un ricordo».³⁴

L'io e la sua memoria diventano, nell'arte, impercettibili:

'io dell'arte' non si potrà nemmeno più chiamare Io. È un io che diviene impercettibile: nell'arte l'essenza troverebbe l'eternità – e non la sua immagine – senza l'aiuto della memoria.³⁵

Jean-Paul Sartre scrive che l'esistenza del passato è un'assurdità, un assunto dal quale è necessario liberarsi. La cronologia veicola una certa concezione dell'uomo e prova ne sono le infrazioni a tale cronologia che gli autobiografi commettono; Sartre parla di illusione cronologica, illusione retrospettiva. Solo la visione globale e sintetica può cogliere la temporalità, l'esigenza di significato che dà corpo alla struttura e all'esser-per-me del passato. Si tratta di rappresentare non la storia del proprio passato ma la storia del proprio avvenire e, sempre seguendo le riflessioni di Sartre che trovano eco nella rigorosa costruzione dialettica della sua autobiografia, *Les Mots*, ricostruire il progetto, formare il tempo e non porsi in esso; inventare via di uscita. Senza memoria, dunque, in quanto rivolto al futuro: sintesi del tempo creata dall'arte.

Roland Barthes par Roland Barthes, ritratto di Roland Barthes ad opera di Roland Barthes, «libro dell'io», mostra quest'assenza di rapporto tra l'io e la propria memoria. Libro *recessivo*, scrive Barthes stesso: «che va all'indietro ma che forse anche prende le distanze». E non è allora un caso che questo anomalo racconto di sé, questo intreccio di scrittura e immagini, si apra con una scritta a caratteri autografi: «Tutto ciò dovrà essere considerato come detto da un personaggio di romanzo». Una collezione di idee e riflessioni – dall'egli all'io, dall'imperfetto al presente – anticipate da alcune fotografie; un percorrersi che non è un darsi forma, nel quale si moltiplicano le contraddizioni e non si produce né un'identità – dell'autore o di un personaggio di finzione che sia – né un somigliarsi, poiché il Testo, come è scritto nelle prime pagine, porta il corpo altrove, «verso una specie di lingua senza memoria»³⁶.

³⁴ C. Rozzoni, «Il pensiero dell'arte. La figura estetica in Gilles Deleuze», cit., p. 194.

³⁵ *Ivi*, p. 193.

³⁶ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 10.

Si succedono l'immaginario di immagini e quello della scrittura:

l'immaginario è preso a carico da svariate maschere (*personae*), scaglionate secondo la profondità della scena (e però nessuna *persona* dietro).³⁷

Il soggetto, scrive Roland Barthes, si coglie *altrove*: nella finzione che mescola l'io, l'egli, il voi, «parlo di me alla maniera di un attore brechtiano che deve distanziare il suo personaggio: 'mostrarlo', non incarnarlo», così che sia conservato in questo ritratto plurale, in questa messa in scena dell'immaginario, il punto di indecisione. Louis Marin definisce *Roland Barthes par Roland Barthes* un'autobiografia 'al neutro':

il Neutro sarebbe quindi uno scarto – nel senso in cui un cavallo fa uno scarto – al posto dello zero delle opposizioni, punto dinamico, grano di energia della differenza dei termini opposti? Inscriversi, scrivere la propria vita, impegnarsi per sempre in quest'unico progetto, sarebbe trovare questo punto e installarvi? Ma installarvi è impossibile, non è un luogo.³⁸

Il Neutro, come scrive Barthes, «è piuttosto un va e vieni, un'oscillazione amorale», elemento atto a far funzionare la combinatoria degli oggetti, terzo termine che sventa l'opposizione binaria, «tutto ciò che elude il paradigma»³⁹. Il neutro, come dice nel corso al Collège de France, è come un 'non' irriducibile sospeso davanti alla durezza di ogni certezza, anche quella in un passato consistente, e in un io come sommatoria di passato e presente.

E tuttavia ritorna in quest'autobiografia – o piuttosto in questo ritratto di Roland Barthes a opera di Roland Barthes – la memoria, così come trovano spazio i ricordi. L'autore interrompe a un certo punto la sequenza di frammenti con un gesto che è un taglio:

Pausa: anamnesi.⁴⁰

Seguono, da questo punto in poi, uno dopo l'altro, brevi quadri che tratteggiano, alla terza persona singolare, episodi che sembrano accaduti, avvenimenti passati ancorché acronici: il carattere *italic* a marcare una differenza. Ritorni in tram la

³⁷ *Ivi*, p. 137.

³⁸ L. Marin, «R.B. di R.B. – o l'autobiografia al neutro», in M. Consolini, G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes*, «Riga», n. 30, Marcos y Marcos, Milano 2010, pp. 213-214.

³⁹ Roland Barthes, *Le neutre. Cours au collège de France (1977-78)*, Le Seuil, Paris 2002.

⁴⁰ *Ivi*, p. 123.

domenica sera, un appartamento in rue de la Glacière, una tazza di caffelatte ad aspettarlo nel quartiere di Beyris, le molte zanzare a Bayonne, Monsieur Grandsaignes D'Hauterive, professore di quarta ginnasio e il suo occhialino smaltato. Ritrovare, scrive Barthes, senza ingrandirlo né farlo vibrare, una tenuità del ricordo. Anamnesi opache, insignificanti, esentate di senso, e quanto più opache quanto più capaci di sfuggire all'immaginario che è proprio, nelle parole di Barthes, quanto:

arriva a passi felpati, pattinando dolcemente su un passato remoto, un pronome, un ricordo, insomma tutto ciò che può essere unito sotto l'emblema stesso dello Specchio e della sua Immagine: *Io, me*.⁴¹

È dunque l'immaginario ad essere sempre in agguato e non i ricordi. L'immaginario d'immagini – quelle fotografie della giovinezza che, scrive Barthes, «non è di 'me' che parlano» –, e l'immaginario della scrittura.

È come per la fotografia nella quale ha cercato la verità del volto amato, che non può essere trovata in un'immagine che rimemora il passato: «in una fotografia non c'è niente di proustiano», non dà a vedere ricordi e la sua documentatività non riguarda l'oggetto, ma il tempo.

Si tratta ancora una volta di separare il tema della memoria dal suo legame con un tempo che non-è-più, un punto oltrepassato, per chiamare piuttosto in campo un'origine. Memoria dunque come anamnesi, reminiscenza.

Quale immagine per la memoria?

Questa stessa distinzione, tra le immagini ricordo e un passato puro, è centrale nella riflessione filosofica di Henri Bergson, che lega, ed è facile intuirne la rilevanza in questo contesto, il tema della memoria a quello della creazione.

Bergson distingue un passato empirico, costituito da immagini-ricordo, dal passato in quanto passato, un passato privo di contenuto empirico e non composto da ricordi determinati, chiamato in causa nel prodursi automatico della risposta e che emerge in quanto tale là dove è proprio tale automatismo ad essere interrotto.

⁴¹ *Ivi*, p. 121.

La risposta motrice che ci consente di agire nel mondo risponde a meccanismi associativi: ogni dato è già una sintesi, che la memoria concorre a costruire in ogni percezione e in ogni modalità dell'esperienza, mettendo in rapporto il presente con il passato puro in vista dell'azione. L'azione si configura dunque come effetto di una memoria che non è considerata nel suo carattere di 'passato', una memoria-abitudine, automatica. La necessità delle leggi di natura è quella del 'riconoscimento automatico': ad uno stimolo corrisponde un determinato abito di risposta, la memoria è all'opera ma ripete senza immaginare, non è necessario dunque, a tale riconoscimento e alla reazione conseguente, né una rappresentazione né una consapevolezza del passato nella sua differenza dal presente.

Si tratta di un nodo fondamentale nel sistema del filosofo francese, dal momento che è in questo differente rapporto con il passato che si gioca la differenza tra materia e spirito, differenza che si rivela essere dunque di grado; la coscienza infatti si lega alla 'libertà', quella che è di grado zero nella risposta automatica propria della materia: vi è coscienza quando il passato, non prolungandosi automaticamente nel presente, emerge come tale. Si dà coscienza, scrive Bergson ne *L'Évolution créatrice* (L'evoluzione creatrice), quando il compimento dell'atto viene impedito da un ostacolo, e l'azione non 'soffoca' più la rappresentazione: è allora che vivere diventa interpretare. Perché si dia creazione e lavoro intellettuale, e perché il passato iscritto nella materia ritorni come rappresentazione, percepibile nel suo 'in quanto', è necessaria l'esitazione, l'interruzione del fluire automatico, che determina un rapporto differente con il passato:

dove «una vibrazione ricevuta dalla materia non si prolunga in azione necessaria» (MM 184), là appare una coscienza, cioè un rapporto al passato in quanto passato, là si dà una coscienza incarnata.⁴²

La percezione, così come l'azione, sono risposte motrici: ripetono il passato agendolo come presente.

Il passato in altra forma, come tale, come distinto, segna l'avvento di uno spirito:

⁴² R. Ronchi, Bergson. *Una sintesi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011, p. 128.

La coscienza è la luce immanente al campo d'azione possibile o virtuale che circonda l'azione effettivamente compiuta dall'essere vivente. Essa significa esitazione o scelta. Nei casi in cui si profilano molte azioni possibili ma nessuna reale (come quando ad una deliberazione non segue nessun effetto), la coscienza è intensa. Nei casi in cui l'azione reale è l'unica azione possibile (come nell'attività del sonnambulo o, in genere, in qualsiasi attività automatica), la coscienza diviene nulla.⁴³

Ecco perché Bergson può dire che la coscienza è memoria, non memoria-abitudine, cioè prolungamento del passato nel presente, ma memoria-immagine, rapporto al passato come tale, passato che funziona da interpretante per il presente così che il futuro possa essere apertura, produzione di novità.

Lo spirito muove da tale passato puro verso il presente, e così l'operazione della vita:

«un passato che incalza il presente e ne fa scaturire una forma nuova, incommensurabile rispetto a quanto lo precedeva»: cioè abduzione, interpretazione, «sintesi del passato con il presente in vista del futuro».⁴⁴

Perché dunque si dia la possibilità di questa relazione feconda tra passato e futuro è necessaria una presa di distanza dal presente, installarsi in un passato che non è quello determinato, composto di immagini-ricordo, ma un passato in generale che si rivela coesistente al presente che interpreta.

La contemporaneità del presente della percezione con il suo stesso passato fonda, nel sistema bergsoniano, la possibilità della memoria come sintesi ermeneutica: «la memoria – scrive Bergson – non consiste affatto in una regressione dal presente al passato»⁴⁵.

Il presente «sgorga», scrive Bergson, «in due getti simmetrici». Tale duplicità si dà a vedere nel fenomeno del *déjà-vu* cui Bergson dedica un saggio, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* (Il ricordo del presente e il falso riconoscimento), pubblicato nel 1908⁴⁶ su «Revue philosophique».

Al cuore del fenomeno del falso riconoscimento vi è la nota illusione, come la definisce Bergson in apertura, che assale il soggetto all'improvviso e altrettanto istantaneamente lo abbandona: qualcosa che il soggetto vive nel suo qui e ora si dà

⁴³ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.

⁴⁴ *Ivi*, p. 42.

⁴⁵ H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 326.

⁴⁶ H. Bergson, «Il ricordo del presente e il falso riconoscimento», in *Id.*, *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008, p. 83.

nella forma di un passato, sorge la convinzione che sia già accaduta l'occorrenza presente, che ci si sia già trovati in quel luogo e che si siano formulati gli stessi identici pensieri, seppur non si saprebbe collocare l'esperienza anteriore in un punto determinato del passato. Si tratta di un fenomeno doppio, percezione e ricordo si danno simultaneamente, e questo si accompagna a una necessità senza che tuttavia ci si possa pronunciare relativamente al contenuto reale: un avvenimento futuro viene sentito come inevitabile, e ci si trova nella anomala situazione di sentire di conoscere quello che si sa di ignorare. Si agisce ma si ha la percezione di essere agiti: la soggettività sembra espropriata della propria libertà, nel suo presente vi è una ripetizione mortifera che per quanto per lo più celata nello psichico, mostra un asservimento, una perdita di libertà nel cuore del soggetto, convertito in *automa*. La simultaneità delle due impressioni suggerisce che l'immagine doppia faccia parte, in qualche modo, della percezione stessa, soltanto in questo modo infatti è possibile rendere ragione della continuità dell'illusione. Certamente il darsi insieme delle due immagini rende complicato spiegare perché una appaia nella forma di un ricordo, per quanto un ricordo privo di collocazione precisa nel passato.

Bergson, interrogandosi sulla formazione del ricordo, sottolinea come il fenomeno della paramnesia mostrerebbe che il presente si iscrive contemporaneamente nel registro della percezione e nel registro del ricordo: se così non fosse come situare nel tempo e nello spazio il momento, il punto, in cui la percezione si fa ricordo? Lo svolgimento della vita psicologica è continuo e non consente di articolare la vita psicologica in periodi nettamente distinti:

Più rifletteremo e meno comprenderemo come il ricordo possa mai nascere, se non si crea nel corso della stessa percezione. O il presente non lascia nessuna traccia nella memoria, oppure in ogni istante, nel suo stesso scaturire, si sdoppia in due getti simmetrici, l'uno dei quali ricade verso il passato mentre l'altro si slancia verso il futuro. Questo'ultimo che chiamiamo percezione, è il solo che ci interessa. Non sappiamo che facene del ricordo delle cose, mentre possediamo le cose stesse. Poichè la coscienza pratica scarta questo ricordo come inutile, la riflessione teorica lo considera come fosse inesistente. Così nasce l'illusione che il ricordo segua la percezione.⁴⁷

Il ricordo allora non è una percezione indebolita, piuttosto per rendere ragione della differenza tra l'uno e l'altro, Bergson sottolinea che la nostra esistenza

⁴⁷ *Ivi*, p. 99.

attuale, che si dà nella percezione, viene replicata da un'immagine virtuale, un riflesso:

ogni momento della nostra vita offre dunque due aspetti: è un attuale e un virtuale, percezione da un lato e ricordo dall'altro. Si scinde nello stesso tempo in cui si pone. O piuttosto consiste in questa scissione stessa.⁴⁸

Sembra dunque che la memoria non sia un serbatoio di immagini-ricordo che pretenderemmo di riconquistare dal nostro presente affacciandoci al passato, ma piuttosto un passato-puro, un passato in generale, non collocabile in un punto preciso sulla linea del tempo. Questo passato puro è quel che dirige l'azione, consente un'interpretazione che non è mera attualizzazione di qualcosa già da prima dato in potenza. Il ricordo del presente, questo ricordo attuale, appartiene a questo passato puro che incalza senza tuttavia insinuarsi nella percezione presente, se non in occasione di un abbassamento del tono di attenzione che gli consente di raggiungere la coscienza per qualche istante, per poi ricadere indietro.

Questa duplicità è essenziale per comprendere che ogni dato è già prodotto di una sintesi di presente e passato in vista del futuro; nel riconoscimento 'attento' la somiglianza della percezione con il ricordo immagine non è agita automaticamente ma inferita, ricostruita, in quel tempo di esitazione che consente la libertà e implica uno sforzo di interpretazione.

Il passato è all'opera, agito e ripetuto; i ricordi evocati durante la veglia si ricollegano sempre all'attività attuale, al presente. Dietro di essi, non illuminati dalla coscienza, ve ne sono tuttavia un numero illimitato, come fantasmi, che non raggiungono la luce: «dato che sono un essere che vive e agisce, ho ben altro da fare che occuparmi di loro». Quando «incantati rincorriamo immagini del passato astraendoci dall'incombere del nostro immediato futuro», scrive Riccardo Panattoni, «ciò che innanzitutto si rivela è proprio una costitutiva disarticolazione nei confronti di noi stessi e del nostro stare nel mondo»⁴⁹. I sogni mostrano quel che succede quando la diminuzione di tensione pragmatica consente alla memoria di avere accesso al materiale delle immagini-ricordo con maggiore libertà, in maniera svincolata rispetto alla contingente necessità di azione che il presente porta con sé: la sintesi allora sorprende, la totalità delle immagini-ricordo è in

⁴⁸ *Ivi*, p. 102.

⁴⁹ R. Panattoni, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, cit., p. 28.

linea di principio accessibile e dunque proprio perché vi è accesso ad un materiale precluso allo stato cosciente, il presente viene ricostruito con una libertà maggiore.

Vi è un aspetto ulteriore da sottolineare, e cioè che l'impianto bergsoniano si costruisce su un assunto centrale, una sovrapposizione del piano gnoseologico e di quello ontologico: il lavoro intellettuale e la vita come evoluzione creatrice sono dunque l'atto della continua differenziazione in atto, il processo, non il prodotto.

Ecco perché il passato in gioco non può che essere un passato puro, contemporaneo al presente, che si dà contestualmente e non esiste prima da qualche parte: è l'atto del differenziarsi, il virtuale che accompagna l'attuale

il virtuale non è la stessa cosa del possibile: la realtà del tempo è l'affermazione di una virtualità che si realizza, e per la quale realizzarsi vuole dire inventare.⁵⁰

Dunque, così come nella prospettiva entro la quale abbiamo inquadrato la nozione di *parresia*, la conoscenza non è da intendersi come *adequatio* del soggetto all'oggetto, e il luogo della verità non può essere il giudizio determinante: il soggetto che conosce e l'oggetto conosciuto sono parte del vivente, manifestazioni dell'unico atto, della vita come evento.

È l'*élan*, fondamento di ogni realtà senza tuttavia, proprio in quanto atto in atto, consistenza alcuna.

Come Rocco Ronchi chiarisce nel suo mirabile lavoro di sintesi del pensiero bergsoniano, la realtà di tale tendenza vitale è quella del 'virtuale', non da intendersi come potenza aristotelica ma piuttosto come attualità del processo, divenire di quel che è divenuto, atto del differenziarsi:

l'*élan* di Bergson è tale differenza in atto che si scrive incessantemente nella natura e altrettanto incessantemente si cancella in ciò che ha scritto.⁵¹

L'atto come tale, l'evento del differenziarsi, è l'essere in quanto tale, come durata creatrice, quell'essere che si attualizza in possibilità che necessariamente lo tradiscono. Il processo infatti prende corpo in stati di cose, in dati, che non sono che 'resti', quel che rimane dell'attività infinita. Ed è in questo resto che è dato a vedere il gesto che lo ha creato e l'atto costitutivo, che non è nell'opera ma ne è la condizione di possibilità.

⁵⁰ G. Deleuze, «Bergson (1859-1941)», in Id., *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007, p. 31.

⁵¹ R. Ronchi, *Bergson. Una sintesi*, cit., p. 33.

È allora soltanto interrompendo il nostro normale commercio con le cose – l'agire come ripetizione – che è possibile cogliere l'atto come differenziazione continua, come processo del farsi. In questa attività come attività infinita, per implicare Blanchot, è possibile guadagnare qualcosa come positivo e smarcarsi da qualsiasi residuo necessariamente marchiato d'insufficienza.

Per Bergson dunque si dà coscienza là dove il passato è preso in quanto passato, e non agito nella ripetizione.

Vi è un passaggio del *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Saggio sui dati immediati sulla coscienza) che mi pare opportuno richiamare nella sua interezza:

in quanto tale il sentimento è un essere che vive, che si sviluppa, e che di conseguenza cambia continuamente; se non fosse così, non si spiegherebbe il fatto che esso ci mette un po' alla volta sulla via di una risoluzione: quest'ultima verrebbe presa immediatamente. Ma 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 alla presenza di un'ombra di noi stessi: crediamo di aver analizzato il nostro sentimento e in realtà gli abbiamo sostituito una giustapposizione di stati inerti, intraducibili in parole [...] e se adesso qualche ardito romanziere, strappando la tela abilmente tessuta dal nostro io convenzionale, ci mostra sotto questa logica apparente un'assurdità fondamentale, sotto questa giustapposizione di stati semplici una compenetrazione infinita di mille impressioni diverse che hanno già smesso di essere nel momento in cui le si nomina, noi lo lodiamo per averci conosciuto meglio di quanto conosciamo noi stessi. Ma non è così tuttavia, e a sua volta, per il solo fatto di dispiegare i nostri sentimenti in un tempo omogeneo e di esprimere gli elementi in parole, non ci presenta che un'ombra: solo che egli ha disposto quest'ombra in modo da farci sospettare la natura straordinaria e illogica dell'oggetto che la proietta [...] introducendo nell'espressione esterna qualcosa di quella contraddizione, di quella mutua compenetrazione, che costituisce l'essenza stessa degli elementi espressi. Incoraggiati da lui, abbiamo scostato per un istante il velo che frapponiamo tra noi e la nostra coscienza. Ci ha rimessi in presenza di noi stessi.⁵²

Il filosofo francese denuncia lo scacco di ogni linguaggio e di ogni forma che pretendano di fissare questo differenziarsi sempre in atto, di sostanzializzarlo; non è possibile svolgere il tempo nello spazio, sostituire alla durata una serie di momenti giustapposti; allo stesso modo, scrive il filosofo francese, la scrittura, le parole in quanto elementi discreti, sono destinate allo scacco.

⁵² H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 108.

E tuttavia è conservata la possibilità di alludere: disponendo l'immagine offerta in modo che si renda in essa evidente la natura altra «dell'oggetto che la proietta»; l'ardito romanziere «ci ha rimessi in presenza di noi stessi».

L'insufficienza di ogni dato e l'incommensurabile distanza che separa chi scrive dall'opera che pretende di terminare, e che vorrebbe gli appartenesse⁵³, dicono la solitudine dello scrittore e, come scrive Blanchot:

L'ossessione che lo lega ad un tema privilegiato, che l'obbliga a ridire ciò che ha detto [...] illustra la necessità in cui si trova apparentemente di ritornare allo stesso punto, di ripassare per lo stesso percorso [...], di appartenere all'ombra degli avvenimenti, non alla loro realtà, all'immagine e non all'oggetto, a ciò che permette che le parole stesse possano diventare immagini, apparenze, e non segni, valori, potere di verità.⁵⁴

Di parole che si ripetono in maniera ossessiva così da farsi litania e renderci sordi al loro senso, l'opera di Georges Perec è ricca di mirabili esempi. Se il discorso letterario più che luogo di rappresentazione di esperienze, può essere guardato come esperienza in sé, semiosi in atto, in gioco può allora essere l'incontro con quanto rimane escluso dal sapere, la restituzione dello sguardo che è dell'ordine del vedere.

2.3 DARE A VEDERE

Ottiche

Il passaggio richiamato, tratto dal *Essai sur les données immédiates de la conscience*, suggerisce, come abbiamo già posto in evidenza, che abbandonare l'illusione di

⁵³ «Lo scrittore appartiene all'opera, ma ciò che appartiene a lui è soltanto un libro, un cumulo muto di parole sterili, quel che c'è di più insignificante al mondo. Lo scrittore che prova questo vuoto, crede soltanto che l'opera sia incompiuta, e crede che un po' più di lavoro, l'alea di momenti favorevoli gli permetteranno, a lui solo, di finirla. Si rimette dunque all'opera. Ma ciò che vuole terminare da solo resta l'interminabile, lo associa ad un lavoro illusorio. E l'opera, alla fine, lo ignora, si richiude nella sua assenza, nell'affermazione impersonale, anonima che essa è – e niente di più», M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 9.

⁵⁴ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 10.

poter afferrare una qualche definitiva verità sul soggetto non significa rinunciare alla possibilità di essere ‘messi in presenza di noi stessi’, come scrive il filosofo francese, possibilità che richiama la potenza dell’esibire più che del dire, la necessità di mostrare, suggerire una prospettiva rispetto a cui guardare.

Registrato lo scacco della scrittura può forse essere costruito un parallelo che, ancorché apparentemente azzardato, consenta di inquadrare il problema secondo una prospettiva feconda.

Paul Valéry in apertura al suo poema autobiografico *La jeune parque* (La giovane Parca) scrive:

Mi sono imposto per questo poema delle leggi, delle regole costanti, che ne costituiscono il vero soggetto. È un esercizio, voluto, ripreso e elaborato: opera solamente di volontà... Chi mi saprà leggere, leggerà un’autobiografia nella forma. Il contenuto importa poco... il vero pensiero non si adatta al verso.⁵⁵

In questo senso Max Saunders nel ricchissimo *Self impression. Life-writing, autofiction, & The Forms of Modern Literature* sottolinea che l’affermazione di Valéry implica che l’autobiografia debba essere cercata nella forma più che nel contenuto: «una posizione formalista che abbiamo trovato nei nostri esempi di letteratura modernista»⁵⁶. Ezra Pound, citato come esempio dal professore inglese, è a suo dire soprattutto nell’ironia e nei versi controllati che fa sentire la propria presenza.

La ‘forma’ cui Valéry allude nell’affermazione ricordata tuttavia può essere intesa anche in altro modo dallo stile e dalla modalità di scrittura, seguendo la prospettiva formalista richiamata. Centrale infatti nel poema autobiografico del poeta francese, oltre al tema della coscienza di sé, è la dimensione dell’atto creativo, che implica la messa in opera, l’avvio, di uno sguardo poetico capace di rilevare, come scrive, il segreto nascosto nelle pieghe della scrittura. Sarebbe allora nella forma la possibilità per l’io – l’io che tace – di farsi oggetto di sguardo, e le regole costanti a cui sottoporsi l’occasione per sognarsi capace di sorprendersi nell’atto di vedere. La giovane parca è il poeta che si guarda creare, e i versi non

⁵⁵ «Je me suis imposé pour ce poème des lois, des observances constantes, qui en constituent le véritable sujet. C’est bien un exercice, et voulu, et repris, et travaillé: œuvre seulement de volonté... Qui saura me lire lira une autobiographie, dans la forme. Le fond importe peu... la vraie pensée n’est pas adaptable au vers.», P. Valéry, «Notes - Lettre à André Fontainas» in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1992, p. 1631 [trad. mia].

⁵⁶ «A formalist position than we have found in our modernist examples», M. Saunders, *Self impression. Life-writing, autofiction, & The Forms of Modern Literature*, Oxford University Press 2010, p. 505 [trad. mia].

sono veicolo di un senso che possa essere chiarito in maniera definitiva ed esaustiva nel corso della scrittura, o della lettura. Ogni opera è aperta a più interpretazioni che coesistono.

Al critico che tradisce il mondo per amore di sapere, deve sostituirsi, seguendo Walter Benjamin, il critico che si muove tra superfici ingannevoli e non si limita a leggere l'opera – autobiografica o meno – come un testo. La realtà non è data nel contenuto, né può essere definitiva; la ricchezza e l'esaustività dei dettagli lungi dall'avvicinare all'apprensione all'oggetto cercato, lungi dal renderlo presente, dargli corpo, lo rendono ancora più sfocato. È proprio dai dettagli che il veggente non deve farsi distrarre; e del resto, si sa, Tiresia è cieco.

La forma, dunque, prende il sopravvento, ed è attraverso la forma che è possibile nascondere o svelare il significato che la lettera non contiene:

critica attraverso il rappresentante e non il rappresentato.⁵⁷

Attraverso la forma è possibile dare a vedere il punto cieco: un resto avanza dalla struttura e davanti all'inevitabile scarto tra espressione e significato, non si tratta di colmare una mancanza, ma di trovare delle immagini, mai definitive e sempre transitorie

la lingua dice sempre altro [...] rispetto a ciò che prende di mira, perché nasce e rinasce solo da questa fuga perpetua di un senso ultimo. La lingua allegorica attinge la sua profusione da due fonti che si congiungono in uno stesso fiume di immagini: dalla tristezza, dal dolore provocato dall'assenza di un referente ultimo, dalla libertà ludica, dal gioco che questa assenza provoca per chi osa inventare nuove leggi transitorie e nuovi sensi effimeri.⁵⁸

Nella superficie della rappresentazione qualcosa oscilla tra l'essere e il nulla, un punto di indecisione.

⁵⁷ F.J. Lyotard, *Discorso, figura*, Unicopoli, Milano 1988, p. 443.

⁵⁸ J.M. Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, L'Harmattan, Paris 1994, p. 62. Citato in M. Mazzocout-Mis, «Allegoria e anamorfosi» in A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sulla 'Origine del dramma barocco tedesco' di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, pp. 249-261.

Anamorfosi

Richiamare in questo contesto quelle ambigue forme d'arte che raccogliamo sotto la comune etichetta di inganni visivi – siano essi anamorfosi o *trompe l'œil* – non ha come obiettivo quello di volerne indagare la valenza estetica, né le forme, gli stili o le occorrenze.

L'anamorfosi è il luogo della deformazione, un oggetto è costruito su un asse prospettico non perpendicolare alla direzione dell'asse ottico principale, ma che forma con questo un angolo più o meno ampio.

«L'enigma dei due spazi embricati», come definisce l'anamorfosi Jurgis Baltrušaitis nel suo *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus* (Anamorfosi o Thaumaturgus Opticus), è un diversivo prospettico: la forma prende il sopravvento nascondendo o disvelando il proprio significato a seconda dell'angolazione dello sguardo. Quanto più un'immagine si impone come data, tanto più il lettore deve faticare per comprendere cosa è stato nascosto, quello a cui l'immagine rimanda, il presente assente.

«Il significante è rovesciato sotto i nostri occhi»⁵⁹:

si tratta di una distruzione che prelude a un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno: il procedimento si afferma come curiosità tecnica ma contiene una poetica dell'astrazione, un meccanismo potente di illusione ottica e una filosofia della realtà artificiosa.⁶⁰

Ed è a questo meccanismo potente, a questa filosofia della realtà artificiosa, che si vuole guardare per pensare all'anamorfismo come dispositivo estetico, come modello percettivo, più che all'anamorfosi come forma distorta, nell'idea che anche il discorso testuale possa essere organizzato secondo configurazioni variabili, contenere una peculiare instabilità regolata, suggerire altro rispetto a quel che la lettera dice, smarcandosi dall'idea che la similitudine e la somiglianza siano la forma del sapere, la via di accesso alla verità. È questa una delle ragioni per cui convoglieremo il nostro sguardo sull'opera di Georges Perec, che si è rivelata, anche a questo proposito, dimostrato di una ricchezza teorica, e non solo, straordinaria.

⁵⁹ F.-J. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 443.

⁶⁰ J. Baltrušaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus Opticus*, Adelphi, Milano 1990.

La realtà come dato e come totalità lascia il posto a una realtà frammentaria che si costruisce e si deforma continuamente. L'ottica geometrica, la visione organizzata a partire da un punto, implica l'idea di un soggetto cartesiano unitario che contempla il campo visivo come luogo della verità. L'anamorfosi insegna ad andare al di là dell'ordine dei segni e del rappresentato, nel mondo delle analogie e dei rimandi e delle allusioni. Le incertezze sulle cose visibili, scrive Baltrušaitis, alimentano le inquietudini dello spirito:

Le aberrazioni contengono anche verità metafisiche.⁶¹

Maddalena Mazzocut-Mis nel suo «Allegoria e anamorfosi» mette bene in luce come in campo sia quel che non si può significare:

La decostruzione della retorica e del dominio del discorsivo – attraverso una trama di figure metamorfiche che sono dominate dai luoghi dell'inconscio, dove nessuna conciliazione e conclusione è data o è possibile – traspare nel gioco degli spazi dell'anamorfosi, dove ogni riferimento viene perduto.⁶²

Jean-François Lyotard sottolinea che l'anamorfosi apre a un altro spazio nel quale in scena è ciò che trascende la possibilità espressiva, la morte della rappresentazione. Nel suo *Discours, Figure* (Discorso, figura), il filosofo francese analizza la famosa 'macchia' de *Die Gesandten* (Gli ambasciatori, Tav. I) di Hans Holbein il Giovane (al centro della maggior parte degli studi su questo tema). Si tratta di un oggetto dalla forma strana, di dimensioni niente affatto trascurabili, che disturba la percezione: occupa la parte bassa del quadro e pare sovrapposto al pavimento senza appoggiarsi a esso. La ricchezza e il potere che sembrano essere il soggetto del dipinto – l'atmosfera è solenne e tutto è presente e vero, quasi un *trompe l'œil* – sono rovesciati dalla semplice rotazione a novanta gradi dell'asse di visione, rotazione che rivela quella strana macchia come teschio. Uscendo dalla stanza, adottando dunque una prospettiva non più frontale al quadro, la morte si rivela come la verità ultima del dipinto. Il teschio condensa la vanità delle apparenze e la vanità di ogni discorso e sapere su di esse. Si tratta di un 'effetto di buco' nell'ottica geometrica.

⁶¹ J. Baltrušaitis, *Aberrazioni, saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi, Milano 1983, p. 9.

⁶² M. Mazzocut-Mis, «Allegoria e anamorfosi» in A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sulla 'Origine del dramma barocco tedesco' di Walter Benjamin*, cit., p. 254.

Liotard parla di una significazione che sfugge alla visione diretta, di un altro spazio e di un altro tempo⁶³:

la rappresentazione si offre come scena allestita verticalmente e la verità come una traccia indecifrabile, se ci si mantiene sull'asse della scena.⁶⁴

La macchia presentifica ciò che fa difetto nell'ipotesi di un soggetto unitario di visione che coglie quello che si offre davanti ai suoi occhi come il luogo della verità; mette in scena ciò che è abitualmente eliso, misconosciuto, qualcosa che non appartiene alla realtà. Lyotard, non a caso, paragona questa formazione dell'opera alla costituzione del discorso analitico: il discorso dell'analizzato è sempre sottoposto a un lavoro di censura. Il materiale è sottomesso ai vincoli del linguaggio e della percezione, inoltre l'esigenza di verosimiglianza, la necessità di conformarsi a un discorso sociale, psicologico e etico, nonché prima ancora lo sforzo di 'sincerità' implicato da ogni 'confessione', spingono il soggetto a elaborare un discorso che restituisca un certo senso, una certa interpretazione. L'elaborazione, la parola del soggetto su di sé, è sempre una mascherata.

la sintassi certo è preconsa. Ma quel che sfugge al soggetto è il fatto che la sua sintassi è in rapporto con la riserva inconscia. Quando il soggetto racconta la propria storia, agisce, latente, ciò che comanda su questa sintassi e la rende sempre più stretta. Stretta rispetto a che cosa? Rispetto a quello che Freud fin dall'inizio della sua descrizione della resistenza psichica chiama un nucleo.⁶⁵

E tuttavia il pensiero ragionevole, ingannevole come detto, è marcato da un'impronta di desiderio, ancorché difficile da reperire. La verità del soggetto rimane dunque come traccia.

Come suggerisce Lyotard il richiamo all'anamorfosi è allora un invito all'osservatore a occupare un altro posto, a cambiare la propria posizione così che possa vedere quel che la visione diretta non coglie, quel che la lettera non dice:

il punto opaco del teschio appare al centro dell'opera solo come 'funzione macchia'. Non si tratta di considerarlo tanto come il simbolo della morte, ma di considerare il

⁶³ «Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzitempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose», M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 7-8.

⁶⁴ J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 442.

⁶⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro IX. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino 2003, p. 68.

dinamismo formale che esso introduce nel quadro. La decostruzione che il movimento anamorfico innesca non è a senso unico: essa si genera solo in un'oscillazione, in movimento di andata e ritorno.⁶⁶

Del resto Pierre Fédida ne *Des bienfaits de la dépression* (Il buon uso della depressione) scrive della situazione analitica che il suo dispositivo presenta il paradosso di essere fatto per parlare e ascoltare mentre si tratta in realtà di un'ottica, cioè di un riferimento materializzato a luoghi e posizioni, di un agire che significa far affiorare; agire da intendersi come taglio che interrompe il normale commercio con le cose, gesto – e dunque 'movimento dato a vedere', come lo definisce Jacques Lacan nel *Séminaire XI*, che apre alla dimensione scopica. Il senso del discorso analitico è nella differenza che traccia tra il piano del dire e il piano del detto, il soggetto non è nel contenuto e vi è un atto del dire sempre eccentrico rispetto al detto:

Che si dica resta dimenticato dietro ciò che si dice in ciò che si intende.⁶⁷

Non possiamo dire tutta la verità, perché non possiamo dire l'atto che la presuppone.

Ecco perché in questa sede l'anamorfoosi può essere chiamata in causa come dispositivo di lettura, come un invito a, seguendo il suggerimento di Lejeune in relazione a *W ou le souvenir d'enfance* (W o il ricordo di infanzia) di Georges Perec, 'guardare obliquamente'. Del resto l'opera di Georges Perec, che si è rivelata, anche a questo proposito, di una ricchezza teorica, e non solo, straordinaria.

In relazione con quanto messo in luce nel primo capitolo appare dunque chiaro come seguendo questa prospettiva la questione dei rapporti tra soggetto e verità non può essere posta in termini di conoscenza e non a caso Foucault mette in evidenza come il punto di rilievo della psicoanalisi – e dell'insegnamento di Jacques Lacan in particolare – si colloca proprio attorno al tema del rapporto tra soggetto e verità:

Lacan ha riproposto una questione spirituale, il prezzo che il soggetto deve pagare per dire il vero e il prezzo prodotto dal fatto di aver detto il vero. Lacan ha portato al riapparire la più antica tradizione della *epimeleia heauteau*. Quindi le analisi di Lacan

⁶⁶ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 615.

⁶⁷ J. Lacan, «Lo stordito», in Id., *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013, p. 445.

si mantengono nell'orizzonte delle questioni poste dalla spiritualità: la questione dei rapporti tra soggetto e verità non può essere posta nei termini stessi della conoscenza.⁶⁸

La verità sul soggetto non è già data da qualche parte, non vi è alcun movimento di recupero o scavo archeologico e nessuna intenzione o impegno che possano consentire al soggetto di afferrarla e rappresentarla. Anche il discorso della psicoanalisi si smarca ad un certo punto dal 'ritorno a Freud', da una clinica della verità, che cerca di ritrovare un dimenticato. Si tratta di ruotare attorno ad una assenza, un buco. Nel discorso All'Istituto francese di Milano del 1967 lo psicoanalista francese sottolinea, prendendo le distanze da quello stesso mondo filosofico con il quale ha per lungo tempo dialogato, che la psicoanalisi non fa dell'interpretazione un'ermeneutica, una conoscenza illuminante. La psicoanalisi viene definita procedimento automatico e impersonale e proprio per questo capace di produrre l'inatteso, il nuovo. Come il dispositivo fotografico, una sorta di trappola nel bosco, come l'ha definita Rocco Ronchi, capace di catturare qualcosa di Reale, inteso, come è Lacan a scrivere, come *Realitat*, opposizione dura e impenetrabile⁶⁹.

Nel *Séminaire VII* (Seminario VII) lo psicoanalista francese sottolinea che gli artisti, grazie alle proprietà delle linee, possono far apparire qualcosa che non si saprebbe come far apparire altrimenti.⁷⁰

L'architettura prima, la pittura poi, sarebbero dunque nate dalla necessità di organizzare qualcosa attorno a un vuoto:

l'interesse per l'anamorfosi viene descritto come il punto di svolta in cui l'artista rovescia completamente l'utilizzo dell'illusione dello spazio e si sforza di farla rientrare nel suo scopo primitivo, ossia di farne come tale il supporto di quella realtà in quanto nascosta - nella misura in cui in un'opera d'arte si tratta sempre in un certo qual modo di circoscrivere la Cosa.⁷¹

Scrivono Massimo Recalcati che l'organizzazione testuale è «organizzazione significativa di un'alterità radicale» che non può presentificarsi direttamente:

⁶⁸ M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 238.

⁶⁹ J. Lacan, *Altri scritti*, cit., pp. 347-355.

⁷⁰ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, Einaudi, Torino 1994, p.165.

⁷¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, cit., p. 167.

il soggetto dell'inconscio resta sì strutturato come un linguaggio, nel senso che il suo funzionamento continua a rispondere alla legge della catena significante, ma – proprio a partire dalla 'svolta' del *Seminario VII* – al centro stesso di tale funzionamento appare una dimensione irriducibile a quella del significante e che, grazie a questa resistenza interna, a questa resistenza, si costituisce come luogo (vuoto) di scaturigine di ogni possibile rappresentazione.⁷²

Ma vi è un passo ulteriore da evidenziare nella riflessione dello psicanalista francese: nel *Séminaire XI* infatti Lacan riprende la macchia che disturba la visione nel quadro di Hans Holbein e attraverso il concetto di anamorfosi e ciò che lui definisce *funzione-quadro*, mette a tema proprio il problema della raffigurabilità del reale del soggetto: solo nel quadro – inteso appunto come *funzione quadro* – è possibile incontrare il soggetto metafisico, il soggetto come tale, e dunque come trascendenza, come punto cieco⁷³. Non si tratta più di circoscrivere il reale, ma piuttosto di incontrarlo: qualcosa – la macchia – disturba la normale visione, *perturba* il 'familiare'.

Per leggere la macchia come teschio è necessario uno spostamento che porta la catastrofe della rappresentazione e quindi dell'idea che lì vi sia raffigurato il soggetto. Soltanto così, come eccedenza, il reale del soggetto ha un volto, l'invisibile è iscritto – e non rappresentato – in figura.

Lacan racconta di essersi sentito guardato dal luccichio di una scatola di sardine nel mare: il soggetto è consegnato a uno sguardo che viene dal di fuori, non è né un ego-cosa nel quadro, né l'artefice della rappresentazione.

La macchia segnala la preesistenza al visto di un dato a vedere all'Altro; consegnato a tale sguardo appare al mondo come oggetto e si sente sprofondare nella sua 'nuda vita', nel suo essere di troppo:

la macchia è dunque una funzione di annientamento del soggetto della rappresentazione poichè scuote l'essere del soggetto e lo annienta [...] in ultima istanza, il soggetto stesso come macchia, come impossibile a raffigurarsi, come eccedenza esclusa dalla presa del significante. Il punto cieco della visione ha a che fare proprio con questa eccedenza costitutiva. Il soggetto è il luogo della raffigurazione che però non può raffigurare se stesso.⁷⁴

⁷² M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, Mondadori, Milano 2007, p. 40.

⁷³ La *funzione quadro* non fornisce rappresentazione del soggetto come cosa del mondo ma come limite di ogni possibile rappresentazione. In J. Lacan, *Il seminario. Libro IX. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, cit., p. 100.

⁷⁴ M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 57.

Percezione perturbante di essere una macchia nel campo della visione: il soggetto non è più intenzione rappresentativa ma eccedenza esclusa dalla presa del significante.

La macchia dice che quel che è rappresentato non è mai ciò che è, dice la vanità di ogni pretesa di permanenza e consistenza dell'io:

punta a sciogliere le cristallizzazioni identificatorie che immobilizzano l'immagine nel già visto, nel già saputo, nel già sentito. Il soggetto – come afferma Lacan – può reperirsi come tale in questa funzione proprio perchè non è mai 'questo'.⁷⁵

La verità parla dove il soggetto si eclissa, dove lascia affiorare i punti di incertezza e di vacillamento della padronanza di sé, scrive Riccardo Panattoni⁷⁶.

Nell'imitare, l'arte e la letteratura fanno di quel che imitano qualcosa di diverso, rendono visibile quello che visibile non è.

A questo proposito Jean-Luc Nancy ne *Le Regard du portrait* (Il ritratto e il suo sguardo) – densissima analisi di alcuni autoritratti pittorici – sottolinea, guardando in particolare all'autoritratto⁷⁷ di Johannes Gumpff conservato al Museo degli Uffizi di Firenze (Tav. II), come cuore del problema del ritratto sia la questione della somiglianza. La somiglianza attorno a cui gli interessa portare l'attenzione non è quella della corrispondenza dei tratti, ma la somiglianza, scrive Nancy, esibita come assenza. Il pittore di schiena rappresentato nel dipinto, autoritratto dell'autore, questo 'stesso' che dipinge il quadro, è il rinvio senza fine a uno sguardo su sé, a un'esposizione di sé. Il proprio volto è invisibile come per il soggetto lo è sempre, dal momento che è davanti a noi. Ecco perché, scrive Nancy, ci somigliamo in un volto sempre assente: non si tratta di riprodurre qualcosa di riconoscibile, e nemmeno di manifestare l'apparenza fenomenica di un

⁷⁵ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 612.

⁷⁶ Riccardo Panattoni nel suo *Black out dell'immagine* ascrive alle immagini fotografiche – al loro lato ottuso, che non si lascia afferrare, il potere di essere «lì per rivelarci che non siamo mai ciò che pensiamo effettivamente di essere [...] affiorano come un'effettiva esperienza di decentramento di noi stessi. [...] Sono forse loro a rivelarci, come scrive Lacan, 'assoggetti' a ciò che in parte siamo. Rimandano dei frammenti che non passano e che liberamente continuano a ritornare, interferendo con lo scorrere lineare del tempo in cui il senso del nostro vivere comunemente si scandisce [...] riemergono come pulsazione, evento di ciò che apre il nostro presente su un'acronia irricomponibile rispetto a tutto ciò che in quel determinato momento sembrerebbe che ci stia accadendo. Controritmico, discontinuo, rispetto alla ritmicità che scandisce la nostra vita come ciò che continuamente scorre», in R. Panattoni, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, cit., p. 29.

⁷⁷ J. Gumpff, *Selbstbildnis*, 1646, olio su tela, 88,5 x 89 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.

qualcosa che rimarrebbe nel fondo (*l'in sé* come vita dello spirito), ma di svelare la struttura del soggetto, il suo essere sotto sé stesso, ri-tratto dall'esteriorità. Dipingere è allora porre davanti, mettere in atto l'esposizione (non riprodurre ma pro-durre, porre avanti, tirare dal fuori). Il punto è allora anche in questo caso come la pittura possa presentare il soggetto. Il ritratto è sempre un *trompe l'œil*: inganna lo sguardo dello spettatore con l'illusione della somiglianza e della riconoscibilità. Il soggetto si offre allo sguardo dell'altro perché non c'è soggetto se non con un giro attraverso lo sguardo dell'altro; si finge di esporsi e si espone la finzione, la maschera. Eppure, anche in questo caso, attraverso il macchinario di un *trompe-l'œil* viene reso visibile (e mai detto) il punto cieco, il punto di vista del cogito. Sul velo della tela il soggetto si ritrae e si raffigura come cosa del mondo, e dunque come altra cosa, fissato una volta per tutte in un'identità che è maschera, un 'questo' riconoscibile e identificabile. Eppure grazie a questa esposizione, uscendo fuori da sé, il soggetto si mostra come tale, e cioè come sguardo fonte della rappresentazione.

Del resto è proprio nella pittura *trompe-l'œil*, ovvero nel punto che dovrebbe rappresentare il momento della sua più radicale realizzazione, che lo scacco di ogni illusione rappresentativa – e dunque anche della parola che si vuole autentica e pretende di restituire la verità del soggetto che vi si impegna – si mostra.

La volontà di rappresentare il soggetto – di dirne la verità – è sempre un *trompe-l'œil*: presenta come cosa del mondo ciò che non appartiene né mai apparterrà al mondo. Lo sguardo dell'Altro, in questa prospettiva, si impone come condizione essenziale perché il soggetto possa essere iscritto nella rappresentazione nell'unico modo possibile, e cioè come limite.

Scrivere la propria autobiografia sia per riconoscersi, sia per analizzarsi, sia per esporsi agli occhi di tutti, alla maniera di un'opera d'arte, è forse cercare di sopravvivere, ma attraverso un suicidio perpetuo – morte totale in quanto frammentaria. Scrivere è cessare di essere per affidarsi a un ospite – l'altro, il lettore – che ormai, nella vita, non avrà altro compito che la vostra inesistenza.⁷⁸

⁷⁸ «Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence», M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 105 [trad. mia].

Trompe l'œil

Questo discorso può essere ripreso e integrato da una riflessione sul *trompe l'œil*, che pure è stato oggetto di approfondite attenzioni da parte di Georges Perec, come si vedrà. I *trompe l'œil* sono dipinti (perlopiù, ma non solamente) che pretendono di fare le veci della realtà, aprendo nicchie ricolme di oggetti in muri compatti e sfondando pareti con absidi inesistenti.

È un modo di dipingere qualcosa così che questa abbia l'aspetto non di una cosa dipinta, ma vera; o, se si preferisce, è una pittura che si sforza d'imitare il reale.⁷⁹

Si tratta dunque di una tecnica, pittorica o architettonica, che mira a ingannare l'occhio, appunto, perpetrare un inganno: simulare il mondo reale con pigmenti su una tela o su un muro, simularlo nella sua tridimensionalità, dando l'illusione di poter percorrere spazi inesistenti.

