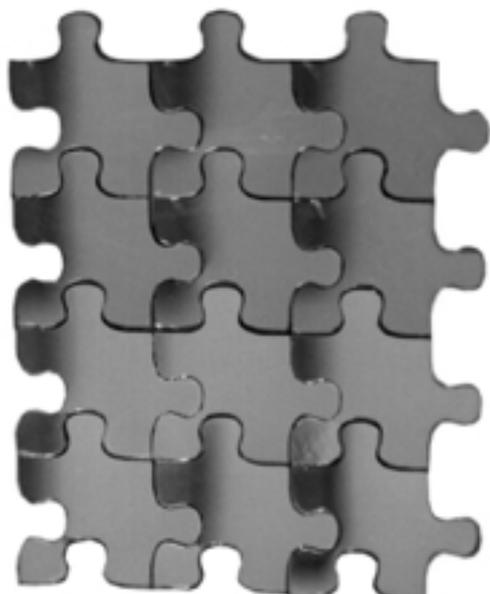


# Lascito Perec



**Fondazione Eredi Brancusi**  
Cascina "Corso" - Via La Morra, 17  
12062 CHERASCO (Cn)  
[fondazione@eredibrancusi.net](mailto:fondazione@eredibrancusi.net)  
[www.eredibrancusi.net](http://www.eredibrancusi.net)

Dal *Preambolo* de  
*La vita istruzioni per l'uso*  
di Georges Perec

*L'occhio segue le vie  
che nell'opera gli  
sono state disposte*

*Paul Klee,  
Pädagogisches Skizzenbuch*

All'inizio, l'arte del puzzle sembra un'arte breve, di poco spessore, tutta contenuta in uno scarno insegnamento della Gestalttheorie: l'oggetto preso di mira - sia esso un atto percettivo, un apprendimento, un sistema fisiologico o, nel nostro caso, un puzzle di legno - non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli

elementi: la conoscenza del tutto e delle sue leggi, dell'insieme e della sua struttura, non è deducibile dalla conoscenza delle singole parti che lo compongono: la qual cosa significa che si può guardare il pezzo di un puzzle per tre giorni di seguito credendo di sapere tutto della sua configurazione e del suo colore, senza aver fatto il minimo passo avanti: 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; solo i pezzi ricomposti assumeranno un carattere leggibile, acquisteranno un senso: isolato, il pezzo di un puzzle non significa niente; è semplicemente domanda impossibile, sfida opaca; ma se appena riesci, dopo molti minuti di errori e tentativi, o in un mezzo secondo prodigiosamente ispirato, a connetterlo con uno dei pezzi vicini, ecco che quello sparisce, cessa di esistere in quanto pezzo: l'intensa difficoltà che ha preceduto l'accostamento e che la parola puzzle - enigma - traduce così bene in inglese, non solo non ha più motivo di esistere, ma sembra non averne avuto mai, tanto si è fatta evidenza: i due pezzi miracolosamente riu-

niti sono diventati ormai uno, a sua volta fonte di errori, esitazioni, smarrimenti e attesa.

La parte dell'artefice di puzzle è difficile da definire. Nella maggior parte dei casi - per tutti i puzzle di cartone in particolare - i puzzle sono fatti a macchina e i loro contorni non seguono necessità alcuna: una pressa tranciante regolata secondo un disegno immutabile taglia i fogli di cartone sempre nel medesimo modo; il vero amatore respinge questo tipo di puzzle, non tanto perché sono di cartone invece che di legno, né perché sulla confezione è riprodotto il modello, ma soprattutto perché con questo sistema si viene a perdere la specificità stessa del puzzle; poco importa all'occorrenza, contrariamente a un'idea fortemente ancorata nella mente del pubblico, che l'immagine iniziale si consideri facile (una scena di genere alla maniera di Vermeer per esempio, o la fotografia a colori di un castello austriaco) oppure difficile (un Jackson Pollock, un Pissarro o - misero paradosso - un puzzle bianco): non nel soggetto del quadro o nella tecnica del pittore sta la difficoltà del puzzle, ma nella

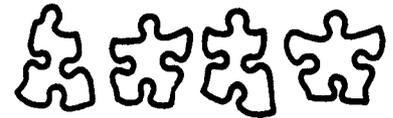
e poi riformati i bordi, messi a posto i particolari - la tavola con la tovaglia rossa a frange gialle molto chiare, quasi bianche, che regge un leggio con un libro aperto, la ricca cornice dello specchio, il liuto, l'abito rosso della donna - e le grandi masse degli sfondi divise a blocchi seguendone le tonalità di grigio, marrone, bianco o azzurro cielo - la soluzione del puzzle consisterà solo nel tentare via via tutte le combinazioni plausibili.

