



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL SILENZIO**  
a cura di Massimiliano Fierro  
settembre 2012

EMANUELA CACCHIOLI

**Perec e i silenzi della sua identità: un vuoto da colmare con artifici grafici e creativi**

I.

“Scrivo [...] 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” (Perec 1991: 52). È questa la spiegazione che Georges Perec, uno dei maggiori scrittori del Novecento francese, adduce per chiarire le motivazioni che lo hanno spinto a scrivere il suo romanzo “autobiografico” *W o il ricordo d'infanzia* (1975). Le virgolette sono necessarie in quanto si tratta di un'opera peculiare. Perec, rimasto orfano in tenera età, fonda tutta la sua missione creatrice sull'intenzione di riempire il vuoto e l'assenza che costituiscono la sua infanzia, le sue radici, il principio di un percorso di sviluppo di cui non ha trattenuto nessun elemento. Rimangono solo alcuni ricordi, peraltro confusi, nebulosi e non del tutto affidabili. Sono la prima traccia di un passato che, per quanto informe, costituisce la base di un'esistenza che ha concretezza solo nell'età adulta. E allora Perec riparte dai ricordi e dalle poche fotografie ingiallite per riannodare la sua esistenza attuale con lo “scandalo del silenzio” che caratterizza la sua infanzia. L'unico mezzo per restituire consistenza ad una fase di vuoto è la scrittura. Lasciare un segno su una pagina bianca significa ricostruire la biografia occultata (Béhart 1995: 102) con un tratto nero e individuare una parola che sia in grado di riprodurre quello stato confuso che caratterizza la prima fase della sua esistenza:

lo 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. (Perc 1991: 52)

Dare voce al silenzio, dire l'indicibile (Lejeune 1991: 13), dare concretezza al nulla. È impossibile, un paradosso per definizione. Eppure Perc ci riesce. E lo fa a partire da una considerazione sulla sua origine al centro di un breve scritto del 1970 che è stato inserito in una pubblicazione postuma, *Sono nato* (testo che, non a caso, in quarta di copertina, riporta la dicitura: "Autobiografia dell'indicibile"):

Sono nato il 7.3.36. [...] Si può notare in primo luogo che una frase del genere è completa, costituisce un tutto. Ma [...] di solito si continua. È un bell'inizio che esige precisazioni, molte precisazioni, tutta una storia. (Perc 1992: 11)

## 2.

La difficoltà per Perc risiede proprio nella ricostruzione degli eventi che si sono susseguiti dopo quel 7 marzo 1936. Nasce da questa esigenza il progetto di scrivere un romanzo in cui si intrecciano i frammenti che possiede sulla sua storia e le avventure che condurranno Gaspard Winckler alla ricerca di un bambino scomparso che porta il suo stesso nome, oltre all'evocazione di un'isola al largo della Terra del Fuoco retta dall'ideale olimpico.<sup>1</sup> Si dipana-

<sup>1</sup> Il progetto di sfruttare la trama di un romanzo di avventure per ricostruire la propria autobiografia viene esposto da Perc in una lettera del 7 luglio 1969 indirizzata al critico Maurice Nadeau. Nella missiva, si dice che il romanzo: "È nato da un ricordo d'infanzia; o, più esattamente, da un fantasma che ho abbondantemente sviluppato verso i dodici-tredici anni, durante la mia prima psicoterapia. L'avevo completamente dimentica-

no, dunque, due storie in parallelo che Perc scinde graficamente in capitoli separati e pone in evidenza usando due caratteri tipografici diversi: il corsivo per il romanzo d'avventura e il tondo per l'autobiografia.<sup>2</sup> Esiste una frattura tangibile tra le due storie, ma il lettore deve necessariamente sfruttare l'una per completare l'altra (Robin 1993: 188; Magné 1988: 39-52; Ribière 1988: 25-37; Borsari 1992: 235-258). Le due vicende sono inscindibili e ci obbligano a constatare che la scrittura diventa salvifica per Perc in quanto strumento per infrangere quel muro di silenzio, costruito intorno alla sua infanzia, dalle persone che hanno vissuto quel lasso di tempo accanto a lui:

Scrivo: scrivo perché abbiamo vissuto insieme, perché sono stato uno fra loro, ombra in mezzo alle loro ombre, corpo accanto ai loro corpi; scrivo 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. (Perc 1991: 52)

Con tali parole, Perc manifesta la percezione di essere stato solo una presenza della sua infanzia. Non un artefice, non un protagonista della sua storia, ma una semplice ombra che si è mossa a fianco di altre esistenze incerte e inconsistenti. L'autobiografia risulta necessariamente frammentaria, dubbiosa e, in alcune occasioni, trasfigurata. E Perc, di conseguenza, avverte l'esigenza di introdurre un'altra vicenda in cui parallelamente il protagonista sia "testimone, non attore" (Perc 1991: 10) e che, pur essendo il ful-

to; mi è tornato in mente, a Venezia, nel settembre 1967, una sera in cui ero alquanto ubriaco; ma l'idea di farne un romanzo mi è venuta soltanto più tardi" (Perc 1992: 53).