Il punto nodale per capire tale arte, la sua ricchezza e potenzialità, è tuttavia mostrare che si tratta di un inganno che intende farsi scoprire, un inganno che potremmo definire 'consapevole': se scambiassimo un dipinto *trompe l'œil* su una parete per una vera e propria finestra aperta nel muro del museo, non prestandogli attenzione così come non ne riserviamo alle travi del soffitto o ai graffi nel parquet del pavimento, l'artista potrebbe certo essere compiaciuto del talento così dimostrato, ma a noi resterebbe preclusa la possibilità di riconoscere e percepire l'oggetto d'arte come tale. Sarebbe un oggetto, una finestra appunto, apparterrebbe alle cose del mondo.

L'arte dell'inganno non intende allora raggirarci 'davvero', non lo vogliono fare le architetture non-finite né le provocazioni degli iperrealisti, come non volevano i *quodlibet* di Gijsbrechts, le cornici di Magritte o i mosaici pavimentali con cibi avanzati dell'antichità classica.

Cosa bisogna leggere dietro questa simulazione? Come si evince dal discorso critico sviluppatosi attorno a tale tecnica pittorica al momento dell'imbroglione segue, immediato, l'attimo dello stupore.

⁷⁹ «C'est une façon de peindre quelque chose de manière que cette chose ait l'air non peinte, ma vraie; ou, si l'on préfère, c'est une peinture qui s'efforce d'imiter à s'y méprendre le réel», G. Perec, «Ceci n'est pas un mur», in G. Perec, C. White, *L'Oeil ébloui*, Chêne/Hachette, Paris 1981, p. 10 [trad. mia].

I *trompe l'œil* che fanno sorgere finestre e creano simmetrie sulle facciate delle case genovesi, quelli che rispondono a esigenze di tipo architettonico o decorativo, sono stati posti al centro di una riflessione prevalentemente di carattere tecnico, relativa alle qualità e all'esecuzione. Il ricco libro di Omar Calabrese⁸⁰ dedicato a questa forma d'arte mostra come spesso invece l'obiettivo dell'artista che si prova in tale forma d'arte sia soprattutto quello di giocare con le possibilità racchiuse nel movimento di seduzione, esplorando il rapporto tra verità e finzione. Ai dipinti *trompe l'œil*, la storia dell'arte lo dimostra, si è chiesto di consegnarci la meraviglia, lo stupore, più che, banalmente, il pezzo di realtà plasmato sotto i nostri occhi: i teschi sui quali appare, intrusa, una mosca, i quadri che esibiscono dipinto il rovescio della tela, o il famoso ragazzino di Pere Borrell del Caso che varca il confine della tela, guardandosi in giro con circospezione e preparandosi a saltare fuori e fuggire, si caricano della volontà di dire l'oscillazione problematica di quel mondo evocato da un'immagine, al tempo stesso realmente esistente ma anche assolutamente alternativo rispetto alla realtà concreta.

Quello che vuole suggerirci Omar Calabrese, aprendo la propria riflessione con la decostruzione dell'idea di inganno, è dunque che per parlare di questa pratica millenaria non sia sufficiente occuparsi del dipinto rimasto sulla parete dopo che ne sia stata scoperta la natura illusoria, né delle tecniche che è necessario padroneggiare per simulare efficacemente la realtà.

L'efficacia del *trompe l'œil* come dispositivo di lettura funziona dunque proprio grazie all'inefficacia del *trompe l'œil* come mero dipinto. Superati i confini dell'arte allora a essere chiamati in causa, insieme a aspetti centrali di psicologia della percezione, sono nozioni della tradizione filosofica, come quelle di cornice e gioco, inteso come prassi del *fare finta*. L'artista coinvolge lo spettatore, gli si rivolge, gli chiede di farsi carico di una complessità maggiore, includendolo nel difficile rapporto tra finzione e realtà, rapporto che mette a tema e complica. Il fruitore, partecipe se non addirittura complice, come nel caso degli sfondati di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio a Roma (Tav. III), accetta la prescrizione a immaginare, per dirla con le parole di Kendall Walton, sovrapponendo al mondo reale, senza negarlo, uno spazio autonomo, e divenendo così parte del divenire dell'opera⁸¹.

⁸⁰ O. Calabrese, *L'arte del trompe l'œil*, Jaca Book, Milano 2011.

⁸¹ K.L. Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of representational arts*, Harvard University Press,

Trompe l'œil dunque non solo come dipinti da osservare, ma anche come gioco capace di inaugurare un movimento di ricezione e di mostrare come cuore di quest'arte in equilibrio instabile tra percezione e rappresentazione siano il *movere*, *delectare*, *docere* della buona retorica, più che il persuadere e il sedurre della cattiva eloquenza:

Questo doppio movimento, di fascinazione dapprima, poi di ritorno, di rivelazione, di evidenza e in questa breve sospensione, in questa esitazione quasi impercettibile, facciamo prova del nostro accecamento, quello del nostro sguardo di tutti i giorni, lo sguardo semplificatore dell'abitudine.⁸²

L'opera chiama una ripetizione dello sguardo, ripetizione dell'esperienza di un unico oggetto che interroga il soggetto sulla questione fondamentale relativa allo statuto di realtà di ciò che c'è davanti ai suoi occhi.

Questa deviazione nel mondo dell'arte è tesa a mostrare come nel caso dell'autobiografia sia possibile fare, con le dovute trasformazioni, un discorso simile: le opere raccolte da Lejeune, che pretendono di restituire l'io e di raccontare gli episodi della vita di una persona, possono certo avere un interesse – antropologico, letterario, sociale – e pur tuttavia questa dimensione non è stata né l'unica né la predominante ragione per cui il discorso critico si sia interessato al genere autobiografico.

Le opere attorno cui si articola un discorso che voglia prendersi carico di dire qualcosa della complessità del parlare del soggetto e del pretendere di restituirlo sulla carta sono piuttosto, come scritto in apertura del paragrafo, quelle che abbandonano la forma più tradizionale, quelle che non si propongono come una collezione di memorie ma ne esplorano le possibilità, problematizzando la nozione di autobiografia e iscrivendo il genere a pieno titolo nel campo della letteratura.

In fondo, come nel caso degli inganni ottici, si tratta sempre di un rapporto tra verità e finzione: l'autobiografia si impegna a promettere, attraverso il titolo sulla

London 1990.

⁸² «Ce double mouvement, de fascination d'abord, puis de retour, de révélation, d'évidence et dans ce bref suspens, dans cette hésitation parfois à peine perceptible, nous faisons l'épreuve de notre aveuglement, celui-là même de notre regard de tous les jours, le regard simplificateur de l'habitude», J.-Y. Pouilloux, *Trompe l'œil*, «Critique», XLV, 503, avril 1989 [trad. mia].

copertina, attraverso la pretesa identità di autore e narratore, che quanto prenderà corpo nelle parole è il Soggetto, l'Io, senza tradimento alcuno.

Ma è un inganno: svelato non in un momento immediatamente successivo come accade per i dipinti, ma nell'istante stesso in cui prende corpo, svelato dalla certezza della sua impossibilità.

Quale ricchezza allora, quale valore aggiunto può veicolare, se l'impossibilità è strutturale? Che cosa c'è in quell'etichetta che sopravvive, che si appone nonostante tutto a libri e romanzi? L'opera, ancora una volta, invita a guardarvi almeno due volte; la contrapposizione tra autobiografia e finzione si gioca sul diverso modo di implicare la nozione di verità e, insieme, il lettore. Quell'etichetta chiama il lettore e lo impegna, coinvolgendolo in un'operazione che promette un resto, in un gioco – un *puzzle*, per esempio, di quelli fatti da un artigiano, artista in esemplari unici –, assumendo la nozione di gioco con tutta la complessità filosofica che questo concetto chiama in causa.

Nelle parole di Johan Huizinga, nel gioco:

l'azione figura un avvenimento cosmico [...] la sua funzione non è un puro e semplice imitare, ma un partecipare nel doppio senso di comunicare e di co-agire.⁸³

È questo movimento che apre a possibilità virtuali, il luogo dove andare a cercare quell'io che non può essere detto che esprimendo l'impossibilità di dirlo, implicando l'Altro, il lettore, e dando a vedere una mancanza.

⁸³ J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1973, p. 19.

C'est alors qu'il eut l'idée de dissoudre le bois qui restait, faisant ainsi apparaître, cette fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes.

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*

3. Georges Perec

3.1 TRA LA VITA E LE ISTRUZIONI PER L'USO

Je n'aime pas la psychologie

Un foglio non datato che risale presumibilmente agli inizi degli anni Sessanta anticipa il sospetto di Perec per le vie tradizionali dell'autobiografia: si tratta di una lista di nove punti con titolo 'Auto-ritratti', al plurale, seguita da alcuni segni grafici e dalla scritta esauriente e lapidaria

'Ah! Ah! Ah!'

«Segno di autoderisione?»¹, si domanda Lejeune.

Vi sono elencati gli elementi per un autoritratto: una giustapposizione di testi differenti, di finzione ma non solamente.

La lettura, l'interpretazione autobiografica, dichiara Perec, appiattisce i testi: la relazione tra i personaggi e l'autore è un fatto che riguarda la letteratura intera, ma un fatto secondario. Eppure Perec dissemina frammenti della propria vita, come la cicatrice vicino al labbro superiore che lo accomuna a *Il condottiero* di Antonello da

¹ P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, P.O.L éditeur, Paris 1991, p. 30 [trad. mia].

Messina, nel quale vede non solo un modello artistico e ideale, ma una possibilità di dirsi attraverso la parola di altri (Tav. IV). E costruisce *puzzle*, cruciverba, trappole, mette in campo la ripetizione ossessiva, gli elenchi, gioca con il rapporto tra vero e falso, con la copia, il simile e il quasi identico, prende la strada della finzione, sempre lasciando tracce del proprio cercarsi.

«Perec, autobiografo totale senza esserlo mai»², scrive Dominique Viart.

Je me souviens (Io mi ricordo), per esempio, evoca ricordi di infanzia, e tuttavia sarebbe riduttivo pensare che tali memorie possano essere davvero via d'accesso alla storia personale dell'autore; Claude Burgelin scrive che si tratta di un autoritratto collettivo che costruisce una relazione giocosa e dolce con la memoria di ognuno, ci invita a disegnare la nostra e diventa, scrive, arte di togliere la cornice dagli specchi³: si potrebbe forse immaginare Perec frantumare tali specchi, non per cogliersi disperso nelle cose – nella sin troppo percorsa idea che l'io sia ricco e molteplice – e nemmeno per cercarsi riflesso come 'altro' – secondo la altrettanto abusata immagine che 'je est un autre' – quanto piuttosto per seguire le rifrazioni oblique, quelle che portano a possibilità inesplorate, aprono al virtuale, al 'non ancora detto' che riguarda il soggetto. Si tratta di creare vie di accesso, e la ricerca è sempre ricerca del nome, del proprio volto. E tuttavia siamo infinitamente distanti dall'appello alla verità rousseauiano, dalla nostalgia per una perduta spontaneità originale; distanti dalla volontà di parlare di sé, costruire la propria apologia, ripercorrersi per trovarsi.

Non si ripercorre Perec, poiché c'è il vuoto dietro sé:

il fantasma identitario nasce dall'inesistenza dell'io. Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se dunque si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal desiderio e dal fantasma di questo incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente io non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più.⁴

Ci si cerca nella parola d'altri e nelle memorie possibili: i ricordi altrui «srotolano la stoffa dalla quale sono probabilmente ritagliati anche i nostri ricordi»⁵.

² D. Viart, *Un genre impossible*, cit., p. 9 [trad. mia].

³ C. Burgelin, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Costa & Nolan, Genova 1989, p. 28.

⁴ J. Derrida in S. Fathy, *D'ailleurs Derrida*, Algeria/Francia 1999.

⁵ «Déroulent l'étoffe dans laquelle sont probablement taillés aussi nos propres souvenirs», P. Lejeune, *La*

I ricordi, né fedeli né individuali, non vanno interpretati. La prova dell'efficacia della verità di un racconto sta nel suo resto irriducibile, nell'impossibilità di comprenderlo totalmente. C'è sempre un 'terzo strato'⁶ che si dà a vedere nel rapporto reciproco in cui sono posti realtà e finzione, e questo terzo strato dice il limite della memoria, della sincerità, della scrittura di sé.

La parola di Perec è pudica, e denuncia sistematicamente l'inconsistenza di qualsiasi fascinazione per l'autentico.

Così i sogni raccolti ne *La Boutique obscure* (La bottega oscura. 124 sogni) non sono via d'accesso all'interiorità dell'autore: «i sogni danno l'immagine perfetta di un universo retto da una legge implacabile dell'offerta (di immagini) e del ritiro (del senso)»⁷. Perec dichiara infatti che se un movimento durante l'analisi diviene possibile, è solo nel momento in cui abbandona quei sogni «troppo sognati, troppo riletti, troppo scritti»⁸:

je n'aurais jamais de ça | chat ici!⁹

Non si accede all'inconscio attraverso i sogni; la via regia si percorre a occhi aperti.

In una conferenza a Varsavia, il 5 aprile 1981, dichiara:

Detesto ciò che chiamano 'psicologia', soprattutto nel romanzo. Preferisco i libri in cui i personaggi sono descritti dalle loro azioni, dai loro gesti e da quanto li circonda. Voglio dire che descrivere un personaggio attraverso l'orologio che porta è per me, in un certo modo, molto più interessante che dire che è un uomo che sa questo, pensa quest'altro... È qualcosa che appartiene alla grande tradizione del romanzo inglese e tedesco del XIX secolo e che ho un po' esagerato, quasi fino all'iperrealismo, descrivendo gli oggetti, andando ancora più lontano nei dettagli.¹⁰

Mémoire et l'oblique, cit., p. 44 [trad. mia].

⁶ Di 'terzo strato' parla Jacques Poirier in relazione a *W o il ricordo di infanzia*: terzo strato, scrive, che racconta l'innominabile. Ma si tratta di un racconto senza parole, un racconto che si dà a vedere nel rapporto tra gli altri due strati, i ricordi da un lato, la finzione dall'altro. J. Poirier, *L'autobiographie sur le divan*, «TDC», n. 884, Cndp, Chasseneuil du Poitou 2004, p. 20.

⁷ «Le rêve donne l'image parfaite d'un univers régi par une sorte de loi implacable de l'offre (des images) et du retrait (du sens)», C. Brugelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 64.

⁸ G. Perec, «Il sogno e il testo», in Id., *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 66.

⁹ G. Perec, *La bottega oscura*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 58. Intraducibile: ça, il pronome neutro, in francese designa l'inconscio. Perec gioca su questo ça|chat per dire insieme: «Avevo detto che non avrei mai avuto gatti|inconscio qui!».

¹⁰ G. Perec, «Conversazione con Ewa Pawlikowska», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, «Riga», n. 4, Marcos y Marcos, Milano 1993, p. 99.

I personaggi dei suoi romanzi non sono maschere e nemmeno doppi; non sembrano quasi persone: mai caratterizzati dal punto di vista fisico, né delineati secondo tipologie psicologiche. Non hanno corpo né spessore né anima, ed è essenzialmente il nome a costituirli, insieme alle ricerche e alle ossessioni che li muovono. Anche i personaggi sono tessere, pedine degli scacchi, segni tra segni: la loro esistenza è intimamente connessa e inseparabile dalla struttura che assegna loro un posto. Paul Virilio racconta che quando se ne parlava, di questi quasi spettri, manichini, Perec dimostrava molto più interesse per il dispositivo e per la scenografia che per la loro consistenza¹¹. Del resto è l'autore stesso a non avere corpo – «emozioni e sensazioni che possano essere dette»¹² – inghiottito dalla propria storia, come scrive Claude Brugelin, e costretto a coprirla di parole, segni, immagini, alla ricerca senza sosta e senza successo di un 'io' che non sia costretto a questa virtuosità continua per provarsi d'esistere, un io che possa trovare la propria voce, non impersonale, non neutrale.

Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.¹³

Come se la parola che gioca con la parola standosene sempre un passo indietro, l'exasperata esigenza di misura, la freddezza perseguita con sistematicità «a creare una specie di gelo»¹⁴, fossero segno di un troppo che si cela: il caos, lo stesso che ne *La Vie mode d'emploi* attrae irresistibilmente Marguerite Winckler, la miniaturista moglie di Gaspard, così maniacalmente precisa e composta. Qualcosa di sotterraneo che non è possibile raggiungere ma che vibra sulla superficie meticolosamente costruita, responsabile della risposta emotiva che l'apparente rigore – della legge, del calcolo della struttura – non nasconde ma piuttosto fa esplodere:

¹¹ A. Borsari, «Perec è cosa mentale. Conversazione con Paul Virilio (Parigi, 11 settembre 1991)», in S. Mele (a cura di), *Georges Perec*, «Nuova Corrente», n. 108, 1991, p. 275.

¹² C. Brugelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 190.

¹³ I. Calvino, «Palomar», in Id., *Romanzi e racconti*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1991, p. 920.

¹⁴ «La froideur, c'est une espèce de manière, au niveau de chaque phrase, de créer une espèce de gel», G. Perec, «Entretien Georges Perec/Patricia Prunier», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, Joseph K., Paris 2003, p. 74 [trad. mia].

Perec ha fatto del linguaggio una rappresentazione di se stesso tanto se ne è identificato. Come se il percorso nella lingua potesse sostituirsi al percorso biografico.¹⁵

Cercare Georges Perec significa non lasciarsi arrestare dall'impossibilità dell'impresa e percorrere l'inesauribile superficie.

Gnothi seauton

In una lettera programmatica inviata a Maurice Nadeau, datata 7 luglio 1969¹⁶, Georges Perec espone il progetto di un vasto insieme autobiografico, articolato attorno a quattro libri.

Il primo di questi è intitolato *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille*: si tratta, scrive lo scrittore parigino, di storie, aneddoti, interviste, che, nel loro intreccio, dovrebbero dare corpo all'albero genealogico della sua famiglia; un albero esplosivo, rami interrotti: tentativo, abbandonato nel 1967, di recuperare un punto di origine, di stabilire le proprie coordinate ritrovando la storia di una madre, la zia Esther – sorella della vera madre – che lo ha cresciuto.

Vi è poi *Âge*, descritto come il tentativo di afferrare i sentimenti legati ai trent'anni: l'invecchiamento, la paura, lo scoramento, la protezione. Perec costruisce una griglia, due serie parallele e omologhe di termini che dovrebbero servire da cassa di risonanza. Ma il libro nasce morto, nei manoscritti prende sempre più spazio l'interrogazione sul come scrivere di sé, sul come esistere, come uscire attraverso la scrittura, evitando la forma della letteratura confessionale di tipo psicologico.

Lieux où j'ai dormi (Luoghi dove ho dormito) è invece una sorta di catalogo a struttura binaria, la descrizione delle camere dove ha trascorso anche una notte soltanto, e i ricordi ad esse correlate insieme a qualche racconto di sogni:

Conservo una memoria eccezionale, penso perfino abbastanza prodigiosa, di tutti i luoghi in cui ho dormito, fatta eccezione per quelli della mia prima infanzia [...] mi

¹⁵ «Perec a fait du langage une représentation de lui-même tant il s'est identifié à lui. Comme si le parcours dans la langue pouvait se substituer au parcours biographique», C. Brugelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 194.

¹⁶ G. Perec, «Lettera a Maurice Nadeau», in Id., *Sono nato*, cit., p. 45.

basta semplicemente, quando sono a letto, chiudere gli occhi e pensare con un minimo d'applicazione a un luogo determinato, perché quasi istantaneamente tutti i particolari della camera, la posizione delle porte e delle finestre, la disposizione dei mobili, mi tornino in mente.¹⁷

Una 'autobiografia vespertina', come è lui stesso a dire.

Si tratta di tre progetti mai portati a compimento, di cui restano documentate le fasi preparatorie e qualche pezzo testuale che avrebbe dovuto fare parte del piano complessivo, come «Trois chambres retrouvées»¹⁸ o «Mon plus beau souvenir de Noël»¹⁹.

Infine, quarto dell'insieme autobiografico, un romanzo di avventura: *W*. *W* è un'isola, nella Terra del Fuoco, abitata da una razza di atleti. L'ambizione dello scrittore è, sulla scia di Jules Verne che narrando aveva mostrato una certa immagine della scienza del suo tempo, basare la descrizione della società che abita *W* su dati psicoanalitici, etnologici, linguistici. Ma, raccontando *W*, è della propria infanzia che dice di voler parlare.

Anche nei sogni, raccolti e annotati per due anni, da luglio 1970 ad agosto 1972, cerca il materiale per un'autobiografia indiretta, notturna; non previsto, e tuttavia pubblicato nel 1973, *La Boutique obscure. 124 rêves* non è che un ulteriore tentativo di circoscrivere la propria storia, di offrire delle immagini e di nascondere il senso.

Autobiografie limitrofe e frammentarie, «menzogne che dicono sempre la verità»²⁰.

Eppure, in una maniera che può sembrare paradossale, nella stessa lettera a Nadeau, Perec confessa che i problemi relativi alla propria interiorità lo lasciano piuttosto indifferente e, interrogandosi sulla possibilità di essere sinceri a dispetto della scrittura e dell'armamentario retorico, si chiede come si possa fuggire a quel gioco di specchi per cui un autoritratto è

l'ennesimo riflesso di una coscienza ben sfrondata, di un sapere ben levigato, di una scrittura accuratamente docile²¹.

¹⁷ G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 29.

¹⁸ G. Perec, «Tre camere ritrovate», in Id., *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989, p. 23.

¹⁹ G. Perec, *Mon plus beau souvenir de Noël*, «Le Nouvel observateur», n. 737, Paris 1978.

²⁰ C. Burgelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 64.

²¹ G. Perec, «Gnocchi d'autunno o risposte ad alcune domande che mi riguardano», in Id., *Sono nato*, cit., p. 61.

Il titolo del testo da cui sono tratte queste parole, del resto, *Les gnocchis de l'automne* (Gli gnocchi d'autunno) non è che una irriverente presa in giro – il «gioco di parole ermetico» che farà sorridere solo pochi amici – del *gnothi seauton* delfico.

la sola cosa di cui sono quasi sicuro è che è impossibile dire la verità, non passa; chiamo verità l'insieme delle cose che vorrei esprimere, significare, dire: meglio comprendere, denunciare certi errori, fare riflettere.²²

E tuttavia siamo comunque al cospetto di un autore che, per sua stessa ammissione, non ha fatto altro che provarsi nel discorso autobiografico o, con maggior precisione, che ha fatto dello scrivere il proprio progetto di esistenza, e, come evidenza Lejeune:

dal momento che questa storia da scrivere è quella di qualcuno che scrive, l'autobiografia ritrova un posto, se non centrale, quanto meno cruciale.²³

È sempre Maurice Nadeau il destinatario di un'altra lettera, datata 12 giugno 1957, nella quale, a soli ventun'anni, Perec dimostra di avere ben chiaro, al di là di ogni incertezza, il posto fondamentale che occupa in lui il desiderio di scrivere. Con i toni imbarazzati di chi manifesta la propria tenace volontà a uno scrittore e critico di un certo rilievo nel panorama culturale francese del periodo, Perec nelle sue righe non nasconde la volontà, l'ostinazione, e nemmeno la fatica e la pazienza, e mette in luce il legame tra quello che è per lui la scrittura e la propria vita:

io credo di poter scrivere, in ogni caso so che è per me il solo mezzo di riconciliarmi con me e con il mondo, d'essere felice o più semplicemente ancora di vivere.²⁴

E tuttavia, seppur «il progetto di scrivere la mia storia ha preso forma quasi contemporaneamente al progetto di scrivere»²⁵, la scrittura non dice che la propria presenza, le parole si riflettono l'una nell'altra senza mai incontrare altro che la

²² «Le seule chose dont je sois à peu près sûre, c'est qu'il est impossible de dire la vérité; elle ne passe pas: j'appelle vérité l'ensemble des choses que je voudrais exprimer, signifier, dire»; foglio intitolato *Pourquoi j'ai écrit le petit vélo?*, Archivio Associazione Amici di Georges Perec, Biblioteca dell'Arsenale, Parigi [trad. mia].

²³ «Puisque cette histoire à écrire est celle de quelqu'un qui écrit, l'autobiographie retrouve une place, sinon centrale, du moins cruciale», P. Lejeune, «Le projets autobiographiques de Georges Perec», in M. Ribière (a cura di), *Parcours Perec*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1990, p. 49 [trad. mia].

²⁴ «Je crois que je peux écrire, je sais en tout cas que c'est pour moi le seul moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre», G. Perec, «Première lettre de Georges Perec à Maurice Nadeau» in AA.VV., *Cahiers Georges Perec IV. Mélanges*, Éditions du Limon, Paris 1990, p. 64 [trad. mia].

²⁵ G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Milano 2005, p. 32.

loro ombra, non possono dire né il reale, né la vita. La visione del mondo non è un insieme di concetti, ma piuttosto un linguaggio e uno stile.

Nel 1974 nel testo di presentazione della sua opera teatrale *La Poche Parmentier* (Il posto delle patate), le riflessioni che riserva al teatro dicono nello stesso tempo dell'interrogazione dello scrittore parigino sul romanzo e sul posto della verità in letteratura:

che cos'è questa cosa alla quale si crede senza crederci, questa cosa che somiglia alla vita e che non è la vita, questo gioco che non dice che è un gioco (o che lo dice sempre ma gli specchi dell'illusione si riflettono indefinitamente e fa lo stesso: ci sarà sempre questo spazio falsato, questo fossato nello spazio, questo luogo chiuso cui mancherà sempre un quarto muro...).²⁶

Perec sottolinea l'illusione, il peso delle parole, lo spazio vuoto dove nascono e muoiono i fantasmi. L'intero lavoro di scrittura si fa rispetto a una cosa che non è più, scomparsa, che può prendere corpo per un istante se la scrittura sa farsi traccia:

scrivere: cercare di trattener qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno.²⁷

Il punto di partenza non è allora una realtà da restituire ma un vuoto, ancorché connesso alla propria esistenza, una mancanza, un'assenza. E l'assenza diviene, infatti, cuore di tutto il suo scrivere, e lo scrivere indispensabile ancora:

questo personaggio si è creato una biografia, si è rinchiuso in un paesaggio prodotto da lui stesso e quello che ha detto, quello che continua a dire, gli serve da piedistallo.²⁸

²⁶ «Qu'est-ce que c'est que cette chose à laquelle on croit sans y croire, cette chose qui ressemble à la vie et qui n'est pas la vie, ce jeu qui ne dit jamais qu'il est un jeu (ou alors qui le dit toujours, mai les miroirs de l'illusion se reflètent indéfiniment et cela revient au même: il y aura toujours cet espace faussé, ce fossé dans l'espace, ce lieu clos auquel il manquera toujours un quatrième mur...), G. Perec, «Texte de présentation de *La Poche Parmentier*», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 144 [trad. mia].

²⁷ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 110.

²⁸ S. Steinberg, «Intervista televisiva con Sergio Zavoli», in M. Belpoliti, G. Ricuperati (a cura di), *Saul Steinberg*, «Riga», n. 24, Marcos y Marcos, Milano 2005, p. 83.

3.2 RICORDARE

Amnesia e ipermnesia

Mancano i ricordi di infanzia: «come il piccolo Hans» Georges Perec «ha dimenticato tutto»²⁹.

Eppure, in tutta la sua opera, a questa dolorosa amnesia fa da controcanto una impressionante ipermnesia: elenchi, informazioni, inventari disordinati di nomi. Un accumulo maniacale, a ruota libera, di dati e tracce.

Je me souviens, pubblicato nel 1978, è una collezione di ricordi poveri e slegati: personali, comuni, universali, imprecisi. Ricordi di cose che non ci sono più, che non possono più essere fatte.

Nel 1970 Joe Brainard, giovane pittore e scrittore americano, pubblica un libro, *I remember* (Io ricordo): si tratta di una collezione di ottocento memorie personali. Dettagli giustapposti, così come arrivano alla coscienza: un'autobiografia semplice, un lungo elenco che comincia sempre con la stessa frase, quella che dà il titolo al libro. È Harry Mathews a parlare a Georges Perec di quest'opera, mettendo l'accento così tanto sui ricordi comuni e inessenziali che, quando lo scrittore francese si trova il libro tra le mani, ne rimane deluso. Decide di essere lui, allora, a scrivere il libro che non ha trovato nel testo di Brainard, quello descritto da Mathews, un libro ove il posto riservato agli episodi intimi e personali sia esiguo, così come scarsa l'attenzione per i ricordi significativi. Far parlare il rumore di fondo della vita quotidiana, piuttosto, le cose entro le quali si è presi senza che si riesca a vederle più, lo sfondo anonimo eppure riconoscibile di un determinato tempo; è l'insignificante a veicolare il senso, quello che non si nota, quello che non ha importanza e che accade ogni giorno, l'*infraordinario* che fa da sfondo al passare del tempo:

è il vissuto, colto al livello dell'ambiente nel quale il corpo si muove, i gesti che compie, tutta la quotidianità legata ai vestiti, al cibo, al viaggio, all'orario, all'esplorazione dello spazio. Il resto è taciuto, esterno, anche se è rintrodotto

²⁹ J.-B. Pontalis, *L'amore degli inizi*, Borla, Roma 1990.

nell'elaborazione della finzione ma questa volta seguendo altre vie: il dizionario, l'enciclopedia, l'immaginazione, il sistema di costrizioni formali.³⁰

Perec non cerca ricordi significativi che lo riguardino e attraverso i quali dire la propria storia: «il resto è taciuto», scrive, e semmai reintrodotta dalla finzione.

Nulla deve essere escluso da questa ricerca – se si dà una realtà, è nelle piccole cose della vita – e ogni personificazione evitata. Si tratta di fare vuoto, creare lo stato di attesa e di sospensione, astenersi dallo scrivere aspettando che la coscienza smetta ogni ricerca, guadagnare così la disposizione meditativa necessaria per strappare il ricordo a «un luogo in cui si trovava ormai per sempre»³¹.

La stesura del libro impegna il suo autore per più anni, dal 1970 al 1977, e le memorie non sono raccolte in maniera continua: a momenti di vuoto si alternano periodi di attività febbrile, la numerazione definitiva di ogni ricordo è stabilita nel momento stesso in cui si annotano i ricordi.

Si tratta di una sfida, un lavoro con il tempo, come sarà per *Lieux* (Luoghi).

La memoria si costruisce accumulando, classificando, ancorché senza riuscire a trovare un ordine: «tutto questo sapere polverizzato deve restare spazio ludico, cantiere aperto»³², scrive Claude Burgelin.

Questi 'io mi ricordo' sono elencati uno dopo l'altro, cominciando con la stessa frase ripetuta così tanto da diventare cantilena silenziosa, da non dire più quel che la lettera dice, ma da segnare piuttosto una soglia, contraddistinguere uno spazio lasciato aperto. Il libro è inconcluso, pagine vuote, dopo l'ultimo ricordo, invitano ad aggiungere ulteriori stralci di memoria collettiva, eco di una generazione, di un certo tempo e di determinati luoghi. È così che il catalogo di ricordi, sempre traditori e a rischio di essere manipolati, lascia emergere il vuoto al centro; la dispersione, come scrive Lejeune, obbliga il lettore a spostamenti immaginari, e nello stesso tempo la ripetizione continua, la brevità di ogni memoria, arresta ogni movimento, ostacolando e rendendo vana ogni ricerca di senso o di coerenza. Qualcosa si rivela installandosi con pazienza nella lunga durata, mappando i

³⁰ G. Perec, «Il lavoro della memoria (intervista di Frank Venaille), in Id., *Sono nato*, cit., p. 75.

³¹ *Ivi*, p. 76.

³² «Tout se savoir pulvérisé doit rester espace ludique, chantier ouvert», C. Burgelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 79 [trad. mia].

propri riferimenti culturali, e aspettando, come si è atteso ogni singolo ricordo, che l'insieme si componga:

so che se classifico, se faccio inventari, altrove ci saranno dei fatti che offuscheranno quest'ordine. So per esempio che *Je me souviens* è pieno di errori, e quindi che i miei ricordi sono falsi.³³

La memoria non concerne il passato, che va nascosto, rimosso, il cui accesso deve essere impedito; solo così la memoria diviene operativa, generativa; 'memoria attiva', nelle parole di Lukács, che apprende il reale e contestualmente lo trasforma. Se è possibile avvicinarsi a una realtà, anche la propria – e per Perec questo non può che accadere in un processo, dal momento che il reale è concepito come *natura naturans* – è soltanto lasciando che la traccia scomparsa emerga come risultato di due rapporti, quello tra il presente dello scrivere, il passato comune evocato, la catena così inaugurata; e quello tra il sé e l'altro, tra l'autore e il lettore, in quello spazio aperto da una memoria possibile condivisa.

Ecco perché *Je me souviens* è piuttosto un gioco di società, uno sforzo d'anamnesi per riguadagnare un terreno comune.

Nel passaggio continuo da una memoria eccezionale e impersonale a una memoria vacillante, sempre incerta, impedita, si definisce il funzionamento della memoria perecchiana. Claude Burgelin mette in evidenza la diffidenza di Perec nei riguardi della memoria, per lui «cattiva madre, incapace di assicurare la sua funzione protettrice e rassicurante [...] maestra di errore e falsità»³⁴.

E tuttavia, se quello che Georges Perec cerca di dire su di sé non può essere nelle singole voci, è l'insieme, la litania, il luogo di esitazione che l'incompletezza inaugura, ad aprire possibilità e memorie virtuali, a proporsi di trovare «l'invenzione oltre l'enumerazione, l'originalità al di là della citazione, la libertà invece della memoria»³⁵. La libertà, più che il passato. Dietro alle figure collettive, come scrive Philippe Lejeune, si dà a vedere il fantasma individuale³⁶, nello spazio vuoto aperto dalla giustapposizione delle immagini.

³³ G. Perec, «Il lavoro della memoria (intervista di Frank Venaille), in Id., *Sono nato*, cit., p. 76.

³⁴ «Une mauvaise mère, incapable d'assurer sa fonction protectrice et rassurante [...] maîtresse d'erreur et de fausseté», C. Burgelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 66 [trad. mia].

³⁵ G. Perec, *Storia di un quadro*, Skira, Milano 2011, p. 29.

³⁶ In P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 242.

Scrive Joseph Vogl:

l'ombra - l'esitazione - interrompe la storia; si sottrae al contesto per scongiurare un ricordo specifico: la memoria di ciò che non è diventato, il ricordo di un passato che non è mai stato presente, il pre-ricordo di azioni e atti mai o non ancora accaduti.³⁷

I ricordi offrono e negano una presa: «l'enigma di una rappresentazione presente di un passato assente»³⁸, seguendo le riflessioni di Paul Ricoeur.

La memoria per Georges Perec non è un serbatoio di ricordi intatti depositati da qualche parte; l'immagine della memoria come un grande palazzo di cui possiamo aprire le stanze - i *loci* della memoria - si rivela del tutto fuorviante:

Non ho casa, né famiglia, né granaio, come si dice, non ho radici, non le conosco. Sono andato nel villaggio, culla della mia famiglia, come si suol dire, ma non c'era niente da ritrovare.³⁹

Il corso della storia lo ha reso «straniero a se stesso [...] separandolo dalle origini carnali delle emozioni». Andare alla ricerca dei ricordi personali disseminati nei suoi testi e cercare in questo modo di scrivere la sua biografia, significa fare i conti necessariamente con contraddizioni e imprecisioni, come se l'autore volesse mostrare che non sono loro - non la verità che la loro lettera consegna né la loro aderenza al passato - il luogo ove cercare le sue tracce. Gli errori contenuti in *W ou le souvenir d'enfance* (W o il ricordo di infanzia) sono lì a ricordarlo, come le note che lungi dal portare chiarezza, delucidare, sciogliere le contraddizioni, non fanno che schermare ulteriormente. Odile Martinez nel saggio «Un *trompe l'œil* photographique dans *W ou le souvenir d'enfance*»⁴⁰ fa notare come in quest'opera lo scrittore parigino descrive alcune fotografie senza tuttavia riprodurle, mostrando in questo modo come paradossalmente persino le fotografie, punti di riferimento nella sua ricerca di ricordi, debbano essere elaborate come finzione, diventare segno, per potersi, soltanto così, avvicinare alla verità:

³⁷ J. Vogl, *Sull'esitare*, O barra O Edizioni, Milano 2010, p. 27.

³⁸ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 511.

³⁹ G. Perec, «Conversazione con Ewa Pawlikowska» in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 103.

⁴⁰ O. Martinez, «Un *trompe l'œil* photographique dans *W ou le souvenir d'enfance*», in Monique Streiff Moretti, Mireille Revol Cappelletti, Odile Martinez (a cura di), *Il senso del nonsenso. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia 1994, pp. 531-548.

se le tracce della realtà sono confuse, inestricabili, quelle della scrittura non possono che costruire efficacemente un senso che attraverso un'operazione mimetica.⁴¹

L'elemento di realtà deve essere letto attraverso la finzione, solo così le ombre possono avere una possibilità di esistenza, inserite in una visione di senso che è quella dell'opera.

Il linguaggio non colma l'assenza: la spalanca.

Ed è in questa apertura che si dà a vedere quello che nessuna riproduzione saprebbe restituire:

È dunque attraverso la pratica 'sistematica e ragionata' della scrittura che paradossalmente queste ombre hanno finito per esistere realmente come emozioni.⁴²

È per questa ragione che nell'opera dello scrittore francese è riservato «un posto prioritario alle parole e ai giochi di pensiero»⁴³: le liste di inventari, i programmi, non sono che strategie che suggeriscono la pratica di una memoria artificiale e invitano a pensare la memoria come un esercizio, come un 'farsi'.

Scriva Paul Ricoeur:

ricordare, significa non soltanto accogliere, ricevere un'immagine del passato, significa anche cercarla, 'fare' qualche cosa.⁴⁴

L'esercizio della memoria è allora il suo uso, uso che coinvolge il lettore e che, seguendo l'analisi del filosofo francese, è anche sempre una possibilità d'abuso.

La riconquista di un punto d'appoggio, di un'identità personale, è forse allora, per lo scrittore parigino, piuttosto una conquista, una risposta possibile a un difetto di esperienza:

si trattava, per lui, di mettere in forma la vita.⁴⁵

⁴¹ «Si les traces de la réalité sont confuses, enchevêtrées, inextricables, celles de l'écriture ne peuvent construire efficacement un sens que par une opération mimétique», *ivi*, p. 546 [trad. mia].

⁴² «C'est donc par la pratique 'systématique et raisonnée' de l'écriture que paradoxalement ces 'ombres' ont fini par exister réellement comme émotion», *ivi*, p. 548 [trad. mia].

⁴³ «Le cours de l'histoire a été plus cruel car il l'a rendu étranger à lui-même [...] le séparant des origines charnelles des émotions» «une place prioritaire aux mots et aux jeux de la pensée», in M. Coppel-Batsch, «Les ressources du crépuscule. Georges Perec, Marcel Proust et la psychanalyse», in M. Corcos, P. Lévy-Soussan et E. Sabouret (a cura di), *Babel. Psychanalyse et littérature*, EDK éditions médicales et scientifiques, Paris 2002, p. 105-106 [trad. mia].

⁴⁴ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 67.

Eppure, come scrive Harry Mathews in una appassionata e densa rilettura dell'opera dell'amico, anche questo mondo reinventato dalla scrittura, questo mondo nuovo e finalmente abitabile, è destinato a venire ingoiato dallo stesso vuoto dove cadono tutte le cose, condannato come il mondo entro il quale è nato⁴⁶.

Un ricordo di infanzia

L'11 maggio 1947, Perec, 11 anni e 2 mesi, era fuggito dalla casa degli zii, in Rue de l'Assomption. Nel maggio 1965 torna alla mente di Perec questa fuga dimenticata per lungo tempo e ritrovata, inattesa, camminando un giorno per gli Champs-Élysées.

Les Lieux d'une fugue (I luoghi di una fuga) ritorna a quella giornata, ma non segue alcuna cronologia narrativa, si nutre di va e vieni, di arresti, di immagini e evocazioni. Le emozioni sono descritte per mezzo dei luoghi. La giornata è smembrata, gli avvenimenti appartengono allo spazio nel quale accadono, legati l'un l'altro da un 'più tardi' che si ripete lasciando tutto indefinito:

in molte parti dell'opera di Perec la narrazione assume coordinate atemporalì, spazializzate. La scomposizione meticolosa degli atti narrativi genera una sorta di paralisi diacronica.⁴⁷

Del resto anche il ricordare di vent'anni dopo accade semplicemente 'più tardi', il ricordare del momento in cui si appresta a scrivere il testo e che è raccontato al passato, come se la narrazione includesse, come ricordo confuso tra gli altri, anche il presente attuale, in una vertigine che cancella ogni punto zero e ogni possibile coordinata.

Si tratta di un testo che pur raccontando un'esperienza autobiografica è scritto alla terza persona singolare; tuttavia, seppur occultata, la prima persona è chiamata in causa in due occorrenze, in conclusione, tra parentesi:

⁴⁵ A. Borsari, «Perec è cosa mentale. Conversazione con Paul Virilio (Parigi, 11 settembre 1991)», in S. Mele (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 275.

⁴⁶ H. Mathews, *Le catalogue d'une vie*, «Magazine littéraire», n. 193, 1983, p. 20.

⁴⁷ E. Bertacchini, «La vertigine tassonomica», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 154.

quando vent'anni più tardi cominciò faticosamente a ricordare (quando vent'anni più tardi cominciò faticosamente a ricordare).⁴⁸

Seguono questa frase ancora dei ricordi, ma non inseriti in una narrazione strutturata, come per tutta la restante parte del testo. Si tratta qui di un mero elenco, una lista di particolari: nessun ordine cronologico, né eventi, né concatenazione o contesto. Un inventario che sembra attendere una possibile e futura messa in ordine, una sorta di traccia preliminare, come un promemoria degli elementi che dovrebbero poi essere organizzati. Paradossalmente però questa lista che dovrebbe precedere la scrittura, si trova invece al termine del testo, come se Georges Perec volesse così suggerire che, come dichiara in *W*, non sono i ricordi la materia dell'opera, ma è la scrittura che, tracciando una storia, diviene potenza affermativa.

Così scrive a proposito della memoria dei propri genitori in *W ou le souvenir d'enfance*:

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.⁴⁹

Il ricordo si afferma con la scrittura, non è un dato preesistente che attende di essere ordinato. *Les Lieux d'une fugue* si chiude su queste parole, ancora inizialmente alla terza persona singolare e ripetute, subito a seguire, alla prima persona:

e, tremando, rimase a lungo davanti alla pagina bianca
(e, tremando, rimasi a lungo davanti alla pagina bianca).⁵⁰

Pascal Tremblay fa notare⁵¹ come questo tremare, oscillare, non concerne solo l'autore, il soggetto parlante, ma il testo stesso: i ricordi disparati e imprecisi, oscillanti e incerti.

L'io, tornato sulla scena, si trova davanti alla pagina bianca e più questa, al pari delle stanze descritte, si riempie di oggetti, di materia, più la topografia si fa

⁴⁸ G. Perec, «I luoghi di una fuga», in Id., *Sono nato*, cit., p. 29.

⁴⁹ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 49.

⁵⁰ G. Perec, «I luoghi di una fuga», in Id., *Sono nato*, cit., p. 30.

⁵¹ P. Tremblay, *Les Lieux d'une fugue de Georges Perec: les processus du souvenir et de l'écriture comme données métatextuelles*, «Revue Calliope», Canada 2000.

precisa, si popola di nomi, afferma e pretende di afferrare qualcosa, più, come scrive Jean-Baptiste Pontalis, la pagina, come la parola, resta muta⁵²:

so che non dico niente.⁵³

Più che ciò che torna alla mente è la necessità del dire, l'atto di scrittura e di parola a risultare centrale:

io emergo. Io esco: io esisto. (26 dicembre).⁵⁴

Nel 1976 Perec realizza, con Bernard Zitzerman, un cortometraggio di 42 minuti cui assegna lo stesso titolo dato al testo: *Les Lieux d'une fugue*. Non si tratta né di un film né di un documentario, e le immagini non traducono il testo, seppur alcuni passaggi di questo siano recitati con distacco da una voce fuoricampo.

Anche in questo caso appare evidente come l'intenzione di Perec non sia quella di restituire l'esperienza passata, riattualizzare la giornata della propria infanzia tessendo una trama attorno ai frammenti recuperati dalla memoria.

La telecamera procede lenta: mette a fuoco un oggetto e poi lo abbandona, conquista il successivo. L'inquadratura è strettissima. I dettagli ravvicinati e i particolari in evidenza: un pezzo di gesso bianco spezzato; una matita verde; le venature del legno; una gomma rosso blu, la sua consistenza e il tempo depositato; delle monete d'argento. Schumann si alterna al ticchettio della macchina da scrivere: interruzioni improvvise e riprese concitate.

Come nel testo, così, anche nel cortometraggio, le memorie del giorno dell'infanzia sono frantumate; Perec mescola le tessere senza rispettare alcun ordine, spaziale o cronologico: la stazione Franklin-Roosevelt, il mercato dei timbri di Carré Marigny, gli Champs-Élysées, il metrò, il commissariato del Grand-Palais. Le immagini non sembrano avere un rapporto diretto con la descrizione, ma mettono in luce la sensazione di estraneità.

Domina, soprattutto, l'assenza: non vi sono attori nel filmato, e non c'è nessun bambino. Come se a parlare fosse la potenza di un impersonale, che si spoglia del

⁵² J.-B. Pontalis, *L'amore degli inizi*, cit., p. 75.

⁵³ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 48.

⁵⁴ «J'émmerge. J'existe: je sors. (26 décembre)». Archivio Associazione Amici di Georges Perec, Biblioteca dell'Arsenale, Parigi [trad. mia].

potere di dire io. Parigi è guardata attraverso gli oggetti e le persone come oggetti: il legno consumato delle panchine, gli intarsi della struttura di ferro, la luce che le anima, la nuca di chi legge «Le Figaro» affisso sui muri dell'edificio sugli Champs-Élysées. Parigi osservata con lentezza, come fosse lento l'incedere di chi la attraversa, percorrendo il marciapiede deserto, estraneo al ritmo delle macchine che sfilano a lato dell'inquadratura, alla musica che cresce, al rumore metallico e insopportabile della metropolitana. E così il commissariato con i suoi oggetti: la *gauloise* che si consuma nel portacenere, una scodella di ceramica bianca con il bordo un po' sbreccato, i timbri, la macchina da scrivere.

Il silenzio degli oggetti e poi di nuovo la città, luoghi che si ripetono e nessun punto di riferimento. Georges Perec, adulto, riflesso nel vetro di una *boulangerie*, cammina tra le macchine che passano e il pane appena sfornato. Anche i suoi passi, come il movimento della cinepresa, sembrano rallentati: tiene dei fogli sottobraccio, osservatore da un tempo differente, osservatore estraneo dei luoghi senza memoria. La voce continua a raccontare la fuga, i particolari registrati si sovrappongono a quelli creati dalla macchina da scrivere.

Percorre spazi che registrano un'assenza e restituiscono un'atmosfera, traccia di un'autobiografia.

Non vi è punto di riferimento, non esistono luoghi stabili.

il mondo non più come un percorso da rifare senza sosta o come una corsa senza fine, non più come una perenne sfida da accettare senza tregua, non come unico pretesto per una esasperante accumulazione né come illusione di una conquista, ma come ritrovamento di un senso, come percezione di una scrittura terrestre, di una *geografia* di cui abbiamo dimenticato di essere gli autori.⁵⁵

Percorrere il mondo è ricercare questa possibile scrittura: tratteggiare una mappa, stabilire coordinate spazio-temporali, fissare degli istanti intatti, sottometerli alla prova del tempo e cercare, così, di trattenere qualcosa.

certe opere sono in verità il prodotto di una nostalgia, altre il prodotto di una ricerca.⁵⁶

⁵⁵ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 93.

⁵⁶ «Certaines oeuvres sont en réalité le produit d'une nostalgie, et d'autres le produit d'une recherche», G. Perec, «Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efimero'. Dialogo con Georges Perec», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 185 [trad. mia].

Luoghi

Io non voglio dimenticare. È forse questo il nodo di tutto il libro: conservare intatti, ripetere gli stessi ricordi ogni anno, evocare gli stessi volti, gli stessi minuscoli avvenimenti, raccogliere tutto con una memoria sovrana, demenziale.⁵⁷

«Io non voglio dimenticare», scrive Perec, nonostante tutto. Ed è proprio per questa ragione che nel 1969 avvia *Lieux*, progetto di scrittura che insiste sulla necessità di registrare il passato, così da sottrarlo all'oblio del tempo. Un progetto che è allora un tentativo di sfidare l'impossibilità della memoria e le lacune dolorose della propria infanzia.