L'arte del puzzle inizia con i puzzle di legno tagliati a mano quando colui che li fabbrica comincia a porsi tutti i problemi che il giocatore dovrà risolvere, quando, invece di lasciare che il caso imbrogli le piste, vuole sostituirgli l'astuzia, la trappola, l'illusione: il modo premeditato, tutti gli elementi che figurano sull'immagine da ricostruire - questa poltrona di broccato d'oro, quel tricorno nero ornato da una piuma nera un po' sciupata, quell'altra livrea color giunchiglia tutta coperta di galtoni d'argento - saranno il punto d'avvio di un'informazione ingannevole: lo spazio organizzato, coerente, strutturato, significativo, del quadro verrà spezzettato non

sapienza del taglio, e un taglio aleatorio produrrà necessariamente una difficoltà aleatoria, oscillante fra una facilità estrema per i bordi, i particolari, le macchie di luce, gli oggetti ben definiti, le pennellate, le transizioni, e una difficoltà fastidiosa per tutto il resto: il cielo senza nuvole, la sabbia, i prati, i coltivi, le zone d'ombra, eccetera.

Nei puzzle del genere i pezzi si dividono in alcune classi maggiori fra cui le più note sono:

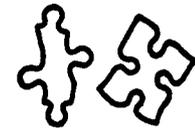
gli ometti



le croci di Lorena



e le croci



solo in elementi inerti, amorfi, poveri di significato e informazione, ma anche in elementi falsificati, portatori di false informazioni: due frammenti di cornice che s'incastano perfettamente mentre in realtà appartengono a due parti molto distanti del soffitto, la fibbia di una cintura di uniforme che si rivela in extremis un pezzo di metallo reggitorcia, vari pezzi tagliati quasi allo stesso modo appartenenti, gli uni a un arancio nano sulla mensola di un caminetto, gli altri al suo riflesso appena appannato in uno specchio, sono i classici esempi di trabocchetti tesi all'appassionato.

Se ne potrà dedurre quella che è probabilmente la verità ultima del puzzle: malgrado le apparenze, non si tratta di un gioco solitario: ogni gesto che compie l'attore del puzzle, il suo autore lo ha compiuto prima di lui; ogni pezzo che prende e riprende, esamina, accarezza, ogni combinazione che prova e prova ancora, ogni suo brancolare, intuire, sperare, tutti i suoi scaramenti, sono già stati decisi, calcolati, studiati dall'altro.

\* Il Go è un gioco giapponese nel quale, fra due o quattro giocatori vince chi riesce a piazzare per primo cinque pedine in altrettante caselle consecutive orizzontali sopra una scacchiera che ne ha quattrocen- to. [N.d.T.]

George Perec

### *Il viaggio d'inverno*

Nell'ultima settimana d'agosto 1939, mentre il frastuono della guerra invadeva Parigi, un giovane professore di lettere, Vincent Degraël, venne invitato a trascorrere qualche giorno in una proprietà nei dintorni di Le Havre, che apparteneva ai genitori d'un suo collega, Denis Borrade. L'ultima sera prima del rientro, esplorando la biblioteca dei padroni di casa alla ricerca d'uno di quei libri che da sempre ci si ripromette di leggere, ma che di solito si avrà poi solo il tempo di sfogliare svogliatamente accanto al camino prima d'andare a fare il quarto al tavolo del bridge, Degraël capitò su uno scarno volume intitolato *Il viaggio d'inverno*, il cui autore Hugo Vernier gli era del tutto sconosciuto, ma le cui prime pagine produssero in lui un'impressione così forte ch'egli si diede appena il tempo di scusarsi col suo amico e i suoi genitori, prima di salire in camera sua a leggerlo.