<sup>2</sup> Bertini ci fa notare che tutta l'organizzazione di *W* è fondata su una contrapposizione di spazi: "Da una parte lo spazio dell'infanzia, la cui ricostruzione è affidata a frammenti di quotidianità minimi, apparentemente opachi e irrilevanti, salvati a stento dalle distruzioni della guerra e dai tracolli della memoria: dall'altra lo spazio della finzione, che [...] si chiude nell'orizzonte claustrofobico dell'isola di *W*, il cui ordine, apparentemente improntato ad un geometrico rigore, cela l'imperscrutabilità di un potere sinistramente capriccioso" (Bertini 1998: 191).

cro, non sia né eroe, né cantore. Solo in questo modo potrà riferire una storia personale “adottando il tono freddo e distaccato dell’etnologo” (Perec 1991: 10). Un’operazione che lo induce a mettere in relazione la sua biografia con i grandi eventi storici che si svolgevano parallelamente alla sua infanzia e che hanno avuto un impatto sconvolgente sul suo regolare sviluppo. Lo stesso Perec riassume in poche righe la prima fase del suo vissuto:

Non ho ricordi d’infanzia: fino a dodici anni circa, la mia storia è racchiusa in poche righe: ho perso mio padre a quattro anni, mia madre a sei; ho passato il periodo della guerra in vari istituti di Villard-de-Lans. Nel 1945 la sorella di mio padre e suo marito mi adottarono. (Perec 1991: 13)

Pochi dettagli proferiti con certezza, con “un’asciuttezza obiettiva” (Perec 1991: 13) per trovare la sicurezza nell’assenza. È lo stesso principio alla base di un’altra affermazione: “Non ho ricordi d’infanzia” (Perec 1991: 13) che, se all’inizio gli garantisce protezione, con il tempo assomiglia sempre di più a una sentenza di sfida e a un modo per evitare richieste di delucidazioni. Un vuoto che non può essere colmato e che, di conseguenza, esclude riflessioni, verbalizzazioni o strutturazioni. Eppure Perec possiede alcuni reperti concreti e una serie di frammenti che periodicamente riaffiorano nella sua mente e attendono pazientemente di manifestarsi nella loro concretezza. Per raggiungere tale forma compiuta è stato necessario un percorso lungo e tortuoso che ha persino richiesto un periodo di analisi (Perec 1992: 53).

*W* è un romanzo che conosce, tra il 1969 e il 1974, una genesi travagliata (Lejeune 1991; 1988: 119-169; Bellos 1994: 45-52) e il cui prodotto finale corrisponde, in un certo senso, alla presa di coscienza del proprio passato lacunoso e affabulato. Se non è possibile individuare certezze, la struttura romanzesca assicura comunque una gabbia entro cui inserire i dettagli rimasti. Claude Burgelin (2008: 128-160) ha brillantemente ricostruito in un saggio tutta la serie di reperti fotografici e iconici su cui Perec ha

concepito l’opera. Sfogliando le pagine di questo volume, abbiamo la possibilità di verificare i resoconti che lo scrittore ci fornisce nei capitoli autobiografici e di constatarne la veridicità. Possiamo, tuttavia, allargare la riflessione anche ad altri elementi, forse meno evidenti, ma che hanno una pregnanza degna di nota e che intrecciano vissuto personale e Storia. Una Storia intesa come entità astratta che ripercuote la sua azione sulla vita di individui comuni e ne stravolge il corso per sempre. E se la Storia è da considerarsi come il lato pienamente concreto e documentabile dell’esistenza di Perec, vi sono poi tutta una serie di elementi fittizi, trasfigurati, ricostruiti o semplicemente sognati e immaginati, attorno ai quali si è sviluppata la redazione di una biografia costituita da “Relitti e frammenti collegati [...] e tenuti insieme dalla scrittura, ma nel contempo rimasti schegge, spezzoni, caratterizzati dall’incompletezza” (Burgelin 2008: 128).

### 3.

Si è già sottolineato che Perec rimane orfano molto presto. Il padre muore nel 1940 perché ferito in una delle fasi preliminari della Seconda Guerra Mondiale; conflitto in cui si è arruolato volontariamente (Burgelin 2008: 136). La madre, invece, dopo aver messo in salvo il figlio su un convoglio della Croce Rossa diretto nel Vercors, rimane a Parigi e viene arrestata durante una retata. Morirà nel 1943 nel campo di Auschwitz. La “grande Storia” dunque e, in particolare la Seconda Guerra Mondiale, sono da intendersi come causa primigenia della perdita della sua famiglia e della cancellazione di ogni ricordo. Ma diventa anche un’ossessione che Perec elabora in più occasioni nel corso della sua vita. Non è un caso che spesso faccia riferimento alla sua abitudine di conoscere i nomi dei generali o alla sua passione per i soldatini, elementi che sono significativamente legati alla figura del padre. Del genitore conserva solo una foto in divisa da soldato e una breve presenta-

zione scritta quindici anni prima rispetto alla stesura del romanzo. Ed è proprio all'interno di questa redazione che Perec ci spiega:

Mio padre ha fatto il soldato per pochissimo tempo. Pure, quando penso a lui è sempre al militare che penso. [...] Un giorno vidi una sua foto "in borghese" e rimasi di stucco; l'ho sempre conosciuto soldato. [...] l'amore che gli portavo si fuse con una passione selvaggia per i soldatini di piombo. (Perec 1991: 36-37)