Lo scrittore parigino sceglie dodici luoghi di Parigi e si propone di descriverli due volte l'anno ciascuno: una descrizione 'reale', raggiungendo la piazza o la via e appuntando meticolosamente quello che vi accade, e una descrizione 'ricordo', affidandosi alle memorie che lo riguardano e che sorgono talvolta dalla relazione con il posto e il momento in cui si sceglie di annotarne l'eco. Strade faticose, passaggi neutri, piazze attraversate mille volte: rue Vilin, via dell'infanzia; rue de l'Assomption, domicilio della famiglia di adozione; e poi carrefour Mabillon; place de Contrescarpe; place Jussieu o la stazione del metrò Franklin Roosevelt, luogo della fuga infantile; e ancora l'Île Saint Louis, il quartiere parigino di S. e dunque l'insopportabile ricordo dell'amore per lei e lo strazio della rottura. Non sarà mai, scrive, un luogo neutro, cicatrizzato, «ritornato banale».

S. – la 'Z.' che ritorna anche nei sogni raccolti ne *La Boutique obscure* – è Suzanne Lipinska, proprietaria del Moulin d'Andé, luogo di incanto sulla riva della Senna, in Normandia, attorno a cui si era raccolta spontaneamente a partire dal 1966 un'informale comunità di scrittori, pittori e cineasti. Un luogo vitale per Georges Perec, dove si ritirava a scrivere e dove, soprattutto, si sentiva protetto. Ma l'amore per la dama del Moulin, dopo avergli regalato la felicità più grande, lo trascina, tra la fine del 1970 e il 1971, nella disperazione più insopportabile, costringendolo a prendere le distanze da quello spazio creduto per lungo tempo la casa mai avuta.

⁵⁷ *Lieux souvenir* (Île Saint Louis, settembre 1970). Archivio Associazione Amici di Georges Perec, Biblioteca dell'Arsenale, Parigi [trad. mia].

L'Île Saint Louis è il vero cuore del progetto *Lieux*: la volontà di non dimenticare, di evocare, di ripetere, di fare i conti con uno spazio così penoso anche solo da attraversare con lo sguardo, arrivandoci da lontano, protetto dal vetro del finestrino di un autobus. Come se si potesse in questo modo registrare la passione e il lento processo di guarigione, come se fosse un modo per elaborare il dolore, parlandone di lato, obliquamente, per soffrire di meno.

Ogni anno Perec sceglie per ciascun luogo un mese differente – sia per registrarlo meticolosamente, sia per recuperarne la memoria – così da non ritrarre o rievocare lo stesso spazio nello stesso tempo. Per la prima metà del primo anno descrive dodici luoghi: sei descrizioni e sei 'ricordi'. Nella seconda parte ogni luogo descritto verrà ricordato e, viceversa, ogni luogo ricordato descritto. A partire dal secondo anno la distribuzione cessa di essere arbitraria: quadrati di ordine dodici enumerano tutte le possibilità combinatorie, un complesso sistema di permutazioni che lo assicura dal rischio di ripetizioni. Perec aveva scritto a Indra Chakravarti, professore di statistica dell'Università del North Carolina e autore di un articolo relativo alla costruzione di quadrati latini con l'uso del computer, per averne informazioni. Nella cortese e celere risposta datata 15 maggio 1969 il professore americano gli riporta due esempi di quadrati di ordine dodici mutualmente ortogonali, non nascondendo la propria curiosità sulla ragione di tale interesse da parte di uno scrittore, e interrogando Perec sulla loro destinazione, sull'uso che intende farne.

Dal 1969 al 1981: scrivere e poi, appena terminato ogni testo, sigillarlo in una busta, appuntare la data, il luogo, e specificare se si tratta di una memoria o piuttosto di una descrizione. Poi, questo nelle intenzioni, aprire tutto e rileggere quanto scritto, i 288 testi, a distanza di dodici anni.

Scegliere se intervenire, rielaborare, modificare, o se piuttosto pubblicare ricordi e descrizioni così, intatte, a mostrare la traccia di un triplice invecchiamento, «quello dei luoghi stessi, quello dei miei ricordi e quello della mia scrittura»:

cosa sarà esattamente il mio lavoro il primo gennaio 1981? Rileggere e pubblicare? Stabilire un indice? (senza dubbio) riscrivere tutto e servirsi di questi testi come appunti? Queste metatopiche diventano più importanti dei testi stessi?⁵⁸

Nel 1974 inizia a compiere alcune variazioni sul programma e nel 1975 il progetto si arresta. Ne ha scritti solamente 133. Apre alcune buste dei 'luoghi reali' e ne pubblica degli stralci. I 'luoghi ricordo' sono più faticosi, intimi, mettono in moto intensità affettive: Perec sceglie di tenerli privati.

Quei fogli raccolti per anni contengono elenchi, descrizioni neutre, confessioni e nostalgie; interrogano di continuo il progetto stesso; giustificano e considerano il ritardo che va accumulandosi; spiegano le interruzioni, la fatica, le incertezze. L'iscrizione del tempo in uno scritto ha come prima conseguenza quella di privilegiare il metalinguaggio: non sono così attento al passato, scrive Perec, quanto all'impresa stessa. Perec constata e accumula informazioni senza interrogarsi sul senso di queste quanto sul senso della struttura entro la quale trovano un posto.

Lo spazio è un dubbio, fragile, sottoposto alla consunzione del tempo: *Lieux* voleva essere misura del tempo passato. Diventa molto di più: lo spazio, deposito del tempo, contiene in sé la propria memoria e insieme la memoria della scrittura. «Misura del tempo che scorre»⁵⁹: Perec si fa tramite dell'autoritratto dei luoghi che descrive, come se fosse anche il tempo a scrivere e lui si riservasse il compito di registrare una trasformazione che lo riguarda e che sono i luoghi a suggerirgli:

a chi appartiene questa temporalità? Al paesaggio che si vede, cioè a ogni singolo elemento che compone il paesaggio, o al paesaggio come insieme di quelle parti? O alla visione del soggetto, vale a dire al soggetto che vede? O ancora: appartiene alla descrizione, cioè all'operazione materiale di scrivere intorno? Non sarà piuttosto che il paesaggio è esso stesso spazio, come è spazio la pagina, e che in questo spazio si iscrivono, temporalmente, i segni del passaggio?⁶⁰

I dodici anni del progetto prolungano artificialmente qualcosa – luoghi, avvenimenti, esseri – che, scrive Perec, «sono tutti dietro di me», e lo sguardo alla

⁵⁸ Foglio datato domenica 28 giugno, titolato 'Metatopica'. Archivio Associazione Amici di Georges Perec, Biblioteca dell'Arsenale, Parigi [trad. mia].

⁵⁹ G. Perec, «Lettera a Maurice Nadeau», in Id., *Sono nato*, cit., p. 52.

⁶⁰ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 101.

memoria ha allora, ancora una volta, poco a che fare con un passato che resta chiuso:

la mia vita a venire si impiglierà ancora in certuni di questi luoghi, [...] il solo fatto di passarci o di pensarci li farà testimoni di esperienze nuove.⁶¹

Ecco giustificati i ritardi, lo sforzo: *Lieux*, forse, diventa troppo. Perec ha seguito la regola del gioco che si è dato: trascritto memorie passate e registrato la realtà esterna presente. Eppure in questo sistema organizzato, in questa cornice di ripetizioni e attese, in questi *luoghi* pensati in maniera sistematica, questi fogli mostrano che quel che non avrebbe dovuto trovare posto, l'apertura intima sul presente, si fa strada:

la mia sola tradizione, la mia sola memoria, il mio solo luogo è retorico.⁶²

Dai testi emergono, come scrive Philippe Lejeune, inedite informazioni autobiografiche; le parole raccolte in quelle buste destinate a un tempo futuro contengono anche la voce di un uomo che non ha mai scritto una parola diretta su di sé, voce liberata e che vince ogni resistenza, aggira la legge che la fa esistere:

Questo fa parte della contrapposizione tra la vita e le istruzioni per l'uso, tra la regola del gioco che ci fissiamo e il parossismo della vita reale che sommerge, che distrugge continuamente questo lavoro di ordinamento, e per fortuna tra l'altro.⁶³

Le parole portano quel che riguarda il presente dello scrittore, intimo, doloroso.

La legge della memoria era là per essere violata. Del resto l'arte non ha a che vedere con le regole e la loro infrazione? Con la ripetizione e la promessa di variazione?

Limbo

«Terre d'ombra al centro di tutto»: Jean-Baptiste Pontalis, psicoanalista francese che ebbe in analisi lo scrittore parigino da 1971 al 1974, è forse proprio a lui che

⁶¹ G. Perec, «Da 'Luoghi'», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 45.

⁶² «[Ma] seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique», foglio d'archivio, progetto *Lieux* (Rue de Vilin - souvenir). Archivio Associazione Amici di Georges Perec, Biblioteca dell'Arsenale, Parigi [trad. mia].

⁶³ G. Perec, «Il lavoro della memoria (intervista di Frank Venaille)», in Id., *Sono nato*, p. 76.

pensa, a quel suo muoversi senza sosta, scrive, alla ricerca non di ricordi di infanzia, assenti:

se questa memoria vicina alla follia e a mille miglia dal sogno, avesse la funzione di scongiurare una catastrofe che è accaduta senza mai poter essere considerata un fatto compiuto, senza mai riuscire a essere dietro di sé?⁶⁴

L'Enfant des limbes (Limbo), è il titolo del libro dello psicoanalista francese. Georges Perec ritrova, nel corso di questi quattro anni di analisi, il suo ricordo più doloroso⁶⁵: un frammento riguardante la deportazione della madre; la madre perduta, senza lasciare la minima traccia.

Ecco la terra d'ombra al centro dell'opera di Perec, ecco il suo limbo:

Io credo che ci sia una cosa che definisce bene, con evidenza, l'infanzia e poi la scrittura: un bambino che gioca a nascondino. Non si sa bene ciò di cui ha più voglia: se essere trovato o meno; se viene trovato non c'è più gioco. Se si nasconde così bene da non essere mai più trovato, si spaventa; è per questo che quando gioca a nascondino fa sempre in modo che lo si trovi.⁶⁶

Georges Perec nasce il 7 marzo 1936 in una clinica parigina, da genitori ebrei di origine polacca emigrati in Francia durante la guerra. Il padre muore in guerra nel 1940 e la madre tre anni dopo viene deportata e in seguito uccisa in un campo di concentramento, forse Auschwitz; di lei non si sa nulla, solo nel 1958 è dichiarata ufficialmente morta. «Mia madre non ha una tomba»⁶⁷, scrive Perec. La sua vita di bambino è segnata da fratture ulteriori. Dopo aver vissuto durante la guerra in

⁶⁴ J.-B. Pontalis, *Limbo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 63.

⁶⁵ Racconta Pontalis: «La chose ne fut pas très spectaculaire: elle s'annonça par une séance de larmes (nous en avons vu d'autres), marquée toutefois non par un affect de honte, comme on aurait pu s'y attendre chez cet homme imprégné d'identifications héroïques, mais par la gratitude. S'ensuivit une patiente, alternativement douloureuse et sereine, redécouvert de la mère (mais faut-il dire: *re?*), mère d'abord idéalisée, à travers quelques photographies et reliques conservées, puis objet de colère et de jalousie» (la cosa non fu molto spettacolare: si annuncia per una seduta di lacrime (ce n'erano state delle altre), caratterizzate tuttavia non dalla vergogna, come ci si sarebbe potuto aspettare da un uomo impregnato di identificazioni eroiche, ma per gratitudine. Ha fatto seguito una paziente, alternativamente dolorosa e serena, riscoperta della madre (ma bisogna dire: *ri?*), madre prima idealizzata, attraverso qualche fotografia e reliquia conservata, poi oggetto di collera e di gelosia»), in J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, cit., pp. 264-265 [trad. mia].

⁶⁶ «Je crois qu'il y a une chose qui définit assez bien, la vie d'abord, l'enfance et l'écriture ensuite: c'est un enfant qui joue à cache-cache. On ne sait pas très bien ce dont il a le plus envie: si c'est d'être trouvé ou pas; s'il est trouvé, il n'y a plus de jeu, mais s'il ne l'est pas, il y a encore moins de jeu. S'il se cache si bien qu'on ne le trouve plus jamais, il va paniquer, c'est pour cela que, quand il joue à cache-cache, il s'arrange toujours pour qu'on le trouve», G. Perec, «En dialogue avec l'époque», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, II, cit., p. 67 [trad. mia].

⁶⁷ G. Perec, *Wo il ricordo di infanzia*, cit., p. 47.

diversi convitti di Villard-de-Lans, nel 1945 ritorna a Parigi, adottato dalla sorella del padre, Esther Bienenfeld. Nella capitale frequenta le scuole secondarie, poi il collegio e in seguito gli studi di storia alla Sorbonne. Le informazioni sui genitori sono vaghe, incerto persino il nome del padre, da lui chiamato erroneamente André per lungo tempo e battezzato invece Icek Judko.

Anche i ricordi che li riguardano sono confusi, sbiaditi e scarsi come le fotografie. La Storia, quello che il tu de *Un Homme qui dort* (Un uomo che dorme) aveva provato a lasciare fuori, ha avuto presa su Georges Perec. La «storia, quella grande, la Storia con la esse maiuscola»⁶⁸ ha deciso per lui i ricordi di infanzia: la guerra, i campi di concentramento.

È la Storia ad averlo privato di quei segni di appartenenza sui quali si plasma l'identità, quelli che lo scrittore parigino ha cercato ritessendo i fili della propria genealogia, componendo la propria mappa e calcolando le proprie coordinate. Tentativo di ritrovare il proprio nome, di fare i conti con la sensazione di essere straniero non già rispetto agli altri, ma rispetto a qualcosa di più intimo:

il sentimento tenue, ma insistente, insidioso, ineluttabile, di essere in un certo modo straniero a qualcosa di me stesso, di essere 'diverso', ma non tanto diverso dagli 'altri' quanto diverso dai 'miei'.⁶⁹

Nemmeno il proprio cognome è ancora identitaria: quel nome confuso, le cui lettere sono state cambiate. Originariamente Peretz, è poi diventato Perec, un nome che in Polonia dice la sua origine ebraica, ma che in Francia non è che nome bretone con un errore, dal momento che per leggerlo così come si pronuncia, l'ortografia dovrebbe essere Pérec, o Perrec. Manca un accento, e perduta è la trasmissione dell'eredità, l'identità ebraica incerta, una determinazione mai sentita come un'evidenza e ulteriore responsabile dell'instabilità su cui poggia l'edificio identitario. Peretz, come una beffa, significa, in ebraico, buco, assenza, e, per traslazione, annota lo scrittore, Bretzel, il pane che si attorciglia come un nodo e lascia due vuoti al centro:

Sono ebreo. Per molto tempo questo non fu evidente per me [...] Di fatto, era il segno di un'assenza, di una mancanza (la sparizione dei miei genitori durante la

⁶⁸ «L'Histoire avec sa grande hache»: si tratta di un gioco di parole intraducibile in italiano, dove 'hache' è sia la lettera h di 'histoire' sia 'ascia', quella che ha falciato i suoi ricordi di infanzia, in G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 8.

⁶⁹ G. Perec, «Il lavoro della memoria (intervista di Frank Venaille), in Id., *Sono nato*, p. 83.

guerra) e non di un'identità (nel duplice significato della parola: essere sé, essere simile all'altro).⁷⁰

La maggior parte dei personaggi delle sue opere non porta il nome che per nascita dovrebbe essere il proprio.

Marcel Bénabou, in uno dei tanti 'Je me souviens' scritti dagli oulipiani in onore di Perec dopo la sua morte, ricorda che lo scrittore parigino aveva in progetto di scrivere la storia della propria famiglia, e che vi avrebbe posto, come epigrafe, il verso di Alfred de Vigny:

se scrivo la loro storia, discenderanno da me.⁷¹

Loro, i genitori, sono scomparsi.

Dietro gli anni dell'infanzia, anni di normalità apparente, si celava una verità altra:

Ogni cosa appariva immutata, ma ogni cosa si scopriva falsa. Ogni cosa appariva immutata, dappprincipio, ma poi si scopriva l'inumano, la follia.⁷²

La quotidianità maschera un orrore, una sofferenza. Attorno a quel vuoto che sono le ceneri di Auschwitz Georges Perec, come scrive Claude Burgelin, «mette dei segni».

Come pensare il nulla? Senza mettere automaticamente qualcosa intorno a questo nulla, senza farne un buco nel quale ci si affretta a mettere qualcosa, una pratica, una funzione, un destino, uno sguardo, un bisogno, una mancanza, un sovrappiù?⁷³

«Perché l'ombra non potrebbe portare la luce?»⁷⁴, scrive Jean-Baptiste Pontalis.

⁷⁰ G. Perec, «Conversazione con Jean-Marie Le Sidaner», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 95.

⁷¹ C. Burgelin, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, cit., p. 220 (n. 25).

⁷² G. Perec, *La scomparsa*, Guida, Napoli 1995, p. 32.

⁷³ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 43.

⁷⁴ J.-B. Pontalis, *Limbo*, cit., p. 64.

3.3 AUTOBIOGRAFIE CONTRAFFATTE

Darsi un nome

E in questa vita esiste un bisogno continuo che è la produzione di finzione, un bisogno che potrei dire universale, anche se non si traduce sempre nella produzione di cose scritte. [...] tutto questo costituisce la vita e questa attività di scrittura è per me un modo continuo di definirmi in rapporto al mondo nel quale sono, cercando di comprenderlo, giocarvi, di interpretarlo di dominarlo con la parola.⁷⁵

Georges Perec deve costruirsi un'identità per vivere, per darsi ragione del difetto di esperienza e dell'impossibile memoria.

Jerome e Sylvie, protagonisti del romanzo *Les Choses* (Le cose) pubblicato nel 1965, che è valso allo scrittore francese il premio Renaudot – e una certa notorietà ma non la possibilità di smettere il lavoro di documentalista al CNRS – «non avevano passato, né tradizione», niente davanti a loro e niente alle spalle. «Eroi significativamente privi di cognome», scrive Claude Burgelin⁷⁶.

Sono una coppia giovane e vivono a Parigi nel momento dell'esplosione consumistica. Sufficientemente colti hanno un gusto raffinato che li spinge a una ricerca estetica che pretendono li smarchi dal rischio di imborghesimento. La ricerca di oggetti, percorrendo robivecchi e antiquari, è però soprattutto ricerca, attraverso essi, di un'identità mitica: non inseguono un passato che non ha per loro troppa importanza, ma una possibilità di appartenere e essere educati, elevati dagli oggetti. Il problema non è il possesso delle cose, ma tenere vivo il desiderio, la fascinazione capace di trasformarli. Il racconto si apre al condizionale e tratteggia un luogo di sogno: i due protagonisti potrebbero vivere protetti dai toni tenui delle pareti, dal legno levigato dei mobili, dalle tende preziose. Un universo piacevole, semplice, dove sarebbero le cose a occuparsi di loro, ad adottarli. Ma a descrivere questo equilibrio felice è il condizionale del per sempre perduto e non quello di un futuro possibile. Il tempo del racconto vero e proprio è poi l'imperfetto e l'ultima parte, al futuro, diviene destino: Perec anticipa quel che li

⁷⁵ G. Perec, «Conversazione con Ewa Pawlikowska», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 101.

⁷⁶ C. Burgelin, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, cit., p. 39.

attende come una condanna certa, una prigione monotona e sempre identica, la stessa di tutti, dove non vi è segno né della felicità promessa dagli oggetti né dell'identità cercata in essi e attraverso di essi. La ricerca che condividono con i loro amici manca di qualsiasi individualità.

Perec, in un'intervista del 1965, dichiara che il lavoro di scrittura de *Les Choses* gli ha consentito di conquistare un certo distacco, una sorta di desensibilizzazione, di indifferenza. La collera per questa pressione pubblicitaria che si esercita su ognuno, per questi oggetti nelle vetrine, è progressivamente svanita, e la sua brama per moquette, poltrone e divani, ha perso consistenza. Nessuna rabbia: il tono è riflessivo e la descrizione critica, distante. È rimasta la bellezza, e la coscienza che le immagini delle cose, più ancora che le cose stesse, intrappolano in un gioco di specchi che depotenzia ogni desiderio. Perec non ha vestito i panni del giudice, ha messo i suoi oggetti tra gli altri, nel testo, lasciandoli lì, mescolati a quelli cercati da Jerome e Sylvie. Lui stesso si è fatto cosa tra le cose: per elencare, cercare, nominare.

Les Choses, ha dichiarato Perec, sono i luoghi retorici della fascinazione, tutto quello che può essere detto sulla malia che esercitano su di noi gli oggetti: possiamo toccarli, ammirarli, cercare, attraverso di essi, di far tacere una mancanza, ma sfuggono ineluttabilmente, non concedono alcuna presa, e ci imprigionano al desiderio di possederli, più che al loro possesso, desiderio che non sa farsi appiglio.

Se, scrivendo, lo scrittore parigino ha allontanato lo spettro dell'alienazione, ha tuttavia perso, insieme a esso, la possibilità di condividere l'iniziale fiducia dei protagonisti: quella di affidare alle cose un compito più alto, il compito di delineare il proprio corpo, il proprio mondo, il come vivere.

Sconfitta è l'idea che gli oggetti, e il desiderio di essi, possano offrire risposta a un'assenza. Nella pagine finali del libro aleggia il male di vivere: quella condizione atona, quello stato di indolenza che segna i passi del protagonista di *Un Homme qui dort*.

Persa l'illusione di trovare nei beni materiali, nel desiderio di essi, una possibile ancora, Perec prova infatti ad abitare i luoghi dell'indifferenza. Sposato, stanco, l'uomo che dorme smette i gesti quotidiani: alzarsi, lavarsi, vestirsi, leggere. Sceglie di smetterli così, un giorno. La scrittura afferma una solitudine: ancora delle immagini ma questa volta a descrivere il vuoto. L'uomo che dorme non va

avanti più, si ferma, resta nella sua piccola mansarda e guarda le cose in maniera distratta. Non ha desideri e nemmeno bisogni. Le azioni si susseguono una dopo l'altra, e il mondo fuori fa lo stesso: accade, un giorno dopo l'altro. Impara a durare, ad ammazzare il tempo, a guardare tutte le cose come se fossero identiche, pezzi lasciati attorno. Attraversa le ore, vaga, dorme, come se non esistesse né un prima né un dopo; inchiodato a un presente senza spessore. Si impone divieti puerili, regole maniacali.

ma prima o poi arriva anche il giorno in cui quella che viene comunemente chiamata evidenza cessa di adempiere al proprio compito, in cui non basta più camminare per provare il movimento, o respirare per vivere. Di lì in poi tutto diventa domanda, ma domanda senza risposta: appena emesso il quesito sembra avere come unico effetto quello di distruggere: cercando la verità, la prova, chi non fa che interrogarsi incontra solo il dubbio. E tra l'altro come interrogare quando l'io che interroga non è neanche più del tutto sicuro di esistere?⁷⁷

L'uomo che dorme è un 'tu', senza nome. Un 'tu' prigioniero di un tempo presente senza provenienza e destinato a non passare, un qui e ora senza spazio per i ricordi e, o forse perché, non è data attesa possibile.

È soltanto un 'tu', Georges Perec: un 'tu' a se stesso, inafferrabile.

Le pagine sembrano scandire un nuovo ulteriore tentativo di assegnarsi, attraverso la scrittura, un posto: che quel tu si consegni alla propria passività, che smetta ogni ricerca e che, in assenza di nome, accetti la propria condizione di inesistenza.

La scrittura innocente, una nozione cara a Roland Barthes che è Perec stesso a richiamare, non offre rifugio alcuno: traccia azioni neutre, sempre identiche, ridotte a operazioni minime, insignificanti.

E la ripetizione, la saturazione, la scansione ritmica delle parole, traducono sulla pagina l'angoscia dell'ossessione, la follia di un mondo indistinto, dove ogni cosa è uguale alle altre, sussiste isolata, non rimanda a nulla.

Lo scrittore percorre la possibilità di abitare il vuoto, diventare trasparente, non esistere più o forse esistere nell'unico modo in cui si è sempre esistiti:

sei così da sempre e non è cambiato nulla anche se te ne rendi conto soltanto adesso:
questo nello specchio incrinato non è il tuo nuovo volto, sono le maschere a essere

⁷⁷ G. Perec, «Kleber Chrome», in Id., *Sono nato*, p. 41.

cadute, il calore della tua stanza le ha fatte sciogliere, il torpore le ha scollate. Le maschere della retta via e delle magnifiche certezze.⁷⁸

L'uomo che dorme scopre di non essere capace di vivere, che le stampelle che lo avevano sorretto sono rotte: cadute le maschere con le quali aveva provato a coprire il proprio niente.

Ma nessuna fine gloriosa attende quest'uomo e il suo rifiuto della società, questo topo prigioniero nella propria trappola: non è fatto eroe, non diviene martire. L'indifferenza si rivela una finta prigione: la porta è aperta; nessuna maledizione, nessuna prova impossibile, niente di niente. Il tempo riprende a scorrere, il rifugio immaginato si rivela impossibile. Una ripresa semplice piuttosto, banale, una ripresa della vita ordinaria che lo riporta, uguale a tutti gli altri, al punto di partenza, a riconoscersi ancora orfano, come altri:

Ma nessuna bordeggiante Rachele ti ha raccolto dal relitto miracolosamente preservato del Pequod, perché tu, altro orfano, venga a tua volta a testimoniare.⁷⁹

Perec riprende, rovesciandolo, un passo dell'epilogo di *Moby Dick*:

Il secondo giorno, una vela s'avvicinò, e finalmente mi raccolse. Era la bordeggiante 'Rachele' che, nella sua ricerca dei figli perduti, trovò soltanto un altro orfano.⁸⁰

La Rachele di Melville, alla ricerca del figlio perduto, trova e salva «soltanto un altro orfano»: Ismaele. Ismaele non è soltanto un abbandonato, ma è, prima di tutto, un testimone. In epigrafe all'epilogo, infatti, Melville riporta le parole tratte dal libro di Giobbe:

ed io solo sono scampato a raccontarvelo.⁸¹

Uno solo è sopravvissuto alla distruzione e ne porterà testimonianza: della tragedia del Pequod e della morte di Ahab.

Perec invece, della distruzione che lo riguarda, che lo ha lasciato orfano, senza nome, non ricorda nulla.

⁷⁸ G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 29.

⁷⁹ *Ivi*, p. 139.

⁸⁰ H. Melville, «Moby Dick», in Id., *Opere scelte I*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001, p. 736.

⁸¹ *Ivi*, p. 735.

Non ha visto niente, non ha saputo niente. Della peste nazista, dell'epidemia di colera, come scrive in un sogno:

non tutti morivano, ma tutti erano colpiti.⁸²

Non c'è alcuna Rachele a raccogliere le sue parole, nessuna Rachele per lui, a salvarlo.

O, forse, è proprio perché non c'è testimonianza che non vi è Rachele, e cioè possibilità di salvezza.

Rimane orfano il 'tu': dopo le cose e dopo l'indifferenza al mondo.

Sei soltanto un occhio, un occhio immenso e fisso, che vede tutto, tanto il tuo corpo accasciato quanto te stesso, un occhio guardato mentre guarda, come se fosse completamente rovesciato nell'orbita e ti contemplasse senza dire nulla, te, l'interno di te stesso, l'interno nero, vuoto, glauco, spaventato, impotente di te stesso. Ti guarda e ti inchioda. Mai smetterai di vederti. Non puoi fare nulla. Non puoi sfuggire, non puoi sfuggire al tuo sguardo, non lo potrai fare mai.⁸³

Vedersi guardato da una prospettiva impossibile, e per questo annichilente: rimane orfano e può ricominciare. Smette di parlare come un uomo che sogna e scopre che il mondo, con le sue cose, se ne sta là fuori. E che là fuori se ne sta anche la sua paura:

accettando la sua sofferenza, Georges si mostrava infatti ben più saggio di me.⁸⁴

scrive Harry Mathews in un articolo apparso su «Le Monde» il 27 giugno 1984.

Far parlare l'assenza

Io non so se non ho niente da dire, so che non dico niente; non so se quello che avrei da dire non viene detto perché è l'indicibile (l'indicibile non si rintana nella scrittura ma è quello che, molto prima, l'ha scatenata); so che quello che dico è bianco, è neutro, è segno una volta per tutte di un annientamento.⁸⁵

⁸² G. Perec, *La bottega oscura*, cit., p. 65.

⁸³ G. Perec, *Un uomo che dorme*, cit., p. 104.

⁸⁴ «En acceptant sa souffrance, Georges se montrait en fait bien plus sage que moi», in D. Bellos, *Georges Perec. Une vie dans le mot*, Seuil, Parigi 1994, p. 470 [trad. mia].

⁸⁵ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 54.

Nel 1968 Georges Perec inizia a scrivere *La Disparition* (La scomparsa), «il libro della madre sparita» di «questo paziente scriba della cancellazione, questo instancabile cercatore delle tracce dell'assenza», come scrive Jean-Baptiste Pontalis⁸⁶; e non è un caso che in questo testo siano numerose le allusioni all'ebraismo, ulteriore volto della propria identità smarrito insieme al resto.

Assente, da questo romanzo di oltre trecento pagine, è la lettera 'e', la lettera onnipresente e al contempo muta della lingua francese. Difficili i territori del femminile, ma non solo: privarsi della 'e' significa spogliarsi all'incirca di due terzi delle parole del vocabolario. Senza quella vocale non è possibile, per Perec, scrivere il proprio nome, non è possibile dire 'io' (*je*) e nemmeno 'loro' (*eux*), i genitori.

L'assenza è il motore della storia e insieme il contenuto: mettere a tema e agire la perdita originaria, rendere anzi questa perdita condizione stessa dell'espressione e procedere in questo rimando di forma e contenuto, in questa continua implicazione dell'una nell'altro.

Manca la 'e', e la prefazione evoca un eccidio. *La Disparition* è un romanzo insieme comico e crudele. Il protagonista, il cui cognome è significativamente Voyl, è condannato dall'assenza che è però nello stesso tempo condizione di possibilità della sua esistenza: Claude Burgelin fa notare infatti, giocando con la pronuncia francese e con le omofonie, che se è vero che l'introduzione della lettera 'e' cancellerebbe la possibilità del nome Voyl, al tempo stesso ritrovare la 'e' significherebbe per il protagonista recuperare l'integrità del proprio nome – e dunque della propria memoria – così che questo smetta di essere velo (*voile*) e diventi piuttosto vocale (*voyelle*)⁸⁷.

Perec non cessa di far vibrare la parola 'omissione' o la parola 'oblio'. Tutti i personaggi sono votati a un destino di morte per aver dimenticato non sanno che cosa: da qualche cosa che non possono nominare e che farebbe reggere tutto il resto, se esistesse, se essi ne ritrovassero (riconoscessero?) la forma e il senso.⁸⁸

⁸⁶ J.-B. Pontalis, *La forza d'attrazione*, Laterza, Roma-Bari 1992, cit., p. 81.

⁸⁷ C. Burgelin, *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, cit., p. 88.

⁸⁸ «Perec ne cesse d'y faire vibrer le mot 'omission' ou le mot 'oublie'. Tous les personnages sont voués à un destin de mort pour avoir oublié ils ne savent quoi: quelque chose qu'ils ne peuvent nommer et qui ferait tenir tout le reste s'il existait, s'ils en retrouvaient la forme ou la teneur», in C. Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 79 [trad. mia].

Oblio legato a un errore, a una colpa. Le cose scomparse via via si moltiplicano: il whiskey irlandese – che a contrario di quello scozzese, whisky, prevede la ‘e’ –; il nutrimento; tutto ciò che può esser messo in relazione al numero cinque – il posto occupato nell’alfabeto dalla lettera ‘e’, segno maledetto. Anche il capitolo numero cinque manca, e da quel punto di vuoto, da quella voragine, segue un intreccio di storie differenti, con al centro ancora la scomparsa che assume sempre più la forma di una dannazione: muoiono tutti i personaggi, tutti condannati da una qualche relazione alla lettera proibita.

I figli come i padri, appartenenti tutti allo stesso popolo: David Bellos racconta che Perec aveva conservato il certificato rilasciato dal ministero degli Antichi Combattenti in cui veniva dichiarato che Cyrla Perec, nata Szulewicz – la madre – era stata vista viva per l’ultima volta l’11 febbraio 1943. Si trattava, scrive, di un ‘Acte de disparition’ (‘Certificato di scomparsa’).

Quello che si ha tra le mani in questo gioco così serio, sembra dire Perec, è un linguaggio – ma non solo – mancante. Di questo linguaggio difettoso, di questo punto di partenza incompleto, di questo vuoto all’origine, è necessario farsene qualcosa:

il linguaggio è perdita [...] non sarà mai, neppure nella poesia, accesso immediato alla cosa: ne porta il lutto, ma non sarebbe niente più che un codice se non fosse animato in ogni sua parte dalla sua incompiutezza, se non fosse trascinato da e verso ciò che non è.⁸⁹

Scrivere lo stesso, fare i conti con la pagina bianca che sostituisce il capitolo quinto del libro, con l’ossessione di qualcosa che non c’è più.

Scrivere senza per questo nascondere il difetto che ci si porta addosso, ma lasciandosi piuttosto guidare da questo e raggiungendo così territori altrimenti inesplorati, riammettere al mondo «il maggior numero possibile di significanti sopravvissuti alla decimazione», come scrive Piero Falchetta nell’Appendice alla sua traduzione italiana del romanzo.

Salvare qualcosa, come cerca di fare Cinoc, l’ammazzaparole che occupa uno degli appartamenti del grande condominio raccontato ne *La Vie mode d’emploi* (La vita istruzioni per l’uso): incaricato di eliminare dai vocabolari le parole e i significati caduti in disuso – per fare posto ai nuovi – sceglie di compilare un

⁸⁹ J.-B. Pontalis, *La forza di attrazione*, cit., p. 82.

dizionario dei termini dimenticati, rari, perduti e tuttavia capaci ancora, per vie indirette, di dire.

Perché, sembra indicare Perec, è proprio questo che si salva sempre: delle parole e la possibilità di raccontare delle storie, di giocare e far giocare il lettore, di agire in qualche modo e in una qualche forma là dove la Storia ha invece reso vittime senza scampo, disarmate e inermi.

Quindi da ultimo, ci sarà più chiaro a cosa mirava un piano tanto ardito sottoposto a una norma così tirannica. Tutto cominciò con un proposito pazzo, un proposito vano: abbandonarsi tutti alla scrittura, sviarsi dalla solita strada di una parola troppo data, troppo sicura, troppo conformista, lasciando ai significanti soltanto il collo di bottiglia, uno spiraglio, una cruna così piccola, minuscola, acuta da giustificarlo.⁹⁰

Radici. Un'identità congetturale

Ciò che io, Georges Perec, sono venuto a interrogare qui
È l'erranza, la dispersione, la diaspora.⁹¹

Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir (Ellis Island, storie di erranza e di speranza, Tav. V), film, o piuttosto racconto per immagini, è l'ultima opera compiuta dello scrittore parigino. Nel 1978, insieme a Robert Bober, l'ideatore del progetto nonché regista, raggiunge gli Stati Uniti d'America: Ellis Island, l'isolotto nella baia di New York in faccia alla Statua della Libertà, ove venivano accolti gli immigrati aspiranti cittadini statunitensi dal 1894 fino al 1954. Da qui il nonno della madre di Robert Bober, proveniente dalla Polonia, venne respinto: condannato da un tracoma a ritornare in patria.

Non vi sono invece conservati momenti della storia di Georges Perec: 'l'isola delle lacrime' è per lui luogo di incertezza e di esilio.

Ed è tale condizione di sradicamento dalla propria storia a riguardarlo, il suo essere ebreo come qualcosa che non conosce e che è necessario conquistare: attraverso i primi ricordi sbiaditi, le lettere, l'alfabeto; attraverso la materialità, il corpo delle parole.

⁹⁰ G. Perec, *La scomparsa*, cit., p. 180.

⁹¹ G. Perec, *Ellis Island. Storie di erranza e di speranza*, Archinto, Milano 1996, p. 49.

Interrogare Ellis Island, spazio di indeterminazione, è ricercare nell'esperienza ciò che non si possiede come dato, costruire una possibilità biografica per fare i conti con una rottura:

quello che si trova là, non sono radici o tracce ma il contrario: qualche cosa di informe, al limite del dicibile, che io posso chiamare chiusura o scissione, o rottura, e che è per me intimamente e confusamente legato al fatto stesso di essere ebreo.⁹²

Ebreo in maniera impura, debole; ebreo come qualcosa non di dimenticato ma piuttosto, come scrive, mai appreso. La *judéité* è anch'essa da riconquistare, come sottolinea Marcel Benabou, e non è chiave per comprendere l'identità di Perec ma piuttosto emblema della radicale incertezza che ne è alla base⁹³. Anche il suo essere ebreo, infatti, non può che definirsi negativamente: ogni dato, ogni ricordo, si circonda di dubbi e incertezze. In *W ou le souvenir d'enfance* è riportato un primo ricordo, l'identificazione di una lettera ebraica letta in un giornale yiddish, segno che «doveva avere la forma di un quadrato aperto all'angolo inferiore sinistro [...] e chiamarsi gammeth, o gammel»⁹⁴; di questa memoria vi sono sette versioni differenti disseminate nell'opera dello scrittore, versioni che ne mettono in dubbio la fondatezza. Del resto quella lettera, che non assomiglia alla ghimel ebraica ma piuttosto a una G capovolta, non esiste nell'alfabeto ebraico ma unicamente nei fantasmi di Perec, li occupa al punto che questa stessa immagine può essere ravvisata anche ne *La Vie mode d'emploi*, dal momento che è proprio l'angolo inferiore sinistro a sfuggire al meccanismo generale del principio di costruzione dell'opera⁹⁵.

Lasciare sussistere nella sua incertezza un ricordo erroneo, ripeterlo in diverse occorrenze, è tuttavia mantenerlo, non distruggerlo. È sempre attraverso il mascheramento e la dissimulazione, non fidandosi della lettera ma mostrando il cammino di ricerca, che Perec cerca di circoscrivere questo ulteriore vuoto che lo riguarda.

⁹² G. Perec, *Ellis Island, description d'un projet*, «Recherches», n. 38, settembre 1979, p. 52.

⁹³ M. Bénabou, «Perec et la judéité», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec I. Colloque de Cerisy*, P.O.L éditeur, Paris 1985.

⁹⁴ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 16.

⁹⁵ In basso a sinistra è l'unica stanza dell'edificio che non è descritta, entro la quale non si svolge alcuna storia: il quadrato dieci per dieci che rappresenta il palazzo rimane dunque 'aperto' in basso a sinistra, così come la lettera ebraica.

La cultura ebraica è per lui un divenire nel tempo, lento, lacunoso, doloroso⁹⁶.

La ricerca della propria identità passa per la descrizione di qualcosa che non ne ha: Ellis Island non è Europa e non è ancora America.

Il testo di Perec, voce fuori campo, si intreccia alle immagini montate, alla musica e alle parole dei testimoni:

sembrerà senza dubbio un po' artificioso dire che abbiamo realizzato questo film al solo fine di comprendere perché abbiamo sentito il desiderio e il bisogno di farlo.⁹⁷

Realizzare il documentario, dichiarano in apertura gli autori, per cercare nel risultato finale, o forse maggiormente nel movimento stesso di ricerca, le ragioni di quell'indagine sentita come una necessità.

Elenchi, nomi, un'infinità di dati, immagini, fotografie di repertorio, informazioni storiche dettagliate, le riprese della visita al museo e le parole della guida con il cappello da scout, la telecamera a inquadrare New York alla foce del fiume Hudson, decine di corridoi, stanze, migliaia di oggetti, la serie di ventinove domande cui venivano sottoposti gli immigranti ripetuta velocemente, in maniera automatica e ossessiva. «Storie di erranza e di speranza»: è proprio il montaggio a rivelare «non soltanto questo luogo unico, ma il cammino che lì ci ha condotti».

Ellis Island parla di qualcosa che lo scrittore francese non ha vissuto ma che avrebbe potuto vivere. Quel luogo di identità incerte, dove nomi nuovi – più semplici, inglesi – cancellano in un gesto le radici dei futuri cittadini americani; contiene una memoria finzionale, virtuale, una possibilità retrospettiva, «una memoria che avrebbe potuto appartenermi», scrive Perec, un'identità congetturale.

Henry Bergson ne *Le Possible et le réel* scrive che l'artista, quando esegue la sua opera, «crea il possibile nello stesso tempo che il reale»:

è il reale che si fa possibile e non il possibile che si fa reale.⁹⁸

⁹⁶ D. Scarpa, *La realtà inimmaginabile. Primo Levi e Georges Perec a Auschwitz*, Dottorato di ricerca in Narratività e letterature comparate, Università di Trento, Trento 2000.

⁹⁷ G. Perec, R. Bober, *Racconti di Ellis Island, storie di erranza e di speranza*, documentario trasmesso nel novembre 1980 da TF1. Voce fuori campo di Georges Perec.

⁹⁸ «L'artiste crée du possible en meme temps que du réel quand il exécute son oeuvre. [...] c'est le réel qui se fait possible, non pas le possible qui devient réel», H. Bergson, «Le Possible et le réel», in *La pensée et le mouvant*, Les Presses universitaires de France, Paris 1969, pp. 64-65 [trad. mia].

Le opere d'arte, al pari del mondo, non sono che creazione continua di novità, ma tale creazione non è mera realizzazione di un programma, attualizzazione di una possibilità preesistente, che, aristotelicamente, viene a compiersi. È piuttosto l'atto creativo a dare corpo, nello stesso istante, alla realtà e alla sua possibilità, realtà retrospettivamente possibile.

Il testo non è produttore di sapere, ma produttore di finzione, di finzione di sapere, di sapere-finzione o fanta sapere.⁹⁹

Parlare di Ellis Island significa darsi l'occasione di costruire qualcosa che manca, acquisire un passato, divenire ebreo:

All'inizio si può solo provare
A nominare le cose, una
Per una, semplicemente,
enumerarle, censirle
nel modo più
banale possibile,
nel modo più preciso
possibile,
cercando di non
dimenticare niente¹⁰⁰

Nominare le cose per farle esistere: Perec non cerca resti, segni – non potrebbero essercene –, come non cerca una verità da cogliere con onestà.

Il taglio del 1942, la scomparsa della madre, ha fatto vacillare il confine tra vero e falso: non si tratta della parola autentica, e la sincerità è piuttosto ciò che deve essere aggirato per cercare di dire una parola su di sé.

Il resto possiamo solo tentare di immaginarlo, dedurlo da quel che resta, da quel che è stato conservato, da quel che è stato preservato dalla distruzione e dall'oblio.¹⁰¹

Non c'è alcuna definizione, niente che possa essere trovato. È necessaria la formula ingannevole, l'indovinello, la trappola ludica. Il linguaggio non denota: circonda le cose, le fa essere. Julia Kristeva vede la scrittura come una macchina a pensare, il mezzo di un pensiero ancora a venire:

⁹⁹ G. Perec, «Conversazione con Jean-Marie Le Sidaner», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 91.

¹⁰⁰ G. Perec, *Ellis Island. Storie di erranza e di speranza*, cit., p. 35.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 43.

per cominciare a scrivere lo scrivano non ha bisogno di qualche cosa da dire, perché è scrivendo che trova quel che finisce per essere detto.¹⁰²

Così, anche per Perec, la scrittura e lo stile non soltanto non si prefiggono di ricalcare un originale che non c'è, ma danno piuttosto corpo al pensiero, a un'identità possibile, nello stile, e a una patria, nel narrare.

Scrive Claude Burgelin nella prefazione a *Le Condottière* (Il Condottiero)

Da quando aveva diciotto anni, ancora al liceo di Éstampes, Perec si vuole scrittore e sa di esserlo. È a partire da questa ferma determinazione che sceglie le sue letture e scrive pagine su pagine.¹⁰³

I nomi si moltiplicano nella finzione; scrivere è dire attorno a quel che tace, darsi una possibilità: «avevo bisogno per esistere di allineare parole e frasi».

Atto immotivato e proditorio per prendersi quel che non è stato dato: «Mi bastava per essere, essere l'autore di alcuni libri?»¹⁰⁴.

Se volevo scrivere, dichiara lo scrittore, ne avevo il diritto, ma era essenziale autorizzarsi a farlo:

la nozione di permesso è una cosa molto importante nella scrittura. A nome di cosa si decide che ci si metterà... non più a parlare ma a parlare su carta, a parlare con la carta in attesa di parlare a dei lettori?¹⁰⁵

Les Errants (*Gli erranti*), terminato nell'estate del 1955, suo primo romanzo, è stato per lui la «manifestazione tangibile, la prova della mia volontà di scrivere»¹⁰⁶.

Non importa nulla la mancanza di unità, l'artificio, le ingenuità: *Les Errants* è stato, per Georges Perec, una meravigliosa promessa.

¹⁰² J. Kristeva, *Recherche pour une sémanalyse*, cit., p. 52.

¹⁰³ G. Perec, *Il condottiero*, Voland, Roma 2012, p. 141.

¹⁰⁴ G. Perec, «Gnocchi d'autunno o risposte ad alcune domande che mi riguardano», in Id., *Sono nato*, p. 63.

¹⁰⁵ «La notion de permission est un chose très importante dans l'écriture. Au nom de quoi est-ce qu'on va décider qu'on va se mettre... non plus à parler mais à parler sur du papier, à parler avec du papier en attendant de parler à des lecteurs?», G. Perec, «A propos des Choses», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, II, cit., p. 265 [trad. mia].

¹⁰⁶ «La manifestation tangible, la preuve de ma volonté d'écrire», *ivi*, p. 266.

Falsario

Nel 1960 Perec consegna all'editore *Le Condottière*, dopo averne redatte quattro versioni differenti. Gallimard, nonostante l'anticipo versato, sceglie di non pubblicarlo. Finito in una valigia di cartone pressato, e per lungo tempo considerato perduto, è stato pubblicato solo di recente.

Claude Burgelin riporta nella prefazione una frase lapidaria dell'autore che restituisce l'amarezza conseguente al rifiuto ricevuto: «Quanto a *Le Condottière*, merda a chi lo leggerà»¹⁰⁷.

Eppure la storia di Gaspard Winckler – è la prima occorrenza di questo nome/pseudonimo centrale in *W ou le souvenir d'enfance* e ne *La Vie mode d'emploi* – non solo anticipa temi fondamentali, ma delinea il gesto inaugurale attraverso il quale Perec si sceglie come scrittore, tracciando il rapporto complesso e tormentato con la tradizione e la questione della realtà, del vero, dell'autenticità. Non è un caso che, come sarà per le opere successive, la costruzione del testo non è lineare né coerente: ora la prima persona e ora la terza, digressioni, esitazioni, elementi che ritornano e che, spezzando l'ordine della narrazione, dichiarano la distanza dell'autore da ogni volontà di riproduzione mimetica della realtà.

Gaspard Winckler è un falsario cui viene commissionata un'opera che valga centocinquanta milioni di franchi. Sceglie di 'inventare' un Antonello da Messina, incantato dallo sguardo fiero e impassibile de *Il condottiero*, dipinto visto al Louvre e costante riferimento dello scrittore francese. Winckler è qui un «essere inferiore, la cui vita e i cui talenti non sono mai all'altezza delle sue aspirazioni, [...] un uomo che deve lottare per la propria affermazione»¹⁰⁸; per un'esigenza di riscatto sceglie la forma più difficile di falsificazione: non assemblerà sulla tela dettagli di opere diverse del maestro – come tessere e citazioni – ma lavorerà in modo nuovo, ponendosi come obiettivo la «creazione autentica di un capolavoro del passato»¹⁰⁹; un'opera nuova, al tempo stesso propria e di Antonello da Messina.

¹⁰⁷ G. Perec, *Il condottiero*, cit., p. 139 [la prefazione dell'edizione francese diviene postfazione nell'edizione italiana].

¹⁰⁸ «Un être inférieur, don't la vie et les talents ne sont jamais à la hauteur de ses aspirations [...] un homme qui doit lutter pour son affirmation», P. Molteni, «Faussaire et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec VI. 'L'Œil d'abord...' Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris 1996, p. 68.

¹⁰⁹ G. Perec, *Il condottiero*, cit., p. 30.