Il viaggio d'inverno era una specie di racconto scritto in prima persona, e ambientato in un paese semi-immaginario, i cui cieli pesanti, tenebrose foreste, dolci colline, e canali tagliati da chiuse verdastre, evocavano con insidiosa insistenza paesaggi delle Fiandre o delle Ardenne. Il libro era diviso in due parti. La prima, più corta, ripercorreva in termini sibillini un viaggio dall'aria iniziatica, ogni tappa del quale pareva fosse stata segnata da uno scacco, e al termine del quale l'eroe anonimo, un uomo che tutto lasciava supporre fosse ancor giovane, arrivava in riva a un lago sommerso da fitta nebbia. Qui lo aspettava un passatore, che lo conduceva su uno scosceso isolotto in mezzo a cui sorgeva un alto e buio edificio; il giovane aveva appena messo piede sullo stretto pontone che costituiva l'unico accesso all'isola, quando appariva una strana coppia: un vecchio e una vecchia, entrambi avvolti in drappaggi di lunghe cappe nere, che parevano sorgere dalla nebbia e che venivano a metterglisi ai lati, gli afferravano i gomiti, si stringevano il più possibile ai suoi fianchi; quasi saldati così l'uno all'altro, scalavano uno smottante

sentiero, penetravano nell'edificio, s'arrampicavano su per una scala di legno e arrivavano ad una stanza. Qui, inesplicabilmente come erano apparsi, i vecchi sparivano lasciando il giovane solo in mezzo alla camera. Questa era ammobiliata in modo sommario: un letto coperto da cretonne a fiori, un tavolo, una sedia. Un fuoco ardeva nel caminetto. Sul tavolo era pronta la cena: zuppa di fave, filetto di bue. Attraverso l'alta finestra della camera, il giovanotto osservava la luna piena che faceva capolino tra le nubi, quindi si sedeva a tavola e iniziava a mangiare. Ed è su questa cena solitaria che si concludeva la prima parte.

La seconda parte da sola costituiva quasi i quattro quinti del libro, e presto risultava chiaro che il breve racconto precedente non era che il suo pretesto aneddótico. Si trattava d'una lunga confessione d'un lirismo esasperato, intervallata da poesie, massime enigmatiche, formule incantatorie blasfeme. Aveva appena cominciato a leggerla, quando Vincent Degraël provò una sensazione di malessere che non riuscì a definire precisamente, ma che non fece che accen-

tuarsi mentre sfogliava le pagine del volume con mano sempre più tremante: era come se le frasi che aveva davanti agli occhi gli divenissero improvvisamente familiari, e prendessero a ricordargli irresistibilmente qualcosa, come se alla lettura d'ognuna di loro venisse a imporsi, o piuttosto a sovrapporsi, il ricordo insieme preciso e vago d'una frase quasi identica e già letta da lui altrove; come se quelle parole, tenere più che carezze o perfide più che veleni, quelle parole volta a volta limpide o ermetiche, oscene o cordiali, abbaglianti, labirintiche, e oscillanti senza posa come l'ago impazzito d'una bussola tra una allucinata violenza e una serenità favolosa, abbozzassero una confusa configurazione in cui si sarebbe detto di ritrovare alla rinfusa Germain Nouveau e Tristan Corbière, Villiers e Banville, Rimbaud e Verhaeren, Charles Cros e Léon Bloy.

Vincent Degraël, il cui campo d'interessi copriva precisamente tali autori (da qualche anno stava preparando una tesi sulla «evoluzione della poesia francese dai Parnassiani ai Simbolisti»), credette dapprima di aver davvero già letto quel libro

espressioni quali «il volo del tempo», «brume dell'inverno», «buio orizzonte», «profonde grotte», «fontane vaporose», «luci incerte di sottoboschi selvaggi», appartenessero a pieno diritto a tutti i poeti, e che per conseguenza fosse del tutto normale incontrarle in un paragrafo di Hugo Vernier, come nelle strofe di Jean Moréas; ma era assolutamente impossibile non riconoscere, parola per parola o quasi, procedendo a caso nella lettura, qui un frammento di Rimbaud («Je voyais franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges») o di Mallarmé («l'hiver lucide, saison de l'art serein»), là di Lautréamont («Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté»), di Gustave Kahn («Laisse expirer la chanson... mon coeur pleure/ Un bistre rampe autour des clartés. Solennel/ Le silence est monté lentement, il a peur/ Les bruits familiers du vague personnel »), oppure, appena un po' modificato, di Verlaine («dans l'interminable ennui de la plaine, la neige luisait comme du sable. Le ciel était couleur cuivre. Le train glissait sans un murmure... »), eccetera.