Un dettaglio che Perec rimarca anche in un altro suo testo "autobiografico". Si tratta di *Mi ricordo*: una raccolta di 480 ricordi numerati legati alla sua infanzia<sup>3</sup> e che sembrano contraddire quanto detto sinora. In realtà, la struttura frammentaria e la varietà dei temi affrontati ci fanno capire che lo scrittore riferisce il proprio passato, ma analizzandolo, non dal punto di vista affettivo e familiare, quanto piuttosto a partire da una serie di piccoli richiami alla generazione in cui ha vissuto e a dettagli di vita quotidiana che sembrano essere andati perduti con il tempo. Tra questi elementi del passato, Perec inserisce: "Mi ricordo i soldatini di piombo veramente di piombo e quelli di terracotta" (Perec 1988: 79). E di questo gioco, può addirittura fornire un'indicazione sul valore del materiale e che va letto in parallelo con quest'altra frase:

[...] quando già frequentavo il liceo, [la zia] mi dava ogni mattina due franchi [...] per l'autobus. Io, però, intascavo quei soldi e andavo a scuola a piedi, la qual cosa mi faceva arrivare in ritardo, ma mi permetteva, tre volte alla settimana, di comperarmi un soldatino (ahimè! di terracotta) in un negozietto lungo il percorso. (Perec 1991: 38)

<sup>3</sup> Siamo di fronte a un'opera basata sull'enumerazione, una tecnica molto cara a Perec che si rivela efficace dal punto di vista stilistico poiché il "distacco impersonale proprio dell'elencazione mantiene agli eventi dell'ordinario il loro attributo di non rilevanza" (Bertacchini 1993: 156). *Mi ricordo* è, dunque, un'enumerazione di elementi eterogenei dove l'unico fattore comune è la compresenza in un luogo, ossia la memoria dell'autore.

#### 4.

Occorre ricordare che i Perec sono ebrei polacchi trasferitisi a Parigi nel 1926 con la speranza di avere prospettive di vita migliori. Nonostante questo, appena scoppia la guerra, il padre del piccolo Georges si arruola come volontario e combatte per la Francia. Una scelta che entra nell'immaginario dello scrittore e lo condurrà anche a ipotizzare una morte gloriosa per il genitore. Informazione che è completamente frutto della sua fantasia in quanto, come ci racconta lo stesso Perec: "Mio padre era morto di una morte stupida e lenta. [...] Si era trovato sulla traiettoria di un proiettile vagante. L'ospedale era zeppo" (Perec 1991: 38). Se, dunque, la realtà viene parzialmente travisata dalla sua memoria, una precisione maniacale lo ha condotto per anni a memorizzare tutti i nomi dei generali che hanno preso parte alle operazioni militari, quasi a manifestare un tentativo di controllo su un evento che ha cambiato il corso della sua esistenza: "Mi ricordo che alla fine della guerra, mio cugino Henri e io segnavamo l'avanzata degli eserciti alleati con bandierine che portavano il nome dei generali comandanti le armate o i corpi d'armata" (Perec 1988: 17). Un elemento di ordine e gerarchia che ritroveremo successivamente anche nelle descrizioni della società VV. La spersonalizzazione della guerra, in cui il dittatore impone decisioni prese dall'alto, senza pensare alle ricadute che tali scelte hanno sull'esistenza della popolazione, è un aspetto che lo colpisce in modo profondo. Lo constatiamo quando Perec menziona il celebre film *Il Grande Dittatore* (1940) di Chaplin per ricordare al lettore quanto sia facile manipolare i segni e lasciare che assumano significati totalmente diversi (Perec 1991: 96). Possiamo, tuttavia, fare riferimento allo stesso film per evocare la celebre scena in cui Charlie Chaplin danza facendo roteare in aria un mappamondo sulle note del preludio del *Lohengrin* [Video 1]. L'accostamento tra la produzione letteraria di Perec e il film di Chaplin è rinsaldato dal fatto che Charlot, il personaggio più celebre tra quelli impersonati dall'attore inglese, è un riferimento ricorrente in VV. Perec lo menziona quando ricorda il mo-



Video 1, in alto:  
Charlie Chaplin, *Il Grande Dit-  
tatore*, 1940.

Fig. 1, a sinistra:  
Charlot paracadutista – Ro-  
land Brasseur, *Je me souviens  
de Je me souviens*, 1998.

mento in cui viene affidato ad un convoglio della Croce Rossa che lo porterà al sicuro nel Vercors. Del distacco, lo scrittore ha serbato, appunto, l'immagine di un giornale illustrato con le avventure di Charlot e che Brasseur (1998: 67) rintraccia nel suo saggio