Il tentativo è destinato allo scacco e Winckler si trova a fare i conti con la coscienza della sconfitta di tutta la sua esistenza: costretta, non immediata, poco autentica. All'ombra del condottiero, di quell'immagine di trionfo, «poteva soltanto raggiungere l'immagine del proprio fallimento»¹¹⁰. «Liberato di fare dei falsi? Strana faccenda»¹¹¹: da tutta quella conoscenza di tecniche e ignoranza del mondo non potevano che nascere fantasmi.

Vivevo in un mondo falso, Streten, vivevo in un mondo insensato. Passavo la vita tra musei e atelier. Passavo la mia vita nella ricerca esatta dei gesti che altri avevano fatto prima di me, meglio di me, nell'illusione sempre ricompensata di una somiglianza da raggiungere.¹¹²

Al posto del capolavoro che aveva creduto di poter davvero realizzare – il falso con lo sguardo penetrante e brutale –, sulla tela, come una beffa, è un pagliaccio contratto, senza vita, sconfitto:

Come se avessi ricevuto un gigantesco schiaffo. Allora ho reagito.¹¹³

L'omicidio di Anatole Madera, il committente del falso, con cui si apre il romanzo, è atto ultimo e inevitabile risposta all'insensatezza ripetitiva e meccanica. Gaspard Winckler cerca in questo modo di liberarsi di una prigionia, smarcarsi dall'uomo che lo obbliga a produrre solo falsi e conquistare, attraverso l'atto e la colpa, la responsabilità, mai avuta prima, dei propri gesti:

avevo bisogno di gesti che non appartenessero che a me, di una vita che fosse la mia. Ma questo non voleva dire niente.¹¹⁴

Nella forma di un dialogo-confessione, il protagonista ripercorre nella seconda parte del libro gli avvenimenti, intrecciando le proprie considerazioni ai temi del rapporto tra arte e vita, artista e mondo, identità ed eredità. Infine l'epilogo non fornisce alcuna soluzione ma porta a compimento la presa di coscienza, l'analisi di sé essenziale al processo di comprensione di una realtà sempre caotica.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹¹¹ *Ivi*, p. 50.

¹¹² *Ivi*, p. 73.

¹¹³ *Ivi*, p. 80.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 74.

È difficile non vedere in quest'opera della giovinezza di Perec la messa a tema dell'illusione coltivata – destinata a fallire – di poter creare un 'falso autentico' che non porti i segni della contraffazione – e dunque i propri segni, il proprio tratto – ma che piuttosto consenta a lui, scrittore-falsario, l'identificazione con l'artista, con l'Antonello da Messina autore del ritratto guardato come il proprio autoritratto: «volevo il mio volto e volevo il Condottiero»¹¹⁵. Come se si potesse rifiutare il riuso come ricombinazione di dettagli caratterizzanti e di procedure peculiari – dell'autore falsificato, come dei generi – e trovarsi dipingendo a viso aperto.

Ma la faccia sulla tela è il volto di un altro.

La storia sceglie per entrambi, per Winckler come per Perec.

Come scrive David Bellos, Winckler non è Perec, è una figura della sua angoscia e non della sua ambizione, una resa dei conti con il passato.

Gallimard rifiuta *Le Condottière* e cinque anni dopo Georges Perec costruisce *Les Choses*, suo primo romanzo pubblicato che fa di lui lo scrittore che aveva deciso di essere, proprio nel modo in cui Gaspard Winckler non avrebbe mai voluto creare il proprio capolavoro: citazioni, trasposizioni piatte, parafrasi caricaturali, allusioni; una trentina di frasi tratte da *L'Éducation Sentimentale* di Flaubert possono essere ritrovate nella storia di Jérôme e Sylvie.

È allora Perec stesso che compie un 'passo a lato', rinunciando alla pretesa di raggiungere l'originalità partendo da zero: sceglie di attraversare quello che c'è e di farlo proprio. Vincoli, protezioni, regole ferree a stabilire le occorrenze dei riferimenti sono allora come precauzioni per non scottarsi troppo con la materia d'altri, per maneggiarla senza che lo protegga e insieme imprigioni, come accade a Gaspard Winckler.

Riconquistare l'eredità dei padri per possederla davvero, come scrive Freud¹¹⁶:

Il condottiero non è un uomo. Non conosce né lotta né azione. [...] Non respira, non soffre. Non conosce niente. Hai cercato di raggiungerlo e in un primo tempo hai creduto che il raggiungerlo fosse quello che contava. Ma l'unica cosa importante è il movimento che facevi verso di lui, un semplice movimento, l'inclinarsi in avanti del corpo, che era un movimento di consapevolezza, volontà, impegno. Quello che raggiungerai si troverà da qualche altra parte, dopo anni e anni di ricerca e di creatività, procedendo a tentoni, perdendo colpi, riprovando, per la decima, per la ventesima, per la centesima volta, alla caccia della tua propria verità, della tua stessa

¹¹⁵ *Ivi*, p. 109.

¹¹⁶ Citato in M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 121.

esperienza, della tua stessa vita. [...] Il Condottiero non esiste. Esiste un uomo chiamato Antonello da Messina. E come lui andrai verso il mondo, cercando di dargli un ordine e una coerenza. Cercando la verità e la libertà.¹¹⁷

Tuffarsi nel cuore del mondo, nella sua incompiutezza, in questo mondo da investire e costruire. Si conclude così, *Le Condottière*. Flaubert, Kafka, Calvino, Leiris, Queneau, Sterne, diventano allora marchi di quel ricercare brancolando: «nessuno scrittore scrive nel vuoto»¹¹⁸, dichiara Perec. È necessario assicurare il cammino che si percorre attraverso la parola di altri; non si tratta solamente di ‘voler essere Flaubert’, ma di impossessarsi dello spazio di finzione entro il quale muoversi, di circoscrivere un luogo entro il quale agire: Pierre Menard, Bouvard e Pécuchet, il rapporto tra copia ed originale, realtà e *effetti di reale*, per utilizzare le parole di Roland Barthes.

Ecco perché Perec lavora con ritagli, utilizza le tessere, le prende in prestito.

Come scrive nel Preambolo a *La Vie mode d'emploi*, il pezzo di un *puzzle*, isolato, è una sfida opaca, non significa niente:

l'elemento non preesiste all'insieme [...]: conta solo la possibilità di collegare quel pezzo ad altri pezzi e in questo senso l'arte del *puzzle* e l'arte del *go* hanno qualcosa in comune.¹¹⁹

Si tratta di rimuginarci attorno, dare corpo a un *collage* che non pretenda di rappresentare la realtà – quale realtà, poi – ma che giochi con l'eredità e le trasformazioni possibili:

il *collage* è per me come uno schema, una promessa e la condizione della scoperta.¹²⁰

Gli scrittori prendono in mano dei frammenti e ci costruiscono una storia che è promessa di senso: trasformare è il gesto fondatore della scrittura, l'alterazione è il segno della creazione, il movimento, la ricerca, come scrive lo scrittore parigino ne *Le Condottière*.

¹¹⁷ G. Perec, *Il condottiero*, cit., p. 138.

¹¹⁸ «Aucun écrivain n'écrit dans le vide», G. Perec, «Entretien Georges Perec/Patricia Prunier», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 73 [trad. mia].

¹¹⁹ G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 2010, p. 7.

¹²⁰ «Le collage, pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte», G. Perec, «Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 49 [trad. mia].

Anche *Un Homme qui dort* è composto di citazioni inconfessate: ma se le parole non sono le sue, suo è il modo in cui sono assemblate. Anche la letteratura è un campo da percorrere, mappare, demarcando un itinerario tuttavia sempre incerto.

Quello che si cerca è sempre più in là, 'da qualche parte', probabilmente 'non esiste'. Il proprio nome, una verità consistente, un luogo stabile – per recuperare le sue espressioni – sono semmai nel movimento che si effettua per coglierle, nelle trappole ludiche che mostrano la ricerca. Il posto di chi scrive di sé, per dirla con Philippe Forest, in forma eterografica: un passo di lato, lo stesso movimento di chi si sposta per cogliere il trucco anamorfico.

Una certa arte della lettura – e non soltanto la lettura di un testo, ma anche di quel che si chiama la lettura di un quadro o di una città – potrebbe consistere nel leggere di traverso, orientare sul testo uno sguardo obliquo.¹²¹

Nel 1979 Georges Perec pubblica un breve racconto, *Le Voyage d'hiver* (Il viaggio d'inverno), nel quale mette in tensione fino a farlo esplodere il tema dell'eredità, giocando l'idea oulipiana dei 'plagi per anticipazione'.

Il protagonista scopre un libro di un certo Hugo Vernier, la cui data di pubblicazione è il 1864. In questo romanzo trova, come un *collage*, innumerevoli citazioni tratte da scrittori francesi di fine Ottocento: tutti i poeti hanno dunque attinto da quest'unica opera di uno sconosciuto, come se questo fosse il modo di pensare il processo di creazione artistica, come se lo spazio dello scrittore, il suo margine di azione, si giocasse in questa possibilità di alterazione di un lascito. Rilanciare una materia che si situa sul confine mai definito tra arte e realtà, tra vero e falso.

Rintracciare prove della scoperta fatta è per il protagonista operazione impossibile, nessuna informazione su Vernier; il libro stesso, con la guerra, va perduto. Non resta traccia di nulla. All'origine di tutto – ancora una volta – è un vuoto, qualcosa che non è dato sapere.

La scoperta di quell'opera florilegio di citazioni non solo è troppo bella, ma è soprattutto, scrive Perec, «troppo necessaria per non essere vera»¹²²: solo nella copia e attraverso la copia si dà la possibilità di un originale – ancorché per sempre perduto e del cui autore non si riescono a trovare informazioni.

¹²¹ G. Perec, « Leggere: schizzo socio-psicologico » in Id., *Pensare/Classificare*, cit., p. 98.

¹²² G. Perec, *Viaggio di inverno*, Robin, Roma 2001, p. 25.

Come scrive Andrée Chauvin ne «Le Jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules» la ripetizione – attraverso la ri-produzione che opera – mette in pericolo e nello stesso tempo assicura la realtà di un oggetto, come se la sua esistenza si trovasse nello stesso tempo confermata e messa in dubbio¹²³. Vi è sempre qualcosa prima: la finzione si mescola alla creazione, la vita del testo coincide con la vita della materia. È in un rapporto a due, un rapporto sempre *in fieri* con un Altro, che l'identità si interroga e rilancia.

Non è un caso allora che l'ultimo romanzo pubblicato da Perec, *Un Cabinet d'amateur* (Storia di un quadro) ponga al centro la descrizione di un quadro del pittore Heinrich Kurz in cui sono rappresentati i dipinti della collezione del committente, il committente stesso – Hermann Rafke –, nonché, poiché parte della collezione, il quadro stesso. Una vertiginosa *mise en abyme*. Ma, atteso, ecco l'errore dentro il sistema: nessuna copia è riprodotta esatta in questa vertigine ricorsiva, ogni variazione è al servizio dell'ambiguità, dà a vedere questo gioco di identificazioni fallite, di rimandi, questo dialogo tra vero e falso, che è il movimento – l'atto, il tempo della scrittura – attraverso il quale è possibile raggiungere l'originalità. Perché, come mette in luce Chauvin nel testo citato, l'alterazione non è semplicemente una modificazione minuscola che interroga lo spettatore, ma implica un processo di reinterpretazione dell'opera nel suo complesso, un cambio di prospettiva da cui consegue una nuova lettura. Per riprendere un'immagine cara a Perec, è come orientare diversamente un pezzo di *puzzle*, non fidandosi di una forma in cui si rende riconoscibile una qualche figura, perché la sua posizione nell'insieme si faccia d'improvviso chiara, e, l'insieme stesso, si riconfiguri¹²⁴.

Con queste parole, nell'opera di Perec, viene infatti svelato l'enigma delle minuscole variazioni:

non si tratta di un approccio ironico che tende a riproporre l'idea, certo seducente, ma senza sbocco, di una presunta 'libertà dell'artista' rispetto al mondo che è stato

¹²³ A. Chauvin, «Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules», in B. Magné (a cura di), *Georges Perec: écrire/transformer*, Études littéraires, n. 1-2, 1990, Presses de l'Université Laval, Québec 1990, p. 105 [trad. mia].

¹²⁴ «L'essenziale delle illusioni di Gaspard Winckler si basava su questo principio: obbligare Bartlebooth a investire lo spazio vuoto di forme apparentemente anodine, evidenti, facilmente descrivibili – per esempio, un pezzo del quale, qualunque ne fosse peraltro la configurazione, due lati dovevano obbligatoriamente formare tra loro un angolo retto – e nello stesso tempo forzare in un senso completamente diverso la percezione dei pezzi destinati a riempirlo sul serio», in G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 346.

incaricato di riprodurre [...] bensì di un processo di incorporazione, come di un accaparramento: proiezione verso l'Altro e, nello stesso tempo, Furto nel senso prometeico del termine.¹²⁵

Perec costruisce una struttura che confonde realtà e finzione mettendo in crisi la scissione tra le due. Il lettore è chiamato in causa, coinvolto in questo slittamento di piani, in questo testo che traduce in parole dei dipinti e trasforma così la nostra possibilità di vedere. Descrivere è creare nuovamente, generare un enigma, una confusione, un'irrisolvibile indecisione. La descrizione del falso deve dare l'impressione del vero, anche se si tratta di opere mai esistite.

Bernard Magné ha definito *Un Cabinet d'amateur* una storia di mistificazioni: non soltanto quella relativa ai dipinti ma anche al testo stesso, dal momento che l'autore gioca a far credere al lettore che nel testo si parli di un vero quadro e che quella raccontata sia una vera storia; il testo stesso è come un *trompe l'œil*, non soltanto i dipinti in esso rappresentati, e gioca con la medesima ambiguità tra vero e falso del dipinto che raccoglie una collezione di falsi autentici sotto lo sguardo del collezionista. L'abbondanza di nomi, dettagli, date, la somiglianza del testo ai cataloghi delle esposizioni: tutto convince il lettore della verità di ciò che si trova tra le mani. Il racconto è invece un'impostura, copia alterata, e ogni spiegazione in esso fornita altrettanto ingannevole.

È lo stesso procedimento adottato ne *La Vie mode d'emploi*, dove documenti falsi e documenti veri sono presentati come reali, rinforzando la confusione tra discorso e realtà.

Il dubbio allora appare come la figura cardine attorno a cui si gioca la scrittura di Perec:

Verifiche successive, condotte con estrema diligenza, non tardarono a dimostrare che la maggior parte dei quadri di Hermann Raffke erano proprio falsi, come, per lo più, sono falsi i particolari di questo racconto inventato, concepito per il solo piacere, e l'esclusivo brivido, della finzione.¹²⁶

Dominique Quélen e Jean-Christophe Rebejkow, analizzando nel dettaglio la struttura de *Un Cabinet d'amateur*, rilevano come in questa vertigine di copie e falsi il testo consegna qualcosa di 'originale', come se paradossalmente solo

¹²⁵ G. Perec, *Storia di un quadro*, cit., p. 69.

¹²⁶ *Ivi*, p. 97.

nell'indecisione e attraverso un gioco di astuzia fosse possibile dire il reale. Kurz lascia infatti nel proprio quadro delle tracce, delle riproduzioni del proprio lavoro passato e futuro, del lavoro realizzato e di quello soltanto progettato:

nel suo *Cabinet d'amateur*, non fosse che sotto la forma pressoché indiscernibile 'd'un piccolo rettangolo di due centimetri di lunghezza su uno di larghezza', la copia presunta di un quadro che avrebbe avuto questo titolo ma che non ha mai dipinto, e che si trova dunque, ecco il paradosso, essere l'originale.¹²⁷

Esiste un originale, dunque: sotto forma di testo, messo in opera dalla scrittura.

Perec ormai è uno scrittore; il tormento degli inizi si è fatto gioco, e a questo gioco continuo, a questa sfida senza un termine, è affidato il compito di una ricerca inevitabilmente sospesa a un 'libro a venire', come scrive in «Note su ciò che cerco»¹²⁸:

è a quel primo periodo che risalgono le prime lettura di cui mi ricordi. [...] al di là di tutto in quei primi tre libri c'era qualcosa di sorprendente, e cioè che erano incompleti, che ne implicavano altri, mancanti e introvabili.¹²⁹

Se si cerca una fine, l'ultima tessera del *puzzle*, si è destinati a stringere tra le mani la forma sbagliata, come accade a uno degli abitanti del condominio descritto ne *La Vie mode d'emploi*.

Non si può rispondere che scrivendo.

¹²⁷ «Il place dans son *Cabinet d'amateur*, ne fût-ce que sous la forme presque indiscernable 'd'un petit rectangle de deux centimètres de long sur un centimètre de large' (p. 70), la copie présumée d'un tableau qui aurait eu ce titre mais qu'il n'a jamais peint, et qui se retrouve donc, c'est là le paradoxe, être l'original», D. Quélen, J.-C. Rebejkow, «Un cabinet d'amateur: le lecteur ébloui», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec VI. 'L'Œil d'abord...'* Georges Perec et la peinture, Seuil, Paris 1996, p. 177 [trad. mia].

¹²⁸ G. Perec, «Note su ciò che cerco», in Id., *Pensare/classificare*, cit., pp. 9-10.

¹²⁹ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 165.

3.4 W O IL RICORDO DI INFANZIA

La genesi travagliata

Nel 1967, a Venezia, improvvisamente, Perec ritrova tra le poche immagini della propria infanzia quella di alcuni disegni dimenticati di un fantasma sviluppato verso i dodici-tredici anni. Disegni di uomini sportivi, veicoli e macchine da guerra; disegni inquietanti, ripetuti ossessivamente e proprio per questo responsabili della sua prima psicoterapia, iniziata nel 1946, con Françoise Dolto. Uno tra questi schizzi, datato 1949, ritrae due uomini atletici: le spalle grandi, i bicipiti in evidenza e i guantoni da box. Uno è frontale mentre l'altro sbuca dal margine del foglio bianco: il profilo del volto, del petto, e un braccio teso a sferrare un destro.

Perec ricorda pochi dettagli della realtà immaginata che prendeva così corpo sulla pagina: una razza di atleti con tute da ginnastica bianche e una grande W stampata sulla schiena; l'isola di W; una società regolata dall'ideale olimpico. Soltanto nell'ultimo capitolo di *W ou le souvenir d'enfance* Perec ne racconta qualcosa, e appare evidente al lettore la relazione tra i disegni di cui Perec scrive e il testo che ha appena terminato di leggere:

per anni ho disegnato sportivi dai corpi rigidi e dai tratti disumani; ho descritto minuziosamente le loro sfide incessanti; ho enumerato con ostinazione i loro palmarès senza fine.¹³⁰

Sono parole che arrivano in conclusione, *in extremis* come scrive Philippe Lejeune, seguite da un frammento de *L'Univers concentrationnaire* (L'universo concentrazionario) di David Rousset, connessione che illumina la funzione assolta dai disegni durante l'infanzia e insieme il romanzo stesso.

W ou le souvenir d'enfance è infatti un testo complesso, organizzato su una contrapposizione di spazi, e, nella sua versione finale, come pubblicato nel 1975, appare molto diverso dal progetto iniziale, come sottolinea Philippe Lejeune ne *La Mémoire e l'oblique*, dopo averne studiato gli appunti preparatori.

¹³⁰ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 186.

Perec inizialmente intende infatti realizzare un romanzo-*feuilleton* da consegnare periodicamente a un giornale, concatenando episodi che trattengano il lettore, reinventando la società e l'isola di W e svelando – forse soprattutto a se stesso – il senso dei disegni e dei fantasmi di lui bambino.

I testi preparatori registrano le incertezze, le interruzioni, la fatica, raccontano il fallimento del *feuilleton*, le ripetute modifiche che il piano di lavoro subisce.

Come era stato per *Lieux*: ancora Perec non rispetta le consegne, abbandona la scrittura, faticosa e intima più di quanto avrebbe forse potuto prevedere. Le restrizioni e le regole cui si sottopone per procedere gli consentono di guadagnare sicurezza – delineano uno spazio di gioco, offrono una presa – ma non abbastanza e non in maniera continua. I documenti registrano intenzioni differenti che Perec considera, scarta, riprende in mano: la descrizione minuziosa della società; l'idea di integrare in maniera realista a tale descrizione la storia del bambino sordo-muto che scappa a un naufragio e di raccontare il suo arrivo sull'isola; la presenza dell'esploratore mandato a cercare il bambino che trova i disegni di atleti come unica traccia; o ancora un computer, una sorta di macchina che parla attraverso aforismi sportivi. Alcuni di questi elementi ritornano, seppur in una cornice differente, sia nel *feuilleton* che nel romanzo finale.

Tuttavia già al settimo appuntamento con il giornale Perec sceglie di includere il racconto dell'isola di W in un sistema più vasto, affiancandogli non solo i ricordi, come il testo definitivo mostra, ma anche una sorta di intertesto, metadiscorso cui affidare il compito di rendere conto dell'evoluzione del progetto stesso, spiegare la struttura restituendo anche frammenti della genesi, tracciare la relazione tra ricordi e finzione e insieme raccogliere le riflessioni relative al rapporto dell'autore con la scrittura in generale, non limitatamente al romanzo in questione.

Nel 1970 questa struttura ternaria ricorre nella maggior parte degli appunti di lavoro e Perec si azzarda ad annunciare l'uscita del romanzo così concepito per l'anno successivo.

La genesi del romanzo procede di pari passo con il lavoro di analisi e ne riflette la fatica.

Il 1971 è stato un anno difficile e doloroso per Georges Perec, ne è prova il tentato suicidio, ancorché più grido d'aiuto che atto radicale, dal momento che è lui stesso, dopo essersi tagliato con un rasoio i due polsi, ad arrestare

l'emorragia¹³¹. La risposta degli amici non si fa attendere: «Fatti aiutare, Georges, o vai al diavolo!»¹³². A partire dal maggio di quell'anno fino al giugno del 1975, due o tre volte a settimana, lo scrittore si allunga, come scrive, sul divano dello psicoanalista Jean-Baptiste Pontalis. Per quattro anni gli scarti minimi all'interno di quel tempo separato, arbitrario, «tempo immobile in uno spazio improbabile», contribuiscono a segnarne con forza la ritualità. Pontalis ricorda ne *L'Amour des commencements* (L'amore degli inizi) la memoria immensa di Pierre G.¹³³, i suoi racconti meticolosi sulle strade percorse e sui letti dove aveva dormito; le descrizioni ricche di dettagli; i suoi inventari maniacali; la determinatezza nel voler captare tutto, organizzare il proprio territorio, «talvolta elevato alla dignità di un impero, altre ridotto alle dimensioni di una gabbia»¹³⁴. Racconta di come Pierre G. diceva di non avere ricordi di infanzia con rassegnazione, come una constatazione senza dolore, come a suggerire che da quella parte era inutile cercare perché non si sarebbe trovato nulla. Ma era un'evidenza che nel proteggerlo, nel consentirgli di sopravvivere, gli impediva, insieme, di vivere:

una straordinaria macchina per produrre sogni (non per sognare), per giocare con le parole (piuttosto che lasciarle giocare), registrare la vita quotidiana (a condizione che questa rimanga paralizzata). Si era costruito un sistema chiuso – recinto e separazione –, una sorta di campo di concentramento mentale dove le prodezze intellettuali, una discreta e ironica megalomania, avrebbero preso il posto per ribaltamento delle sevizie corporali e della miseria fisica. Sistema di cui io dovevo essere il testimone, il guardiano e il garante.¹³⁵

¹³¹ Scrive Jean Baptiste Pontalis: «la femme avec qui et chez qui il vivait l'a quitté il y a quelque mois. Bien qu'il ait tenté de se suicider, il n'en fait pas un drame, ni de ce geste, ni de cet abandon» («la donna con cui e presso cui viveva l'ha lasciato da qualche mese. Per quanto abbia tentato di suicidarsi, non ne fa un dramma, né del gesto, né dell'abbandono») J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, cit., p. 263 [trad. mia].

¹³² «Get some help, Georges, or get lost!». Parole pronunciate da Henry Matthew, in D. Bellos, *Georges Perec. Une vie dans le mot*, cit., p. 494 [trad. mia].

¹³³ Jean-Baptiste Pontalis ricorda Pierre G. e scrive che ne tacerà il nome per discrezione, perché quel nome è un segreto condiviso. Da tutto quello che è detto in relazione a Pierre G. risulta ovviamente facile comprendere chi si nasconda dietro tale pseudonimo. Del resto non è la sola occorrenza in cui lo psicoanalista francese richiama lo scrittore parigino e i quattro anni condivisi. Claude Burgelin nel suo *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud* li censisce nel capitolo «Les avatars du 'cas' Perec» (p. 86).

¹³⁴ «Tantôt élevé à la dignité d'un empire, tantôt réduit aux dimensions d'une cage», in J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, cit., p. 266 [trad. mia].

¹³⁵ «C'est une extraordinaire machine à produire des rêves (non à rêver), à jouer avec les mots (plutôt qu'à les laisser jouer), à enregistrer la vie quotidienne (à condition qu'elle reste figée). Il s'était constitué un système clos – clôture et séparation –, une sorte de camp de concentration mental où les exploits intellectuels, une discrète et ironique mégalomanie auraient pris la place, par retournement, des sévices corporels et de la misère

Nel 1977 ne *Les Lieux d'une ruse* (I luoghi di un'astuzia), articolo destinato a essere pubblicato su un numero della rivista «Cause commune» dedicato al tema dell'astuzia, Perec racconta tale esperienza di analisi.

«Volevo scrivere, bisognava che scrivessi» ripete lo scrittore francese in apertura all'articolo, riferendosi alla necessità urgente di lasciare una parola su ciò che per lui erano stati quegli anni di problemi, domande, ricordi, ipotesi, «collisioni verbali». Ma la scrittura «si pietrifica in precauzioni oratorie» e ogni parola invece di segnare un punto fermo, è piuttosto uno sviare, così come le «ebbrezze verbose» capaci soltanto di percorrere «i tragitti ben segnalati dei propri labirinti», che lungi dal ritrovare qualcosa scavando nella memoria, si avviluppano su loro stesse. Come davanti al foglio bianco, così in quel luogo di esitazione, lo studio dell'analista, che chiedeva di essere riempito dalla sua voce.

I ricordi, le riflessioni sulla scrittura e sullo scrivere, la società atroce che abitava i suoi fantasmi da bambino: la materia dell'analisi di Perec è la stessa che occupa i testi preparatori di W. Gli appunti analizzati da Lejeune rilevano la mancanza di fiducia dello scrittore parigino nei riguardi della propria memoria, e mostrano come quello che Perec cerca di fare in questo romanzo che si ostina a non trovare una forma, è una sorta di inchiesta tesa a vincere le opacità di quelle costruzioni difettose che sono i suoi scarsi ricordi di infanzia, e a svelarne gli inganni.

Come sul divano dell'analista Perec deve liberarsi di sogni troppo bene costruiti per trovare una parola su di sé, così sulla pagina sono le memorie a dover essere smascherate.

Gli episodi narrati della sua infanzia sono schermi, più che via di accesso, e lo scrittore francese adotta diverse strategie per aiutare il lettore a non cadere nella trappola che lo ha imprigionato: proliferano le espressioni che restituiscono incertezza – una moltiplicazione, osserva Lejeune, che crea un monotono e fastidioso basso continuo che scandisce i ricordi della seconda parte –; un complesso sistema di note si mescola al testo stesso e più che delucidare alcuni passaggi accresce le contraddizioni e mette in dubbio ogni seppur labile acquisizione; a ogni occorrenza nuovi dettagli si rivelano incompatibili con quanto affermato fino a quel momento o altrove.

physique. Système dont je devais être le témoin, le gardien et le garant», J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, cit., p. 264 [trad. mia].

E tuttavia è proprio l'analisi, la fatica e la necessità di trovare un modo di accedere alla propria storia, ciò che consente allo scrittore francese di tornare ad affrontare il progetto di *W* e le sue interruzioni, le difficoltà insopportabili, lo scacco continuo.

C'è una certa analogia tra il movimento di 'distruzione' che, nel corso dell'analisi, ha permesso a Perec di aver accesso alla propria storia e alla propria voce, e il gesto di soppressione, o di semplificazione, che effettua sul complesso progetto concepito nel 1970.¹³⁶

Nel 1974, dopo tre anni di arresto, Perec riprende in mano il faticoso e comprende via via più chiaramente la necessità, per riuscire a dire, di dire meno, cancellare, smettere gli ostinati tentativi di mediazione.

Una sorta di creazione negativa.

Ecco perché nel romanzo così come viene pubblicato nel 1975, una genesi durata cinque anni, non vi è più alcuna traccia della terza serie prevista durante il percorso di rielaborazione: bisogna, scrive l'autore, fare polvere dei propri rifugi raziocinanti.

Il macchinario autobiografico

W ou le souvenir d'enfance è infatti composto da due storie soltanto, ed entrambe per buona parte invisibili o cancellate.

È organizzato su una contrapposizione di spazi.

Accanto allo spazio della finzione, chiuso nell'orizzonte claustrofobico e ordinato di *W*, lo spazio dell'infanzia, la cui ricostruzione è affidata a frammenti di quotidianità minimi, opachi e apparentemente irrilevanti: fotografie, memorie degli zii materni. Spazio immaginario di un'infanzia dimenticata.

Due serie alternate, differenziate anche dal punto di vista tipografico: in corsivo la *fiction*, in tondo le memorie.

Sia le storie vissute che quelle verosimili si trovano in un'eguale condizione di opacità rispetto alla realtà:

¹³⁶ «Il y a une certaine analogie entre le mouvement de 'destruction' qui, au cours de l'analyse, a permis à Perec d'avoir accès à son histoire et à sa voix, et le geste de suppression, ou de simplification, qu'il effectue sur le projet complexe conçu en 1970», P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 136 [trad. mia].

questa foschia assurda nella quale vagano delle ombre, come potrei diradarla?¹³⁷

è la frase di Raymond Queneau posta in esergo alla prima parte.

La letteratura, la struttura, lo stile, sembrano essere la risposta: solo attraverso di esse guadagnano realtà tanto un fatto accaduto quanto uno inventato

questa foschia assurda nella quale vagano delle ombre – è lì il mio avvenire?¹³⁸

scrive Perec come esergo alla seconda parte. È necessario restare nella foschia, l'accesso alla verità non concerne la possibilità di illuminare il passato sfidando l'oblio.

I ricordi occupano i primi sei capitoli pari. La frase che apre il primo capitolo di ricordi denuncia la natura paradossale di un progetto di memoria senza memoria:

non ho ricordi di infanzia.¹³⁹

Perec colleziona frammenti senza continuità, non vi è alcun lavoro per far vibrare quel che evoca, è ipercritico, e sembra, attraverso questa moltiplicazione di scrupoli, suggerire al lettore lasciato privo di guida che deve essere lui, attraverso il montaggio, seguendo la via organizzata dall'opera, a dover immaginare ciò che l'autore non sa. Il senso viene dalle lacune: ogni evento del passato è circondato dal dubbio.

I primi sei capitoli dispari sono invece riservati al racconto di finzione. Il protagonista è un disertore francese rifugiato in Germania: una misteriosa organizzazione internazionale lo ha aiutato a nascondersi, attribuendogli, per la sua nuova identità il nome di un bambino, Gaspard Winckler, autistico e sordomuto, scomparso in seguito a un naufragio al largo della Terra del Fuoco. Un giorno un uomo, legato alla stessa organizzazione che ha reso possibile la sua fuga, lo raggiunge imponendogli di partire alla ricerca del bambino di cui porta il nome. Il falso Gaspard Winckler accetta l'incarico.

Questa prima parte della storia inventata, raccontata da Winckler in prima persona, improvvisamente, al capitolo undici, si arresta.

¹³⁷ G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 7.

¹³⁸ *Ivi*, p. 73.

¹³⁹ *Ivi*, p. 13.

Segue una pagina occupata solamente da un segno grafico: due parentesi tonde che racchiudono tre puntini di sospensione.

Ma il capitolo successivo non è, come la struttura ci indurrebbe a prevedere, capitolo di ricordi. Il capitolo dodici fa eccezione all'alternarsi regolare di *fiction* e *récit* autobiografico.

Non manca un elemento strutturale, ma, più radicalmente, manca un ricordo.

Il segno grafico che occupa la pagina non ha un contenuto semantico determinato, ma, con la sua presenza, indica che un significato c'è, ancorché ignoto. Il foglio bianco da solo non è nulla, potrebbe essere un intervallo; sono le parentesi e i tre puntini di sospensione a fare di quello spazio un luogo significante, luogo del vuoto, luogo di qualcosa che dovrebbe e forse potrebbe esserci ma non c'è, perimetro di ciò che manca e la cui mancanza si dà così a vedere:

[«(...)»] che dicono insieme la censura, l'omissione, l'implicito, l'indicibile, il segreto.¹⁴⁰

La lacerazione più grande si consegna in un vuoto che toglie l'aria.

Da questo momento di interruzione in poi entrambi i testi subiscono delle modifiche.

Nelle memorie non vi è più traccia della madre.

Nello spazio della finzione prende corpo una storia completamente differente, una realtà altra: la voce si fa anonima e onnisciente, un resoconto con intonazione da etnologo, una testimonianza senza testimone.

Si è attraversato un vuoto di cui non viene data alcuna spiegazione, i personaggi della prima parte scompaiono e non se ne farà più parola.

Si racconta la storia dell'isola di W, una delle mille isole della Patagonia, e della società guidata dall'ideale sportivo che la abita. I diversi capitoli illustrano gli aspetti di questa realtà fondata sulle competizioni sportive e organizzata intorno ad esse. Con il procedere l'immagine inizialmente positiva di questa società apparentemente perfetta e rigorosa va gradualmente incrinandosi: la legge non è impeccabile ma ottusa, e l'ideale olimpico ossessivo mostra il suo vero volto disumano, contro-utopia mostruosa.

¹⁴⁰ «[...]» qui disent à la fois la censure, l'omission, l'implicite, l'indicible, le secret», C. Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit., p. 70 [trad. mia].

L'isola di W è Auschwitz traslato.

Chiasmo di quattro storie differenti: al centro, punto di incrocio, solamente il segno grafico.

Gli spazi, così contrapposti, dicono quello che Perec non potrebbe dire perché anche lui è un testimone che non ha visto nulla. Sordomuto come il bambino della finzione.

Come provare a vedere e parlare lo stesso?

Ci sarebbe molto da dire sulla maniera di vivere con gli occhiali. Coloro che li portano, trasformano in gesti, in abitudini, in codici, quella mancanza, quella vaghezza che un bel giorno li ha obbligati a correggere le deficienze e le debolezze della loro vista con queste piccole protesi mobili.¹⁴¹

È necessario correggere, con protesi mobili, un difetto, sopperire in qualche modo a una radicale impossibilità di visione.

Costruire questo macchinario equivale a queste parole da lui mai pronunciate: mentre io ero via da Parigi, dagli zii, e fuori c'era la guerra, là, in un luogo altrettanto mostruoso, organizzato e delirante, era la mamma e questo stava vivendo.

Perec ricostruisce qualcosa che possa assomigliare al luogo ove sua madre è scomparsa, reinventa qualcosa così da poterlo comprendere.

La parte di finzione del testo si chiude con l'immagine di una fortezza che custodisce le reliquie dell'isola dannata: resti di denti d'oro, fedeli matrimoniali, occhiali e schedari polverosi.

È il Lager dentro di sé scoperto alla fine del viaggio. Come scrive Domenico Scarpa, Perec crea un Lager di parole, lo abita nella propria immaginazione, trasformando in un Lager la propria mente¹⁴².

La fortezza dell'interiorità, scrive Lejeune, custodisce ricordi di luoghi mai visitati, le tracce della morte della madre.

Perec costruisce un'esperienza mancata di questa morte per poter elaborare il lutto:

il dare senso, come il dare forma, ha una funzione riparatrice rispetto allo choc dell'evento. Il senso dato alla storia aiuta a resistere all'evento, a metabolizzarlo.

¹⁴¹ G. Perec, «Considerazioni sugli occhiali», in Id., *Pensare/Classificare*, cit., p. 128.

¹⁴² D. Scarpa, *La realtà inimmaginabile. Primo Levi e Georges Perec a Auschwitz*, Dottorato di ricerca in Narratività e letterature comparate, Università di Trento, Trento 2000.

Comprendere è il filo di Arianna che ci protegge ma anche ci trattiene dal conoscere fino in fondo il labirinto, il comprendere è come una funzione metabolica della mente, tradurre il conoscere in riconoscere, quasi come la reminiscenza platonica. Siamo insomma dominati dall'urgenza di comprendere, di trasformare lo choc del conoscere nel sollievo dell'interpretare poiché la conoscenza ci disorienta, l'interpretazione ci dà un orientamento. L'atto del conoscere, l'addentrarsi nello sconosciuto, disorganizza ciò che già sappiamo, mentre l'atto del comprendere ci riporta ad esso¹⁴³.

Ripercorre la demolizione della vita di sua madre e, nel movimento inverso, ritrova la sua storia e l'assenza attorno a cui si è costruita. Ricorda tra le incertezze, e l'invenzione diventa della stessa materia dei ricordi.

La scelta di spezzare il racconto e interromperlo, cancellandone degli episodi e facendone sparire la voce narrante, ha una duplice implicazione, oltre a coinvolgere il lettore in un processo di decifrazione.

Da un lato Perec mostra, nella modalità di strutturare il testo, una traccia della propria marca identitaria, eredità della tradizione talmudica – seppur anch'essa, come detto, da lui sentita come qualcosa da ricercare più che qualcosa di acquisito:

per apprendere, si studia un trattato con il maestro, senza comprenderlo. Bisogna poi studiare quello che segue, senza rapporto con il precedente, e così di seguito. E poi, d'un tratto, si comprende e tutto diviene chiaro.¹⁴⁴

La comprensione arriva attraversando l'incertezza, senza pretendere di possedere alcuna chiave, procedendo a tentoni e aspettando che qualcosa, di improvviso, grazie alle connessioni inattese, illumini a posteriori ogni senso.

Dall'altro lato l'intrecciare una collezione di ricordi dichiarando di non averne a una descrizione senza punto di vista soggettivo, è un modo di restituire la condizione paradossale di chi scrive. Il racconto testimoniale è senza testimone: Perec, infatti, non ha visto nulla. Del resto nella prima parte del *récit* di finzione, chi dovrebbe poter offrire testimonianza di W è Gaspard Winckler: un bambino autistico e sordomuto, un bambino senza voce, quel bambino che scompare senza lasciare traccia.

¹⁴³ Levi della Torre, *Essere fuori luogo, il dilemma ebraico tra diaspora e ritorno*, Donzelli, Roma 1995.

¹⁴⁴ «Pour apprendre, on étudie un traité avec le maître, sans le comprendre. Il faut ensuite étudier le suivant, qui n'a aucun rapport avec le précédent et ainsi de suite. Et puis tout à coup on comprend et tout devient clair», in R. Bober, *Entretien avec Carla Boni*, «CinemAction», n. 37, 1986, p. 169 [trad. mia].

La parola è allora lasciata al suo doppio omonimo; ma è un doppio che non ha visto nulla, ed è questa la condizione del suo testimoniare.

Lejeune confessa di essere stato un cattivo lettore, che ha affrontato prima la finzione e poi i ricordi, senza rispettare l'alternanza dei capitoli, senza cura per il montaggio.

«Leggere male», scrive, «per non soffrire»: leggere male per non farsi carico di dover immaginare quello che non è detto, per non dover affrontare il problema di interpretare quei sintomi disseminati.

Invece la struttura del libro è proprio questo che chiede al lettore, lo interpella, affinché si faccia carico del 'macchinario autobiografico' cui ha dato corpo.

Solo attraverso questo gioco a due, nell'interlocuzione tra due persone, Perec ha potuto lasciare emergere qualcosa che non avrebbe potuto dire direttamente e che esiste soltanto nello spazio di questa interazione, nel movimento che inaugura:

scrivere è un gioco che si gioca a due, tra lo scrittore e il lettore - senza che si incontrino mai.¹⁴⁵

Fingendo di sviluppare la *fiction* adolescenziale Perec mostra il referente storico che nasconde, e, rivolgendosi all'altro, interpellandolo, può, come conclude Lejeune, superare la solitudine insopportabile della propria condizione di abbandono.

Ed è questo che dico, questo che scrivo, solo e soltanto questo si trova nelle parole che traccio, e nelle righe che quelle parole disegnano, e nei bianchi che l'intervallo fra quelle righe fa trasparire: [...] non troverò mai altro, nel mio stesso rimuginio, che l'estremo riflesso di una parola assente dalla scrittura, lo scandalo del loro silenzio e del mio silenzio: non scrivo per dire che non dirò niente, non scrivo per dire che non ho niente da dire. Scrivo: scrivo perché abbiamo vissuto insieme [...] perché mi hanno lasciato dentro il loro marchio indelebile, con la scrittura come unica traccia: il loro ricordo è morto alla scrittura; la scrittura è il ricordo della loro morte e l'affermazione della mia vita.¹⁴⁶

La scelta finale, consegnando nel 1975 il romanzo composto di due parti soltanto, è guidata dalla precisa intenzione di lasciare la macchina senza comando, portando il buon lettore, intrecciando racconto e memorie, a precipitare con lui.

¹⁴⁵ «Écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur - sans qu'ils se rencontrent jamais», G. Perec, «La vie: règle du jeu», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 275 [trad. mia].

¹⁴⁶ G. Perec, *Wo il ricordo di infanzia*, cit., p. 52.

Immaginare W è divenirne in una certa maniera responsabile, vederlo come la parte emersa di un lavoro di lutto e accompagnare Perec nel suo incedere verso l'insopportabile.

La scrittura, scrive, aiuta a convivere con la malattia: cura ma non guarisce.

3.5 SMASCHERARE LA REALTÀ

Scacciare il poeta dalla città

Bisogna che un giorno o l'altro mi serva delle parole per smascherare il reale, per smascherare la mia realtà. È più o meno così che oggi posso definire il mio progetto. Ma so che non potrà realizzarsi completamente se non il giorno in cui avremo scacciato, una volta per tutte, il Poeta dalla città: il giorno in cui potremo, senza ridere, senza avere ancora una volta l'impressione di una derisione, di un simulacro o di un'azione clamorosa, prendere un piccone o una pala, un martello pneumatico o la cazzuola, non è tanto che avremo fatto qualche progresso (poiché non sarà certamente a questo livello che si misureranno le cose), ma che il nostro mondo avrà finalmente cominciato a liberarsi.¹⁴⁷

Nel X libro della *Repubblica* di Platone, l'arringa socratica esclude, con la celebre cacciata dei poeti dalla città ideale, l'arte dalla sfera della politica. I poeti devono essere sollevati da qualsiasi compito educativo e allontanati, dal momento che compiaccono la parte patetica dell'animo umano, intendono meravigliare attraverso l'illusione, ipnotizzando il pubblico. Non vi è, nella poesia, procedimento razionale, non vi è l'atteggiamento del filosofo scienziato, giudizio. Cacciare i poeti dalla città, e dunque prendere le distanze da ogni rischio di pensiero emozionale e da ciò che Aristotele ha condensato nell'idea di catarsi, significa smarcarsi dal misurare la potenza e il valore dell'arte in relazione alla 'magia' empatica, simpatetica. La presa di coscienza, e dunque la liberazione, non passa attraverso la *mimesis* degli stati passionali. È richiesta, anche da parte del lettore, coscienza attiva e non abbandono estetico.

¹⁴⁷ G. Perec, «Gnocchi d'autunno o risposte ad alcune domande che mi riguardano», in Id., *Sono nato*, cit., p. 64.

Da cosa deve allora essere liberato il mondo, che cosa abbattuto a colpi di piccone?

Perec richiama l'immagine platonica poche righe dopo aver sottolineato la necessità di «smascherare il reale»: non dire, dunque, né imitare, né descrivere; piuttosto provocare, far essere, far accadere.

In un articolo scritto per «La Ligne Générale» – rivista letteraria che non vide mai la luce ma il cui progetto impegnò Perec con alcuni amici e altri giovani studenti gravitanti attorno al Partito Comunista tra il 1959 e il 1963 – lo scrittore francese aveva individuato nella possibilità di dare un ordine al mondo il potere della letteratura, e aveva chiamato realismo precisamente questa forza di svelamento:

il realismo è descrizione della realtà, ma descrivere la realtà è immergersi in essa e darle forma, è mettere in luce l'essenza del mondo: il suo movimento, la sua storia.¹⁴⁸

Un tentativo, come scrive a proposito dell'opera di Klee, «di arricchire, elevare la realtà, di renderla densa e significativa»: il realismo non è il naturalismo¹⁴⁹.

Un'ambizione molto più grande delle altre: rendere conto del mondo senza passare per la sua rappresentazione.¹⁵⁰

È in questa prospettiva che la letteratura può tornare a incidere politicamente sulla società, diventando mezzo di conoscenza e, come tale, di presa di possesso del mondo. La letteratura realista così intesa è letteratura rivoluzionaria: comprende e spiega, muovendosi dal particolare, l'individuo, al generale, la società.

In una conferenza a Warwick, il 5 maggio 1967, l'autore de *Les Choses* racconta di come all'epoca in cui inizia a scrivere, nel 1953, c'erano romanzieri ma non scrittori, e non ci si poneva un problema di scrittura, ma solo di contenuto. Certo c'erano stati Marcel Proust, il Surrealismo, James Joyce, Maurice Blanchot, Michel Leiris, ma veniva comunque stabilita un'importante distinzione tra una lettura impegnata, difesa da Sartre e dai comunisti – per cui il problema dello stile era un

¹⁴⁸ «Le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde: son mouvement, son histoire», G. Perec, *L.G.*, p. 51 [trad. mia].

¹⁴⁹ «L'intention du réalisme c'est d'abord le choix, la volonté d'enrichir, de charger le réel, de le rendre dense et significatif», G. Perec, «Défense de Klee», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec VI. 'L'Œil d'abord...' Georges Perec et la peinture*, cit., p. 22 [trad. mia].

¹⁵⁰ «Une ambition beaucoup plus grande que les autres: rendre compte du monde sans passer par sa représentation», *ivi*, p. 24 [trad. mia].

problema secondo rispetto all'ideologia, motore e scopo – e una letteratura disimpegnata, priva di relazione con la realtà. A quasi dieci anni di distanza rispetto all'articolo preparato per «La Ligne Générale», Perec ribadisce la ferma volontà, chiara sin da principio, di «essere uno scrittore realista», dunque in relazione con la realtà. Tuttavia confessa, mostrando di aver guadagnato la prudenza della maturità, di non aver mai smesso di interrogarsi su che cosa voglia dire questo in termini di scrittura.

Non vi è un oggetto del mondo già là, un referente autonomo cui guarderebbero i testi, un'apparenza vera da evocare con attenzione e 'sincerità', esteriore all'atto di scrittura.