per caso nelle sue ricerche, poi, più verosimilmente, d'essere vittima d'un effetto di déjà vu, dove, come quando il semplice gusto d'un sorso di tè vi riporta d'un tratto indietro a trent'anni prima in Inghilterra, era bastato un nonnulla, un suono, un odore, un gesto (forse quell'istante di esitazione prima di prendere il libro dallo scaffale dov'era sistemato tra Verhaeren e Viélé-Griffin, oppure l'avidità con cui ne aveva percorso le prime pagine), perché il ricordo fallace d'una lettura precedente venisse in sovrimpressionazione a perturbare la lettura che stava facendo, fino a renderla impossibile. Ma ben presto non vi fu più possibilità di dubbio, e Degraël dovette arrendersi all'evidenza: forse la sua memoria gli stava facendo uno scherzo, o forse era solo un caso se Vernier pareva prendere a prestito da Catulle-Mendès quel verso «seul chacal hantant des sépulcres de pierre»; forse ciò andava nel conto degli incontri fortuiti, degli influssi esibiti, degli omaggi volontari, delle ripetizioni inconsapevoli, d'una volontà di creare un pastiche, del gusto delle citazioni, delle coincidenze fortunate; forse si poteva considerare che

Erano le quattro del mattino quando Degraël terminò la lettura del *Viaggio d'inverno*. Aveva individuato una trentina di imprestiti, ma certamente ce n'erano altri. Il libro di Hugo Vernier sembrava una prodigiosa compilazione ricavata da poeti della fine del XIX secolo, uno smisurato centone, un mosaico in cui quasi ogni tassello era opera di qualcun altro. Ma nel momento stesso in cui si sforzava d'immaginare quell'autore ignoto, che aveva voluto pescare nei libri altrui la materia stessa del suo testo, e tentava di capire fino in fondo questo progetto insensato e ammirevole, Degraël sentì sorgergli in cuore un sospetto tremendo. Gli era venuto in mente che, prendendo il libro dallo scaffale, aveva meccanicamente notato la data, mosso da un riflesso automatico di giovane ricercatore che non consultava mai un'opera senza far attenzione ai dati biografici. Forse s'era sbagliato, ma aveva creduto di leggere: 1864. Verificò quella data col cuore che gli batteva. Aveva letto giusto: e questo voleva dire che Vernier aveva «messo in piazza» un verso di Mallarmé con due anni di anticipo, plagiato Verlaine

dieci anni prima che le sue *Ariettes oubliées* fossero pubblicate, scritto alla maniera di Gustave Kahn un quarto di secolo prima di lui: questo voleva dire che Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière, e non pochi altri erano soltanto i copisti d'un poeta geniale e sconosciuto, il quale, nell'unica sua opera, era riuscito a racchiudere la sostanza stessa di cui si sarebbero nutrite dopo di lui tre o quattro generazioni!

A meno che, chiaramente, la data di stampa che compariva nell'opera non fosse fittizia. Ma Degraël si rifiutava di prendere in considerazione questa possibilità: la sua scoperta era troppo bella, troppo evidente, troppo necessaria per non essere vera, e già egli s'immaginava le vertiginose conseguenze che avrebbe provocato: quale prodigioso scandalo avrebbe costituito la rivelazione pubblica di questa «antologia ante litteram». L'ampiezza dei contraccolpi, l'enorme rimessa in questione di tutto ciò che i critici e gli storici della letteratura avevano imperturbabilmente professato per anni e anni. E la sua impazienza era tale che, rinunciando definitivamente al sonno, si precipitò nella biblioteca per tentare di

saperne un po' di più su Vernier e la sua opera.

Non trovò nulla. I pochi dizionari e repertori presenti nella biblioteca dei Borrade ignoravano l'esistenza di Hugo Vernier. Né i genitori di Borrade né Denis poterono fornirgli altre informazioni: il libro era stato acquistato in occasione di una vendita all'asta, circa dieci anni prima, a Honfleur: l'avevano sfogliato senza farci troppo caso.

Per tutto il giorno, con l'aiuto di Denis, Degraël procedette a un esame sistematico dell'opera, andandone a cercare i frammenti dispersi in decine d'antologie e raccolte poetiche: ne trovarono circa trecentoquaranta, sparsi in trenta autori: i più oscuri come i più celebri poeti della fine del secolo, e a volte anche qualche prosatore (Léon Bloy, Ernest Hello), sembravano tutti aver fatto di *Viaggio d'inverno* la bibbia da cui ricavare il meglio di se stessi: Banville, Richepin, Huysmans, Charles Cros, Léon Valade vi si trovavano fianco a fianco con Mallarmé e Verlaine, e altri oggi caduti nell'oblio, che si chiamavano Charles de Pomairols, Hippolyte Vaillant, Maurice Rollinat (il figlioccio di George Sand),

Laprade, Albert Mérat, Charles Morice o Antony Valabrègue.