[Fig. 1]. Un dettaglio di cui non è nemmeno sicuro ma che riveste un'importanza notevole al punto da essere citato ben tre volte: nella prima occasione abbiamo un rapido riferimento ad uno Charlot con il paracadute, le cui funi sono in realtà le bretelle dei pantaloni (Perec 1991: 32); nella seconda occorrenza viene menzionato solo il personaggio (Perec 1991: 45); nel terzo caso invece si insiste sul fatto che il paracadute è un elemento "di sospensione, di sostegno, quasi di protesì" (Perec 1991: 66). Il paracadute, dunque, riveste una valenza salvifica ed è l'unico appiglio a cui ci si può aggrappare dopo essere stati catapultati nel vuoto, soli e senza sostegno sino a quando "La corolla si allarga, fragile e oscillante, prima della caduta controllata" (Perec 1991: 67). Un'esperienza che si trasforma in un "testo codificato", come lo definisce lo stesso Perec, che viene inserito in forma compiuta in *Sono Nato* (Perec 1992: 31-40). La scrittura, ancora una volta, si dimostra un supporto terapeutico imprescindibile, in grado di sostenere graficamente il lato più intimo dello scrittore. Permette, inoltre, l'assunzione di responsabilità nei confronti della memoria perduta dei propri genitori e, di conseguenza, della propria infanzia (Schwartz 1988: 55).

## 5.

La guerra manifesta la sua presenza anche ad un altro livello e, in questo caso, si associa alla figura della madre. In *W o il ricordo d'infanzia* troviamo alcune descrizioni di un mondo scomparso, di una "città fantasma" che sembra il frutto di un "incubo indimenticabile", generatore di ricordi dominati da "incomprensione, orrore e fascino" (Perec 1991: 9). Un universo terribile di cui il narratore è l'unico testimone, la "sola memoria vivente". Per rompere quel "glaciale silenzio" (Perec 1991: 10) che ha destinato quel luogo all'oblio, il narratore lascia affiorare i ricordi per ricostruire tutte le peripezie di un viaggio (è proprio su tali presupposti che si svilup-

pa la sezione romanzesca di *W*) che lo ha condotto nell'isola di *W*, un'esemplificazione dell'universo concentrazionario concepito da Hitler. Parallelismo esplicitato dallo stesso Perec nell'ultimo capitolo del romanzo con una citazione tratta da *L'Univers concentrationnel* di David Rousset, in cui vengono descritte le pene grottesche inflitte ai detenuti dei campi di concentramento.

Il lager per Perec rappresenta il luogo in cui la madre ha trovato la morte e che, di conseguenza, lo ha privato per sempre dell'affetto della famiglia. E, di esso, ci restano, da un lato le testimonianze visive, dall'altro un'immagine trasfigurata attraverso il racconto di una città retta da leggi sportive che rivela la sua vera natura e la connessione con l'organizzazione nazista. Per quanto concerne il primo aspetto, occorre riconoscere che le descrizioni potrebbero essere paragonate a istantanee scattate all'interno dei lager solo dopo la liberazione. Come affermato poc'anzi, sono testimonianze visive che si preoccupano di ricostruire un mondo da incubo che, pur essendo esistito, ha perso i suoi caratteri reali. Per donargli nuovamente una concretezza (e soprattutto dal momento che lui stesso non ne ha avuto esperienza diretta), Perec è costretto a descriverlo in questi termini:

Chi entrerà un giorno nella Fortezza vi troverà inizialmente solo una sfilza di stanze vuote, lunghe e grigie. Il rumore dei suoi passi sonanti sotto le alte volte di cemento lo impaurirà, e dovrà poi proseguire a lungo, molto a lungo, per scoprire, sepolte laggiù, nel cuore profondo della terra, le vestigia di un mondo nascosto che crederà di avere dimenticato: mucchi di denti d'oro, fedi matrimoniali, occhiali, migliaia e migliaia di vestiti ammucchiati, schedari polverosi, stock di sapone di pessima qualità... (Perec 1991: 194)

Sono impresse nella mente di tutti le immagini dei cumuli di scarpe [Fig. 2] e di indumenti [Fig. 3], oltre agli oggetti di valore [Fig. 4] e alle "ricchezze" che venivano sottratte ai deportati non appena varcavano il cancello del campo di concentramento [Fig. 5, Fig. 6]. In *La bottega oscura*, Perec, in modo molto sottile, ci spiega che:



Figg. 2-6, dall'alto in senso orario:  
Cumuli di scarpe – Clément Chéroux, *Memorie dei campi*, 2001.

Scarpe e indumenti – *Enciclopedia dell'Olocausto*, US Holocaust Memorial Museum.

Gioielli sottratti ai deportati – *Enciclopedia dell'Olocausto*, US Holocaust Memorial Museum.

Spazzole – *Enciclopedia dell'Olocausto*, US Holocaust Memorial Museum.

Valigie – *Enciclopedia dell'Olocausto*, US Holocaust Memorial Museum.

“Per «ricchezze» bisogna intendere ogni oggetto capace di aumentare la sicurezza e le possibilità di sopravvivenza del loro possessore, che si tratti di oggetti di prima necessità o di oggetti dotati di un valore di scambio” (Perec 2011: 18).