Le parole stesse sono parte del reale che si pretenderebbe di descrivere:

Tra il mondo e il libro c'è la cultura [...] se tra il linguaggio e il mondo c'è la cultura, [...] tutto quello che gli scrittori hanno prodotto fa parte del reale, allo stesso modo che il reale. Se volete quando diciamo 'il reale', chiamiamo 'reali' gli oggetti che ci circondano. Non chiamiamo reale un libro: un libro, lo chiamiamo cultura. Tuttavia nel momento in cui scrivo, tutti i sentimenti che provo, tutte le idee che ho, sono già state macinate, sono già passate, sono già state attraversate da espressioni, forme che vengono dalla cultura del passato.¹⁵¹

La scrittura si iscrive nel reale, lo modifica e ne è parte. Scrivere è un atto culturale e lo scrittore non è una figura privilegiata, ispirata: è delegittimato, non vi è più spazio per la catarsi, per la poesia come trasporto e coinvolgimento; non c'è scrittura naturale né illusione di realtà. C'è solo, scrive Perec, «una ricerca sul potere del linguaggio». Del resto già con Roland Barthes, e successivamente all'interno del gruppo «Tel Quel», il linguaggio viene guardato in quanto tale – montaggio, citazione, scrittura neutra, *effetti di realtà* – e alla lezione inaugurale del corso di semiologia letteraria al Collège de France del 1977 il filosofo francese dichiara:

Dai tempi antichi sino ai tentativi dell'avanguardia, la letteratura si impegna a rappresentare qualche cosa. Cosa? Dirò brutalmente: il reale. Il reale non è rappresentabile ed è perché gli uomini vogliono senza sosta rappresentarlo attraverso delle parole, che c'è una storia della letteratura [...] o per meglio dire delle

¹⁵¹ «Entre le monde et le livre il y a la culture [...] Si entre le langage et le monde il y a la culture [...] tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit 'le réel', on appelle 'réels' les objets qui nous entourent. On n'appelle pas réel un livre: un livre, on l'appelle culture. Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 81 [trad. mia].

produzioni di linguaggio, che sarà la storia degli espedienti verbali, spesso molto folli, per ridurre, addomesticare, negare, o al contrario assumere, quello che rimane sempre un delirio, vale a dire l'inadeguatezza fondamentale del linguaggio e del reale. Dicevo [...] che la letteratura è categoricamente realista, e che non ha che il reale come oggetto del desiderio, e dirò ora senza contraddirmi [...] che essa è insieme ostinatamente irrealista; crede sensato il desiderio dell'impossibile.¹⁵²

All'interno di questo sfondo teorico, nella stessa conferenza di Warwick, Perec confessa apertamente il proprio debito con Brecht e la sua nozione di 'distanza', sviluppata sotto forma teorica da Lukács nel concetto di ironia:

Brecht mi ha insegnato una cosa molto importante, che è la nozione di distanziamento, il fatto cioè che quel che è rappresentato nel teatro di Brecht non è un avvenimento o un sentimento a cui lo spettatore può aggrapparsi, ma al contrario è un avvenimento o un sentimento che lo spettatore è obbligato a comprendere. [...] Questa nozione di distanziamento l'ho trovata ripresa da Lukács [...] e ho dunque scoperto attraverso Lukács la nozione assolutamente indispensabile di ironia.¹⁵³

Attraverso questo insegnamento – l'ironia prima, la retorica di conseguenza – Perec dichiara di aver scoperto la libertà all'interno della scrittura: libertà dello scrittore di non essere d'accordo con quel che il suo personaggio prova, libertà del lettore di decidere tra differenti interpretazioni di uno stesso sentimento o avvenimento, di partecipare al gioco inaugurato dall'autore.

Tutto quello che dico, infine, tutto quello che scrivo, passa necessariamente per la scrittura, ovvero un insieme di mezzi che mi permettano, a partire da una sensazione, da un'impressione, un rifiuto, un consenso, di mettere insieme delle parole, delle frasi, dei capitoli, in una parola di produrre un libro. Se volete tra il reale cui miro – perché in tutto ciò la sola cosa che cercavo di descrivere è quel che avevo davanti a me, era il reale, ma voglio dire un reale che non sapevo come dominare –, tra il reale cui aspiro e il libro che produco, c'è solamente la scrittura.

¹⁵² «Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement: le réel. Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature [...] ou pour mieux dire des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel. Je disais [...] que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir; et je dirai maintenant, sans me contredire [...], qu'elle est tout aussi obstinément irrealiste; elle croit sensé le désir de l'impossible», R. Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de semiologie littéraire du Collège de France* (7 janvier 1977), cit., p. 21 [trad. mia].

¹⁵³ «Brecht m'a appris une chose très importante qui est la notion de distanciation, c'est-à-dire ce fait que 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 [...] Cette notion de distanciation, je l'ai trouvée reprise par Lukács [...]. J'ai donc découvert à travers Lukács la notion absolument indispensable d'ironie», G. Perec, «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 79 [trad. mia].

[...] La visione del mondo, quella che si chiama la *Weltanschauung*, non è un insieme di concetti, è soltanto un linguaggio, uno stile, delle parole.¹⁵⁴

L'ironia è la parola che arriva in una direzione calcolatamente erronea, «una maniera di guardare un po' in diagonale»¹⁵⁵, crea nuovi nomi per le cose e costringe a ripetere l'esperienza del guardare, così da portare sempre altrove rispetto a ciò che suggerisce la lettera¹⁵⁶.

Il realismo di Georges Perec è in questa visione del mondo come stile: vi è stata una falsa contraddizione tra forma e contenuto, anche ciò che gli scrittori hanno prodotto fa parte del reale, di quell'«altra realtà che è parola», come scrive Cesare Pavese. Si tratta allora di servirsi in maniera critica di quello che capita sotto mano, di cui è fatta la realtà nella quale si vive:

Io penso che nel momento in cui uno scrittore cessa di rivendicarsi come creatore [...] e rivendica il controllo e la conoscenza dei suoi mezzi di produzione, io penso che compia una certa forma sociale di contestazione.¹⁵⁷

¹⁵⁴ «Tout ce que je dis, enfin, tout ce que j'écris, passe nécessairement par l'écriture, c'est-à-dire par un ensemble de moyens qui me permettent, à partir d'une sensation, d'une impression, d'un refus, d'un acquiescement, de grouper ensemble des mots, des phrases, des chapitres, un mot de produire un livre. Si vous voulez, entre le réel que je vise – puisque dans tout ceci la seule chose que je cherchais à décrire, ce que j'avais devant moi, c'était le réel, mais je vous dis un réel que je ne savais pas comment maîtriser –, entre le réel que je vise et le livre que je produis, il y a, il n'y a... il y a seulement l'écriture. [...] la vision du monde, ce qu'on appelle la *Weltanschauung*, ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots», *ivi*, p. 81 [trad. mia].

¹⁵⁵ «L'ironie, c'était une manière de regarder un petit peu en biais, qui faisait apparaître les choses», G. Perec, «En dialogue avec l'époque», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, II, cit., p. 61 [trad. mia].

¹⁵⁶ È interessante qui richiamare – ponte tra la nozione di ironia appena trattata e i temi analizzati in conclusione al secondo capitolo (temi che torneranno anche in questo terzo capitolo in relazione all'opera di Georges Perec) – un saggio di Bertrand Rougé su Arthur Danto e il suo *La trasfigurazione del banale*. Rougé formula l'ipotesi che l'ironia – che crea nuovi nomi per le cose – sia chiave di lettura per quella forma d'arte – gli inganni visivi, anamorfosi e *trompe l'œil*, perpetuatisi a suo avviso sotto la forma del ready-made – incentrata sull'esperienza della ripetizione. Scrive: «se si esaminano gli ambasciatori di Holbein, si constata che la prospettiva, utilizzata al tempo stesso nella sua diafanità e nella sua opacità, è già simultaneamente *trompe l'œil* e ready-made. È anche un quadro che lancia di fronte a noi, e di fronte a sé, il richiamo a guardarvi due volte, appello che ci conduce a rilanciare la lettura, a ripetere l'esperienza di questo stesso e unico oggetto, ma fatta sotto un'altra angolazione, in modo tale che ci troviamo infine presi in una faccia-a-faccia con il teschio contratto in una smorfia del pittore che, con una sorta di *trompe l'œil*, sembra levarsi dal piano della tela. Pare quasi di sentirlo sogghignare: 'Which is which?'. Perché questa vanitas a due tempi, essa pure è ironica», B. Rougé, «Per un'estetica ironica. Danto e i Brillo Boxes o una fine dell'arte in *trompe l'œil*», in E. Grazioli (a cura di), *Andy Warhol*, «Riga», n. 33, Marcos y Marcos, Milano 2012, p. 280.

¹⁵⁷ «Je pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, [...] et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation», G. Perec, «En dialogue avec l'époque», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di),

A chiudere *Les Choses* è la frase di Marx

Il mezzo fa parte della verità tanto quanto il risultato. Bisogna che la ricerca della verità sia essa stessa vera; la ricerca vera, è la verità dispiegata, di cui i membri sparsi si riuniscono nel risultato.¹⁵⁸

Roland Barthes, che ne aveva ricevuto il manoscritto nel 1964, aveva significativamente individuato il valore del romanzo del suo «ex-studente timido», come scrive David Bellos, in un realismo non del dettaglio ma, secondo la tradizione brechtiana, della situazione.

Aveva ragione Picasso, inseguire la realtà nella sua informe infinitezza è un compito impossibile oltre che inesauribile: la descrizione di un semplice tavolo può occupare anche cento pagine, dipende dal livello di ingrandimento e dalla matematica dei frattali.¹⁵⁹

Il fine delle descrizioni ancorché minuziose di Perec non mira mai ad 'esaurire la realtà', obiettivo del resto destinato allo scacco. Il tentativo di fotografare la realtà, mostra come nell'opera di Perec la completezza, come scrive Daniel Gunn, pone tanti problemi quanti ne risolve¹⁶⁰. Il realismo che Barthes riconosce a Brecht è infatti d'altro tipo rispetto alla restituzione fedele di un presunto mondo già dato che la parola – o la scena teatrale –, inseguendo la coincidenza tra significante e significato, o tra segno e oggetto, dovrebbe riprodurre:

perché il postulato di tutta la drammaturgia brechtiana è che, almeno oggi, l'arte drammatica più che esprimere il reale dovrebbe significarlo. È perciò necessario che ci sia una certa distanza tra il significato e il suo significante.¹⁶¹

La grande rivoluzione brechtiana, individuata da Barthes nel passaggio dal teatro magico al teatro critico – nel quale lo spettatore smette di subire quel che è rappresentato sulla scena – è allora, come fa notare Rocco Ronchi, in forte continuità con l'appello alla cacciata dei poeti dalla città, riconosciuta da Georges Perec a fondamento del suo realismo:

Entretiens et conférences, II, cit., p. 87 [trad. mia].

¹⁵⁸ G. Perec, *Le cose*, Einaudi, Torino 2011, p. 122.

¹⁵⁹ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, p. 24.

¹⁶⁰ D. Gunn, «Il gioco sospeso sull'abisso», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 144.

¹⁶¹ R. Barthes, «I compiti della critica brechtiana», in Id., *Saggi critici*, p. 42.

Platone chiama questo nuovo atteggiamento e questo nuovo teatro 'filosofia', Brecht 'teatro epico'. In entrambi i casi si pensa il medesimo: si pensa una nuova postura per chi il mondo lo abita in modo critico al fine di trasformarlo razionalmente.¹⁶²

Rappresentare la realtà è piuttosto attendere il *clinamen* che si cela tra le pieghe della descrizione: è soltanto grazie a tale emergenza che è possibile creare una realtà affatto preesistente.

Costruirsi il proprio labirinto

Nel marzo del 1967 Perec entra a fare parte dell'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), gruppo di ricerca fondato a Parigi nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais: un letterato innamorato della matematica e un matematico innamorato della letteratura.

Joyce ha mostrato che è facile distruggere la scrittura: ora il problema mi pare quello di reinventarla. È per questo che sono all'Oulipo. Lo ripeto, siamo artigiani.¹⁶³

Al centro lo studio dell'armamentario retorico e strutturale utilizzato nel tempo dagli scrittori, la potenzialità letteraria dei linguaggi formali come dei giochi – scacchi, go, *puzzle*, cruciverba – e delle combinazioni: lo scopo di questo 'laboratorio' è ampliare i territori della letteratura attraverso procedimenti, strutture, forme, regole restrittive (*contraintes*). Soltanto il gioco, che si gioca con tutto l'impegno e la serietà del mondo, raccoglie le domande – la domanda fondamentale, soprattutto, relativa al proprio volto e alla propria identità – e permette un certo vacillare del senso attraverso cui si dà a vedere l'inatteso:

ci si salva (talora) giocando.¹⁶⁴

¹⁶² R. Ronchi, *Brecht*, et al., Milano 2013, p. 11.

¹⁶³ «Joyce a montré qu'il est facile de détruire l'écriture; le problème me paraît être maintenant de la réinventer. C'est pur ça que je suis à l'Oulipo. Je le répète, nous sommes des artisans», G. Perec, «'Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero.' Dialogo con Georges Perec», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 188 [trad. mia].

¹⁶⁴ G. Perec, *La bottega oscura*, cit., p. 19. Perec gioca sulla polisemia del verbo francese 'en jouant', traducibile come 'suonando' – così nell'edizione italiana – ma anche come 'giocando'.

È proprio un gioco molto serio del resto che vale all'autore de *Les Choses* la curiosità di Raymond Queneau e del gruppo di matematici e letterati: nel 1966 infatti Marcel Benabou e Georges Perec inaugurano il progetto P.A.L.F (*Production Automatique de Littérature Française*). In quell'anno Perec si è appena trasferito con la moglie Paulette in Rue du Bac. Ogni martedì alle cinque un gruppo di amici è invitato a serate dedicate a esplorare quella che ai loro occhi è un'evidenza da cui possono essere tratte importanti conseguenze per la letteratura:

soprattutto i sensi delle parole, così come figurano almeno nei dizionari, sono cosa così incerta che un enunciato dato può essere trasformato in qualunque altro alla fine di una successione messa a punto di equivalenze.¹⁶⁵

Il linguaggio gira in tondo e funziona a circuito chiuso: utilizzando dunque significati secondari, slittamenti semantici, definizioni offerte da vocabolari differenti, è possibile tradurre un enunciato in un altro procedendo per trasformazioni successive. In quei martedì sera, racconta Marcel Benabou, i dizionari venivano disposti su un ripiano, gli ospiti si sedevano comodamente su poltrone e cuscini e, mentre uno leggeva le definizioni di una parola, commentandole, gli altri trascrivevano quelle scelte. Bisognava poi combinare gli elementi e costruire nuove frasi. Una traduzione semantica progressiva doveva riuscire a mostrare – questo lo scopo prefissato del gioco – che la frase di Gaston Leroux – ripresa anche ne *La Vie mode d'emploi* – «Il presbiterio non ha perso nulla del suo fascino né il giardino del suo splendore», non era che una traduzione dello slogan marxista «Proletari di tutto il mondo, unitevi!». Nell'autunno del 1966 Perec e i suoi amici non riescono a trovare il collegamento capace di condurli da Leroux a Marx, e tuttavia questo gioco, in perfetto spirito oulipiano, consente a Perec, attraverso la mediazione di Jacques Roubaud – matematico e poeta francese – di conoscere Raymond Queneau, alla cui memoria, a ribadire la rilevanza che ebbe per Perec questo incontro, è dedicato *La Vie mode d'emploi*.

Prima ancora che lo scrittore parigino sia ufficialmente oulipiano, tuttavia, sono gli schemi di parole crociate e di permutazioni, i piani di lavoro articolati dei progetti che si rimandano l'un l'altro, le liste preordinate di elementi, gli studi sui quadrati latini di vario ordine che occupano gli appunti e informano il lavoro

¹⁶⁵ AA.VV., *Cahiers Georges Perec III. Presbytères et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F*, Éditions du Limon, Paris 1989, p. 9 [trad. mia].

dell'autore de *Les Choses*, a raccontare il posto occupato nel suo scrivere dalle leggi, dal metodo, dalla struttura, dai giochi.

Non ho in programma per il momento di scrivere poesia se non imponendomi *contraintes* [...]. L'intensa difficoltà che pone questo genere di produzione e la pazienza che occorre per arrivare ad allineare, per esempio, undici 'versi' di undici lettere ciascuno, non mi sembrano niente paragonate al terrore che sarebbe per me scrivere 'poesia' liberamente. Ma forse un giorno oserò farlo.¹⁶⁶

Sarebbe un terrore, dichiara, scrivere liberamente, obbedire ciecamente all'impulso che si vuole libero è piuttosto una schiavitù; Raymond Queneau scriveva in *Batôns, chiffres et lettres* (Segni, cifre, lettere):

il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quello che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora.¹⁶⁷

Nessun posto per il genio né per l'ispirazione. Piuttosto: il controllo dei mezzi di produzione.

Le leggi che si pose e che seguì
per sere e sere, nelle poesie,
nelle prose, nell'epico e nel lirico,
regole rigorose, nel cui gelo
non corron crepe, sono per l'ingegno
ossessioni o sollucchero? Ironie
per sorrisi sornioni, oppure precì
Per l'Essere Supremo?¹⁶⁸

Italo Calvino, in questi versi, gioco di restrizione alfabetica, rende omaggio a Georges Perec a pochi giorni dalla morte dell'amico, nel marzo 1982, in un articolo apparso su «la Repubblica», onora il ruolo di primo piano dello scrittore parigino all'interno del gruppo diretto da Queneau. Ricorda anche, in quella occasione, la vasta produzione 'oulipiana' dello scrittore francese: da *Alphabets*, poesie di undici versi in undici lettere secondo un complesso sistema di combinazioni che esplora tutto l'alfabeto; a *La Clôture et autres poèmes*, giochi, acrostici, palindromi; o ancora *Les Revenentes*, monovocalico contraltare a *La Disparition*, che utilizza la 'e' come unica vocale.

¹⁶⁶ G. Perec, «Conversazione con Jean-Marie Le Sidaner», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 95.

¹⁶⁷ R. Queneau, «Che cos'è l'arte?» in Id., *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino, 1981, p. 207.

¹⁶⁸ I. Calvino, «Georges Perec Oulipien», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 11.

Calvino riconosce l'importanza di quel gioco così serio, fatto di regole, vincoli, istruzioni per l'uso, cui Perec aveva sottoposto tutto il suo scrivere, ma più ancora mette in luce l'inno alla libertà nascosto tra le pieghe delle costrizioni e la ricchezza destinata a qualcosa di più che a suscitare, semplicemente, 'sorrisi sornioni'.

Anzi che andare verso la vita, o uscirne per poter scrivere, la nostra soluzione ha comportato uno spostamento. Bisogna partire da un problema astratto o da un gioco e, con i mezzi del formalismo, ci si sposta da un'altra parte, si apre un'altra dimensione.¹⁶⁹

Sedersi a un caffè di Place Saint-Sulpice dal 18 al 20 ottobre 1974, elencare ogni dettaglio, circoscrivere quel luogo e guardare e annotare tutto quello che vi accade in maniera meticolosa – ed è il proposito all'origine di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* – è dare forma a un compito, porre dei confini, ritagliare uno spazio possibile entro cui farsi prendere dall'abisso del dettaglio e dalla vertigine. C'è un 'fino a qui', una regola del gioco. L'oulipiano è «un topo che costruisce il labirinto da cui si propone poi di uscire»¹⁷⁰, ma, come dichiara Perec in un'intervista, non ogni topo è ugualmente dotato, e nessuna struttura garantisce la qualità di un'opera¹⁷¹.

I vincoli svolgono nell'opera la medesima funzione, sono un modo per fare i conti con la paura del vuoto, della troppa libertà.

Vuoto che non riguarda solo le infinite possibilità di fronte alla pagina bianca, ma dice anche della condizione in cui si trova lo scrittore, ogni scrittore, non più legato a gerarchie e mandati sociali più o meno impliciti – chiesa, classe o partito – che in passato garantivano una legittimazione. La letteratura, sciolta da ogni forma di subordinazione e utilità morale o civile, galleggia nello spazio aperto, alla ricerca di una 'necessità' individuale che resta vaga, informe, indefinita.

¹⁶⁹ A. Borsari, «Una bocca troppo piena e una bocca troppo vuota. Conversazione con Harry Mathews (Siena, 10 luglio 1991)», in S. Mele (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 288.

¹⁷⁰ Definizione riportata nel resoconto di una riunione dell'Oulipo del 17 aprile 1961, nel corso di questa intervista Perec la attribuisce a Queneau (J. Bens, *Oulipo, ouvroir de littérature potentielle: 1960-1963*, Librairie Le Lieu Bleu, Paris 1980, p. 43).

¹⁷¹ «Mais il va de soi que tous les rats ne sont pas également doués pour trouver l'issue», G. Perec, «Georges Perec ou les coulisses de l'exploit linguistique», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 143 [trad. mia].

Tracciare dei confini, enumerare regole da rispettare e appoggiarsi a presupposti esterni, matematici, 'oggettivi' e insieme giocosi, che possono essere condivisi, è un modo per creare un sostegno – reale o presunto – perché l'opera regga. Definire un punto da cui lo scrivere possa aprirsi al senso, e lasciare che entri, inatteso.

È quel bisogno «ad ogni costo di fidarsi di qualcosa»¹⁷² di cui Perec scrive nel 1959, raccontando la propria esperienza di lancio con il paracadute: bisogna, di fronte al vuoto, fidarsi nell'equipaggiamento, credere in cose che si conoscono poco, estranee, affidarsi per provare a non rinunciare a un compito sempre troppo grande, come se tutte queste cose, queste 'regole del gioco', le ripetizioni, la ritualità, offrirono un'ancora per affrontare il nulla che si spalanca sotto ai piedi. Santino Mele nota che l'elenco nell'opera dello scrittore francese, è insieme controcanto alla dispersione, «antidoto alla disparition», rituale di protezione¹⁷³.

La parola di Georges Perec era muta, ed è soltanto restringendo come un imbuto il passaggio finale, 'una strettoia, un budello' come scrive ne *La Disparition*, che egli guadagna la possibilità di scrivere ancora, circondando il suo indicibile, attraversando i territori delle possibilità.

La struttura è in questa prospettiva ciò che rende possibile l'interrogazione sul vero e sul falso, non perché prometta risposte e nemmeno perché consenta di prendere sul serio l'ansia ossessiva del controllo, ma perché permette un movimento nel quale si possa dare a vedere la potenzialità vitale dell'errore, la prepotenza insidiosa, ma feconda, dell'arbitrarietà contingente, arbitrarietà che, come un'istanza tattica antagonista, ha bisogno che il territorio, il campo di gioco, sia stato definito per poter fare la propria comparsa.

Cercarsi tra parole e cose

Con una perseveranza che non esclude una certa metodicità Kleber Chrome cerca tuttavia di andare fino in fondo a questa impresa, ma ha un bel accapigliarsi coi ricordi, con la città, con il tempo, con lo spazio, con l'amicizia, l'amore, il dolore, con la letteratura stessa, in realtà non fa che girare in tondo; solo la morte, in fin dei

¹⁷² G. Perec, «Il lancio con il paracadute», in Id., *Sono nato*, cit., p. 37.

¹⁷³ S. Mele, «L'eterno e l'effimero», in Id. (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 364.

conti, sembra dover offrire quel limite richiesto, a partire dal quale la vita ritroverà il suo carattere di evidenza.¹⁷⁴

È attraverso questa ricerca scrupolosa, questo meticoloso tentativo di mappatura del mondo, questa moltiplicazione e sovrapposizione di possibilità, descrivendo e enumerando i mattoni, il cemento, il vetro, le strade, gli utensili, gli orari, i ritmi, i ricordi, che Georges Perec interroga la realtà, la cui appropriazione passa per l'appropriazione degli spazi fisici, misurati con il corpo.

lo spazio è un dubbio: devo continuamente contrassegnarlo, designarlo; non è mai mio, non è mai dato, devo conquistarlo.¹⁷⁵

Gianni Celati racconta che inizia a scrivere dopo aver camminato a lungo, ritornato a casa, esausto: la stanchezza ha il sopravvento e le cose non si afferrano più, vanno dove credono, come vogliono loro. Georges Perec scrive nel momento stesso in cui si muove tra gli oggetti, scrive tutto quello che cade sotto gli occhi mentre guarda i propri passi, scrive il corpo delle parole prima di occuparsi del senso dato dalla loro giustapposizione. L'archivio dello scrittore francese sono pagine e pagine di fogli di schemi tabelle, elenchi, griglie, disegni e svolazzi: come un cartografo lasciava segni per trattenere qualcosa, seguire la traccia. Non è un caso che sia alla pagina bianca che consacra il primo capitolo di *Espèces d'espaces*; in esergo una frase di Henri Michaux: «scrivo per percorrermi».

La pagina bianca è condizione di possibilità, il luogo ove lasciare tratti, bianchi, intervalli, seguire parole che cadono in verticale o percorrono immaginarie linee diagonali tagliando il foglio, e poi ancora rimandi di note a piè di pagina, in cui appuntare solamente, in mancanza di qualcosa da precisare, che si amano le note a piè di pagina.

Dalla pagina al letto, alla camera, i muri, le strade, la città, e così via.

Mettersi alla scrivania e scrivere, mettersi davanti alla macchina da scrivere e scrivere, scrivere per tutta una giornata, o per tutta una notte, tracciare un piano, prevedere capitoli e paragrafi, fare abbozzi, mettere una parola accanto all'altra, guardare in un dizionario, ricopiare, rileggere, cancellare, buttare, riscrivere, ordinare, ritrovare, aspettare che venga, provare a strappare da un qualcosa che avrà sempre l'aria di uno

¹⁷⁴ G. Perec, «Kleber Chrome», in Id., *Sono nato*, cit., p. 43.

¹⁷⁵ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 110.

scarabocchio inconsistente, qualcosa che assomigli a un testo, riuscirci, non riuscirci, sorridere (a volte), ecc.¹⁷⁶

Estenuazione come tecnica di liberazione: l'eccesso di dettaglio, come la spossatezza fisica, aggira il linguaggio. Una stanchezza che vede, per rubare le parole a Peter Handke¹⁷⁷: immagini come precipitato di qualcosa che lo ha visitato, che lo abita senza che lui possa dirne.

Perec costruisce elenchi.

L'idea che non esista nulla al mondo di così unico da non poter entrare in un elenco ha in sé qualcosa di esaltante e, allo stesso tempo, di terrificante. Tutto può essere censito.¹⁷⁸

Lieux où j'ai dormi, lista delle camere abitate; *Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir* (Alcune cose che dovrei pur fare prima di morire), tra cui, per esempio, conoscere Vladimir Nabokov; *La Boutique obscure*, raccolta di sogni; *Je me souviens*, le 'petit madeleine' per tutti, come scrive Philippe Lejeune; *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Tentativo di esaurimento di un luogo parigino); *Espèces d'espaces* (Specie di spazi), spazi dalla pagina al letto, alla camera, e poi la strada, il paese, il mondo intero. Tra i suoi fogli vi è persino una lista di nomi femminili incolonnati accanto agli anni, dal 1953 al 1971: come a voler ordinare i periodi dell'esistenza, e ricercare una parola su di sé, in relazione alle donne amate.

Inventari che occupano l'intera opera dello scrittore parigino, scandiscono il tempo, litanie profane che nominano il mondo e cercano una norma che lascia sempre qualcosa fuori.

L'elenco in Perec è legato all'*épuisement*, ma l'esaurimento è un moto tendenziale, un moto del desiderio, perché l'elenco non riempie lo spazio, anzitutto lo definisce, il suo destino è l'essere tentativo, sempre e solo tentativo [...] nel senso innocente di una rincorsa alla sovrabbondanza dell'essere.¹⁷⁹

Perec scrive per prendere, prima ancora che per comprendere.

¹⁷⁶ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 19.

¹⁷⁷ P. Handke, *Saggio sulla stanchezza*, Garzanti, Milano 1991.

¹⁷⁸ G. Perec, «Pensare/classificare», in Id., *Pensare/Classificare*, cit., p. 149.

¹⁷⁹ S. Mele, «L'eterno e l'effimero. Rapido tentativo di esaurimento della Vita», in Id. (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 364.

La vita, come la scrittura, è per lui l'insieme delle cose materiali e immateriali, inestricabili.

Questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.¹⁸⁰

Vi è un'osmosi tra parole e cose, esperienza radicale della contingenza del mondo. Lo spazio si organizza intorno alle cose, e le cose intorno ad altre cose.

al centro dell'inabitabile, il mobile definisce uno spazio addomesticato che i gatti, i libri e gli uomini abitano serenamente.¹⁸¹

Mappare un territorio è per lui possibilità di trovare quello che non si stava cercando. Come un artigiano, lo scrittore francese gioca con i pezzi, le tessere, le brevi linee di inchiostro sparse sul suo tavolo da lavoro insieme al tagliaunghie, al pennarello verde, al minuscolo posacenere rotondo di ceramica bianca. Gioca con le cose e con le parole come cose, come i tratti che compongono i segni e che possono essere combinati in differenti modi e disposti sul piano ora a formare la stella di David, ora la svastica nazista, o assemblati in una nuova combinazione che li faccia diventare elementi minimi di un'altra lettera, magari la misteriosa lettera dell'alfabeto ebraico – un quadrato aperto nell'angolo inferiore sinistro – primo ricordo, confuso e ricco di contraddizioni, della sua infanzia¹⁸².

La scrittura trasforma il mondo, e l'uomo, in linea, e la linea non è solo l'elemento più semplice, quello con cui gioca un bambino che impugna la matita o quello che domina, spezzandosi e incurvandosi, i primi disegni dell'uomo preistorico; la linea dello scarabocchio ha infatti una natura sua propria, si impone, significa:

¹⁸⁰ I. Calvino, «Il barone rampante», in Id., *Romanzi e racconti II*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1991, p. 777.

¹⁸¹ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 106.

¹⁸² G. Perec, *W o il ricordo di infanzia*, cit., p. 89.

quando tracciamo una linea su un foglio ciò che viene inciso non è il supporto metrico della carta, ma apriamo alla significazione il bianco della superficie.¹⁸³

Così come gli scarabocchi di Saul Steinberg, che attraversano il luogo incerto tra scrittura e disegno, tra letteratura e pittura, tra arte e vita, e appartengono ora all'uno e ora all'altro: danno corpo a voci – ghirigori di linee spezzate, arabeschi o ancora tratti spessi e perentori –, ma anche a un labirinto di linee confuse, che è la vita costretta a passare attraverso vite altrui. Si fanno *macchia* nel foglio e radicalizzano la domanda perpetrata dalla giustapposizione di stili, dalla mano che disegna la mano che disegna¹⁸⁴:

il personaggio che diventa un tavolo ne diventa, a sua insaputa, uno dei piedi. Lo strumento di questo *enjambement* è la virulenza, la virtù proliferante della linea. L'uomo e le cose sono legati da un tratto comune, nel senso più stretto – un tratto le cui forme costituiscono una scrittura.¹⁸⁵

Ma, come scrive Calvino – nonostante immaginava di poter essere solo una mano, «una mano mozza che impugna una penna che scrive»¹⁸⁶ –, «ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa»¹⁸⁷.

Ritorna la domanda sulla prima persona singolare, ed è sempre lo statuto della realtà in discussione; c'è sempre un tradimento, un sospetto, qualcosa che costringe a guardare due volte, un movimento che imprigiona e indirizza lo sguardo.

L'intero lavoro di scrittura, dichiara Perec, si fa sempre rispetto a qualcosa che non è più, che può prendere corpo per un istante ed è subito scomparso.

La letteratura è altrove rispetto a quello che ci propone la lettera: non esaurire, lasciare un'ombra, una differenza; solo così ogni lettore, come suggerisce Bernard

¹⁸³ G. Di Napoli, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino 2004, p. 388.

¹⁸⁴ S. Steinberg, *The Passport*, 1954 (disegno ispirato a Escher).

¹⁸⁵ S. Steinberg, «Conversazione con Pierre Schneider: Steinberg al Louvre», in M. Belpoliti, G. Ricuperati (a cura di), *Saul Steinberg*, «Riga», n. 24, Marcos y Marcos, Milano 2005, p. 95.

¹⁸⁶ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2000, p. 200.

¹⁸⁷ I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 295.

Magné, può così investire lo spazio, appropriarsene, renderlo abitabile, proseguirlo¹⁸⁸.

Elencare, enumerare: aggirare il linguaggio

Contare, leggere, descrivere:

Continuare
Finché il luogo diventi improbabile
fino a provare, per un breve istante, l'impressione di essere in una città straniera, o
meglio ancora, fino a non capire più cosa succeda e cosa non succeda, finché il luogo
intero divenga estraneo, e non si sappia nemmeno più che tutto questo si chiama
città, strada, palazzi, marciapiedi...¹⁸⁹

Costringersi a vedere in maniera piatta e ritrovarsi distanti, così che il senso di estraneità non riguardi più soltanto il luogo, ma anche il pensiero che davanti agli occhi vi sia qualcosa.

L'accumulazione dei particolari avvolge tutto in un'atmosfera di sogno, allucinatoria. La descrizione che si voleva neutra diventa allora 'demenziale', scrive Perec: il testo si sovrappone allo spazio, l'irreale si sostituisce al referente. Lo spazio fotografato dall'enumerazione non rimanda a nessuna realtà al di fuori, piuttosto alla scrittura stessa delle parole, simulacri di realtà.

Elencare tutto quello che cade sotto gli occhi non consente di definire nulla; la moltiplicazione, la profusione di dettagli, la nominazione che fa esistere le cose, portata all'eccesso, perde qualsiasi potere di rappresentare. Perec non è interessato alla rappresentazione mimetica della realtà, ma al processo di trasformazione immaginativa che subiscono le cose nell'accumulazione.

La saturazione enunciativa è l'equivalente letterario del cambiamento di scala giocato dai pittori iperrealisti, il loro dare a vedere l'evidenza della presenza delle cose; al centro è la funzione e gli effetti simili nel rapporto con la realtà.

¹⁸⁸ B. Magné, «Les figures du lecteur dans la Vie mode d'emploi» in Y. Goga (a cura di), *Actes du colloque international Georges Perec. Cluj-Napoca 17-19 Octobre 1996*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1997.

¹⁸⁹ G. Perec, *Specie di spazi*, cit., p. 65.

Tutti i dettagli sono trattati allo stesso modo con ostinazione in ossequio alla verità e obiettività. La pittura iperrealista testimonia della volontà di riprodurre il reale tale quale si dà a vedere a partire da tutto quello che fissa l'obiettivo.¹⁹⁰

Classificare, conservare i dettagli, riempire gli interstizi, registrare i sogni, costruire indici: come fa notare Pierre Hyppolite il tentativo di fotografare la realtà con i mezzi letterari attraversa tutta l'opera dello scrittore francese.

se c'è un'immagine che mi parla maggiormente, questa è quella dell'iperrealismo, dove l'accumulazione dei dettagli finisce per rendere le cose completamente oniriche, del reale irreali.¹⁹¹

Il ricciolo di capello dipinto da Domenico Gnoli¹⁹² (Tav. VI), enorme, trattato nel dettaglio con ostinazione e definito ben oltre le possibilità del nostro occhio di coglierlo, produce una vertigine; perso è qualsiasi contatto con il corrispettivo oggettuale. L'iperrealismo rivela il volto nascosto, l'ombra, il doppio perturbante, la radicale estraneità del familiare, l'illusione di realtà:

quello che avvicina Perec ai pittori iperrealisti è il senso dell'osservazione, la preoccupazione topografica e la capacità della descrizione meticolosa del reale di produrre una finzione.¹⁹³

Percorrere strade tortuose e abitare la ripetizione, moltiplicare gli accorgimenti e le variazioni; ricorrere a giochi verbali, rifugi, restrizioni di ogni tipo; i passaggi obbligati, la contaminazione di generi e registri, le deviazioni consapevolmente giostrate. Come se soltanto così potesse emergere qualcosa come incontro inatteso; come se soltanto in questo modo, in un lampo destinato a richiudersi, fosse possibile ritrovare la traccia incisa nella carne e scolpita nella scrittura: dirsi dicendo tutto il resto.

¹⁹⁰ «Tous les détails sont traités de la même façon avec obstination et méthode dans un souci de vérité et d'objectivité. La peinture hyperréaliste témoigne de la volonté de reproduire le réel tel qu'il se donne à voir à partir de tout ce que fixe l'objectif», in P. Hyppolite, «Georges Perec et la peinture hyperréaliste», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec X. Perec et l'Art contemporain*, Le Castor astral, Paris 2010, p. 92 [trad. mia].

¹⁹¹ «S'il y a une image qui me parle davantage, ce serait celle d'hyperréalisme, où l'accumulation des détails finit par rendre la chose complètement onirique, c'est du réel irréal», G. Perec, «Entretien avec Bernard Pous», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et Conférences*, II, cit., p. 189 [trad. mia].

¹⁹² D. Gnoli, *Il ricciolo*, 1969.

¹⁹³ «Ce qui rapproche Perec des peintres hyperréalistes c'est le sens de l'observation, la préoccupation topographique et la capacité de la description méticuleuse du réel à produire une fiction», in P. Hyppolite, «Georges Perec et la peinture hyperréaliste», in AA.VV., *Cahiers Georges Perec X. Perec et l'Art contemporain*, cit., 92 [trad. mia].

L'astuzia ci circonda, ma come circondare l'astuzia?¹⁹⁴

Il movimento che permette a Georges Perec di accedere alla propria voce è, lo si è detto, il movimento dell'analisi: la sua storia, scrive, gli fu data un giorno; un giorno le parole non sono state resto, e, per miracolo, «andarono dal loro destinatario sconosciuto»¹⁹⁵:

quel giorno l'analista intese ciò che avevo da dirgli, ciò che aveva ascoltato durante quattro anni senza intenderlo, per la semplice ragione che non glielo dicevo, che non me lo dicevo.¹⁹⁶

Quando è stato di preciso? Adesso, un istante.

Nella ripetizione – elenco, registrazione dettagliata, tentativo di esaurimento di un luogo, di catalogazione di un'esperienza, di registrazione meccanica di un'azione – si ritrova, subito perduta, la contingenza più pura.

È un lampo, una faglia destinata a richiudersi.

Tensione tra *automaton* e *tyche*.

Jacques Lacan ne *Le séminaire. Livre XX. Encore* (Il seminario. Libro XX. Ancora) definisce il necessario come quel che *non cessa di scriversi*: quella ripetizione, quelle parole ripetute e ripetitive.

Si tratta di una formula che richiama quella che lo psicoanalista francese utilizza per dare un altro nome all'inesistenza del rapporto sessuale, indicandolo come ciò che *non cessa di non scriversi*: un altro modo di dire l'impossibilità, strutturale, del rapporto sessuale. Perché non accadrà mai di poter ritornare a fare uno e l'Altro è destinato a rimanere per sempre un passo al di là.

Che posto può trovare la contingenza in questa ripetizione, in questa continua scrittura?

La contingenza è l'incontro, la possibilità che qualcosa per un istante – faglia beante – apra all'evento che determina il 'non più come prima'. L'incontro è proprio questo assolutamente singolare che scardina irrimediabilmente, liberando il soggetto dall'inferno del sempre identico.

¹⁹⁴ G. Perec, «I luoghi di un'astuzia», in Id., *Pensare/Classificare*, cit., p. 54.

¹⁹⁵ J.-B. Pontalis, «Quando è stato di preciso?», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 141.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 64.

Perec costruisce trappole per le parole: cerca, per parafrasare la formula cara a Klee, di provocare l'errore, ovvero l'incontro, dentro il sistema, ovvero la ripetizione. È in questo senso che, «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibili», e rivela «i fantasmi e le fiabe dell'immaginazione» con grande precisione¹⁹⁷. L'intero lavoro di scrittura è rispetto a qualcosa che non è più, scomparso, forse per sempre perduto se non perfino mai stato; nessuna origine da ritrovare – in un mondo di copie e dissimulazioni e vertigini infinite –, né un'epochè come atto primo per una rifondazione.

Qualcosa prende corpo: la scrittura offre una possibilità. Ma non si tratta di una possibilità di dire qualcosa, che sia su di sé o sul mondo, quanto piuttosto di interrompere 'il commercio con le cose', svelare il troppo frequentato vivere quotidiano e suggerire così il luogo di un'assenza.

Per un attimo, nello studio dell'analista o sulla pagina bianca, quel qualcosa che va cercando attraverso il *non cessare di scrivere, cessa di non scriversi*.

come se una volta che si sia rinunciato alla forza ininterrotta del discorso coerente, si trattasse di identificare un livello di linguaggio dove si possa acquistare il potere non solo di esprimersi in modo intermittente, ma di far parlare l'intermittenza, con una parola che non unifichi, che accetti di non essere più un passaggio o un ponte, una parola che non pontifichi ma sia capace di superare le due rive separate dell'abisso senza colmarlo e senza ri-unirle.¹⁹⁸

Casella vuota

In un'intervista del 1979 Perec confessa che il suo romanzo lipogrammatico, così come il monovocalico *Les Revenentes*, pecca talora di troppa sistematicità, e definisce frustrante l'artificio formale sul quale si fonda: il lettore, scrive, può avere l'impressione che ci si giochi di lui più che giocare con lui, e che la scrittura, invece di dare corpo a una rete di rimandi, crei piuttosto un muro¹⁹⁹.

¹⁹⁷ P. Klee, «La confessione creatrice», in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, I, Feltrinelli, Milano 1959, p. 76.

¹⁹⁸ M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977, p. 104.

¹⁹⁹ «Le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue avec lui», G. Perec, «En dialogue avec l'époque», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, II, cit., p. 63 [trad. mia].

Lavorare sui programmi, costruire cornici, porsi regole e limiti, non ha come obiettivo la chiusura, la protezione, il garantirsi da incursioni che possano minare la struttura o l'integrità dell'opera. Al contrario, attraverso gli enigmi e generando attese l'opera diviene un campo di tensioni irrisolte. Per questa ragione *La Vie mode d'emploi* prevede un sistema di *contraintes* assai più complicato ma nello stesso tempo discreto: i vincoli non devono costituire una barriera, perché più di ogni altra cosa, quello che non può mancare è il piacere di farsi trascinare dalla storia raccontata. Non una soltanto, per la verità, ma molteplici: *La Vie mode d'emploi* è infatti un grande *puzzle*, un brulicare di storie che sono tessere non solo del disegno che Perec progetta, ma anche di altri disegni possibili, del gioco del lettore, appunto, che può immaginare altrimenti e proseguire.

Un disegno di Saul Steinberg (Tav. VII) suggerisce a Perec l'immagine che tornerà visibile quando tutte le tessere saranno combinate insieme: il disegno di un edificio privo di facciata, gli appartamenti, le stanze, le scale, gli spazi di intersezione, gli abitanti all'interno: tutto visibile e a favore di sguardo.

Siamo a Parigi, in Rue Simon-Crubellier, XVII arrondissement: «è il ventitré giugno millenovecento settantacinque e manca poco alle otto di sera»²⁰⁰.

Un istante si dilata e si riempie di storie, leggende, ricordi, destini, descrizioni di oggetti, del presente, del passato e del futuro delle possibilità. Un condominio abitato dalla letteratura; 'romanzi' al plurale, come scritto nell'edizione francese, o piuttosto romanzo composto, *puzzle*. Perec racconta le vite che si intrecciano per le scale, o che si ignorano, o che sono passate di là. Parigi e i suoi abitanti: nel 1975, nelle epoche passate e insieme in quelle a venire, immaginando persino – storia tra le storie – il tempo in cui l'edificio stesso, la via, il quartiere, non ci saranno più. Come il quadro che ha in animo di realizzare il pittore Valène, l'inquilino più vecchio dello stabile, sorta di testimone di tutte le vite che nel palazzo si sono succedute:

quello stabile sventrato che metteva a nudo le crepe del passato, il crollo del presente, quell'ammucchiarsi sconnesso di storie grandiose o irrisorie, frivole o penose, gli faceva l'effetto di un mausoleo grottesco eretto in memoria di tante comparse pietrificate nella loro ultima posa, insignificanti nella loro solennità

²⁰⁰ G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 500.

quanto nella banalità, come se avesse voluto prevenire e insieme ritardare quelle morti lente o vive che, di piano in piano, parevano voler invadere la casa intera.²⁰¹

Tutto il libro non è che la descrizione di questo quadro dello spaccato della casa. Un *biquadrato latino* di ordine dieci serve da matrice combinatoria del progetto; ogni quadrato una stanza dell'edificio, e a ognuna di queste stanze è riservato un capitolo; per ogni capitolo una serie di occorrenze rigorose devono essere rispettate: vincoli determinati da intrecci e combinazioni di liste di elementi. Quarantadue categorie tematiche – bevande, minerali, stili, musiche, giochi, sentimenti e così via – e per ognuna dieci differenti possibilità. Una di queste liste, come esplicitato nell'appendice al volume, riguarda le citazioni letterarie inserite nel testo, camuffate, nascoste:

consultando le mie griglie posso dirvi che il capitolo XLIII, che non è ancora scritto, si svilupperà al quinto piano a destra [...] ci sarà una citazione di Proust e una di Joyce; ci saranno almeno due persone, forse più, di cui una sarà un fornitore [...] con le mie quarantadue caratteristiche e le loro dieci possibilità io dispongo di quattrocentoventi elementi precisi con i quali racconterò in cento capitoli un centinaio di storie.²⁰²

Insieme allo spazio-scacchiera lo scrittore francese traccia il percorso: la sequenza che determina la successione dei capitoli è dettata dalla mossa del cavallo, che consentirebbe – il condizionale è d'obbligo, dal momento che non è quello che accade – di toccare successivamente tutte le cento caselle.

Tutto comincia dalle scale tra il terzo e il quarto piano – ma non vi è alcuna necessità in questo punto di inizio –, poi, due passi di lato e un passo obliquo, si percorre la scacchiera di ordine dieci, il palazzo in sezione.

I capitoli, tuttavia, sono novantanove: qualcosa manca in questo progetto così meticolosamente organizzato.

Sklovskij ne *La mossa del cavallo* sottolinea come l'origine di questo muoversi di fianco sia drammatica: ci si muove di fianco perché la via diretta è preclusa, ed è

²⁰¹ *Ivi*, p. 138.

²⁰² «En consultant mes grilles, je peux vous dire que le chapitre XLIII, qui n'est pas encore écrit, se déroulera au cinquième étage à droite. [...] il y aura une citation de Proust et une de Joyce; il y aura au minimum deux personnes, peut-être plus, dont l'une sera un fournisseur [...] avec mes quarante-deux caractéristiques et leurs dix possibilités, je dispose de quatre cent vingt éléments finis avec lesquels je vais raconter en cent chapitres une centaine d'histoires», G. Perec, «Georges Perec: 'des règles pour être libre'», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 207 [trad. mia].

dunque l'unica possibilità per continuare ad esprimersi. Non più l'uomo romantico che procede diritto ignorando i propri limiti, e nemmeno il rivoluzionario che con la stessa determinazione crede di poter oltrepassare ogni ostacolo. La possibilità di procedere è piuttosto una 'mossa', una strategia, cambiare il nome alle cose:

Il poeta sposta tutte le insegne; l'artista è sempre l'istigatore nella rivolta delle cose. Attraverso il poeta le cose si ribellano, gettano via i loro vecchi nomi e, assieme a nomi nuovi, assumono anche nuovi significati.²⁰³

Perec non ha fatto altro che 'spostare le insegne': progettare macchinose strutture, meticolosi piani di lavoro organizzati, dilatati nello spazio e scanditi nel tempo, lettere programmatiche all'editore, libri collegati gli uni con gli altri, liste, *puzzle*, previsioni di quel che sarebbe stato il suo muoversi nella letteratura da quel punto e per i giorni a venire, mappando il territorio e assicurando così il suo incedere. Macchine per scrivere, per far proliferare i romanzi, come dichiara in numerose interviste.

Anche *La Vie mode d'emploi* ruota attorno a uno scrupoloso immenso progetto studiato sin nei suoi più piccoli dettagli: un progetto raccontato, messo a tema, e in relazione al quale si determinano alcune delle storie. Coinvolge diversi inquilini, occupa diverse stanze – capitoli disparati –, e le scale, talvolta.

Tutto è incominciato con Bartlebooth, o più precisamente dal giorno in cui ho acquistato un *puzzle* di più di mille pezzi che ci abbiamo messo, a più riprese, dei mesi a ricomporre. Rappresentava il porto di La Rochelle. Ho detto a un amico: 'si potrebbe passare la vita a fare *puzzle*'.²⁰⁴

Percival Bartlebooth, proprietario di un appartamento di cinque stanze alla sinistra delle scale al terzo piano dell'edificio di Rue Simon-Crubellier, stabilisce un rigoroso programma per affrontare l'incoerenza e l'insensatezza del mondo²⁰⁵.

²⁰³ V. Šklovskij, *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari 1967, p. 109.

²⁰⁴ «Tout est parti de Bartlebooth, où plus précisément du jour où j'ai acheté un *puzzle* de plus de mille pièces, que nous avons mis, à plusieurs, des mois à recomposer. Il représentait le port de La rochelle. J'ai dit à un ami: 'on pourrait passer sa vie à faire des *puzzles*...'», G. Perec, «Georges Perec: le grand jeu», in D. Bertelli, M. Ribière (a cura di), *Entretiens et conférences*, I, cit., p. 256 [trad. mia].

²⁰⁵ Il nome Bartlebooth è carico di una duplice eredità, come scrive Italo Calvino: «Bartlebooth un personaggio 'combinatorio' per antonomasia, fin dal suo nome, che sintetizza due personaggi letterari: Barnabooth il miliardario di Valery Larbaud, e Bartleby lo scrivano di Herman Melville: l'uomo che vorrebbe dare una forma al vuoto della sua vita e l'uomo che vorrebbe identificarsi col nulla», I. Calvino, *Perec e il salto del cavallo*, «la Repubblica», 16 maggio 1984.