Degraël annotò scrupolosamente su un quaderno la lista degli autori e il riferimento ai loro impieghi, e ritornò a Parigi ben deciso a continuare l'indomani le sue ricerche alla Biblioteca Nazionale. Ma gli avvenimenti non glielo permisero. A Parigi lo aspettava il foglio di arruolamento. Mobilitato a Compiègne, si ritrovò senza neanche aver il tempo di capire come a Saint-Jean-de-Luz, passò in Spagna e di lì in Inghilterra, e non tornò in Francia che alla fine del 1945. Per tutta la guerra aveva portato con sé il quaderno di appunti, ed era miracolosamente riuscito a non perderlo. È chiaro che le sue ricerche non avevano proceduto granché, però aveva fatto una scoperta per lui fondamentale: nella biblioteca del British Museum aveva potuto consultare il Catalogo generale dei libri francesi e la Bibliografia francese, trovando conferma alla sua formidabile ipotesi: il *Viaggio d'inverno*, di Vernier (Hugo), era stato pubblicato proprio nel 1864, a Valenciennes, presso la ditta Hervé Frères, tipografi-librai, e sottoposto al deposito

legale come tutti i libri pubblicati in Francia, era stato avviato alla Biblioteca Nazionale, dove gli era stata attribuita l'indicazione Z 87912.

Nominato professore a Beauvais, Vincent Degraël dedicò d'ora in poi tutto il suo tempo libero al *Viaggio d'inverno*.

Ricerche approfondite nei diari intimi e nella corrispondenza della maggior parte dei poeti della fine del XIX secolo, lo persuasero in breve che Hugo Vernier aveva avuto ai suoi tempi la celebrità che meritava: annotazioni come «ricevuta oggi una lettera di Hugo», o «scritto una lunga lettera a Hugo», o «letto V.H. tutta la lebre nota «Hugo, solo Hugo» di Valentin Haverkamp, non si riferivano affatto a «Victor» Hugo, bensì a quel poeta maledetto la cui breve opera aveva a quanto pare infiammato tutti quelli che l'avevano avuta per le mani. Contraddizioni clamorose, che la critica e la storia della letteratura non avevano mai potuto spiegare, trovarono così l'unica soluzione logica; ed evidentemente era pensando a Hugo Vernier e a quanto doveva al suo *Viaggio d'inverno*, che Rimbaud aveva scritto: «Io è un altro»,

e Lautréamont: « La poesia deve essere fatta da tutti e non da uno».

Ma quanto più metteva in rilievo il ruolo fondamentale che Hugo Vernier avrebbe dovuto occupare nella storia letteraria francese della fine del secolo scorso, tanto meno era in grado di fornire delle prove tangibili: infatti non poté mai rimettere le mani su un esemplare di *Viaggio d'inverno*. Quello ch'egli aveva consultato era andato distrutto - assieme alla villa - al tempo dei bombardamenti di Le Havre; l'esemplare depositato alla Biblioteca Nazionale non era disponibile quando lo richiese, e soltanto al termine di lunghe trafile riuscì a sapere che il libro, nel 1926, era stato inviato ad un rilegatore che non l'aveva mai ricevuto. Tutte le ricerche che fece svolgere a decine e decine di bibliotecari archivisti e librai, si rivelarono inutili; e ben presto Degraël si persuase che i cinquecento esemplari dell'edizione erano stati distrutti di proposito da quegli stessi autori che vi si erano direttamente ispirati.

Sulla vita di Hugo Vernier, Vincent Degraël non riuscì a sapere nulla o quasi. Da una insperata notula, scoperta in una

oscura Bibliografia degli uomini importanti della Francia del Nord e del Belgio (Verviers, 1882), apprese che era nato a Vimy (nel Pas-de-Calais) il 3 settembre 1836. Ma gli atti dello stato civile nel municipio di Vimy erano stati bruciati nel 1916, insieme ai loro duplicati depositati presso la prefettura di Arras. Non venne mai redatto un atto di decesso, a quanto risulta.

Per circa trent'anni Vincent Degraël si sforzò di raccogliere prove sull'esistenza di questo poeta e sulla sua opera. Alla sua morte, avvenuta nell'ospedale psichiatrico di Verrières, qualche suo vecchio allievo si diede a classificare l'enorme massa di documenti e di manoscritti da lui lasciati: tra questi compariva un grosso registro rilegato in tela nera, la cui etichetta recitava, in curatissima calligrafia: *Viaggio d'inverno*. Le otto prime pagine ripercorrevano la storia di queste vane ricerche, le altre trecentottantadue erano bianche.