Tali descrizioni sono il frutto di un lungo percorso di rielaborazione personale che ha avuto origine dalla visione di tutta una documentazione iconografica che si è sviluppata attorno ad uno dei più tragici eventi storici del ventesimo secolo: “[...] sono andato a vedere con la zia una mostra sui campi di concentramento”. E tra le molteplici testimonianze esposte, Perec ricorda “[...] certe foto raffiguranti le pareti dei forni straziate dalle unghie dei gasati e un gioco di scacchi fatto con mollichelle di pane” (Perec 1991: 189). Un particolare che in *W* viene ripreso anche nella sezione romanzesca. Quando il cadavere di Caecilia, la madre del piccolo Gaspard, è recuperato dal relitto dell'imbarcazione su cui viaggiava, ci viene detto che: “[...] le [sue] unghie insanguinate avevano profondamente inciso la porta di quercia” (Perec 1991: 70). Un dettaglio che, oltre a farci capire quanto Caecilia abbia lottato prima di arrendersi alla morte, stabilisce un parallelismo del tutto naturale con l'istinto di sopravvivenza che animava i prigionieri dei campi. Il graffio è inteso, dunque, come segno, come lascito tangibile di una drammaticità che si ascrive all'indicibile e che può emergere sotto forma di reperto iconico. Oppure attraverso un'immagine non concreta che ricorre anche nei suoi sogni notturni e che lo stesso Perec analizza in questi termini:

Non si tratta davvero di un campo, com'è ovvio; è l'immagine di un campo, un campo-metafora, di cui so che è solo un'immagine familiare, come se rifacessi instancabilmente lo stesso sogno, come se non facessi mai altro sogno, come se non facessi mai altro che sognare questo campo. (Perec 2011: 17)

## 6.

Perec si spinge oltre tale percezione ossessiva e ci fornisce una rappresentazione del lager filtrata attraverso l'immagine di una città retta dall'ideale olimpico che poco alla volta rivela un carattere tutt'altro che sportivo. Gli atleti subiscono un processo di distopia e passiamo da un atletismo finalizzato al raggiungimento di un'ottima prestazione sportiva degna di essere premiata con una medaglia, ad una deformazione del corpo. Non è un caso che il motto “struggle for life” (Perec 1991: 109) vada a sostituire quello filantropico di Pierre de Coubertin. La scelta di associare il deportato di un lager ad un atleta sottoposto ad un trattamento inumano nasce da un'abitudine che il giovane scrittore possiede sin dalla giovinezza. Lo stesso Perec ammette di aver riempito interi taccuini con immagini di atleti “dissociati, scompaginati” e sospesi nel vuoto: “[...] tra gli undici e i quindici anni, ricoprii interi quaderni: figure che niente univa al terreno sul quale avrebbero dovuto poggiare [...] le gambe degli atleti erano separate dal tronco, le braccia separate dal torso, le mani non garantivano presa” (Perec 1991: 83) [Fig. 7]. Disegni incerti che si stagliano sulla pagina bianca senza riferimenti. Esattamente come i ricordi dello scrittore, ossia come quei “[...] brandelli di vita strappati al vuoto” (Perec 1991: 83). Ma perché associare proprio un atleta a un prigioniero di un campo di concentramento? Per rispondere a tale interrogativo, potremmo rintracciare un altro documento visivo, questa volta di tipo cinematografico, e ipotizzarne un influsso di quest'ultimo sulla biografia dell'autore. Si tratta di *Olympia*, un film documentaristico e celebrativo delle Olimpiadi di Berlino del 1936. La regista, Leni Riefenstahl, lo porta a termine nel 1938 su richiesta del Führer con il preciso intento di esaltare la prestanza fisica, la bellezza della corporeità e le grandi masse (Bach 2007). Che Perec lo abbia visto direttamente o meno, è una questione secondaria. Di sicuro il film influenzò notevolmente l'immaginario collettivo ed ebbe la funzione di amplificare la risonanza dell'evento [Video 2]. Lo stesso Perec, tra l'altro nato proprio nel 1936, avrebbe potuto



Fig. 7, a sinistra:  
Disegni di atleti –  
Claude Burgelin,  
Georges Perec. *La let-  
teratura come gioco  
e sogno*, 2008.

Video 2, in basso:  
Leni Riefenstahl,  
*Olympia*, 1938.



avere in mente, seppure inconsciamente, il fasto e la grandezza che tali immagini evocavano. Non solo. La scena si svolge comprensibilmente all'interno di uno stadio, ossia di uno spazio chiuso. I possenti atleti eseguono le prove sulla pista e sono circondati dal pubblico che si assiepa sugli spalti e non esita ad incitarli. Se nell'ottica nazista una tale orchestrazione genera un sentimento di orgoglio e di patriottismo, possiamo ipotizzare che, per il piccolo Perec, tali immagini suggeriscano una sensazione di oppressione, di minaccia. È l'idea della circoscrizione che convoglia questo stato d'animo: la struttura ha sempre un ruolo ambivalente per lo scrittore in quanto da un lato garantisce protezione, ma dall'altro si trasforma in una gabbia in cui è difficile sentirsi liberi.<sup>4</sup> La cerimoniosità dell'evento è tuttavia ben presente nella memoria dello scrittore quando descrive il momento dell'incoronazione del vincitore come un "[...] ricevimento rituale e pieno di sfarzo" (Perec 1991: 110). Non a caso, Hitler teneva in modo particolare all'immagine esteriore e anche gli atleti dovevano adeguarsi a tali dettami: "[...] bisogna pure che gli Uomini si alzino e si mettano in riga [...], bisogna che entrino nello stadio in perfetto ordine" (Perec 1991: 186). Un ordine che, a differenza di quanto avveniva a Berlino nel 1936, si associa al "grottesco", alla "parodia" della gara perché ogni atleta, oltre alle proprie abilità sportive, deve dimostrare "qualità d'attore". Per distrarre il pubblico dalla tensione agonistica delle competizioni, vengono istituite delle "gare per ridere, gare finte" (Perec 1991: 186) a cui sono destinati tutti i concorrenti che manifestano debolezza, tic o difetti fisici. In questo modo, diventeranno oggetto di ilarità per un'"anormalità" esasperata a più livelli: con un travestimento da clown e un trucco pesante, oppure saranno messi a dura prova quando si troveranno a correre su una