Una struttura intatta, minuziosa, perfettamente organizzata. Dieci anni, dal 1925 al 1935, per apprendere l'arte dell'acquerello grazie alle lezioni del pittore Valène; vent'anni per raggiungere i porti di angoli differenti di mondo e dipingerne una veduta ogni quindici giorni; vent'anni nuovamente per ricomporre, uno ogni quindici giorni, i *puzzle* in 750 pezzi che Gaspard Winckler, abile artigiano, avrà costruito per lui a partire dalle marine che il fedele domestico Smautf, in giro per il mondo con il suo signore, avrà provveduto a spedirgli non appena terminate. Poi, grazie alla sostanza messa a punto da Morellet – come descritto nel capitolo VII, camera di servizio al termine delle scale – cancellare i tagli delle tessere, restituire unità agli acquerelli per reimmergerli nelle acque del porto che li ha visti nascere, così da trarre il foglio pulito, vergine. La gratuità – partire dal niente, tornare al niente – a garanzia del rigore. Un programma che organizzi un'esistenza, le dia senso, e che insieme, circolare e perfetto, si distrugga nel suo realizzarsi:

Per Bartlebooth non erano più che le strambe pedine di un gioco senza fine del quale aveva finito con il dimenticare le regole, non sapendo neanche più contro chi stesse giocando, quale fosse la puntata o la posta, piccoli pezzi di legno i cui tagli a capriccio si facevano oggetti d'incubo, semplici materie di un rimuginio solitario e bisbetico, componenti inerti, inette e senza pietà di una ricerca senza oggetto.²⁰⁶

Che la necessità che dirige il piano sia del tutto arbitraria in fondo non cambia le cose: si tratta sempre di un ordine capace di rispondere all'insopportabile disordine del mondo. La virtù della perfezione: comprendere tutto, prevedere tutto.

Di fronte all'inestricabile incoerenza del mondo, si tratterà allora di portare fino in fondo un programma, ristretto, sì, ma intero, intatto, irriducibile.²⁰⁷

Nel primo capitolo de *La Vie mode d'emploi*, ancora sulle scale, ancora con l'attesa di scoprire tutta la vita dell'immobile parigino e dei suoi abitanti, apprendiamo quello che solo a conclusione diverrà chiaro:

Gaspard Winckler è morto, ma la lunga vendetta che ha ordito con tanta minuzia non si è ancora compiuta.²⁰⁸

²⁰⁶ G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 137.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 128.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 14.

Imprevista, prima ancora della vendetta dell'artigiano costruttore di *puzzle*, è la vita: piccoli ritardi, elementi che incrinano l'esattezza del programma, cui si aggiungono le difficoltà conseguenti la progressiva cecità di Bartlebooth che, dal 1975, lo vincola all'aiuto di Véronique Altamont; o ancora l'attacco dell'importantissimo critico d'arte Beyssandre che si oppone al progetto di distruzione delle opere ideato da Bartlebooth e promette di adoperarsi per preservare quelle marine dipinte e renderle punta di diamante della propria preziosa collezione.

E tuttavia non sono le accidentalità materiali a decretare il fallimento del progetto:

Se si può parlare di scacco globale non è per via di questi piccoli slittamenti, ma perché, realmente, concretamente, Bartlebooth non riuscì a condurre in porto il suo tentativo rispettando le regole che si era dato.²⁰⁹

«È il ventitré giugno millenovecento settantacinque e manca poco alle otto di sera»: Bartlebooth è seduto davanti al suo *puzzle*.

L'uomo è morto e il *puzzle* non è completo:

Lo spazio nero dell'unico pezzo non ancora posato disegna la sagoma quasi perfetta di una X. Ma il pezzo che il morto tiene tra le dita ha la forma, da molto tempo prevedibile nella sua stessa ironia, di una W.²¹⁰

La lettera W, la stessa lettera dell'isola infernale. Gaspard Winckler colpisce il cuore del piano così perfettamente orchestrato, introduce una falla nel sistema di regole, e la firma con la propria iniziale. Questa rivelazione finale, che illumina *après coup* l'intera vicenda, invita il lettore a guardare nuovamente, a ripercorrere l'intreccio di storie di un libro che volutamente, sin dalle prime pagine, ancora lontani dall'epilogo, si presta a una lettura non necessariamente sequenziale²¹¹ così da scoprire tracce che non avrebbe potuto cogliere, a riposizionarsi e a lasciarsi nuovamente guidare dalla struttura per decifrare particolari altrimenti destinati a scivolare via come dettagli irrilevanti. Particolari che lasciano tuttavia in ombra le

²⁰⁹ *Ivi*, p. 401.

²¹⁰ *Ivi*, p. 502.

²¹¹ Gli indici finali, come spiega l'autore, consente la ricostruzione delle storie, segnalando tutte le occorrenze dei diversi personaggi nei vari capitoli.

motivazioni della vendetta di Winckler, così come le ragioni del suo astio verso Bartlebooth che corre lungo tutto il testo.

Al lettore, del resto, è riservato lo stesso vuoto: anche lui è lasciato solo a fare i conti con l'assenza. I capitoli del castello di Perec, infatti, non sono cento, come previsto dal sistema, ma soltanto novantanove: ne manca uno, un punto cieco imprevisto. La mossa del cavallo, quel procedere obliquo, ha lasciato fuori qualcosa; tra il capitolo sessantacinque e il capitolo sessantasei qualcosa interrompe la regolarità perfetta²¹². Ancora una volta è l'affermazione di un vuoto – un capitolo fantasma – che fa da controcanto al troppo pieno, alla vertigine del dettaglio che attraversa ogni capitolo²¹³.

Anche *La Vie mode d'emploi* partecipa del medesimo tormento che attraversa tutta l'opera dello scrittore francese, qualcosa 'manca al proprio posto':

ciò che è nascosto altro non è mai che ciò che manca al suo posto, come si esprime la scheda di ricerca di un volume quando è smarrito nella biblioteca. [...] Il fatto è che non si può dire, alla lettera, che esso manchi al suo posto, se non in forza di ciò che può apportare un cambiamento, cioè del simbolico. Giacché per il reale, qualsiasi sconvolgimento gli si possa apportare, il libro c'è sempre, e in ogni caso al suo posto, lo porta incollato alle proprio suole, senza conoscere nulla che lo possa esiliare.²¹⁴

Predisporre una struttura, un contenitore, non è solo rendere abitabile la vita o percorribile uno spazio: perché questo 'mancare al proprio posto' sia possibile è necessario che qualcosa definisca, appunto, il posto, generando delle attese. Domenico Scarpa sottolinea il rilievo che occupa nell'autobiografia di Primo Levi, *Il sistema periodico*, la struttura, la tavola periodica: ordinando gli elementi Mendeleev scopre che il caos dà luogo all'ordine e diventa possibile individuare caselle che suggeriscono quello che ancora non si sa, quello che non può essere detto. Si tratta di un'incompletezza che muove la ricerca, di 'buchi' che fanno vedere, hanno un compito profetico: la struttura genera conoscenza.

²¹² Del resto, per mostrare come la trasgressione sia connaturata nel sistema, Perec include, nel sistema di *contraintes*, delle regole – 'faux' e 'manque' – che prevedano l'incrinarsi delle regole stesse, delle *contro-contraintes*: nemmeno il sistema di vincoli deve essere rigido, la coerenza è impossibile e, soprattutto, poco feconda.

²¹³ Scrive Italo Calvino: «il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua di ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola»

²¹⁴ J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 2002, p. 22.

La descrizione del palazzo di Georges Perec rimane incompiuta, non è raccontata ogni stanza. Questo 'tutto' è fatto anche di imperfezione, nonostante i piani e le previsioni. «Il modo in cui il perseguimento strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola»²¹⁵ è una delle ragioni che, seguendo quanto scrive Italo Calvino, rendono *La Vie mode d'emploi* «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo»²¹⁶.

Tutti i giochi hanno bisogno di una casella vuota, un elemento sfuggente, in funzione del quale variano i rapporti; qualcosa che sappiamo nominare – una tessera o un numero necessari perché previsti dalla struttura – ma senza che si sappia quale sia, rispetto a cui non sia possibile pronunciarsi in maniera certa e definitiva. Gilles Deleuze in *Logique du sens* (Logica del senso) parla del «senso come effetto di superficie e di posizione, prodotto dalla circolazione della casella vuota nelle serie della struttura»²¹⁷, e dedica poi un intero paragrafo del suo «À quoi reconnaît-on le structuralisme?» («Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?») proprio a tale elemento incognita.

Scriva il filosofo francese:

questo vuoto non è tuttavia un non-essere; o almeno questo non-essere non è l'essere del negativo, bensì è l'essere positivo del 'problematico', l'essere oggettivo di un problema e di una questione.²¹⁸

E più avanti, toccando un punto sensibile rispetto al tema qui in esame:

lo strutturalismo non è affatto un pensiero che sopprime il soggetto, bensì un pensiero che lo sbriciola e lo distribuisce in modo sistematico, che contesta l'identità del soggetto, che lo dissipa e lo fa passare da un posto all'altro, soggetto sempre nomade, fatto di individuazioni ma impersonali, o di singolarità ma preindividuali.²¹⁹

Il vuoto organizzatore è allora il luogo della domanda, dell'errore, del *clinamen*. L'irregolarità che ritorna in tutti i testi dello scrittore francese, il punto vuoto, l'elemento che rompe il sistema – tanto più evidente quanto più maniacale è la

²¹⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2011, p. 132.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 69.

²¹⁸ G. Deleuze, «Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?», in F. Châtelet (a cura di), *Storia della filosofia. La filosofia del XX secolo*, Rizzoli, Milano 1976, p. 214.

²¹⁹ *Ibidem*.

programmazione e ossessivo il piano di regole – veicola l'inquietudine dell'autore e della realtà stessa, determina l'emergere dell'evento singolare, doloroso e insieme fecondo, poiché imprevedibile e destinato a mutare continuamente. È attraverso questa mancanza strutturale che è conservata l'incertezza che costringe il lettore a un secondo sguardo, che gli impedisce di cercare di dominare il proprio oggetto, di esaurirlo, ma chiede piuttosto un riposizionamento continuo, un'oscillazione. La potenzialità di una struttura, sempre seguendo Deleuze, dipende «dalla sua agilità a far sopravvivere e salvaguardare gli spostamenti, dal suo potere di far variare i rapporti e di ridistribuire le singolarità, sempre con un colpo di dadi»²²⁰.

Come il gioco, anche la scrittura può essere una trappola. Il capitolo mancante: ecco il buco che è accesso al disordine che ci riguarda.

Quello che impedisce alle vertigini classificatorie di Georges Perec di dare corpo a sistemi chiusi, 'totali', è questa tensione continua, una tensione che dice il senso come processo e movimento, e mostra che non esiste, come avrebbe voluto Bartlebooth, una fine del gioco. Se esistesse, equivarrebbe alla morte.

Da lontano si ha l'impressione che vi sia, al centro, un *puzzle* quasi completato – rappresenta un quadro del Rinascimento, dai colori molto brillanti e luminosi – e, intorno, altri oggetti. Avvicinandosi ci si rende conto che, in realtà, tutto fa parte del *puzzle*: il *puzzle* stesso (il quadro) è solo il frammento di un *puzzle* più grande, incompiuto perché interminabile.²²¹

Ottiche

L'analogia con la pittura ha per Georges Perec una fecondità euristica, offre l'occasione di riflettere sulla fabbricazione di uno spazio letterario che si arricchisce di scambi tra il referente e la realtà senza confondere le parole con la realtà oggettiva:

vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini metafore,

²²⁰ *Ivi*, p. 216.

²²¹ G. Perec, *La bottega oscura*, cit., p. 240.

paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi.²²²

Nel 1981 lo scrittore francese scrive «Ceci n'est pas un mur...» («Questo non è un muro...»), testo che precederà, ne *L'Oeil ébloui*, una serie di fotografie di *trompe l'œil* realizzate dalla fotografa americana Cuchi White (Tav. VIII). Disseminate nel testo le descrizioni delle istantanee, descrizioni nelle quali finzione e realtà si mescolano perfettamente, poste allo stesso livello.

Non è la prima né la sola circostanza in cui lo scrittore francese si trova a lavorare con artisti; prova ne è un volume anteriore, *Trompe l'œil*, nato nel 1978 dalla prima collaborazione con l'artista di Cleveland e parigina di adozione. Si tratta di un libro, stampato in pochissime copie – 125 esemplari, di cui cento numerati da 1 a 100, quindici da I a XV e infine dieci, di collaboratori, con lettere dell'alfabeto da A a J – composto da otto fogli piegati in due: a destra una fotografia di *trompe l'œil* a colori, a sinistra un poema 'franglais' scritto in lettere maiuscole. Non si tratta di un testo francese in cui giocare termini inglesi, ma di un testo composto di parole che possano essere lette simultaneamente nell'una e nell'altra lingua; obiettivo è la costruzione di un linguaggio, una sintassi plausibile, che consenta il raddoppiamento, la sovrapposizione: il carattere maiuscolo per eliminare accenti, vuoti, spazi bianchi; le parole graficamente collocate secondo una certa disposizione.

Gli interventi dello scrittore francese confermano nei fatti, in entrambi gli esempi presi in considerazione, quello che dichiara relativamente alle proprie incursioni nel mondo dell'arte:

Io non sono assolutamente un critico d'arte. Non ho mai cercato di fare un discorso su un pittore dal punto di vista della sua pittura.²²³

L'obiettivo di Perec è far passare nel proprio lavoro qualche cosa che «provenga da quello che fanno [gli artisti]» e «possa accostarvisi senza essere un

²²² M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1988, p. 23.

²²³ «Je ne suis absolument pas critique d'art. C'est-à-dire que je n'ai jamais essayé de faire un discours sur un peintre au point de vue de sa peinture», G. Perec, «Je ne suis absolument pas critique d'art», in A.A.V.V., *Cahiers Georges Perec VI. L'œil d'abord: Georges Perec et la peinture*, 1996, p. 196-203. Intervento di Georges Perec in occasione di una tavola rotonda organizzata dall'Associazione italo-francese a Bologna il 28 novembre 1981 sul tema «Art et Poésie : le Livre illustré». Traduzione di Andrea Borsari in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 56.

commentario»²²⁴. I poemi perecchiani, a doppia lettura, sono dunque la ricerca di un equivalente letterario delle fotografie contenute nel volume: ogni parola, leggibile nei due idiomi, veicola un duplice significato; le due lingue diventano complementari e, ancora una volta, come accade per i dipinti, eventuali distorsioni, grafiche o grammaticali, diventano occasione per interrogare l'identità, la trasformazione, la referenzialità, e costringono a ricercare la soluzione, il senso, nell'enunciato stesso, e a riconoscervi l'ironia dello scrittore che comunica così con il proprio lettore. L'immagine allora, come dichiara lo scrittore, non è solo un oggetto di contemplazione estetica, inaugura piuttosto un gioco di specchi e coinvolge lo spettatore in un esercizio ermeneutico, portandolo a formulare ipotesi e a pronunciarsi circa le intenzioni nascoste dell'artista.

Non vi è evidenza e dunque non vi è chiusura.

Ciò che in fin dei conti la pittura *trompe l'œil* dice, quel che fa sentire questa piccola vertigine, non è altro che: 'questo non è un muro'. Ora, certo, se la pipa di Magritte non è una pipa, dal momento che non è, semplicemente, banalmente, che un po' di pittura stesa su una tela, il muro dipinto in *trompe l'œil*, invece, è proprio un muro. Non è altro che questo: muro nudo, senza rilievo, senza aperture, senza cornici, senza davanzali sporgenti, puro ostacolo che il simulacro della pittura tenta di far passare per qualcosa che esso non è.²²⁵

L'illusione che veicolano i caratteri maiuscoli sulla pagina è la medesima: puro ostacolo che il simulacro della grafia tenta di far passare per qualcosa che non è; grafia che diviene, nel passaggio, scrittura, come il pigmento diviene arte.

Questo non è un muro, dunque, ma una trappola della scrittura: in questo senso, precisa Perec, questo universo non è di ordine estetico ma ottico, e l'opera non si esaurisce in quei tratti di pittura sulla parete, perché della sua definizione è parte imprescindibile la sfida che inaugura.

Leggere il verbale alla maniera del pittorico, privilegiare il visuale: ciascuna di queste pagine di scrittura è un imbroglio alla nostra percezione; le parole fondano e insieme nascondono:

Perec propone al suo lettore delle immagini, delle metafore, dei segni che chiamano abbastanza evidentemente tale o tal'altra traduzione o interpretazione, rapidamente le immagini non vi aderiscono più veramente, le traduzioni troppo rigide vanno

²²⁴ *Ivi*, p. 58.

²²⁵ G. Perec, «Questo non è un muro», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 52.

dritte verso il controsenso, i significanti enigmatici restano opachi, resistono – brutalmente usciti da non si sa quale oscura bottega.²²⁶

Per lo scrittore francese ciò che caratterizza i dipinti *trompe l'œil* è la finzione, lo slittamento che producono; la loro natura di trabocchetti e l'attimo di magia che sono capaci di inaugurare:

Non è solamente che inventano dei misteri di cui non troveremo mai la chiave, questo non basterebbe alla nostra vergogna, ma ecco: le difficoltà in cui incappiamo, è sufficiente un piccolo passo di lato, appena un quarto di giro, perchè subito svaniscano e noi ritroviamo il Nord – come nel famoso planisfero di Bartlebooth (*La vie mode d'emploi*, cap. LXXX). Noi avevamo la soluzione sotto gli occhi, ma il nostro sguardo era prigioniero, noi non potevamo liberarci dalla trappola. E poi, d'un sol colpo, i tratti confusi si dispongono, vediamo spuntare un contorno, un tracciato, abbiamo l'impressione di aprire gli occhi alla luce.²²⁷

Giocare con la fascinazione dell'apparenza e dello smascheramento, con l'ambiguità tra spazio dipinto e spazio di risonanza dell'opera, con la possibilità di dare a vedere nascondendo e di nascondere quel che permette la visibilità, è confondere i piani e creare, al pari del dio, una nuova natura. È la stessa possibilità che contengono anche i *puzzle*, o i cruciverba, dove la definizione nasconde la parola rivelandola. In entrambi i casi si tratta di vedere altrimenti, di far vacillare le definizioni usuali di vero e falso.

Il 'gioco capriccioso' ruba la parola al gioco formale ed estetico, come scrive Claude Burgelin.

Gaspard Winckler, l'abile artigiano di *puzzle* de *La Vie mode d'emploi*, ne costruisce i pezzi cercando di dare loro forma familiare, così da tendere trappole insidiose al destinato solutore, l'eccentrico Bartlebooth. Trovandosi tra le mani tessere di legno levigate dalle forme perfettamente riconoscibili, Bartlebooth è

²²⁶ «Quand Perec propose à son lecteur des images, des métaphores, des signes qui en appellent assez évidemment à telle ou telle traduction ou interprétation, très vite les images ne collent plus vraiment, les traductions trop rigides filent droit vers le contresens, les signifiants énigmatiques restent opaques, résistants – abruptement sortis d'on ne sait quelle boutique obscure», C. Brugelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, cit. p. 73.

²²⁷ «Ce n'est pas seulement qu'ils inventent des mystères dont nous ne trouvons pas le clé, cela ne suffirait pas a notre honte; mais voici: les difficultés devant lesquelles nous achoppons, il suffit d'un minuscule pas de côté, à peine un quart de tour, pour qu'aussitôt s'évanouissent et qu'on retrouve le Nord – comme dans le fameux planisphère de 1503 cher a Bartlebooth (*La vie mode d'emploi*, ch. LXXX). Nous avons la solution sous les yeux, mais notre regard était prisonnier, nous ne pouvions nous défaire du piège. Et puis, d'un seul coup, les traits confus d'eux-mêmes se disposent, nous voyons surgir un contour, un tracé, nous avons l'impression d'ouvrir les yeux à la lumière», J.-Y. Pouilloux, *Trompe l'œil*, «Critique», XLV, 503, avril 1989, p. 263 [trad. mia].

portato a percepirla infatti secondo un asse privilegiato, cedendo alla seduzione dell'artigiano, tesa a ingannarlo e a portarlo lontano dallo scoprire l'incastro perfetto delle tessere:

Bartlebooth doveva [...] smettere di considerarlo la punta di un triangolo, cioè ribaltare la sua percezione, vedere 'diversamente' quello che ingannevolmente l'altro gli faceva vedere e, per esempio, scoprire che la pseudo Africa dai riflessi gialli che cincischiava senza sapere dove andava messa, occupava lo spazio che credeva di dover riempire con una specie di quadrifoglio dai toni color malva spenta che cercava dappertutto e non trovava [...] proprio come in una definizione di parole incrociate, [...] si va a cercare chissà dove non c'è quello che è enunciato con grande precisione nella definizione stessa, consistendo in realtà tutto il lavoro nell'operare quello spostamento che dà al pezzo, alla definizione, il suo senso e rende contemporaneamente fastidiosa e inutile qualsiasi spiegazione.²²⁸

L'arte dell'inganno, a dispetto del nome, non vuole perpetrare alcun raggiro: il 'doppio movimento' di cui scrive Perec, l'illusione dapprima e la sorpresa cui segue la presa di coscienza mescolata al sospetto sullo statuto della realtà tutta intera, inaugurano una prassi ludica:

Non è l'opera particolare di un pittore particolare che si guarda, non è nemmeno un'opera, ma piuttosto una sfida, qualcosa che non designa il pittore ma noi che guardiamo. [...] così il *trompe l'œil* non è che una trappola che ci rinvia al nostro sguardo, al modo in cui guardiamo - e occupiamo - lo spazio. [...] ciò che arresta il nostro sguardo, un breve istante, è l'irruzione della finzione in un universo al quale, a causa di ciò che si potrebbe chiamare la nostra cecità quotidiana, non sappiamo più prestare attenzione²²⁹.

L'indugio causa un repentino rovesciamento e una nuova lettura si sovrappone alla prima.

Entriamo nel mondo dell'opera d'arte: ci separiamo dal quotidiano pur continuando a sapere che quella che abbiamo di fronte non è una mela che potremo mangiare, come il bambino sa che non è un destriero la scopa che cavalca. L'arte consente di esercitare la libertà, abbandonare i deliri di consapevolezza e i luoghi comuni del razionalismo, non per pestare la testa contro un muro, ma per essere già da sempre nella rappresentazione, così da poter immaginare e intessere finzioni il cui compito sia non solo rendere più abitabile lo spazio circostante, ma anche gettare un'ombra sull'abituale e il conosciuto.

²²⁸ G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 346.

²²⁹ G. Perec, «Questo non è un muro», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 52.

In questa breve mistificazione si rivela qualcosa che è dell'ordine del magico, del meraviglioso, uno stupore deliziosamente borghese, nel quale un vago senso di improbabile si impossessa di ciò che vediamo, un leggero dubbio si mette ad esistere rispetto a ciò che è vero e ciò che è falso.²³⁰

Ecco perché Perec può scrivere che le fotografie di Cuchi White pongono fine alla cecità di ben vedenti e insegnano a guardare.

Ma il reale? Dove comincia? Dove finisce?²³¹

Se la finzione può essere presa per reale, non si deve allora dubitare dello statuto di realtà di questo reale?

Cécile de Bary in uno studio intitolato «*Le trompe l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction*²³²», fa notare come nel testo «Ceci n'est pas un mur...» le scelte anche lessicali concorrono a portare avanti una confusione tra illusione e finzione, come se l'autore stesso volesse, alternando i termini in maniera ambigua, giocare tale indeterminatezza, essere preso nella trappola della finzione, entrare lui stesso nel quadro, interrogarsi sul proprio statuto di realtà e coinvolgere il lettore in questo movimento:

Il *trompe l'œil* sembra una metafora delle relazioni tra il lettore e lo scrittore, posta meno sul piano dei sensi che su quello della finzione.²³³

Il fruitore si fa dunque complice, e in questo senso il *trompe l'œil* sembra allora, nella prospettiva dello scrittore francese, restituire la relazione che intercorre tra lo scrittore, che organizza lo spazio, e il lettore, che sospende la credulità

Scrivere un romanzo non è raccontare qualche cosa in relazione diretta con il mondo reale. È stabilire un gioco tra attore e lettore.²³⁴

²³⁰ *Ivi*, p. 50.

²³¹ *Ibidem*.

²³² C. De Bary, *Le trompe l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction*, Colloque international en ligne Frontières de la fiction, 2000, www.fabula.org.

²³³ «Le trompe l'œil semble bien une métaphore des relations entre lecteur et écrivain, placée moins sur le terrain due sens que sur celui de la fiction», *ivi* [trad. mia].

²³⁴ «Écrire un roman, c'est ne pas raconter quelque chose en relation directe avec le monde réel. C'est établir un jeu entre l'auteur et le lecteur», G. Perec, *Entretien avec Jacqueline Piatier*, «Le Monde», 29 septembre 1978, in D. Bellos, *Georges Perec. Une vie dans le mot*, cit., p. 644 [trad. mia].

Le frontiere sono rotte, il ragazzino del famoso dipinto *trompe l'œil* di Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica* (Scappando dalla critica, Tav. IX) varca il confine della tela, appoggia le mani e il piede sulla cornice, si guarda in giro con circospezione e si prepara a saltare fuori, per fuggire.

Organizzare altrimenti quel che cade sotto gli occhi: anche il realismo, o l'iperrealismo, che Perec esplora nelle sue opere e nei suoi romanzi, mira a questa rottura dell'abituale, ha come obiettivo la produzione di una verosimiglianza capace di mettere in questione in maniera radicale il rapporto tra verità e finzione, tra opera e vita, tra copia e originale. Non è il caso a imbrogliare le piste, tutto è premeditato per dare origine a una formazione ingannevole, come nei *puzzle* artigianali, in legno: tessere su tessere – citazioni, invenzioni, fotografie di realtà, pezzi di altre immagini – che qualcuno, l'autore, ha mescolato e ricreato prima di noi, attori.

Ecco perché in esergo a *La Vie mode d'emploi* è la frase di Klee: «l'occhio percorre le vie che gli sono state predisposte nell'opera»²³⁵.

Santino Mele in «Penna e acquarello, Perec e Klee» sottolinea che il richiamo a Klee – menzionato in diverse occorrenze e sempre assunto come punto di riferimento²³⁶ – può servire per comprendere i meccanismi di funzionamento della scrittura di Perec, e sottolinea come *La Vie mode d'emploi* si inquadri sin da principio in una dimensione percettivo-visiva e, scrive, «l'occhio attento evocato attraverso Klee rivendica una visione fiduciosamente produttiva, un *vedere molto pensato*»²³⁷.

Questo suggerire di considerare la lettura come un'attività scopica, ponendo come centrale il gioco con l'osservatore e il suo punto di osservazione, l'implicazione dunque del fruitore nella sfida inaugurata dall'arte, ritorna da un'ulteriore determinante considerazione che Perec sviluppa nel testo contenuto

²³⁵ P. Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 23.

²³⁶ Santino Mele sottolinea in questo testo come Klee possa diventare *clé* per comprendere l'opera di Perec solo a patto di non smarrirsi nel tentativo di avviare un confronto diretto e puntuale tra le opere dei due artisti, registrando analogie, punti di contatto, eredità presunte; è necessario invece comprendere quello che Perec ha inteso mettere a fuoco attraverso questo esplicito e continuo richiamo al pittore svizzero, *mediatore invisibile*, e cosa dunque «si raccoglie sotto quel nome, quella cosa tutta mentale che Georges Perec nomina Paul Klee»; S. Mele, «Penna e acquarello, Perec e Klee», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 160.

²³⁷ *Ivi*, p. 162.

in *L'Oeil ébloui*: qui lo scrittore francese chiama in causa un'altra forma di dispositivo ottico, le anamorfosi, definendole *trompe l'œil* all'incontrario.

L'immagine sorge da una forma indecifrabile.²³⁸

Se prendiamo sul serio l'affermazione dello scrittore francese, ripetuta spesso come un *refrain* ma raramente analizzata nelle sue conseguenze, ci accorgiamo che lo scrittore insinua la possibilità che a sorgere dalla forma indecifrabile non sia un'immagine soltanto. Se il *trompe l'œil* si risolve nella constatazione che la verità che ci è data è un inganno ed è necessario riposizionarsi perché cada l'illusione, la macchia anamorfica disturba la normale visione, crea un disagio; vi è un punto di indecisione, un oscillare tra l'essere e il nulla; spostandosi a lato qualcosa, camuffato da empirico, si lascia riconoscere come altro, il luogo ove il nucleo di irrepresentabile al cuore di ogni immagine, la realtà, prende forma.

Diversi sono gli esempi di anamorfosi rintracciabili all'interno de *La Vie mode d'emploi*, come il teschio anamorfico in *Die Gesandten* di Hans Holbein, o la donna-vecchia di W.E. Hill. Ma, più radicalmente, è la meticolosa struttura del libro stesso che invita a «vedere 'diversamente' quello che ingannevolmente l'altro gli faceva vedere», come detto prima a proposito di Bartlebooth e delle tessere del *puzzle*. Vi è un movimento, un oscillare da una possibilità all'altra, un'ambiguità radicale; non vi è conciliazione possibile, né risoluzione a favore dell'una o dell'altra: ora i due uomini, ora il teschio; ora la vanità, ora la morte, ora il troppo pieno della vita dell'immobile, ora il centro mancante, la casella vuota.

I giochi, le combinazioni audaci, la potenza estrema narrativa esplodono dall'esperienza del vuoto; si tratta di mostrare la cancellazione attraverso la cancellazione – occupare il posto del morto, installarsi nel cuore del negativo per dare a vedere senza somigliare e per avere con la morte, come scrive Jean-Pierre Salgas in «Variations sur un crâne et quelques pavés»²³⁹, «dei rapporti puramente formali»: è così anche ne *La Disparition*, o in *W ou le souvenir d'enfance* dove la verità, la morte che i tre puntini di sospensione nascondono, è data a vedere ad un

²³⁸ G. Perec, «Questo non è un muro», in A. Borsari (a cura di), *Georges Perec*, cit., p. 54.

²³⁹ J.-P. Salgas, *Variations sur un crâne et quelques pavés*, «Artpress», n. 179, International Edition, Paris 1993. Questo stesso tema che affronta l'articolazione tra la vertigine formale e la vertigine della storia nell'opera di Georges Perec è affrontato da Pierre Salgas anche in un altro interessantissimo saggio: J.-P. Salgas, *Métamorphose de Lazare: écrire après Auschwitz*, «Artpress», n. 173, International Edition, Paris 1992.

lettore che, come scrive Philippe Lejeune, partecipa del movimento cui lo invita l'autore²⁴⁰.

L'arte deve farsi carico del vuoto, della perdita.

Perec attraverso il richiamo alle anamorfosi, sembra dire che vi è una relazione tra la verità che può essere scritta e la realtà che non può essere guardata se non obliquamente. Le sue opere contrappongono il pieno al vuoto, mostrano, un passo di lato, che la verità nascosta è una parola che manca, che la vertigine di regole contiene il disordine e la 'risata sardonica' il dolore più grande. Non vi è un mondo dato di fronte a noi da cogliere come un grande oggetto. Così come non c'è un io presente né un io passato da restituire attraverso il linguaggio. Perec si dà un posto nel quadro: è presente, ma non visibile. Ci sarebbe anche lui, in effetti: dipinto mentre dipinge, come per accidente e per caso, in una posizione marginale al pari del pittore Valène de *La Vie mode d'emploi*, «il vecchio pittore che iscrive nella sua tela tutta la casa, e ce la fa stare»²⁴¹. Ma Valène, l'osservatore che non pretende di abbracciare la visione delle cose, né di mettervi ordine, alla fine viene ritrovato morto nel proprio studio, con una tela abbozzata: lo schizzo di un edificio sventrato e senza più vita alcuna all'interno. Il vuoto, ancora.

In conclusione non resta che una figura assente, un volto che manca sulla tela bianca, e, dichiara Perec in un'intervista, alcune pagine attraverso le quali sono successe molte cose.

Perec si fa allora visione, suggerisce la direzione dello sguardo: guarda il mondo, sembra dire, più che conosci te stesso.

quando qualcosa, la cui identità sembrava assicurata, si rivela improvvisamente altra da ciò che è: un alito di vento regala un brivido al passaggio ed ecco che un filo d'erba cessa di essere tale per diventare cavalletta, ci spostiamo nella chiesa barocca ed ecco che ciò che si credeva elemento architettonico si rivela un artificio pittorico. L'imbarazzo che segue a questa improvvisa rivelazione mostra che là, nel mondo, vi era dell'Altro.²⁴²

Il desiderio di scrivere tende a un indicibile cui non si può che opporre un incessante lavoro di scrittura, destinato non a una risposta ma alla ricerca della

²⁴⁰ P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 62.

²⁴¹ G. Perec, *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 248.

²⁴² R. Ronchi, *Il pensiero bastardo*, cit., p. 241.

propria parola attraverso percorsi indiretti, frequentando i territori della parola di altri, costruendo strutture, formule, elenchi, *contraintes*.

Ripetizione calcolata e alterazione sottile.

Leggere male per non soffrire, scrive Lejeune. Leggere male per non vedere che dietro alle strutture e ai giochi di rimando – che prendono ora forma logica, ora ironica, ora neutra – si cela qualcosa di insopportabile, prepotente, che sa aprire voragini nulla concedendo al pathos retorico dell'emozione:

con una risata che si può definire solo 'sardonica', lei ha cominciato a sedurre, in mia presenza, uno sconosciuto. Non ho detto niente. Visto che continuava, alla fine sono uscito dalla stanza.²⁴³

Cercando la chiave definitiva, capace di fare centro, si comprende che forse quello che rende il *puzzle* delle opere di Perec così intimo e violento è, ancora una volta, una tessera che manca.

Tutti giochiamo a nascondino, e vogliamo tutti che qualcuno ci trovi:

C'è un 'buco', che ci riguarda da qualche parte:

la sua proprietà consiste nel non essere mai dove lo si cerca, ma in compenso anche di essere trovato dove non è.²⁴⁴

Perec ci ha fatto i conti mettendoci attorno delle parole: false, inadatte; capaci di dire e, insieme, di mostrarsi insufficienti:

La donna mi domanda se la terza edizione de *Le cose* è già uscita, poi mi ringrazia per avere scritto quel libro e infine mi dice che, arrivati a questo punto, bisognerebbe farne una traduzione per balbuzienti.²⁴⁵

²⁴³ G. Perec, *La bottega oscura*, cit., p. 20.

²⁴⁴ G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007, p. 234.

²⁴⁵ G. Perec, *La bottega oscura*, cit., p. 114.

Il faut accepter d'être fini: d'être ici et nulle part ailleurs, de faire ça et pas autre chose, maintenant et non jamais ou toujours, d'avoir cette vie seulement [...] Conscient que 'quand tout aura été dit, tout reste encore à dire, toujours tout restera encore à dire', – autrement dit: c'est le dire qui importe non le dit – ce que j'avais écrit m'intéressait beaucoup moins que ce que je pourrais écrire ensuite.

A. Gorz, *Lettre à D. Histoire d'un amour*

4. Appendice

4.1 UN SAGGIO DI PHILIPPE LEJEUNE

Introduzione

Il saggio di seguito tradotto, «Le bourreau véritas», è stato pubblicato nel secondo volume dei «Cahiers Georges Perec», volume interamente dedicato a *W ou le souvenir d'enfance*¹, romanzo d'avventura e, insieme, collezione di ricordi autobiografici, che occupa un posto centrale nella produzione dello scrittore oulipiano.

In questo saggio Philippe Lejeune anticipa alcuni dei nodi che approfondirà nell'articolato studio sul discorso autobiografico *La Mémoire et l'oblique*, pubblicato nel 1991 in Francia e mai tradotto in italiano.

Si tratta di un testo di grande importanza non soltanto per comprendere la complessità e la pervasività del discorso autobiografico nell'opera dell'autore oulipiano ma anche per comprendere lo sviluppo delle riflessioni relative al discorso autobiografico *tout court* di un pensatore considerato tra i massimi teorici dell'argomento, se non il teorico per eccellenza del discorso autobiografico.

¹ A.A.V.V., *Cahiers Georges Perec II*, Textuel 34/44, vol. 21, Université de Paris VII, 1988 (rééd.1998).

La scelta di tradurre questo saggio è determinata soprattutto dal fatto che queste analisi sul lavoro di Perec mettono in luce la genesi di alcune riflessioni che condizionano in maniera sostanziale il *pensare l'autobiografia*: nei paragrafi del saggio «Una nuova autobiografia» e «Autobiografia critica» emergono con chiarezza alcuni di questi risultati.

Credo sia significativo sottolineare che *La Mémoire et l'oblique* non sia il solo testo di Lejeune mai tradotto in italiano, e questa è probabilmente una delle ragioni per cui la sua figura di studioso è rimasta inchiodata a quella che, a mio avviso, non è certamente la più interessante tra le sue riflessioni, ancorché abbia avuto un'indubbia e meritata importanza, ovvero la teoria formulata nel giustamente famoso *Le Pacte autobiographique* (1975).

Il critico francese in questo studio cerca di analizzare i problemi letterari dell'autobiografia, lamentando la rigidità della norma costituita dallo strutturalismo² e proponendo una definizione capace di smarcare l'autobiografia dai generi affini e capace, allo stesso tempo, di non confondere i problemi grammaticali della persona (l'uso della prima persona singolare), con i problemi di identità:

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità.

Ma significativo è soprattutto il suo tentativo di definire un genere non in base a caratteri formali:

perché vi sia autobiografia bisogna che l'autore stipuli con il lettore un patto, un contratto: che lui racconti la propria vita in dettaglio e niente altro che la propria vita.

Il genere autobiografico è contrattuale, contratto che determina il modo di lettura del testo, e genera effetti storicamente variabili³. È sicuramente impossibile

² Per studiare un genere bisogna lottare contro l'illusione di continuità, i principali problemi sono relativi al posto e alla funzione del testo autobiografico nell'insieme di un'opera dell'autore e alla relazione tra l'autobiografo, il narratore, il suo eroe. È necessario comprendere inoltre che non è possibile fornire una definizione che valga in maniera definitiva, storica, globale: il desiderio di continuità al centro dell'idea di 'genere letterario', sottolinea Lejeune a conclusione del suo *Le Pacte autobiographique*, può produrre due illusioni ottiche: l'illusione di eternità e l'idea della 'nascita' del genere.

³ «Non si tratta né di muovere dall'interiorità di un autore che pone problemi, né di definire i canoni di un genere letterario. Partendo dalla condizione di lettore ho la possibilità di afferrare più chiaramente il

prescindere dal debito con tale studio, che ha avuto il merito di spostare radicalmente la riflessione attorno all'autobiografia ponendo la centralità del rapporto fiduciario tra autore e lettore e la sua importanza nel determinarne il senso. Tuttavia il rilievo assunto da tale punto di avvio (non vi è studio di genere che non faccia i conti con quest'opera del 1975) ha finito con il mettere in ombra sia le riflessioni relative ad alcuni autori e alla loro produzione autobiografica⁴ che nello stesso *Le Pacte autobiographique* seguono la trattazione teorica sviluppata nella prima parte del testo, sia gli sviluppi altrettanto preziosi delle riflessioni del critico francese. Nei successivi *Je est un autre* e *Moi Aussi*, infatti, Lejeune ha problematizzato il suo stesso tentativo di fornire una definizione apodittica dell'autobiografia: le formule assertorie si rivelano meri punti di partenza, e il patto con il lettore può modificarsi per la diversità dei tipi di lettura. Prevalgono qui gli intenti destrutturanti e le forze disgregatrici dell'unità che mettono in discussione radicalmente il genere e la possibilità stessa di 'fissare' il soggetto nella scrittura.

Tuttavia, piuttosto che cercare e tradurre un passaggio di un'opera teorica successiva, mi è parso di maggior interesse tradurre questo saggio che riassume alcuni dei punti chiave della riflessione di Philippe Lejeune, e lo fa analizzando in maniera puntuale e interessante l'opera di Perec, illuminando non soltanto *W ou le souvenir d'enfance* ma l'intera produzione dell'autore.

Emergono dalla riflessione del critico francese alcune delle caratteristiche più significative del testo, ma anche temi e problemi, come la memoria, l'analisi, la scrittura come traccia, attorno a cui si sviluppa l'intero lavoro letterario di Perec. Ma è soprattutto fornendo importanti dettagli relativi alla faticosa e travagliata genesi di *W ou le souvenir d'enfance* che il saggio riesce, in poche pagine, a illuminarne la complessa struttura e a mostrare la potenzialità dell'intreccio tra le due serie di cui il testo si compone, quella del racconto di finzione e quella dei ricordi.

Lejeune sceglie di raccontare la propria esperienza come lettore del romanzo perechiano: «preferisco girare attorno al libro, evocando le differenti modalità in

funzionamento dei testi poiché sono stati scritti per noi, lettori, e leggendoli siamo noi a farli funzionare». P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986 (*Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975).

⁴ Riflessioni e analisi relative all'opera autobiografica di Rousseau, Sartre, Gide e Lieiris.

cui io l'ho letto», e distingue dunque due possibilità di approccio al testo, possibilità da lui stesso adottate in tempi successivi: parla di un buon e di un cattivo lettore. Sottolineando l'importanza di tale scelta prospettica quello che si vuole mettere in evidenza è la centralità della posizione del lettore: è l'autore del romanzo, e dunque la struttura stessa del libro, a porre tale centralità, interpellandolo, chiedendogli di farsi carico del «macchinario autobiografico» cui lo scrittore ha dato corpo.

È soltanto attraverso questo gioco a due, infatti, che Perec ha potuto, come dirà egli stesso nel breve saggio *Gnocchi d'autunno o risposte ad alcune domande che mi riguardano*, «servirsi delle parole per smascherare il reale, per smascherare la mia realtà»⁵.

Insieme: è sempre solo grazie a questa domanda rivolta all'altro, che ha potuto, come conclude Lejeune, superare la solitudine insopportabile della propria condizione di abbandono nel dolore.

*Le bourreau vérité*⁶

Era, in origine, una specie di succursale del Bureau Véritas. Sa che cos'è il Bureau Véritas?

– No, confessai.

(WSE, cap. IX).

⁵ In G. Perec, *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

⁶ Il titolo è un gioco di parole impossibile da tradurre: bureau/bourreau Véritas. Letteralmente: Ufficio Verità/carnefice Verità. Il *Bureau Véritas* è un'organizzazione menzionata nel capitolo IX di *W ou le souvenir d'enfance* di George Perec («fondata all'inizio del XIX secolo, che pubblica ogni anno tutta una serie di statistiche riguardanti le costruzioni navali, i movimenti marittimi e i naufragi»), organizzazione che destinerebbe, nella finzione dello scrittore francese, parte delle cospicue sovvenzioni per finanziare una società di soccorso ai naufraghi. Il tema del naufragio e della ricerca dei dispersi è uno dei nodi della costruzione del «macchinario autobiografico» perecchiano, come lo definisce Lejeune. Tale gioco di parole intende mettere in relazione un elemento della struttura con lo scopo della struttura stessa, l'emergenza di una verità infernale. Ciò che infatti Lejeune intende mostrare in questo saggio è che la modalità in cui Perec intreccia finzione e collezione di ricordi assegna un ruolo al lettore: il lavoro di immaginazione, la presa in carico delle mancanze, delle elisioni e dei chiasmi, porta il lettore a scoprire l'insopportabile verità, a essere complice dello scrittore e corresponsabile del funzionamento della struttura sadica (in questo senso lega la parola carnefice, aguzzino, alla parola verità). [n.d.t.]

Confesserò che non lo sapevo nemmeno io. Io stesso ho creduto, leggendo per la prima volta *W ou le souvenir d'enfance*, che fosse una fantasia di Perec. Poi ho verificato: Véritas esiste; è quel che vi è annesso, la «Società di soccorso ai naufraghi», che deve essere un'invenzione al pari della Tour Breidel ne *La Vie mode d'emploi*⁷. Ma questo «Bureau Véritas» mi era sembrato troppo bello per essere vero, con la sua appena accennata atmosfera da «Verifica dei pesi e misure» e «Inquisizione», che faceva pensare più a Kafka che a Jules Verne. Certo, *W ou le souvenir d'enfance*, è, in un certo modo, la Torre Perec, un montaggio di 37 piccoli capitoli parabolici, finemente assemblati grazie a microscopici punti di sutura, destinati a catturare uno sguardo, una voce, un appello rimasto inascoltato intorno al 1942, nel grande naufragio dell'Olocausto... Ma c'è al tempo stesso il carnefice Verità: questo apparato non porta che alla sofferenza del lettore. Leggere *W ou le souvenir d'enfance* è una vera tortura. È un macchinario al quale il lettore è chiamato a collaborare per accedere all'insopportabile, a questa verità che non è detta ma di cui deve farsi carico.

Dal momento che è difficile affrontarlo direttamente, preferisco girare attorno al libro, evocando le differenti modalità in cui io l'ho letto: proprio la storia delle mie letture del *feuilleton* e del libro; il modo in cui uno specialista di autobiografie può situare la novità di tale montaggio; infine e soprattutto quel che la lettura dei documenti preparatori mi ha rivelato a proposito di che *via crucis* siano stati, per Perec stesso, il concepimento e la redazione del libro.

Leggere male per non soffrire

Nel 1969 ero abbonato alla «Quinzaine littéraire». Avevo letto *Les Choses, Un Homme qui dort*, mi interessavo a Perec. Ho dunque reagito con curiosità all'annuncio di questo *feuilleton*, così estraneo ai costumi dell'austera «Quinzaine». Ma, in poco tempo, mi sono annoiato. Ho tenuto in considerazione qualche capitolo, poi non ho che seguito di tanto in tanto questo testo fastidioso e bizzarro, gettando un'occhiata per vedere se seguiva a calcare la stessa traccia. Ho appena

⁷ VME, cap. XL. I riferimenti utilizzeranno le seguenti abbreviazioni: VME: *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, et Livre de Poche; WSE: *W ou le souvenir d'enfance*, Denoel, 1975; PC: *Penser/Classer*, Hachette, 1985; CGP, I: *Cahiers Georges Perec I. Colloque de Cerisy*, P.O.L éditeur, 1985; MQR: Allain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Edition de Minuit, 1985.

ripreso la mia collezione della «Quinzaine» e ho capito perché mi sia potuto annoiare con questo testo che oggi mi sconvolge. Sulla copertina del n° 81, affianco all'annuncio «il debutto del romanzo-*feuilleton* di George Perec» c'è una pistola! O meglio, un revolver a tamburo, a cane sollevato! Ci si attende dunque un romanzo poliziesco, d'azione, di mistero forse, delle soluzioni sicuramente. In ogni caso qualcosa che faccia piacere: Rocambole, Arsenio Lupin?... Al posto di questo trovo un testo evidentemente parodico, impossibile a leggersi al primo grado, un remake bislacco, un figlio del capitano Grant che andrebbe a visitare la colonia penitenziaria di Kafka! Non vedo né la relazione con la pistola, né dove l'autore volesse arrivare. Lui nemmeno, senza dubbio, dal momento che tutto sembra essersi perduto nella sabbia.

Eccomi di nuovo davanti allo stesso testo, qualche anno più tardi.

I capitoli di W si alternano ora con dei ricordi di infanzia. L'autore sembra desiderare che si rispetti l'alternanza proposta. Ma allo stesso tempo la tipografia oppone violentemente le due serie di capitoli, che non si mescolano più dell'olio e l'acqua. Peraltro il va e vieni da una delle due serie a tutte le altre sei o sette pagine è contrario a tutte le nostre abitudini di lettura, rompe l'inerzia necessaria al piacere romanzesco e impone una ginnastica faticosa. Mi domando se esistano tanti lettori che acconsentono. I più fanno senza dubbio come me. Inizialmente cercano di stare al gioco, poi si scoraggiano e leggono separatamente, una dopo l'altra, le due serie. Lo scoramento si ha all'inizio della seconda parte. In effetti nella prima parte il lavoro richiesto al lettore è abbastanza facile: il rapporto tra i due testi è cucito di filo bianco, le suture si vedono come il naso in mezzo al viso; due narratori autodiegetici ci raccontano una ricerca di identità. Nella seconda parte viene scavato uno scarto sorprendente all'improvviso tra le due serie, il personaggio narratore della fiction sembra essere svanito nella descrizione apparentemente eterodiegetica di un sistema sociale da incubo, mentre i ricordi di infanzia continuano a sfilare «come se niente fosse». Se il lettore è un buon lettore, illuminato dal vantaggio tratto dal va e vieni della prima parte, continuerà il gioco. Può darsi allora che noterà un fatto apparentemente sconcertante: la forclusione di tutti i discorsi sulla madre nei ricordi di infanzia della seconda parte (sebbene il narratore ne abbia parlato tanto nella prima parte e si possa supporre che il bambino rifugiato a Villard-de-Lans abbia continuato a pensare a lei),

forclusione che metterà in relazione alla strana svolta che prenderà la fiction⁸. Ma lasciamo il buon lettore a questo lavoro che lo porterà sulla soglia dell'insopportabile. Il cattivo lettore, insensibile all'aiuto pedagogico che Perec gli ha dato, considera le serie separatamente. Leggerà tutti in fila i capitoli della fiction. E sarà impressionato, anche se per nulla sorpreso, per la deriva che conduce, nel giro di pochi capitoli, dall'olimpismo all'incubo: si sa la parte che lo sport ha avuto durante i regimi fascisti. Ma il suo malessere e il suo disgusto si indirizzeranno tanto al narratore del racconto che alla cosa narrata⁹. Si è disorientati per la calma, la freddezza scientifica, di questa voce narrante apparentemente impersonale, «morde senza tremare»¹⁰, che descrive imperturbabile un sistema sempre più abietto: questo nella misura in cui si comprende che il narratore parla di qualcosa di esistente. Ma siccome nello stesso tempo si sa che è l'autore che inventa quel che fa descrivere al narratore (anche se inventa, ahimè, seguendo modelli conosciuti), si è angosciati per la compiacenza maniaca che mette nell'entrare nel gioco. Quest'impressione dolorosa è ancora più forte quando si vedono, nelle carte preparatorie, le minuziose elaborazioni di queste strutture sadiche. Perché immaginare W è divenirne in un certo modo responsabili: ci fa lavorare in noi, anche se nel dolore, l'aguzzino virtuale; si riattiva nuovamente il legame abietto che lega la vittima al carnefice.

⁸ Nella seconda parte, la madre non è menzionata che in due occasioni: cap. XIII (al condizionale, l'immagine scolastica della tranquilla serata sotto il lampadario) e cap. XXV («...come potevo sapere che dovevo andare in Palestina? Era un progetto reale, ideato da zia Esther e da mia nonna, probabilmente convinte che mia madre non sarebbe mai ritornata»). Nessuno dei ricordi del periodo Villard-de-Lans ha come tema i rapporti con la madre (le notizie che si ricevono o quelle che non si ricevono). Allo stesso modo al momento della Liberazione, e poi dal ritorno a Parigi nel 1945, nessun ricordo si riferisce al destino della madre, al modo in cui il bambino lo ha appreso, o indovinato. Questo silenzio, in un racconto peraltro così minuzioso, è impressionante. I fatti erano stati citati nella prima parte (due volte nel capitolo VIII, 2) di modo che l'adulto avrebbe potuto ricostruirli. Resta da immaginare come il bambino li ha appresi. Unico segno ellittico ma sconvolgente che Perec dispone per il suo lettore: le «pareti dei forni straziate dalle unghie dei gasati» (cap. XXXV) rinviano, nella fiction W, alla morte di Cécilia «le unghie insanguinate avevano profondamente inciso la porta della quercia» (cap. XI).

⁹ È lo stesso sentimento che può provare a volte lo spettatore davanti all'atteggiamento che adotta Claude Lanzmann in *Shoah*, discutendo tecnica e organizzazione con quelli, tra i responsabili dello sterminio, che ha potuto ritrovare, o spingendo con apparente crudeltà i sopravvissuti a proseguire i più insostenibili tra i racconti sino alla fine. Sono stato colpito, forse perché TF1 ha distribuito *Shoah* nel momento in cui io redigevo questo studio, dall'affinità delle strategie di Perec e Lanzmann.

¹⁰ L'espressione tra virgolette è *pince-sans-frémir*, che richiama *pince-sans-rire* che in francese è detto di chi pratica la fredda ironia. [n.d.t.]

Qui, a mia volta, ho la sensazione che è meglio che io taccia. Il mio ruolo è di indicare, non riempire, i buchi del racconto.

Il rapporto tematico tra le due serie di capitoli è reso esplicito da Perec alla fine: il fantasma di W da adolescente era in relazione ai campi di sterminio dove molto probabilmente sua madre è morta. Questa rapida indicazione *in extremis* non fa che confermare al lettore ciò che aveva già compreso dopo un certo tempo. Ma ha anche un'altra funzione, più segreta: chiudere il racconto dando l'impressione di rivelare l'essenziale, quando invece lo elude. L'essenziale è sapere quale fosse il senso dei disegni e dei racconti di lui bambino a tredici anni; quale fosse il senso di quell'illuminazione che a Venezia nel 1967 gli ha fatto ricordare i disegni dimenticati: quale fosse il senso del progetto del *feuilleton* e della sua progressiva evoluzione verso l'orrore. Perec aveva avuto in un primo tempo intenzione di spiegarsi su tutte queste questioni, lo si vedrà leggendo le carte preparatorie del libro. Poi ha scelto il silenzio. È forse in questo che *W ou le souvenir d'enfance* è un'autobiografia psicoanalitica: un montaggio di sintomi, che lascia il lettore solo ad affrontare il problema dell'interpretazione. Certo si vede chiaramente che la lenta deriva della descrizione di W rappresenta una specie di autopsicoterapia: fingendo di sviluppare la fiction adolescenziale prolungandone il linguaggio, Perec, in realtà, la decifra portandola a ricalcare sempre più il suo referente storico, i campi nazisti. Ma lascia nell'ombra la funzione di queste operazioni di criptaggio, adolescente, e decriptaggio, adulto, allo stesso modo in cui, nella finzione, fa sparire il bambino sordomuto che era proprio l'oggetto della ricerca. Al lettore indagare questo silenzio, che gli sembrerà senza dubbio insopportabile, di riempirlo di ipotesi. Ho detto prima la perplessità che mi lasciava l'accanimento maniacale di Perec nel costruire W nei minimi dettagli. Potrei riflettere sul sistema di sdoppiamento dell'identità abbastanza vertiginoso messo in scena nella prima parte. O vedere in *W ou le souvenir d'enfance* la parte emersa di un immenso lavoro di lutto, comportando senza dubbio quella sommersa il senso di colpa tragico che è il destino dei sopravvissuti...

Malessere davanti al contenuto del racconto, perplessità davanti al comportamento del narratore... Il buon lettore sarà colui che avrà il coraggio di accompagnare Perec fino alla fine del suo percorso verso una verità insopportabile. L'altro (occorre tirargli le pietre?) preferirà pensare che il libro diventa «fastidioso», che è «mal costruito». Salterà qualche capitolo per scoprire

che alla fine la sua ipotesi su W era quella giusta. Il colmo è che può darsi che si sentirà sollevato nel ritrovare la realtà storica dei campi nazisti per sfuggire dalla parabola di W. Allora si potrà tutto, persino gettargli le pietre...

In ogni modo, sarà punito. Leggendo la finzione ha mangiato prima il pane bianco. Da un capitolo all'altro, ad eccezione del momento del taglio, i capitoli si incatenano, e la redazione di ogni capitolo è annodata, levigata. Niente di tutto ciò se si leggono i capitoli dei ricordi di infanzia uno in seguito all'altro: tutto torna in grumi come un impasto che non vuole riuscire. Assenza di concatenazione necessaria da un capitolo all'altro. Ma soprattutto: frammentazione, esitazioni, arresti continui. Sabotaggio deliberato. La discontinuità narrativa, propria dei racconti di infanzia, è in generale compensata dalla costruzione tematica e dalla scrittura efficace. Tanto peggio per noi se questo è quanto ci attendiamo. Il nostro smarrimento sarà ancora più radicale che nel caso della pistola. Non è un'altra cosa: è il contrario. Tutta la parte dei ricordi di infanzia sembra esser stata scritta per capovolgere l'orizzonte d'attesa del genere «ricordo di infanzia». A due riprese il «buon» ricordo di infanzia, materno e scolastico, appare nel racconto come oggetto di rimpianto (WSE, cap. X e XII). Il narratore, che non ha alcun ricordo di questo genere, sembra ostinarsi nella strategia inversa. Rifiuta totalmente il lavoro di scrittura per rendere più bello il ricordo, o per farlo vibrare. Presenza invadente di un narratore ipercritico, che va a caccia dell'errore, dell'inesattezza, dell'affabulazione, che spoglia i ricordi di tutti i loro orpelli, li sottopone a interrogatori severi, punta loro negli occhi i riflettori della verità. È l'aguzzino Veritas. I verbali processuali di queste sedute crudeli saranno redatti con una scrittura neutra. Il lettore è colpito nel vedere che questo movimento critico si arresta praticamente quasi sempre alla soglia di quella che potrebbe essere una ricostruzione: l'interpretazione. Tuttavia *W ou le souvenir d'enfance* è stato redatto, nella sua messa a punto finale del 1974, «sotto analisi», ed è il prolungamento della psicoterapia fatta verso il 1948 con Françoise Dolto. Silenzio totale, di cui si troverà un'eco, se posso dire, in *Les Lieux d'une ruse*: «bisognava che tornassi sui miei passi, che rifacessi questo cammino percorso di cui avevo tagliato tutti i fili. Di questo luogo sotterraneo, non ho niente da dire. So che ha avuto luogo e che ormai la traccia è scritta in me e nei testi che scrivo» (PC, 71-72). Quale tentazione, per un freudiano, di offrire le chiavi del ricordo de «la chiave d'oro donata dal padre» (WSE, c. IV)...

Perec si astiene, e tanto peggio per il lettore che passerà oltre. Tanto peggio per le «piccole risonanze dell'Edipo o della castrazione» (WSE, c. VIII) e per il «piccolo Edipo illustrato» (PC, 67). Talvolta tuttavia, lo mostrerò tra poco, Perec si impegna nella via dell'interpretazione: bisogna pur vivere. Ma il movimento generale è inverso. Il discorso dello scrupolo, lontano dallo sfociare nella messa in valore dell'elemento autentico (come accade per esempio in Stendhal), tende a confondere, a dissolvere. Darò i due esempi più spettacolari di questa strategia che tende apparentemente a rappresentare la memoria come un buco.

Nella prima parte, il sistema delle note, inaugurato nei capitoli IV e VI, conosce la sua più mostruosa espansione nel capitolo VIII. Messo a distanza dal procedimento di autocitazione, il testo antico in grassetto che presenta il padre e la madre, è glossato da 26 note che sono complessivamente più lunghe del capitolo stesso. I richiami delle note sono minuscoli, difficilmente reperibili senza una lettura attenta. Le note sono disposte dopo il testo e non alla fine della pagina, e redatte nel medesimo corpo del testo principale. Dunque comincia per il lettore coscienzioso una ginnastica assai faticosa. Leggendo il testo antico ha trascurato i richiami di nota. Per ogni nota, ecco che deve tornare indietro per identificare il pezzo annotato, poi ritornare di nuovo alla nota, e questo per 26 volte di seguito. Suppongo che molti lettori finiscano per leggere le note una in fila all'altra senza tornare al testo, che del resto è ancora fresco nella loro memoria. Allora inizia un'altra ginnastica: le note hanno, in rapporto al testo, delle funzioni molto varie, lo rettificano, lo criticano, lo prolungano, sui soggetti più diversi. Questo si diffonde in tutte le direzioni, la costruzione iniziale è fatta a pezzi. Tali rettifiche lungi dal farci vedere da più vicino, più esattamente, l'immagine dei genitori, la fanno precipitare ancor più nell'ombra e nell'incertezza, dietro a un ulteriore schermo di linguaggio. Dando avvio al gesto di annotare le sue stesse note (WSE, 59) Perec designa l'impotenza del linguaggio a colmare l'assenza. È questa operazione tragica lo scopo del libro e non si può che comprenderla in connessione con il «troppo pieno» di cui traboccheranno i capitoli di finzione della seconda parte. Il movimento costantemente contrario della memoria si oppone allo slittamento da incubo della finzione.

Nella seconda parte Perec rinuncia al sistema di note e sceglie di praticare una sorta di «iper-modalizzazione» del discorso. Moltiplica dubbi e sfumature:

io mi ricordo che [...] io credo che [...] io ora penso che [...] io so oggi che [...] io non mi ricordo se [...] io guardo i ricordi tanto più chiari di [...] mi sembra che [...] credo che [...] io mi ricordo di [...] forse [...] in ogni caso [...] non credo che [...] credo che [...] (WSE, cap. XXIII).

Non conosco alcun racconto di infanzia che accumula in maniera così monotona segni di scrupolo e soggettività: una sorta di basso continuo che scandisce tutti i ricordi di infanzia della seconda parte. Un lettore che legge questi capitoli uno dopo l'altro finisce certamente con l'annoiarsi. Non è *Sido*, né *La gloria di mio padre...* È proprio, tragicamente, l'inverso: una memoria orfana, vestita di grigio, che ha fatto voto di povertà e rinuncia alla seduzione della letteratura. Certo Perec continua a praticare l'orchestrazione autobiografica: gli deriva dal collegare il presente al passato, dallo scovare le origini o le costanti, dal fare allusione a taluna o talaltra delle proprie opere. Ma ciò resta molto discreto, se è vero che il lettore è tutto sorpreso quando un accento un po' più marcato sembra far passare una confidenza pudica sulla vita affettiva dell'adulto («ormai non verranno a te che degli stranieri [...]») (WSE, c. XXI). La maggior parte del tempo la scrittura scrupolosa, neutra, evita l'enfasi, soffoca le vibrazioni, preme il pedale sordo.

Ho giocato sin qui il ruolo del cattivo lettore, che legge separatamente le due serie. Confesserò che mi è capitato di essere questo cattivo lettore, mentre ora non posso più leggere questo libro senza soffrire. Ci si dovrebbe stupire che due esperienze di lettura apparentemente negative (una finzione dolorosa e dei ricordi di infanzia grigi) finiscano per produrre un effetto così violento? Perché «meno per meno» finisca con il fare «più» è sufficiente che il lettore accetti di impegnarsi e costruisca il luogo dove l'alternanza delle due serie prenda senso; che egli faccia una lettura allegorica straziante di W e viva nella separatezza delle due serie l'esperienza della forclusione (dal momento che ciascuna delle due serie sembra ignorare l'altra).

Si vedrà che questa struttura così efficace non può essere stata trovata immediatamente da Perec. È frutto di un'audace speculazione sui meccanismi di lettura. Altri testi di Perec sono fondati su calcoli di questo genere. Chi crederebbe che un lettore possa accettare di leggere un libro composto di 480 frasi che cominciano tutte per le stesse parole? È ciò che Perec ha fatto con *Je me souviens*; e la memoria del lettore, sensibile al contagio, prolunga il libro. La maggior parte dei progetti autobiografici di Perec, di cui si parlerà in seguito (*L'arbre, Lieux, Lieux*

où j'ai dormi), è del resto fondata su dei tentativi di montaggio: Perec vuole fare emergere il senso e l'emozione da un sistema di giustapposizioni, costringendo il lettore a farsi carico di immaginare quel che lega gli elementi. Questo non può funzionare sempre: *La Boutique obscure* produce un effetto minore che *Je me souviens*. Bisogna trovare la combinazione giusta... Su questo piano, io vedo molte affinità tra il lavoro di Perec e quello di Jean Eustache nel cinema. Stesso pudore, stessa delicatezza, stessa strategia ellittica. Stesso desiderio di creare l'emozione provando dei montaggi che chiedono la collaborazione del lettore o dello spettatore, ma lasciandolo libero di impegnarsi o meno. *La rosière de Pessac* (1968-1979) è un po' la stessa idea di *Lieux*. *Une sale histoire* (1977), un dittico fiction/realtà. Stesso ascolto della storia di famiglia in *Numéro Zéro* (1971) d'Eustache, e nel progetto di Perec, *L'Arbre. Histoire d'Esther et de ses frères*. Certo anche molte differenze sicuramente. Ma quel che li avvicina soprattutto è il loro desiderio d'inventare nuove forme autobiografiche, non per gioco o mera sperimentazione, ma per dire che le forme convenzionali non permettono più di dire, per non morire nel silenzio.

Una nuova autobiografia

È un titolo un po' pubblicitario. Quel che voglio dire è che insieme a *Les Mots* (1964) di Sartre e a *Enfance* di Nathalie Serrault, *W ou le souvenir d'enfance* è uno dei rari libri che mi abbiano dato l'impressione di innovare, nell'ambito di un genere votato alla ripetizione insaziabile degli stessi procedimenti, il racconto di infanzia. Forse bisogna guardare più in grande. *W ou le souvenir d'enfance*, libro-montaggio, è lui stesso elemento di un montaggio più esteso: «un vasto insieme autobiografico, organizzato attorno a 4 libri, e la cui realizzazione mi impegnerà almeno dodici anni», scrive Perec nel 1969, presentando il proprio progetto di *feuilleton* a Maurice Nadeau. Tra i suoi piani di lavoro ulteriori, distinguerà sempre «una corrente autobiografica di cui modello sarà W» (1976, CGP, I, in fine), o «un'interrogazione di ordine autobiografico» (1978, PC, 10). L'innovazione supera il racconto di infanzia, è un nuovo tipo di testo, o piuttosto di dispositivo testuale, autobiografico, che Perec sperimenta.

E tutto ciò senza clamore. Non è lui che avrebbe proclamato, per esempio come ha fatto Alain Robbe-Grillet pubblicando *Le Miroir qui revient* (1985): «ho

formulato questo nuovo patto; è l'immaginario che parla; l'immaginario parla di ricordi»¹¹. Non ho scelto questo esempio a caso. Il progetto di Perec in *W ou le souvenir d'enfance* e quello di Robbe-Grillet in *Le Miroir qui revient* hanno molti punti in comune, e questo con la riserva che Perec faccia senza dire, quel che Robbe-Grillet dice senza fare.

Il libro di Robbe-Grillet si presenta come una riflessione audace e in atti, su quel che vi è di immaginario in tutto il discorso autobiografico. Ma la sua critica alla memoria resta a livello di luogo comune (constata di non avere che dei ricordi frammentari, indiretti e dubbi, sulla vita di uno dei suoi nonni..., non è sicuro che non gli si sia raccontato tale episodio di infanzia di cui credeva di ricordarsi... ecc.) e non è all'origine di nessuna ricerca cui il lettore potrebbe partecipare. C'è che in questa memoria che pretende bucata, in fondo non manca niente di essenziale. Egli prova peraltro ad articolare autobiografia referenziale e finzione, per dimostrare la loro equivalenza: raccorda in *trompe l'œil* la storia della sua famiglia e la leggenda di un certo Henri de Corinthe (il cui nome appare ne *La Belle Captive*); ma non può fare a meno di sottolineare strizzando l'occhio i passaggi, tanto teme che non si veda il suo stratagemma che, di colpo, va un po' in pezzi.

Forse è meglio, per mettere in luce i rapporti tra fantasma e memoria, opporli nettamente piuttosto che fingere di confonderli. Il lettore è polemico, è noto: tra due cose che si oppongono, cercherà la somiglianza; tra due che si fondono, la differenza.

Noi ci accorgiamo bene, per esempio, che i passaggi che riguardano Henri de Corinthe sono scritti in uno stile che non ha alcun rapporto con l'autobiografia familiare: come pensare che cadremo in questa trappola? Alla fine il fantasma si trova indebolito per gli sforzi che l'autore fa nel tentativo di integrarlo alla realtà. In *W ou le souvenir d'enfance*, al contrario, Perec gioca una partita franca. Organizza una sorta di tornello tra le due serie, essendo ciascuna delle due, se posso dire, la verità dell'altra, per quanto la verità si presenti piuttosto come un problema che il lettore deve prendersi in carico.

Due altre circostanze abbastanza impressionanti impongono di mettere in relazione i due libri. Il soggetto è apparentemente vicino dal momento che, al

¹¹ Intervista a Alain Robbe-Grillet in «Libération», 17 gennaio 1985.

cuore del libro di Robbe-Grillet, c'è la terribile scoperta dei campi di sterminio che fece nel 1945. Egli mostra come questa scoperta lo portò a prendere le distanze dall'ideologia dei propri genitori, e che è all'origine di tutta la sua strategia di scrittura (MQR, 133).

D'altro canto Robbe-Grillet ha costruito il suo libro intrecciando tre serie: i ricordi di infanzia, la fiction Henri de Corinthe, e un insieme di metadiscorsi riguardanti la letteratura, le sue pratiche di scrittura e la sua carriera, e il progetto stesso di *Miroir qui revient*.

Quale non è stata la mia sorpresa nello scoprire, negli scritti preparatori di *W ou le souvenir d'enfance*, che Perec aveva inizialmente previsto una struttura ternaria del tutto simile! Ma Perec ha finito per comprendere il torto che questa terza serie avrebbe portato alle altre due, nella prospettiva tragica che era la sua, e ha saputo rinunciarvi. A ognuno il proprio progetto: se Robbe-Grillet si è ostinato fino alla fine a sviluppare questa terza serie, è perché gli era necessaria per mettere in scena il suo personaggio e per cercare di fare concorrenza, nella virtuosità dell'autocommento, al Barthes di *Barthes par Barthes*, suo grande modello. Si può pensare che questa terza serie sia stata la sua sconfitta: questo grande avversario delle illusioni autobiografiche non ha potuto evitare di cadere nella più nota trappola del genere: il narcisismo.

Ma la mia ammirazione per *W ou le souvenir d'enfance* mi rende forse ingiusto con Robbe-Grillet, che ha avuto anche lui il merito di tentare di aprire una nuova strada. Lascio qui questo parallelo per restituire più ampiamente l'originalità di Perec. *W ou le souvenir d'enfance* presenta due deviazioni dalla tradizione del genere autobiografico, una abbastanza originale – quella che chiamerò l'autobiografia critica; l'altra, rarissima, l'idea di integrare in uno stesso libro delle componenti di quello che io ho chiamato «spazio autobiografico», ovvero l'autobiografia e la finzione¹².

L'autobiografia critica

Da quando esistono le autobiografie, si è messo in dubbio che fosse possibile scriverne. Questo sospetto, diviso tra autori e lettori, non ha mai impedito agli uni

¹² Cfr. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, pp. 41-43.

di scrivere, agli altri di leggere, spesso con passione, questi racconti pretesi impossibili. Il discorso autobiografico ha per funzione di esprimere preventivamente tali dubbi per disarmarli. La memoria può essere fedele al passato? La scrittura non abbellisce quel che la memoria le consegna? Non impone un'unità e un senso a una vita mobile e incerta? A queste questioni l'autobiografo risponde esplicitando i suoi scrupoli, egli sviluppa tutta una retorica dell'autenticità e fa addirittura girare a proprio vantaggio il tremolare della propria memoria.

Non è questo ciò che chiamerei «autobiografia critica» ma il caso, più raro, in cui l'autobiografo invece che difendersi dal sospetto, lo prende in carico seriamente ed esercita sistematicamente, sotto gli occhi del lettore, un lavoro critico sulla propria memoria¹³. Non si tratta più solamente di constatare qualche lacuna o errore, e, dopo questo, continuare tranquillamente il racconto. Ci si ferma, ci si ostina, per far emergere, dalla lacuna o dall'errore, il senso. Si tratta di un lavoro quasi contro natura, e in ogni caso contro corrente rispetto alle pratiche abituali del racconto di infanzia. Nel libro I delle *Confessions* Rousseau non mette mai in dubbio la fedeltà della propria memoria. La stessa tranquillità la ritroviamo in Chateaubriand, ma quello stupisce meno, doveva avere buone ragioni per non insistere su tale problema.... Il solo autobiografo classico ad aver lavorato sulla propria memoria è Stendhal. *La Vie de Henri Brulard* è il modello canonico di questa variante poco frequentata che è l'autobiografia critica. Stendhal non racconta la propria vita, descrive la propria memoria esercitando un controllo critico sulla propria scrittura. Per me, *W ou le souvenir d'enfance* è dunque un testo «stendhaliano», anche se è un testo disperato, mentre *La Vie de Henri Brulard* è gioiosa. Perec, come Stendhal, è attento a seguire con tratto preciso le tracce della propria memoria, a descrivere, senza aggiungere nulla, i frammenti di questo affresco rovinato dal tempo: «questi sono grandi pezzi di affreschi su un muro, che dimenticati da tanto tempo, appaiono all'improvviso, e accanto a questi pezzi ben conservati ci sono come ho già detto più volte, dei grandi spazi ove non si vede che il mattone del muro. L'intonaco su cui l'affresco era dipinto è caduto, e

¹³ Sull'autobiografia critica si veda il mio studio *L'era del sospetto* negli atti del colloqui «Il racconto di infanzia in questione» (Nanterre, gennaio 1987), «Cahiers de sémiotique textuelle», n. 11.12, 1988.

l'affresco è per sempre perduto»¹⁴. Leggendo questo, io rivedo uno dei disegni di copertina per *W ou le souvenir d'enfance*: nascosta da dei mattoni, con l'iscrizione per metà cancellata, la porta del parrucchiere di sua madre. Quasi tutti gli autobiografi sono dei Viollet-le-Duc che si ricostruiscono delle infanzie «come se voi c'eravate». Stendhal, Perec e qualche altro, lasciano le rovine nel loro stato e ci presentano semplicemente un diario degli scavi: «l'affresco è caduto in questo edificio e io non sarei che un romanziere piatto, come Don Rugiero Caetani, se cercassi di supplirlo. Allusione agli affreschi del Campo Santo di Pisa e al loro stato attuale»¹⁵.

Ma forse manca al tentativo stendhaliano lo strumento che porterà Freud con l'analisi del ricordo-schermo: l'idea che la memoria è fabbricata, spesso *après-coup*, e che le sue erranze sono sintomi da decifrare. Insieme alla teoria del ricordo-schermo Freud ha prodotto il modello di un nuovo tipo di testo autobiografico: la messa in scena di un dialogo dell'autobiografo con se stesso. In questo strano testo, che Perec conosceva molto bene¹⁶, presenta quello che è in realtà un pezzo della propria autoanalisi come un dialogo tra lui stesso e un paziente che gli somiglia come un fratello, e che accompagna nella sua interpretazione del ricordo. All'improvviso, l'accento principale si trova posto sulle ricerche che effettua l'io presente, più che sulla storia dell'io passato. È un racconto di inchiesta in cui lo scopo è decifrare il ricordo-schermo, vincere la sua opacità. Se l'indagine termina, siamo davanti a una sorta di piccolo racconto poliziesco; se si arena e resta bloccata davanti a una constatazione di impossibilità o assurdità, siamo di fronte a un piccolo racconto fantastico¹⁷. In ogni modo l'accento è posto più sul narratore che sull'eroe. Il lettore ha un approccio di secondo livello: più che di identificazione pura al bambino, una partecipazione alla ricerca e alle vertigini dell'adulto davanti all'abisso della propria memoria.

¹⁴ Stendhal, *Œuvres intimes*, Gallimard, Paris 1955, p. 114.

¹⁵ *Ivi*, p. 302-303.

¹⁶ S. Freud «Sui ricordi-schermo» (1899), in *Névrose, Psychose et Perversion*, PUF, Paris 1973, p. 113-132. Georges Perec conosceva questo testo: ha integrato il ricordo di Freud in uno dei capitoli de *La Vie mode d'emploi* (VME; c. XXIV, terzo quadro).

¹⁷ Sull'esitazione legata al genere fantastico, vedere T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.

Le autobiografie moderne fondate su questo tipo di strategia sono rare. Si può pensare a Mary McCarthy che, nelle sue *Mémoires d'une jeune catholique*, ha fatto una sorta di edizione critica dei propri ricordi di infanzia inizialmente pubblicati in rivista¹⁸. I capitoli sono costruiti un po' come il capitolo VIII di *W ou le souvenir d'enfance*: un testo autobiografico passato è citato *in extenso*, poi commentato dal narratore attuale che lo rettifica, lo glossa, lo prolunga¹⁹. Si può pensare a *Enfance* di Nathalie Serrault, dove la narratrice si sdoppia per discutere la sua ricerca autobiografica. O al recente libro di Guy Bechtel, *Mensonges d'enfance* (Laffont, 1986), più tradizionale nella sua struttura, ma nel quale il narratore tenta invano di penetrare il mistero di qualche ricordo enigmatico e affascinante.

W ou le souvenir d'enfance è anche un'autobiografia critica. Ho parlato prima del sistema di ripresa critica attraverso le note, e della moltiplicazione di dubbi e scrupoli che sembrano corrodere tutti i ricordi senza dare per questo un accesso più diretto al passato. Ho pertanto avuto spesso l'impressione che questa esigenza analitica aiutasse Perec tanto a costruire la sua memoria che a distruggerla. Un lavoro reale, e consolante, di ricostruzione del passato, al primo livello, si compie a favore di questi discorsi al secondo livello. Questo è comprensibile: il lavoro mitologico della memoria è necessario alla vita e si può difficilmente immaginare un autobiografo che compie *veramente* questa operazione di schiarimento totale che si propone apparentemente l'autobiografia critica. Studiando la scrittura autobiografica di Michel Leiris e comparandola al racconto del sogno, ero stato colpito nel vedere come lavoro d'analisi (distruttivo) e lavoro di sogno (costruttivo) procedevano parallelamente²⁰. Io potrei portare molti esempi di questo doppio movimento in *W ou le souvenir d'enfance*. Può essere successivo, come nel capitolo VI, dove il racconto di nascita è seguito da tre note: le prime due, scrupolose, rettificano delle inesattezze; la terza prolunga allegramente il

¹⁸ Mary McCarthy, *Mémoires d'une jeune catholique*, UGE, coll. «10/18», 1986 (*Memories of a Catholic Girlhood*, 1957).

¹⁹ Le operazioni che Mary McCarthy effettua nei testi in *italic* che seguono i ricordi di infanzia, possono essere ripartite in quattro categorie: rettifica dei dettagli inesatti; denuncia di elementi inventati; critica del discorso del narratore; prolungamento del testo. Le 26 note del capitolo VIII di *W ou le souvenir d'enfance* assolvono esattamente le medesime funzioni. Ecco qui, *à la manière* di Perec, un piccolo indice di queste funzioni (una nota può avere più di una funzione): - rettifica dei dettagli inesatti: 1, 2, 5, 6, 11, 13, 15, 20. - denuncia di elementi inventati: 10, 19, 21, 24. - critica al discorso del narratore: 7, 9, 18. - prolungamento del testo: 3, 4, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26.

²⁰ Vedere *Lire Leiris*, Klincksieck, 1975, p. 163-166.

movimento mitologico analizzato nel testo. Può essere simultaneo, come nel capitolo X, dove l'analisi del terzo ricordo di scuola mi ha enormemente sorpreso, innanzitutto perché Perec in generale non interpreta i propri ricordi, e poi perché avevo l'impressione non di assistere all'analisi di un ricordo-schermo esistente anteriormente, ma alla creazione sotto i miei occhi di un ricordo-schermo ad opera della sua «analisi»!²¹ Ma sceglierò un esempio insieme più spettacolare e più centrale: quello del racconto della partenza alla Gare de Lyon nel 1942. È il solo ricordo di infanzia che sia raccontato a tre riprese nel libro. I testi preparatori ne forniscono per altro due versioni. La successione cronologica di questi cinque racconti, che si troverà qui di seguito, (ne esiste almeno un altro, datato 22 agosto 1969 [Lieux n. 15], ma poco significativo nelle sue varianti), permette di comprendere come lavora la memoria:

La partenza dalla Gare de Lyon nel 1942

1. Verso il 1959, WSE, c. VIII:

Un giorno lei mi accompagnò alla stazione. Era nel 1942. Era la Gare de Lyon. Mi comprò un giornale illustrato che doveva essere un Charlot. Io la vidi, mi sembra, che agitava un fazzoletto bianco sul marciapiede mentre il treno si metteva in moto. Andavo a Villard-de-Lans con la Croce Rossa.

2. Testo preparatorio, datato 5 marzo 1970

Ricordi catalogabili:

- lettura di un giornale Yiddish (3 anni?) (reinventato)
- la chiave
- Charlot paracadutista

(come si attacca un paracadute mio stupore a Pau di nuovo).

3. Testo preparatorio, non datato

²¹ Leggendo questo ricordo, ho dapprima pensato a un episodio analogo raccontato da Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*, Libro I, cap. 8: spinto da Gesril, François spinge Hervine Magon, che cade nell'acqua; François viene accusato ingiustamente, ma Chateaubriand tratta l'episodio in maniera molto diversa); ho poi pensato, a causa del contesto, alla degradazione pubblica del capitano Dreyfus («mi strappò la mia medaglia» WSE; cap. X). Questo è senza dubbio perché sono rimasto dubbioso davanti all'interpretazione che Perec propone, ci vedevo non la decifrazione di una operazione effettuata anteriormente dalla memoria, ma l'operazione stessa effettuata sotto i nostri occhi a favore della sua pretesa «decifrazione».

Non ho dei miei genitori che due ricordi improbabili: mio padre mi avrebbe dato un giorno una chiave d'oro; mia madre accompagnandomi alla Gare de Lyon nel 1942 mi avrebbe acquistato un Charlot: Charlot paracadutista (sulla copertina a colori, le corde del paracadute non sono altro che le bretelle dei pantaloni di C.)

Tutto quel che so d'altro (e sono pochissime cose) viene da scarse fotografie o da quel che mia zia, la sorella di mio padre, ha potuto dirmi:

(aggiunto dopo) bendaggio erniario?

Operato a Grenoble?

(da Mondor?)

4. WSE cap. VIII

Di mia madre il solo ricordo che mi resta è quello del giorno che mi accompagnò alla Gare de Lyon da dove, con un convoglio della Croce Rossa, partii per Villard-de-Lans: benché non abbia nulla di rotto, porto il braccio fasciato. Mia madre mi compra un Charlot intitolato Charlot paracadutista: sulla copertina illustrata le corde del paracadute non sono niente altro che le bretelle dei pantaloni di Charlot.

5. WSE cap. X

La partenza

Mia madre mi accompagnò alla Gare de Lyon. Avevo sei anni. Mi affidò a un convoglio della Croce Rossa che andava a Grenoble, in zona libera. Mi comperò un giornalino illustrato, un Charlot, sulla copertina del quale si vedeva Charlot, bastoncino, cappello, scarpe, baffetti, buttarsi con un paracadute. Il paracadute è agganciato a Charlot dalle bretelle dei pantaloni.

La Croce Rossa evacua i feriti. Io non ero ferito. Pure bisognava evacuarmi e quindi agire come se fossi ferito. Per questo avevo il braccio al collo. Mia zia è però tassativa: non dovevo avere il braccio al collo, non c'era motivo che avessi il braccio al collo. Era come «figlio di caduto», come «orfano di guerra», e quindi perfettamente in regola, che la Croce Rossa mi scortava al sicuro.

Forse avevo invece un'ernia e portavo un cinto erniario, un sospensorio. Arrivato a Grenoble, mi sembra di esser stato operato – anzi ho lungamente creduto, sgraffignando il particolare a non so più quale altro membro della

mia famiglia adottiva, che fosse stato il professor Mondor a eseguire l'operazione – di ernia e di appendicite insieme (avrebbero approfittato dell'ernia per togliermi anche l'appendicite). L'unica cosa certa è che non avvenne immediatamente dopo il mio arrivo a Grenoble. Secondo Esther avvenne molto più tardi, ed era un'appendicite. Secondo Ela un'ernia, però molto prima, a Parigi, quando i miei genitori erano ancora vivi (1)

Un triplice aspetto percorre questo ricordo: paracadute, braccio al collo, cinto erniario, tutte cose che fanno di sospensione, di sostegno, quasi di protesi. Per esistere ci vogliono puntelli. Sedici anni dopo, nel 1958, quando i capricci del caso, nella fattispecie il servizio militare, mi hanno trasformato in un effimero paracadutista, sono riuscito, proprio mentre saltavo, a leggere un testo decodificato di quel ricordo: catapultato nel vuoto; tutti i fili spezzati; precipitai, solo e senza sostegni. Il paracadute si aprì. La corolla si allarga, fragile e oscillante, prima della caduta controllata.

(1) portavo in effetti un cinto erniario. Fui operato a Grenoble, qualche mese dopo, e ne approfittarono per togliermi anche l'appendicite. Il che non modifica in nulla il fantasma, ma permette di tracciarne almeno una delle origini. Quanto all'immaginario braccio al collo, lo vedremo, più avanti, prodursi in una nuova, bizzarra riapparizione.

La scena della partenza alla Gare de Lyon è contemporaneamente al centro del libro (chiude la prima parte dei ricordi di infanzia) e al centro della storia. È come una seconda nascita: accettando di separarsi da lui, sua madre gli ha donato la vita una seconda volta. Ma, questa volta, lui non la rivedrà mai più. Insieme dall'intensità patetica di questo racconto così sobrio, ero stato colpito da un dettaglio apparentemente insignificante: era possibile che si vendesse alla Gare de Lyon nel 1942 un giornale illustrato rappresentante Charlot paracadutista? Chaplin è l'autore del *Dictateur* (1940), la Germania è in guerra con gli Stati Uniti dal dicembre 1941, e i paracaduti nemici non hanno mai buona stampa... Una rapida inchiesta bibliografica mostra che non esiste *Charlot parachutiste* nella serie delle *Aventures acrobatiques de Charlot*, ma che è sulla copertina di *Charlot détective* che si vede effettivamente Charlot in paracadute. Ora *Charlot détective* è stato pubblicato nel... 1935, e ripubblicato nuovamente solo dopo la Liberazione. Tutto

fa pensare che sia questa riedizione che Georges Perec ha letto, senza dubbio verso il 1945 o 1946, e che altri ricordi ulteriori siano stati mescolati a quello per creare il ricordo-schermo. In effetti, sulle due copertine di *Charlot détective*, Charlot ha il suo paracadute agganciato in maniera classica, e per nulla sospeso per le bretelle dei pantaloni. Ma nella prima versione del ricordo, scritta verso il 1959, Perec non era nemmeno sicuro che l'illustrazione fosse stata un Charlot! Se la memoria gli è ritornata dopo, è sotto la forma abituale di ricostruzione. Tutto ciò non è che un'ipotesi, certo. Ma mi stupisco che Perec non abbia fatto lui stesso questa piccola indagine, così facile, dal momento che si prende il disturbo di verificare molte altre cose. Lo si vede proprio mobilitare tutta la sua attenzione critica su una parte del ricordo (il braccio rotto, il bendaggio erniario, Mondor) come per preservare l'altra da ogni sospetto. Demistifica su un punto distortendo l'altro. Perché? Perché gli sarebbe intollerabile accedere direttamente all'evidenza: di questa partenza non gli resta praticamente alcun ricordo. Il fazzoletto bianco, così convenzionale, della versione iniziale, sparisce. Il braccio rotto è un'invenzione. Charlot paracadutista probabilmente anche. I soli dettagli che resistono sarebbero che sua madre gli ha acquistato un giornale illustrato e che aveva una fasciatura erniaria. È poco. Si intuisce quel che è accaduto. Tragica certamente per la madre, la partenza dalla Gare de Lyon non è divenuta tragica per il bambino che retrospettivamente, due o tre anni più tardi, quando ha realizzato che non avrebbe mai più rivisto sua madre. È allora che il lavoro di ricostruzione è cominciato, per elevare un monumento su questo spazio quasi vuoto²².

Se ho potuto fare, per ipotesi, questo lavoro di analisi è perché Perec l'aveva iniziato. Nell'autobiografia critica, il gesto del dubbio spesso non porta che a circoscrivere dei ricordi frammentari, a fare degli schizzi rapidi dello stato normale di ogni memoria. Ma talvolta il dubbio immobilizza, si inasprisce su un

²² Georges Perec e sua madre non erano venuti soli alla Gare de Lyon, Cécile era accompagnata da sua nipote Bianca. Secondo lei, Georges Perec si sbaglia a situare nel 1942 questa partenza che lei situerebbe piuttosto nell'autunno del 1941. Partiva ufficialmente su un convoglio della Croce Rossa in quanto orfano di guerra. Può essere che il convoglio comprendesse altre categorie di bambini. Ma Georges partiva in quanto orfano, e non aveva per niente il braccio rotto. Invece tutti i bambini del convoglio portavano, appeso al collo, un grande cartello (di circa 30 centimetri x 40) sul quale erano precisati il loro nome e la loro stazione di destinazione. Bianca non si ricorda dell'acquisto di un giornale illustrato. Cécile era vestita di nero, in lutto, come d'abitudine. Georges non piangeva, la partenza si è svolta senza emozione drammatica, perlomeno visibile. La separazione era senza dubbio molto più dolorosa per Cécile, che poteva avere il presentimento che era l'ultima volta che vedeva suo figlio.

ricordo non incompleto, ma impossibile. Il semplice e onesto discorso dello scrupolo lascia spazio a un'investigazione poliziesca che può diventare maniacale. Il «ricordo impossibile» è un sintomo, di cui si rifiuta il senso, ma del quale il contenuto si impone in maniera ossessiva al narratore, che si sfinirà per scoprirne il segreto. Si trova molte volte, in Mary McCarthy e in Guy Bechtel, questo tipo di situazione nevrotica: il narratore resta bloccato in un'incertezza affettivamente molto ambigua, angosciata e ammaliante, come il personaggio di un racconto fantastico²³.

Perec, che raramente propone delle interpretazioni dei suoi ricordi, si lancia tuttavia due o tre volte in indagini di questo genere. Il ricordo della partenza alla Gare de Lyon sfocia in un'interpretazione forse ispirata dalla cura intrapresa nel 1971: lettura analogica delle immagini (intorno all'idea di «sospensione») e gioco sulle parole («per essere, bisogno di supporto»). La «decriptazione» del ricordo è situata da lui in un'epoca che è forse stata, in verità, quella del suo «mascheramento»: l'esperienza del paracadute fatta nel 1958²⁴.

E questa chiusura, che a noi può sembrare illusoria, non è in ogni modo una chiusura, poiché il mistero rimbalza nella seconda parte (WSE, cap. XIV). Si scontrerà allora con altri misteriosi ricordi, in cui la posta in gioco affettiva sembra fondamentale: l'incontro con la zia Berta (WSE, cap. XXI), lo scambio fraudolento proposto ai piccoli compagni, future arance palestinesi in cambio di merenda concreta. Egli sceglierà di lasciare il mistero aperto, dichiarando semplicemente dal limite della sua indagine: «questo ricordo nebuloso pone domande fumose che non sono mai riuscito a chiarire»... (WSE, *ibid.*)

Lo spazio autobiografico integro

Su questo punto il tentativo di Perec è sostanzialmente senza precedenti. Questo può sembrare sorprendente, visto che l'uso dello spazio autobiografico è così diffuso. Si pubblica dapprima delle finzioni proiettive, di cui la critica ha preso

²³ Si veda per esempio nel libro di Guy Bechtel, *Mensonges d'enfance* (Laffont, 1986), i capitoli 37 e 65, dove i ricordi incerti che tormentano il narratore hanno per tema l'incesto e il parricidio.

²⁴ Perec ha raccontato le proprie esperienze di salto con il paracadute nel corso di un incontro dell'equipe di «Arguments», nel 1959. La registrazione è trascritta in «Le Scarabée international», n. 2, estate 1982, p. 117, poi nella raccolta *Je suis né*, Seuil, Paris 1990.

l'abitudine di dire, da Gide e Thibaudet, che esprimono una verità più profonda dell'autobiografia; e più tardi, o simultaneamente, si consegna al pubblico dei pezzi del proprio diario, o la propria autobiografia. Ma questo, sempre in libri *separati*. L'idea di integrare nello stesso testo finzione e autobiografia e di fare loro produrre senso attraverso un sistema di montaggio è molto rara. D'altronde nessuno dei casi che citerò somiglia propriamente a quel che ha inventato Perec.

A più riprese Michel Leiris ha cercato di costruire un testo autobiografico articolando l'analisi con lo sviluppo di un fantasma personale: ne *L'Age d'homme* utilizza il dittico Giuditta e Lucrezia di Cranach, in *Le ruban au cou d'Olympia*, il quadro di Manet, come *leitmotiv* fantasmatico. Ma questi quadri, o piuttosto i discorsi che Leiris articola su di loro, non sono opposti al discorso autobiografico, sono intrecciati e fusi con questo. Il lettore non è messo di fronte alla lettura di due testi dal contratto di lettura differente.

Ci si avvicina di più a Perec con il tentativo di Aragon (*Le Mentir vrai*, 1964) o di Albert Memmi (*Le Scorpion*, 1969) che propongono entrambi dei ricordi di infanzia di finzione o indizi chiosati periodicamente da narratori critici che rettificano, prolungano, commentano la finzione a partire dalla verità, o quel che è supposta essere la verità dell'autore, sempre che sia proprio l'autore che, a questo livello, si esprime... Sono dei testi abbastanza vertiginosi, ma che alla fine sarebbe più giusto forse riportare al libro di Mary McCarthy che a quello di Perec. Ci si trova davanti due versioni relativamente simili della stessa storia, raccontate, nei due casi, in prima persona (anche se dentro sistemi differenti): e il secondo testo glossa continuamente il primo. Il lettore non ha che da lasciarsi guidare in queste spiegazioni dei testi che mettono in luce i procedimenti e le funzioni della finzionalizzazione.

Perec, lui, lascia il proprio lettore a cavarsela nel bel mezzo del brusco montaggio, senza spiegazione, dei due testi che verosimilmente diventeranno sempre più differenti. Ho mostrato prima come il lettore poteva reagire a tale sfida. Mostrerò qui di seguito come l'idea è venuta a Perec. Questa idea in un certo modo doveva essere «nell'aria», poiché qualche anno dopo Perec, due altri scrittori ne hanno concepito delle varianti: Friedrich Dürrenmatt con *La Mise en oeuvres* (1981, tradotto in francese nel 1985), e Alain Robbe-Grillet con *Le Miroir qui revient* (1985). Ma queste varianti hanno delle funzioni differenti. Robbe-Grillet s'interessa soprattutto agli effetti d'illusione che può creare. E in Dürrenmatt un

testo autobiografico con funzione classica si trova chiarito da dei progetti di finzione inconclusi che terminano ognuna delle tre parti del libro.

Ciò che può essere più sorprendente nel progetto di Perec è che l'innovazione non era minimamente prevista all'inizio. È una soluzione che è stata imposta dalla disperazione.

Una doppia catastrofe

Si troverà qui sotto una presentazione dettagliata di quel che si può sapere oggi del lavoro di Perec attorno a W dal 1969 al 1974. Fornirò qui una prospettiva insolita sulle conclusioni cui questa ricerca mi ha condotto.

Il libro pubblicato nel 1975 appare come il prodotto di una doppia catastrofe, il residuo stratificato di due «fallimenti» innestati l'uno sull'altro. Due volte di seguito (per il *feuilleton*, poi per il libro), uno slancio creatore, entusiasta e espansivo, è stato nello stesso tempo sbriciolato, deviato e contratto, sfociando nella redazione di un testo tanto denso e insopportabile. Questa ripetizione è affascinante.

Primo slancio, luglio 1969. Georges Perec scrive a Maurice Nadeau. Sogna di intraprendere un grande romanzo di avventura alla Jules Verne. Questa cosa lo appassiona: sarà insieme un romanzo di avventure, di viaggi, un romanzo d'educazione! Questo sarà anche un modo di raccontare la sua infanzia. Ma al tempo stesso una vera e propria somma di «scienze umane – fiction», se posso dire. Ne è eccitato. Lo pubblicherà impegnandosi alla periodicità del *feuilleton*. Costrizione e stimolo per lui, ma anche per il lettore: ogni episodio concluderà felicemente (*sic*) quello che precede e preparerà il mistero e la *suspense* per quello che seguirà! Egli chiede alla «Quinzaine» di accettare questo grande gioco!

16 gennaio 1970: il lettore della «Quinzaine», aprendo il giornale per leggere il settimo capitolo di questo romanzo bizzarro, cade su un avvertimento dantesco: non «lasciate tutte le speranze» ma «lasciate tutte le memorie». Bisogna citare per intero questo testo strano (nella cornice di un *feuilleton*) e straziante per chi conosce il seguito:

non c'erano capitoli precedenti. Dimenticate quel che avete letto: c'era un'altra storia, un prologo tutt'al più, oppure un ricordo così lontano che quel che verrà non

saprebbe che sommergerlo. Perché è ora che tutto comincia, è ora che comincia la sua ricerca.