<sup>4</sup> Scullion (1998: 107-129) legge l'immagine dello stadio anche come un richiamo al funesto episodio del "Vel d'Hiv", ossia alla retata del luglio 1942 che portò all'arresto di più di tredicimila ebrei. Grazie alla collaborazione della polizia francese, donne, uomini e bambini furono stipati nell'ippodromo parigino per giorni in attesa di essere deportati nei campi polacchi.



Fig. 8: Deportati in attesa di essere liberati – *Enciclopedia dell'Olocausto*, US Holocaust Memorial Museum

pista insaponata o saranno coinvolti in una serie di gare assurde e antisportive.

Se dapprima il grottesco suscita la risata del pubblico, con il passare del tempo, rivela tutta la sua drammaticità e gli atleti perdono il loro carattere caricaturale e diventano degli spettri ambulanti che si ammassano di fianco ai cassonetti nella speranza di sfamarsi strappando “[...] alle carogne dei vinti lapidati e impiccati qualche brandello di carne” (Perec 1991: 185). Oppure cercheranno “invano di riscaldarsi e di trovare, nella gelida notte, per un attimo il sonno” (Perec 1991: 185). Sino al momento in cui qualcuno entrerà a W e vedrà [Fig. 8]:

[...] Atleti, che nelle loro tenute rigate sembrano caricature di sportivi 1900, slanciarsi, gomiti al corpo, per uno sprint grottesco. [...] Atleti scheletrici, dal volto terreo, la schiena perennemente china,

quei crani calvi e lucenti, quegli occhi pieni di panico, quelle piaghe purulente, tutti quei segni indelebili di una umiliazione senza fine, di un terrore senza fondo, [...] bisogna veder funzionare quell'immensa macchina di cui ogni ingranaggio, ogni singola ruota partecipa, con efficacia implacabile, all'annientamento sistematico degli uomini [...]. (Perec 1991: 193)

Il parallelismo è ormai chiaro e ben definito e capiamo fino in fondo quanto fosse doloroso per Perec ricostruire quegli eventi funesti che considera l'origine del vuoto della sua infanzia. La rielaborazione romanzesca, dunque, è divenuta un esercizio in grado di ripristinare un ordine, una pseudo-unità ricostruita a partire da mille frammenti incerti o desunti da reperti iconici.

## 7.

Perec ha sempre dichiarato che la scrittura è una traccia che gli permette di esprimere quel marchio indelebile che la presenza della sua famiglia ha impresso su di lui prima di svanire nel nulla (Perec 1991: 52). Uno strumento salvifico che si basa sulla concretezza del segno, sulla successione di lettere che danno forma ad un passato nebuloso. Ma c'è di più. Abile cruciverbista e adepto dell'Oulipo, Perec ama scherzare con i segni e deformarli, piegarli, sovvertirli per dare loro modo di sorprendere il pubblico, di spiazzarlo e indurlo a riflettere sul significato ambivalente che un artificio grafico può assumere (Bertharion 1998: 281-290). Emblematici a tal proposito sono i punti di sospensione racchiusi tra parentesi tonde che vengono posti al centro di una pagina vuota a metà di *W o il ricordo d'infanzia*: (...) (Perec 1991: 77). Il segno di per sé induce il lettore a pensare ad una continuazione, ad una sospensione provvisoria (Motte 2004: 82) quando in realtà prelude ad un duplice cambiamento. La sezione autobiografica, che all'inizio si focalizza sulla ricostruzione degli eventi a partire da ele-

menti concreti (foto e resoconti scritti in gioventù), si trasforma, nella seconda parte, in una sorta di auto-analisi in cui si lascia che i ricordi del passato riaffiorino e vadano a riempire quello spazio bianco. Il romanzo di avventura, invece, cambia completamente scenario e il lettore passa dalle peripezie per ritrovare un bambino scomparso (che potremmo identificare con il piccolo Georges), alla descrizione dell'universo W. Inoltre, i punti di sospensione vengono richiamati dallo scrittore quando rammenta di essersi fratturato un braccio e di essere stato costretto ad un'immobilità temporanea. Eppure nessuno ha serbato il ricordo di quel gesso bianco che gli aveva permesso di attirare l'attenzione dei parenti. Anzi, probabilmente, l'episodio è da attribuire ad un amico. Resta il bisogno di affetto che il piccolo orfano reclama e che lo obbliga ad ammettere che:

[...] quelle terapie immaginarie, meno costrittive che tutorie, quei *punti di sospensione*, indicavano dei dolori che si potevano dire e capitavano al momento opportuno per giustificare delle carinerie le cui ragioni venivano date solo sottovoce. (Perec 1991: 99)

Se i punti di sospensione rappresentano un modo per sottrarre all'indicibile un dolore fisico e, soprattutto, psicologico, vi sono invece altri segni che acquisiscono una valenza politica e ideologica. È quello che accade alla "X". Una lettera che, a differenza di tutte le altre, è anche il segno "della parola annullata – la riga delle X sulla parola che non si è voluto scrivere" (Perec 1991: 95). Bastano poche trasformazioni e scopriamo che non è difficile scovare il termine cancellato: "[...] prolungando le aste della X con segmenti uguali e perpendicolari si ottiene una croce uncinata (卐)" (Perec 1991: 95-96). Per ironia della sorte, se continuiamo a manipolare le lettere, vediamo che nella figura XX è "sufficiente riunire orizzontalmente le aste per ottenere una stella ebraica (✡)" (Perec 1991: 96). Lo stesso Perec, da sempre affascinato dalla potenza degli artifici grafici, ricorda al lettore come Charlie Chaplin ne *Il Grande Dittatore* abbia "[...] sostituito la croce uncinata con una fi-



Fig. 9:  
Il simbolo del dittatore  
– Charlie Chaplin, *Il Grande Dittatore*, 1940.

gura identica (dal punto di vista segmenti) [...]” (Perec 1991: 96) [Fig. 9]. Si potrebbe continuare lo stesso gioco di richiami grafici e significati nascosti con l'H, iniziale di Histoire, la Grande Storia che modifica per sempre l'assetto della biografia di Perec (1991: 13). Havercroft (2004: 97) sottolinea il legame sottile che si crea tra la X e l'H, se leggiamo quest'ultima in francese come "hache" e la intendiamo contemporaneamente come ascia (in inglese "axe") e lettera H. Un rapporto che coinvolge lettere diverse e che, per quanto forzato e funzionante solo in lingua inglese, ci aiuta a capire meglio come Perec sia attento nella scelta di segni che cambiano completamente significato a seconda di come li intendiamo e per quali scopi li utilizziamo.

## 8.

Abbiamo avuto modo di constatare che Perec può fare affidamento su alcuni supporti iconici quali fotografie, disegni, simboli grafici e tutta una serie di reperti atti a creare una rete di risonanze e di richiami all'infanzia perduta. Scaturiscono in questo modo i ricordi basati su eventi concreti (e confermati da coloro che hanno condiviso quel frammento di vita con lui) o trasfigurati dal tempo e dal bisogno di affetto. E sono proprio questi ultimi che acquisiscono una dimensione onirica in cui la certezza di un dettaglio risulta paradossalmente indefinita e falsa. Avviene invece l'opposto quando Perec cerca di descrivere la concretezza della realtà storica a partire dalle fotografie che ne conservano la memoria. Quegli eventi sono stati talmente inumani da essere inimmaginabili. È impossibile descrivere la ferocia che si è scatenata in un lager con l'obiettività che lo scrittore si era proposto all'inizio del romanzo. Diventa, dunque, necessaria la mediazione della finzione e soprattutto di una finzione basata sulla *contrainte*, sulla necessità di creare un ordine sistematico. Si sviluppa così *W*, un universo in cui le leggi, per quanto assurde, diventano il principio base sul quale costruire una società organizzata in ogni aspetto. Almeno nell'ottica di coloro che la governano. Gli atleti, invece, vivono un incubo terrificante nella speranza di potersi risvegliare e scoprire che esiste una qualche forma di salvezza. Ma non è possibile; la realtà supera l'incubo perché: "[...] questa è la vita, la vita vera, [...] è inutile credere che esista qualcos'altro. [...] Questo è, ed è tutto. Così è basta" (Perec 1991: 168). E, ciò che è peggio, gli atleti non reagiscono in nessun modo: "Qualcuno continua a urlare, ma la maggior parte tace, ostinatamente" (Perec 1991: 168). Il silenzio, dunque, è una strategia per sopportare l'indicibile, per accettare le leggi di *W* e perpetuare la propria esistenza sull'isola. Perec ha fatto lo stesso con la sua infanzia per molti anni, fino a quando si è reso conto che i ricordi, ossia quei brandelli di vita sospesi nel nulla come gli atleti che disegnava sui taccuini, avevano bisogno di ancorarsi ad una struttura stabile per trovare una loro collocazione

e soprattutto un significato. Il ricorso all'immaginazione diventa una necessità per farsi percepire dagli altri (Dana 1998: 15) perché, come afferma Semprun, uno scrittore che ha vissuto il campo in prima persona, solo l'artificio di un racconto permette di trasmettere, almeno parzialmente, la verità della testimonianza (Semprun 1994: 23).

Perec ha dovuto constatare che il silenzio può diventare "una minaccia mortale" (Perec 1991: 183), così come la tacita accettazione delle leggi a *W* diventava un giogo insopportabile. Solo dopo aver raggiunto questa consapevolezza, lo scrittore è stato finalmente in grado di rielaborare il trauma della sua infanzia e di dare voce a quel tassello bianco che contraddistingueva le sue origini. Dopo la prima dolorosa tappa, è stato necessario trovare un'unità nella dispersione della sua autobiografia. La scrittura, quindi, è divenuta lo strumento per incidere una traccia e segnalare finalmente la sua esistenza.