Finita per sempre l'ombra di questo romanzo di Jules Verne. Finita l'idea di una sorta di grande romanzo di anticipazione stile 1984. Si sprofonda nell'orrore di un racconto allegorico che parla non di quello che potrebbe essere ma di quello che è stato, stile *Animal Farm*. Finita la *suspense* e la gioia delle concatenazioni. Tutti i compagni di avventura soffrono e lo manifestano. Dei lettori si lamentano alla «Quinzaine» e Maurice Nadeau finisce per informare Percec di questo malessere e gli suggerisce di accorciare il supplizio. Ma quel che i lettori non sanno è che l'autore soffre anche più di loro. Potranno tuttavia indovinarlo: il 16 maggio 1970 Percec manca l'appuntamento. La «Quinzaine» appare senza *feuilleton*, e avverte i suoi lettori:

Georges Percec ha tardato a inviarci il seguito del suo *feuilleton*. Egli si scusa con i nostri lettori, che troveranno nel prossimo numero il seguito di W.

Perché tale *défaillance*? Due elementi ci permetteranno di indovinarlo. Il capitolo pubblicato il 1° maggio (che diventerà il capitolo XXI del libro²⁵) è senza dubbio il più atroce di tutti, quello dedicato alla «concezione dei bambini» su W. Ma noi abbiamo nei testi preparatori una testimonianza più diretta di questo blocco dello scrittore che non può sopportare l'orrore di quel che deve scrivere. Il 30 maggio 1970 constata: «posso stare due ore a fare dei solitari piuttosto che scrivere W».

Bene o male finirà per portare a termine il *feuilleton* fino alla fine precipitosa dell'ultimo capitolo pubblicato nell'agosto 1970.

Quello che lo ha aiutato è che probabilmente dall'inizio dell'inverno 1970, e senza alcun dubbio dal marzo 1970, ha trovato un modo di fuggire l'angoscia e l'evidenza dello scacco letterario. Facendo la parte del fuoco, ha accettato di lasciare che il suo *feuilleton* si consumasse nell'orrore, sperando di recuperare su un altro piano questa esperienza e integrandola in un libro che raccontasse la sua infanzia e la storia stessa della scrittura di W.

²⁵ Si tratta evidentemente di un errore dell'autore del saggio, o di stampa, dal momento che il capitolo XXI è un capitolo della serie dei ricordi e non un capitolo del racconto di finzione, dunque non può essere dedicato alla descrizione di un aspetto di W. Il capitolo cui Lejeune si riferisce credo piuttosto sia il capitolo XXX, là dove Percec si sofferma effettivamente a descrivere quel che attende i bambini nell'isola di W, capitolo che effettivamente si distingue per atrocità. [n.d.t.]

Secondo slancio, giugno 1970. Da marzo ci lavora, ma ora, ci arriva! Tutto si amalgama, gli elementi confluiscono, questa cosa si articola! Emerge! Ne è sicuro! Ha avuto l'idea di integrare il *feuilleton* in un insieme più vasto che lo spieghi e che ne renda sopportabile l'orrore. Ci saranno tre serie di capitoli: il *feuilleton*, i ricordi di infanzia, e la storia stessa del suo rapporto a W. Tre serie, ovvero del gioco, della libertà, dell'espansione. Dapprima pensa di giustapporre le tre serie. Poi scopre che le può intercalare regolarmente. Prevede poi anche un sistema di permutazioni più sofisticate. All'orizzonte un testo enorme, fitto, complicato, un po' barocco, dove l'orrore sarà mediatizza. *Agosto 1970.* Ringraziando Nadeau e i lettori della «Quinzaine» della loro pazienza, si arrischia ad annunciare la pubblicazione, per l'anno successivo, dello sviluppo di questi testi dal titolo *W ou le souvenir d'enfance*.

1971: niente! Gli anni seguenti nemmeno. Bisognerà attendere il 1975 perché esca alla fine un libro un po' diverso. La genesi è durata cinque anni, ma il libro si è ristretto. Non è più il gioco mobile di tre serie ma il confronto tragico e paralizzato delle prime due serie. Cos'è successo? Perché la terza serie che, in una certa maniera, raccontava il trionfo della scrittura sul fantasma e l'orrore, è sparita?

I testi preparatori non forniscono alcuna indicazione diretta sulle ragioni di questo ritardo, e di questa trasformazione. In mancanza di informazioni biografiche, la sola pista che si abbia è che questo lavoro di maturazione è contemporaneo all'analisi intrapresa nel maggio 1971 e abbandonata nel 1975, sulla quale *Les Lieux d'une ruse* ci dice insieme molto e poco (PC, 59-72). C'è un rapporto tra l'abbandono del progetto concepito nel 1970 e quel che ha spinto Perec a tornare in analisi nel maggio 1971? C'è un rapporto tra l'aver ultimato il libro nel 1974 e l'abbandono dell'analisi nel 1975? Probabilmente sì, ma è difficile dire di più.

Invece si può constatare che il restringimento tragico che ha conosciuto il libro è del tutto parallelo a quello che aveva subito il *feuilleton*. In entrambi i casi quel che scompare, tra l'altro, è il racconto di una esperienza positiva: nel *feuilleton* la storia dell'esplorazione condotta da Gaspard Winckler – ha trovato il bambino? Che cos'è successo al suo ritorno in Europa? –, nel libro, la storia dell'esplorazione attraverso il linguaggio e il disegno condotta da Perec dall'anno 1948 fino al compimento del libro nel 1974.

Questo restringimento tragico non è solamente una forma di fallimento (parola impiegata da Perec stesso a proposito del *feuilleton*) ma una soluzione trovata a un problema estetico. In effetti la sparizione rapida, nel *feuilleton*, o la presenza tenue, nel libro, di questa istanza di mediazione che è il personaggio dell'esploratore, costringe il lettore ad assumere lui stesso la regia e l'interpretazione del racconto. Nel *feuilleton* è al lettore il compito di immaginare il rapporto tra le due parti, di prendere in carico la voce omodiegetica che è scomparsa; nel libro, in più, è a lui stabilire il legame tra i capitoli della finzione e i ricordi di infanzia. In un certo modo non c'è più nessuno ai comandi. Il lettore è privato di ogni luogo di identificazione. È privato della guida paterna che assicura il narratore classico, è gettato come orfano nel testo, e deve affrontare pressoché direttamente l'angoscia e l'orrore. Niente epopea alla Jules Verne né iniziazione positiva. Il lettore che accetta di imbarcarsi va a rivivere quel che è stato il calvario del narratore. Rappresentare questo calvario esplicitamente sarebbe stato affievolirne l'effetto. Se Perec, come prevedeva il 30 maggio 1970, aveva scritto un capitolo «difficile da scrivere» per spiegare come era crollato dopo la redazione del capitolo «concezione dei bambini», questo capitolo sarebbe stato meno atroce da leggere, noi ci saremmo sentiti meno soli. Perec ha dunque scelto di costruire un calvario per il lettore, senza dubbio per essere lui stesso meno solo.

5. Tavole



Tav. I: Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1533, Londra, National Gallery.



Tav. II: Johannes Gump, *Autoritratto*, 1646, Firenze, Galleria degli Uffizi.



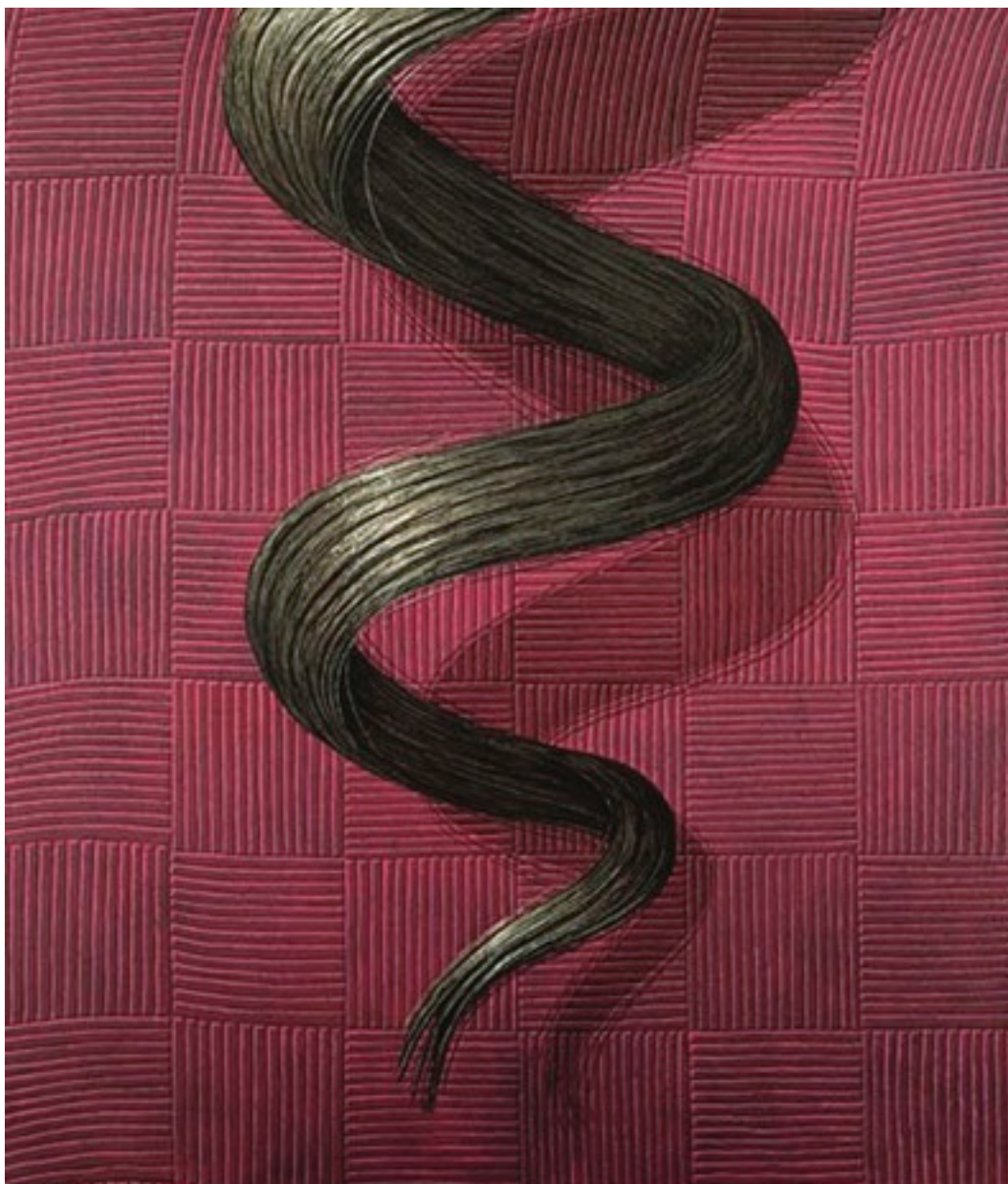
Tav. III: Andrea del Pozzo, *'Falsa' cupola*, 1685, Roma, Chiesa di Sant'Ignazio.



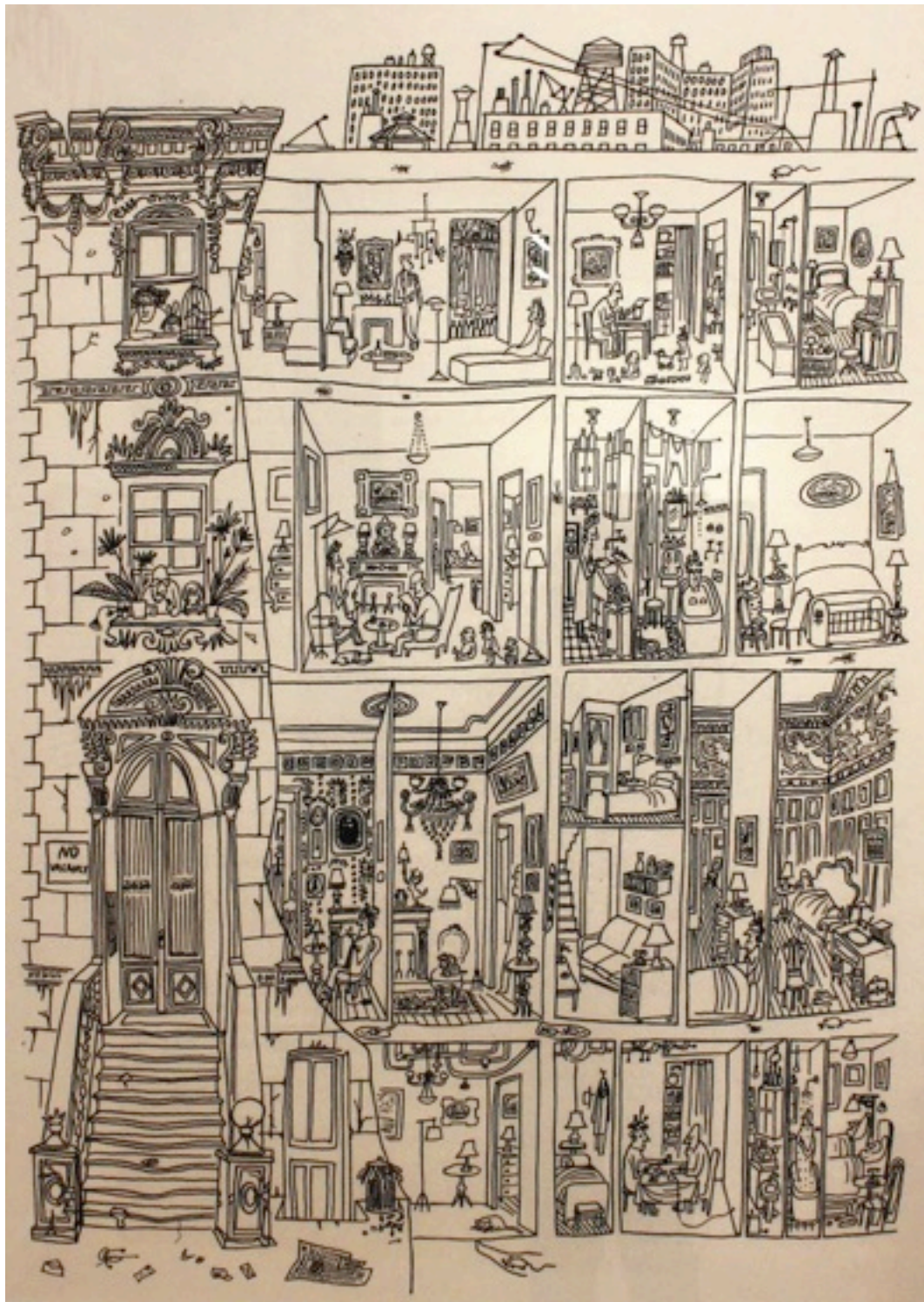
Tav. IV: Antonello da Messina, *Il condottiero*, 1475, Parigi, Musée du Louvre.



Tav. V: Georges Perec, Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, 1980.



Tav. VI: Domenico Gnoli, *Il ricciolo*, 1969, Maiorca, Fundación Yannick & Ben Jakober.



Tav. VII: Saul Steinberg, *The Art of Living*, 1949.



Tav. VIII: Cuchi White, *Università di Bologna*, 1980.



Tav. IX: Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica*, 1874, Madrid, Banco de España.

Bibliografia

AUTOBIOGRAFIA E SCRITTURA DI SÉ

- Agostino di Ippona (Sant'Agostino), *Le confessioni*, Einaudi, Torino 2000.
- , *Le lettere I*, Città Nuova Editrice, Roma 1969.
- , *Le lettere III*, Città nuova Editrice, Roma 1974.
- , *La vera religione*, <http://www.augustinus.it>.
- Anderson Linda, *Autobiography: the new critical idiom*, Routledge, London 2001.
- Andreas-Salomé Lou, *Il mito di una donna*, Pgreco, Milano 2011.
- Anglani Bartolo, *I letti di procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- , *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena, Fasano di Puglia 1995.
- Barthes Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.
- , *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 2007.
- Battistini Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 2008.
- Beaujour Michel, *Autobiographie et autoportrait*, «Poétique», n. 8, 1977, pp. 442-458.
- Benstock Shari, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Routledge, London 1988.

- Borges Jorge-Luis, «Borges e Io», in Id., *L'artefice*, Adelphi, Milano 2011.
- Bruner Jerome, *Narrare tra sé e sé attraverso le storie*, «Ecole» 3/01.
- , *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Bruss Elizabeth, *Autobiographical Acts: the Changing Situation of a Literary Genre*, Hopkins, Baltimore 1976.
- Butor Michel, *Studi e conferenze 1948–1959*, il Saggiatore, Milano 1961.
- Cavel Stanley, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge 1996.
- Calle-Gruber Mireille, Rothe Arnold (a cura di), *Autobiographie et biographie: colloque franco-allemand de Heidelberg*, A.-G. Nizet, Paris 1989.
- Cambi Franco, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- Cerruti Giorgio, Bosco Gabriella (a cura di), *Il romanzo dell'io*, Portofranco editore, Aquila-Torino 2004.
- Cinelli Gianluca, *Ermeneutica e scrittura autobiografica*, Edizioni Unicopli, Milano 2008.
- Chiantaretto Jean-François (a cura di), *Écriture de soi et sincérité*, Inpress, Paris 1998.
- D'Angelo Paolo, «Autobiografia», in Id. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 43-70.
- Derrida Jacques, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.
- , *Saggio sull'autobiografia. Memorie per Paul De Man*, Jaca Book, Milano 1995.
- , *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita Ed., Milano 2003.
- , *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, il Poligrafo, Padova 1993.
- D'Intino Franco, *L'autobiografia moderna. Storie forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma 2003.
- , «I paradossi dell'autobiografia», in Raffaele Caputo e Matteo Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita, l'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni Editore, Roma 1997.
- Demetrio Duccio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- , *Scritture erranti. Dall'autobiografia all'autoanalisi*, EdUP, Roma 2003.

De Man Paul, *Autobiography as De-facement*, «Modern Language Notes», v. 94, n. 5, 1979, Comparative Literature, The Johns Hopkins University Press, pp. 919-930.

Eakin Paul John, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton UP, Princeton 1985.

Elbaz Robert, *The changing nature of the self: a critical study on the autobiographic discourse*, London, Croom Helm, London 1988.

Ferrarotti Franco, *Il ricordo e la temporalità*, Laterza, Roma-Bari 1987.

Forest Philippe, *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?*, Holden Maps, Milano 2003.

———, *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, Holden Maps, Milano 2004.

Foucault Michel, *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2011.

———, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Feltrinelli, Milano 2007.

———, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà*, «Archivio Foucault», vol. 3, Milano, Feltrinelli, Milano 1998.

———, *L'écriture de soi*, «Corps écrits», n. 5, 1983, pp. 3-23.

———, «Che cos'è un autore?», in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984.

———, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1988.

Freud Sigmund, *La mia vita. La psicoanalisi*, Mursia, Milano 1989.

———, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2012.

———, «Ricordare, ripetere, rielaborare (1914)», in *Opere Complete*, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

———, «Ricordi di copertura (1899)», in *Opere Complete*, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

Gadda Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2011.

Galimberti Umberto, *Psiche e techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999.

———, *La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Feltrinelli, Milano 2005.

———, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 2002.

Gusdorf Georges, *La découverte de soi*, Presses Universitaires de France, Paris 1948.

———, *Mémoire et personne*, Presses Universitaires de France, Paris 1951.

——, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 1975, pp. 957-994.

Kirchmayr Raoul, *Parresia, giochi di verità e vita filosofica nell'ultimo Foucault*, «aut aut», n. 356, ottobre - dicembre 2012, pp. 100-121.

Janet Pierre, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Édition A. Chahine, v. III, Paris 1928, pp. 419-624.

Jay Paul, *Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell, Ithaca 1984.

Jedlowski Paolo, *Raccontami di te. Il racconto autobiografico nelle conversazioni ordinarie*, intervento a Philo, Milano, 7 marzo 2010.

——, *Il sapere dell'esperienza*, Carocci, Roma 2008.

Lang Candance, *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, «Diacritics», 12, n. 4, 1982, pp. 2 -16.

Lash Christopher, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di cambiamenti*, Feltrinelli, Milano 1985.

——, *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 1981.

Lavagetto Mario, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992.

——, *Racconti analitici*, Einaudi, Torino 2012.

Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

——, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986.

——, *Je est un autre*, Seuil, Paris 1980.

Leiris Michel, *Età d'uomo*, SE, Milano 2003.

Levi Primo, «Il sistema periodico» in Marco Belpoliti (a cura di), *Primo Levi. Opere*, Einaudi, Torino 1997.

Lloyd Genevieve, *The self as fiction: philosophy and autobiography*, «Philosophy and literature», X, 2, 1986, pp. 168-185.

Mariani Anna Maria, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma 2012.

Mehlman Jeffrey, *A structural study of autobiography. Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Cornell University press, London 1974.

Misch Georg, *A history of Autobiography in Antiquity*, Routledge, London 1950.

Montaigne Michel Eyquem de, *Saggi*, Mondadori, Milano 1970.

Olney James, *Autobiography: Essays Theoretical and Practical*, Princeton UP, Princeton 1980.

——, *Metaphors of self. The meaning of autobiography*, Princeton UP, Princeton 1972.

Orlando Francesco, *Infanzia, memoria, storia da Rousseau ai romantici*, Pacini Editore, Pisa 2007.

Pisano Libera, Carassai Marco, Guidi Simone (a cura di), *Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia*, «Lo sguardo – Rivista di filosofia», n. 11, Roma 2013.

Pizzorno Alessandro, *Sulla maschera*, il Mulino, Bologna 2008.

Pizzorusso Arnaldo, *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*, il Mulino, Bologna 1986.

Poirier Jacques, *L'autobiographie sur le divan*, «TDC», 884, 15 novembre 2004, pp. 20-21.

Raymond Marcel, *Jean-Jacques Rousseau et la problème de la connaissance de soi*, «Studi francesi», VI, 1962, pp. 457-462.

Remotti Francesco, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Ricoeur Paul, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, il Saggiatore, Milano 1967.

——, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.

——, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-88.

——, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004.

——, *L'identità narrative*, in «Revue des Sciences Humaines» (numero monografico), 221, 1991, pp. 35-47.

Robbe-Grillet Alain, *Les derniers jours de Corinthe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1994.

Rousseau Jean-Jacques, «Le confessioni», in L. Sozzi (a cura di) *Scritti autobiografici*, Einaudi, Torino 1995.

Rovatti Pier Aldo, «Il soggetto che non c'è», in Mario Gazigna (a cura di), *Foucault oggi*, Feltrinelli, Milano 2008.

Santayana George, «The World's a Stage e Masks», in Id., *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, New York, Scribner's, 1922, pp. 126-132.

Sarraute Nathalie, *Infanzia*, Cronopio, Napoli 2005.

Saunders Max, *Self impression. Life-writing, autobiografiction, & The Forms of Modern Literature*, Oxford University Press, USA 2010.

Sennett Richard, *La caduta dell'uomo pubblico. La società intimista*, Bompiani, Milano 1982.

Sheringham Michael, *French autobiography: devices and desires. Rousseau to Perec*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Simmel Georg, *Il segreto e la società del segreto*, SugarCo edizioni, Varese 1992.

——, *Il volto e il ritratto*, il Mulino, Bologna 1985.

Sini Carlo, «Una pratica della verità», in *La psicoanalisi*, «Astrolabio», n. 10, Roma 1991-1992.

Smith Robert, *Derrida and autobiography*, Cambridge University press, Cambridge 1995.

Starobinski Jean, *La trasparenza e l'ostacolo*, il Mulino, Bologna 1989.

——, *La maschera e l'uomo*, intervista di G. Ferrario, Edizioni Casagrande-Jaca Book, Bellinzona-Milano 1990.

Tassi Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2007.

——, *Specchi del possibile*, il Mulino, Bologna 2008.

Tagliapietra Andrea, *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

——, *La virtù crudele*, Einaudi, Torino 2003.

Trilling Lionel, *Sincerity and authenticity*, Harvard University Press, Massachusetts 1972.

Viart Dominique, *Un genre impossible*, «TDC», 884, 15 novembre 2004, pp. 6-13.

Williams Bernard, *Genealogia della verità*, Fazi Editore, Roma 2005.

Woolf Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 2006.

Wright Douglas, Mathieu Thomas, *Autobiography as Philosophy. The Philosophical Uses of Self-presentation*, Routledge, London 2006.

Zambrano Maria, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 1997.

——, *La agonia de Europa*, Mondadori, Madrid 1988.

AA.VV, *Pierre Hadot, L'enseignement des antiques, l'enseignement des modernes*, Editions Rue d'Ulm, Paris 2010.

AA.VV, *Una vita e la psicoanalisi. L'autobiografia e le 'costruzioni di difesa'*, «Il piccolo Hans» (numero monografico), n. 50, 1986.

GEORGES PEREC

Scritti

- Perec Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante* (René Julliard, Paris 1965), tr. Leonella Prato Caruso, *Le cose*, Einaudi, Torino 2011 (prefazione di Andrea Canobbio).
- , *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (Denoël, Paris 1966), tr. Emanuelle Caillat, *Quale motorino con il manubrio cromato giù in fondo al cortile?*, Edizioni e/o, Roma 2004.
- , *Un Homme qui dort* (Denoël, Paris 1967), tr. Jean Talon, *Un uomo che dorme*, Quodlibet, Macerata 2009 (postfazione di Gianni Celati)
- , *La Disparition* (Denoël, Paris 1969), tr. Piero Falchetta, *La scomparsa*, Guida, Napoli 1995.
- , *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (con Pierre Lusson, Jacques Roubaud), Christian Bourgois, Paris 1969.
- , *Le Revenentes*, Julliard, Paris 1972.
- , *La Boutique obscure. 124 rêves* (Denoël, Paris 1973), tr. Ferdinando Amigoni, *La bottega oscura*, Quodlibet, Macerata 2011.
- , *Espèces d'espaces* (Galilée, Paris 1974), tr. Roberta Delbono, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- , *W ou le souvenir d'enfance* (Denoël, Paris 1975; Gallimard, Paris 2009), tr. Henri Cinoc, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Milano 2005.
- , *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgois, Paris 1982); tr. Alberto Lecaldano, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Voland, Roma 2011.
- , *Alphabets*, Galilée, Paris 1976.
- , *Je me souviens* (Hachette, Paris 1978), tr. Daniella Selvatico Estense, *Mi ricordo*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- , *La Vie mode d'emploi* (Hachette, Paris 1978), tr. Daniella Selvatico Estense, *La vita, istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 2010.
- , *Trompe l'œil*, Patrick Guérars, Paris 1978.
- , *Le Mots croisés I*, Mazarine, Paris 1979.
- , *Allées et venues rue de l'Assomption*, «L'Arc», n. 76, Librairie Duponchelle, Paris 1979, pp. 28-34.

- , *Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (Balland, Paris 1979), tr. Sergio Pautasso, *Storia di un quadro*, Skira, Milano 2011.
- , «Considérations sur les lunettes», in Pierre Marly, *Les Lunettes*, Hachette, Paris 1980, pp. 5-9.
- , *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (Le Sorbier, Paris 1981), tr. Maria Sebregondi, *Ellis Island. Storie di erranza e di speranza*, Archinto, Milano 1996.
- , *La Clôture. 17 poèmes accompagnés de 17 photographies de C. Lipinska*, Imp. Caniel, Paris 1976.
- , *Théâtre I* (Hachette, Paris 1981), tr. Laura Vettori, *Teatro: Il posto delle patate* preceduto da *L'aumento*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- , *L'Oeil ébloui* (con Cuchi White), Hachette, Paris 1981.
- , *Atlas de littérature potentiell*, (con i membri dell'Oulipo), Gallimard, Paris 1981.
- , «Je me souviens des années soixante», in Maurice Achard, Anne Marie Métaillé, *Les Années soixante en noir et blanc*, Éditions AMM, Paris 1980.
- , «Cinq poèmes de Georges Perec» in Michel Deguy, *Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie, 1960 – 1982*, Flammarion, Paris 1982.
- , *Penser/Classer* (Hachette, Paris 1985), tr. Sergio Pautasso, *Pensare/classificare*, Rizzoli, Milano 1989.
- , *Le Mots croisés II*, P.O.L éditeur / Mazarine, Paris 1986.
- , *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres* (1985), tr. Elena Vicari, *Brevi note sull'arte e il modo di riordinare i propri libri*, Henry Beyle, Milano, 2010
- , '53 jours' (P.O.L éditeur, Paris 1989), tr. Sergio Paurasso, '53 giorni', Rizzoli, Milano 1996.
- , *Presbytères et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F.* (con Marcel Benabou), Éditions du Limon, Paris 1989.
- , *Je suis né* (Éditions du Seuil, Paris 1990), tr. Roberta Delbono, *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- , *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques* (Éditions du Seuil, Paris 1991), tr. Roberta Delbono, *Cantatrix sopranica L. e altri scritti scientifici*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- , *L.G., une aventure des années soixante* (Éditions du Seuil, Paris 1992).
- , *Le Voyage d'hiver* (Éditions du Seuil, Paris 1993), tr. Laura Vettori, *Viaggio d'inverno*, Robin, Roma 2001.

- , *L'Infra-ordinaire* (Éditions du Seuil, Paris 1996), tr. Roberta Delbono, *L'infra-ordinario*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- , *Cher, très cher, admirable et charmant ami... Correspondance Georges Perec - Jacques Lederer, 1956-1961*, Flammarion, Paris 1997.
- , *Entretiens et conférences*, 2 vol. a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière, Joseph K., Paris 2003.
- , *En dialogue avec l'époque*, a cura di Dominique Bertelli e Mireille Ribière, Joseph K., Paris 2011.
- , *L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* (Hachette, Paris 2008), tr. Emanuelle Caillat, *L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento*, Einaudi, Torino 2010.
- , *Voeux*, Seuil, Paris 1989.
- , *56 letters à un ami, le bleu du ciel*, Coutras 2011.
- , *Le Condottière* (Éditions du Seuil, Paris 2012), tr. Ernesto Ferrero, *Il condottiero*, Voland, Roma 2012.

Film

- , *Les Choses* (con Raymond Bellour, Jean Mailland). Réalisation: Jean Mailland. Production: Max Bonnafont, 1966.
- , *Un Homme qui dort*, (con Bernard Queysanne). Produit: Dovidis/Satpec, Paris/Tunis 1973.
- , *Gustave Flaubert. Le travail de l'écrivain*. Réalisation: Bernard Queysanne. Produit: Pathé, ministère des Affaires étrangères, 1974.
- , *Aho! Ou les hommes de la forêt*. Réalisation: D. Bertolino, F. Floquet.
- , *L'Oeil de l'autre*. Réalisation: Bernard Queysanne. Produit: INA pour FR3, 1974.
- , *Les Lieux d'une fugue*. Produit: INA pour TF1, Paris 1976.
- , *Récits d'Ellis Island. Histoire d'errance et d'espoir* (con Robert Bober). Produit: INA pour TF1, New York 1979.
- , *Trompe l'œil*. Réalisation: Catherine Binet. Gran Prix de la recherche, 1982.

Testi critici

- AA.VV., *Georges Perec*, «l'Arc», n. 76, Duponchelle, Parigi 1990.
- AA.VV., *Georges Perec*, «europe», 993/994 (gennaio-febbraio), 90, Paris 2012.
- AA.VV., *Parcours Perec. Colloque de Londres*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1990.
- AA.VV., *Analyses et réflexions sur W ou le souvenir d'enfance. L'humain et l'inhumain*, éditions Ellipses, Paris 1997.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec I. Colloque de Cerisy*, P.O.L éditeur, Paris 1985.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec II. W ou le souvenir d'enfance: une fiction?*, Textuel 34/44, n. 21, Université de Paris VII, Paris 1988.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec III. Presbytères et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F.*, Éditions du Limon, Paris 1989.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec IV. Mélanges*, Éditions du Limon, Paris 1990.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec VI. 'L'Œil d'abord...' Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris 1996.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec VII. Antibiotiques*, Le Castor astral, Paris 2003.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec VIII. Colloque de Montréal*, Le Castor astral, Paris 2004.
- AA.VV., *Cahiers Georges Perec X. Perec et l'Art contemporain*, Le Castor astral, Paris 2010.
- AA.VV., «Le cabinet d'amateur», n. 2, automne 1993, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1993.
- AA.VV., «Le cabinet d'amateur», n. 5, juin 1997, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1997.
- AA.VV., «Le cabinet d'amateur», n. 6., décembre 1997, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1997.
- AA.VV., «Le cabinet d'amateur», n. 7-8, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1999.
- AA.VV., *L'oeuvre de Georges Perec, réception et mythisation*, Actes du colloque de Rabat, Université Mohamed V, Rabat 2002.
- AA.VV., *Perec, vingt ans après*, «Formules» n. 6, mai 2002, Paris.
- AA.VV., *Georges Perec*, «Littératures», n. 7, printemps 1983.
- AA.VV., *Georges Perec mode d'emploi*, «Magazine littéraire», n. 193, mars 1983.

Amatulli Margareth, *Lazzaro risorto: memoria e identità nell'autofinzione di Jean Cayrol, Albert Cohen e Georges Perec*, Ed. Parnaso, Trieste 2000.

Beumatin Eric, *Quand j'entends parler de Perec, je sors mes fiches!*, «Revue Littératures», n. 7, Université de Toulouse-Le Mirail 1983.

Bellos David, *Georges Perec. A Life in Words: A Biography* (First American Edition, 1993), tr. fr. *Georges Perec. Une vie dans le mot*, Seuil, Parigi 1994.

Bens Jacques, *Oulipo, ouvroir de littérature potentielle: 1960-1963*, Librairie Le Lieu Bleu, Paris 1980.

Bertelli Dominique, *transPhormER / Ecrire. Tentative d'approche du texte signé 'Perec'*. Doctorat sous la direction de Bernard Magné, Toulouse-Le Mirail 1992.

Bertelli Dominique, Alberola Jean-Michel (a cura di), *Perec et l'image*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1999.

Borsari Andrea (a cura di), *Georges Perec*, «Riga», n. 4, Marcos y Marcos, Milano 1993.

Burgelin Claude, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud. Perec contre Freud*, Circé, Paris 1996.

———, *Georges Perec*, Edition du Seuil, Paris 1988; tr. it. *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Costa&Nolan, Genova 1989.

———, *Perec et la judéité: une transmission paradoxale*, «Revue d'Histoire de la Shoah», n. 176, septembre - décembre 2002.

Celati Gianni, *Palomar, la prosa del mondo*, «Alfabeta», n. 59, 1984.

Constantin Danielle, «Perec et Proust: le travail de la mémoire», in *Mémoire et culture, Actes du colloque international de Limoges 11-12 décembre 2003*, Presses Universitaires, Limoges 2006.

Coppel-Batsch Marthe, *Georges Perec, romancier de la psychanalyse*, «Les Temps Modernes», n. 604, mai 1999, Paris.

———, «Les ressources du crépuscule. Georges Perec, Marcel Proust et la psychanalyse», in Maurice Corcos, Pierre Lévy-Soussan et Emmanuelle Sabouret (a cura di), *Babel. Psychanalyse et littérature*, EDK éditions médicales et scientifiques, Paris 2002.

De Bary Cécile, *Le trompe l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction*, Colloque international en ligne Frontières de la fiction, 2000, www.fabula.org.

———, *Le réel contraint*, «Poétique», n. 144, novembre 2005, p. 481-489, 2005.

———, *Le palindrome a-t-il un sens?*, «Formules», n. 9, 2005, p. 49-58.

———, *L'image pré-texte*, «Agora, revue d'études littéraires», n. 4, juillet 2002, p. 98-130.

- , *Contre une littérature réaliste?*, «Formules», n. 6, 2002, p. 69-84.
- De Liege Dominique, *Perec, Pontalis: fin d'une ruse*, in «Revue du Littoral», n. 43, E.P.E.L., Paris 1996.
- Falchetta Piero, *Georges Perec*, «In forma di Parole», n. 4, 1991.
- Lejeune Philippe, *La Mèmoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P.O.L éditeur, Paris 1991.
- , *La rédaction finale de W ou le souvenir d'enfance*, «Revue Poétique», n. 133, février 2003, Seuil, Paris 2003.
- Lederer Jacques, *'Cher, très cher, admirable et charmant ami...'. Correspondance avec Georges Perec*, Flammarion, Paris 1997.
- Levy Carla, *Écritures de l'identité*, Presses universitaires de France, Paris 1998.
- Magné Bernard, (a cura di), *Georges Perec: écrire/transformer*, Études littéraires, n. 1-2, 1990, Presses de l'Université Laval, Québec 1990.
- , *Perecollages 1981-1988*, Presses universitaires de Mirail-Toulouse, Toulouse 1989.
- , *A propos de W ou le souvenir d'enfance : cinq micro-lectures du manuscrit de Stockholm*, «Formules», n. 6, mai 2002.
- , *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », Paris 1999.
- , «Les figures du lecteur dans la Vie mode d'emploi» in Y. Goga (a cura di), *Actes du colloque international Georges Perec. Cluj-Napoca 17-19 Octobre 1996*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1997.
- , «Préface», in G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, Librairie générale française, Paris 1997.
- Magné Bernard, Beaumatin Eric, Ribière Mireille, *De Perec etc., derechef: textes, lettres, règles e sens: mélanges offerts à Bernard Magné*, Editions Joseph K., Paris 2005.
- Magrelli Valerio, *Perec e il numero*, «Nuovi Argomenti», n. 2 (aprile-giugno), 1980.
- Martinez Odile, «Un trompe l'œil photographique dans W ou le souvenir d'enfance», in Monique Streiff Moretti, Mireille Revol Cappelletti, Odile Martinez (a cura di), *Il senso del non senso. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Edizioni scientifiche italiane, Perugia 1994, pp. 531-548.
- Mele Santino (a cura di), *Georges Perec*, «Nuova Corrente», n. 108 (luglio-dicembre), XXXVIII, Tilgher, Genova 1991.
- Melenotte Georges-Henri, *Un graphème indescriptible de George Perec*, «Revue du littoral», n. 33, novembre 1991, pp. 7-23.

- Neefs Jacques, Hartje Hans, *Georges Perec. Images*, Edition du Seuil, Paris 1993.
- Pouilloux Jean-Yves, *Trompe l'œil*, in «Critique» XLV, 503, avril 1989, p. 263-269.
- Reggiani Christelle, Magné Bernard (a cura di), *Ecrire l'énigme*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris 2007.
- Roche Anne, 'Ceci n'est pas un trompe l'œil'. *Les pièges de la représentation dans l'œuvre de Georges Perec*, «Sociologie du Sud-Est», n. 35-36, janvier-juin 1983, pp. 187-196.
- , *W ou le souvenir d'enfance, de Georges Perec*, «foliothèque» n. 67, Gallimard, Paris 1997.
- Salgas Jean-Pierre, *Variations sur un crâne et quelques pavés*, «Artpress», n. 179, International Edition, Paris 1993.
- , *Métamorphose de Lazare: écrire après Auschwitz*, «Artpress», n. 173, International Edition, Paris 1992.
- Scarpa Domenico, *La realtà inimmaginabile. Primo Levi e Georges Perec a Auschwitz*, Dottorato di ricerca in Narratività e letterature comparate, Università di Trento, Trento 2000.
- Schneider Martine, *Les choses – Espèces d'espaces: Geroges Perec*, Nathan, Paris 1991.
- Sirvent Michel, *Blanc, coupe, énigme: 'auto(bio)graphies'. W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, «Litterature», n. 98, mai 1995.
- Tremblay Pascal, *Les Lieux d'une fugue de Georges Perec: les processus du souvenir et de l'écriture comme données métatextuelles*, «Revue Calliope», Canada 2000.
- Virilio Paul, *Perec ami paisible*, «La Quinzaine Littéraire», n. 368, 1982.

ALTRI TESTI CONSULTATI

- Auerbach Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I e II, Einaudi, Torino 2000.
- Baltrušaitis Jurgis, *Anamorfoosi o Thaumaturgus Opticus*, Adelphi, Milano 1990.
- , *Aberrazioni, saggio sulla leggenda delle forme*, Adelphi, Milano 1983.
- Bartezzaghi Stefano, *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino 2007.
- , *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino 2010.
- Barthes Roland, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972.

- , *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.
- , *Leçon inaugurale de la chaire de semiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Seuil, Paris 1978.
- , *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979.
- Batchen Geoffrey, *Photography degree zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2009.
- Bateson Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976.
- Beckett Samuel, *Proust*, SE, Milano 2004.
- Bergson Henry, *La pensée et le mouvant*, Les Presses universitaires de France, Paris 1969.
- , *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- , *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- , *L'energia spirituale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008.
- , *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- Belpoliti Marco, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- Belpoliti Marco, Ricuperati Gianluigi (a cura di), *Saul Steinberg*, «Riga», n. 24, Marcos y Marcos, Milano 2005.
- Blanchot Maurice, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977.
- , *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- , *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
- , *Il passo al di là*, Marietti, Genova 1989.
- Burckhardt Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1961.
- Brusa Luisella, *Mi vedevo riflessa nel suo specchio. Psicoanalisi del rapporto tra madre e figlia*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Caillois Roger, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 2010
- , *L'occhio di medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Calabrese Omar, *L'arte del trompe l'œil*, Jaca Book, Milano 2011.
- Carnevali Barbara, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, il Mulino, Bologna 2012.

- Calvino Italo, «Il barone rampante», in Id., *Romanzi e racconti II*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1991.
- , *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.
- , «Palomar», in Id., *Romanzi e racconti I*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1991.
- , *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2000.
- , *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2011.
- Consolini Marco, Marrone Gianfranco (a cura di), *Roland Barthes*, «Riga», n. 30, Marcos y Marcos, Milano 2012.
- Danto Arthur Coleman, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Deleuze Gilles, *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007.
- , *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.
- , *La piega*, Einaudi, Torino 2004.
- , *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- , *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996.
- , «Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?», in F. Châtelet (a cura di), *Storia della filosofia. La filosofia del XX secolo*, Rizzoli, Milano 1976.
- , *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Che cos'è la filosofia*, Einaudi, Torino 2002.
- Deleuze Gilles, Parnet Claire, *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Derrida Jacques, *Il segreto del nome*, Jaca Book, Milano 2005.
- , *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005.
- , *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano 1978.
- , *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003.
- Di Napoli Giuseppe, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino 2004.
- Fédida Pierre, *Il buon uso della depressione*, Einaudi, Torino 2002.
- , *L'absence*, Gallimard, Paris 2005.
- Foucault Michel, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004.

- , *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1970.
- Gadda Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 2007.
- Gide André, *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris 1995.
- Girard René, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2005.
- , *Geometrie del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- , *Il pensiero rivale. Dialoghi su letteratura, filosofia e antropologia*, Transeuropa, Ancona 2006.
- Gorz André, *Lettera a D. Storia di un amore*, Sellerio, Palermo 2008.
- , *L'immateriale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Grazioli Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 2000.
- Handke Peter, *Saggio sulla stanchezza*, Garzanti, Milano 2000.
- Heidegger Martin, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2003.
- Huizinga Johan, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1973.
- Yerushalmi Yosef Hayim, *Il Mosé di Freud, giudaismo terminabile e interminabile*, Einaudi, Torino 1996.
- , *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Giuntina, Firenze 2011.
- Klee Paul, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Vallecchi, Firenze 1979.
- , *Diari 1898 - 1918*, il Saggiatore, Milano 2004.
- , *Teoria della forma e della figurazione*, 2 vol., Feltrinelli, Milano 1959.
- Kristeva Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
- Lacan Jacques, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, Einaudi, Torino 2004.
- , *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008.
- , *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003.
- , *Il seminario. Libro XX. Ancora*, Einaudi, Torino 2011.
- , *Scritti*, vol. I e II, Einaudi, Torino 2002.
- Lemoine-Luccioni Eugénie, *Psicoanalisi della moda*, Mondadori, Milano 2002.

- , *Il taglio femminile. Saggio psicoanalitico sul narcisismo*, et al., Milano 2011.
- Lyotard Jean-François, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Lolli Franco, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Poiesis, Bari 2013.
- Mazzocut-Mis Maddalena, *I percorsi delle forme*, Mondadori, Milano 1997.
- , (con la partecipazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Le Monnier, Firenze 2012.
- , «Allegoria e anamorfosi» in Andrea Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sulla 'Origine del dramma barocco tedesco' di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, pp. 249-261.
- , «Anamorfosi», in *Enciclopedia Filosofica*, vol. I, Bompiani, Milano 2006, pp. 418-419.
- , «Baltrušaitis Jurgis», in *Enciclopedia Filosofica*, vol. II, Bompiani, Milano 2006, pp. 1041-1042.
- , *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Mimesis, Milano 1999.
- Manganelli Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 2004.
- , *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994.
- Melville Herman, «Moby Dick», in Id., *Opere scelte I*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001.
- Nancy Jean-Luc, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
- Panosetti Daniela, *Il testo anamorfico. Strutture topologiche ambigue e prensione estetica nel discorso letterario*, Dottorato di ricerca in semiotica, Università degli studi di Bologna, Bologna 2007.
- Panattoni Riccardo, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, Mondadori, Milano 2013.
- Phillips Adam, *Sull'equilibrio*, Ponte alle Grazie, Milano 2011.
- Pontalis Jean-Baptiste, *Limbo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.
- , *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris 1983.
- , *L'amore degli inizi*, Borla, Roma 1990.
- , *La forza d'attrazione*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1999.

- , *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1954.
- Queneau Raymond, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981.
- Recalcati Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano 2007.
- , *Malinconia e creazione in Van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- , *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
- , *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Ronchi Rocco, *Bergson. Una sintesi*, Christian Marinotti, Milano 2011.
- , *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti, Milano 2001.
- , *Brecht, et al.*, Milano 2013.
- , *La scrittura della verità*, Jaca Book, Milano 1996.
- Rousseau Jean-Jacques, *Discorsi sulle Scienze e sulle Arti. Sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini*, BUR, Rizzoli, Milano 1997.
- Rozzoni Claudio, «Il pensiero dell'arte. La figura estetica in Gilles Deleuze», in *Premio Nuova Estetica*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2011.
- Rougé Bertrand, «Per un'estetica ironica. Danto e i Brillo Boxes o una fine dell'arte in trompe l'œil», in Elio Grazioli (a cura di), *Andy Warhol, «Riga»*, n. 33, Marcos y Marcos, Milano 2012.
- Sartre Jean-Paul, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004.
- , *Les Mots*, Gallimard, Paris 1995.
- , *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007.
- Simmel Georg, *Sull'intimità*, Armando Editore, Roma 1998.
- , *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Milano 1993.
- Siti Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013
- Šklovskij Viktor, *La mossa del cavallo*, De Donato, Bari 1967.
- Spinicci Paolo, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Cuem, Milano 2013.
- , *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano 1997.

——, *Percezioni ingannevoli. Lezioni di filosofia della percezione*, Cuem, Milano 2011.

Turner Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

Valéry Paul, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1992.

Vogl Joseph, *Sull'esitare*, O barra O Edizioni, Milano 2010.

Walton Kendal, *Mimesis as make-believe. On the foundations of representational arts*, Harvard University Press, Cambridge 1990.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009.

Ringrazio Sara Damiani, prima e più di tutti.

Eleonora Zucchi e Luigi Grazioli.

Il loro sapere, il loro amore, il loro essere specchi deformanti.

Tommaso, Manuela, Federico, Federica e Claudia, Francesco, Alice, mamma e papà, Alessandra e Ilaria, Marta e Alice, Paolo e Elena, Massimo. E le loro parole.

Maddalena Mazzocut-Mis, Alessandra Violi, Michela Marzano, Mario Porro, Stefano Bartezzaghi, Marco Belpoliti, Elio Grazioli, Riccardo Panattoni, Claudio Rozzoni; e il 'da dove' del loro parlare. Il sapere dell'Altro, muro prezioso anche per amare la nostra voce e parlare nonostante.

Ringrazio la gentilezza del personale dell'«Associazione amici Georges Perec», in particolare Raoul Delemazure che ha aperto per me la sede, in agosto, aiutandomi a orientarmi nelle 'boite' e inoltrare la mia richiesta di consultazione del materiale d'archivio a Madame Ela Bienenfeld, che l'ha accolta con cortesia e generosità, lasciando che io avessi tra le mani anche i *Lieux souvenir*, così raramente concessi in lettura. L'infinita cordialità del personale della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi mi ha accompagnato ogni giorno, accogliendo anche il mio francese tremolante; francese che, ora meno incerto, è uno tra i doni di questi anni di lavoro.

Sono infine grata ai momenti di scoramento attraversati durante questa ricerca. Tanti. Devo anche a loro un incontro, nel maggio 2012. Questo incontro ha cambiato la mia posizione, o più semplicemente mi ha indicato che c'è possibilità di movimento.

Questi tre anni di fatica sono stati anni di molta bellezza.