Esplorando la memoria, scopre che la verità soggettiva non si trova nel reale, bensì nella proliferazione del codice linguistico e nello spettacolo dei segni (Bertharion, 1998: 281-290). Si crea, di conseguenza, un conflitto tra il corpus delle tracce (il testo inteso come luogo di memoria) e l'autonomia del linguaggio, dove il segno, pur essendo incoerente, rivela un alto valore poetico. Oltre a svolgere una funzione terapeutica, in quanto la verbalizzazione permette di superare la "fobia del dimenticare" (Cacchioli 1993: 171). Solo in quel modo, le immagini, i ricordi, i sogni hanno finalmente trovato una loro collocazione, hanno riempito un vuoto, hanno dato una forma all'indicibile. E il racconto di finzione rappresenta quel "movimento di andata e ritorno", quel "tragitto" che Perec ha compiuto verso la sua infanzia, "verso quell'infanzia che davvero rifiutavo" (Pawlukowska 1993: 102). In ultima analisi, lo scrittore è riuscito ad infrangere un silenzio che, seppur sia rimasto incerto e lacunoso, è paradossalmente diventato molto eloquente.

## BIBLIOGRAFIA

- BACH S. (2007), *Leni. The Life and Work of Leni Riefenstahl*, Knopf, New York.
- BÉHART S. (1995), *Georges Perec: écrire pour ne pas dire*, Peter Lang, New York.
- BELLOS D. (1994), *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, Paris.
- BERTACCHINI E. (1993), "La vertigine tassonomica", in BORSARI A. (a cura di), *Riga*, IV, Marcos y Marcos, Milano, pp. 151-158.
- BERTHARION, J. D. (1998), *Poétique de Georges Perec: une trace, une marque ou quelques signes*, Librairie Nizet, Saint-Genouph.
- BERTINI M. (1998), "Viaggi straordinari in luoghi comuni: gli spazi di Perec", in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni Editore, Roma.
- BORSARI A. (1992), "Le cose e la memoria: Georges Perec", in BORSARI A. (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Marietti, Genova.
- BRASSEUR R. (1998), *Je me souviens de Je me souviens*, Le Castor Astral, Paris.
- BURGELIN C. (2008), *Georges Perec. La letteratura come gioco e sogno*, Costa & Nolan, Milano.
- CAVICCHIOLI S. (1993), "Spazi, eventi, quadri. Riflessioni sulla descrizione", in BORSARI A. (a cura di), *Riga*, IV, Marcos y Marcos, Milano, pp. 171-181.
- CHÉROUX C. (a cura di) (2001), *Memoria dai campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Contrasto, Roma.
- DANA C. (1998), *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, L'Harmattan, Paris.
- HAVERCROFT B. (2004), "Perec, Wolf et le souvenir de l'autobiographie", in *Cahiers Georges Perec, Colloque de Montréal*, VIII, Le Castor Astral, Bordeaux, pp. 93-112.
- LEJEUNE P. (1991), *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, POL, Paris.

- LEJEUNE P. (1988), "La genèse de *W* ou le souvenir d'enfance", in *Cahiers Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance: une fiction*, II, *Textuel* 34/44: 21, pp. 119-169.
- MAGNÉ B. (1988), "Les sutures dans *W* ou le souvenir d'enfance", in *Cahiers Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance: une fiction*, II, *Textuel* 34/44: 21, pp. 39-52.
- MOTTE W. (2004), "Contrainte et catastrophe", in *Cahiers Georges Perec, Colloque de Montréal*, VIII, Le Castor Astral, Bordeaux, pp. 75-83.
- PAWLIKOWSKA E. (1993), "Intervista a Georges Perec" (traduzione di GRAZIOLI E.), in BORSARI A. (a cura di), *Riga*, IV, Marcos y Marcos, Milano, pp. 98-103.
- PEREC G. (2011), *La bottega oscura*, Quodlibet, Macerata.
- PEREC G. (1992), *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino.
- PEREC G. (1991), *W o il ricordo d'infanzia*, Rizzoli, Milano.
- PEREC G. (1988), *Mi ricordo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- RIBIÈRE M. (1988), "L'autobiographie comme fiction", in *Cahiers Georges Perec, W ou le souvenir d'enfance: une fiction*, II, *Textuel* 34/44: 21, pp. 25-37.
- ROBIN R. (1993), *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, PUV, Saint-Denis.
- SCHWARTZ P. (1988), *Georges Perec. Traces of His Passage*, Summa Publication, Birmingham.
- SCULLION R. (1998), "Georges Perec, *W*, and the Memory of Vichy France", *SubStance*, XXXVII.3, pp. 107-129.
- SEMPRUN J. (1994), *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris.

## SITOGRAFIA

- AA. VV., *Enciclopedia dell'Olocausto*, United States Holocaust Memorial Museum:  
[http://www.ushmm.org/wlc/it/media\\_list.php?MediaType=ph](http://www.ushmm.org/wlc/it/media_list.php?MediaType=ph).