

Il cabinet d'amateur di Georges Perec

Valeria Cammarata

O son spose-sorelle che sorreggono
 Opere e giorni, perché non si sprechino?

Italo Calvino

Dall'èkphrasis all'omologia strutturale

Nel 1979, un anno dopo la pubblicazione della *Vita istruzioni per l'uso*, Perec pubblica un nuovo romanzo *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* tradotto in italiano con il titolo *Storia di un quadro*¹. In un'intervista a Gérard-Julien Salvy nel 1980, Perec confessa che il nuovo progetto nasce dal desiderio di non abbandonare quello precedente, ed è, quindi, stato generato dal rimontaggio dei vecchi motivi, personaggi e, soprattutto, immagini in un nuovo romanzo. Il risultato è un romanzo breve che, com'è facile intuire dal titolo originale, s'inserisce subito all'interno di un preciso genere, un genere, però, pittorico, non tradizionalmente letterario.

Per sintetizzare in una frase possiamo dire che *Storia di un quadro* narra la storia di un quadro. Nulla di difficile, dunque, se non fosse che questo quadro, appartenente appunto al genere dei *cabinets d'amateur*, rappresenta al suo interno molti altri quadri, più di cento, tutti appartenenti alla collezione del ricco birraio Hermann Raffke, tedesco trapiantato negli Stati Uniti d'America alla fine dell'Ottocento. Il quadro, dipinto dal pittore Kürz, esposto durante i festeggiamenti organizzati per il venticinquennale di regno dell'imperatore Guglielmo II, dalla comunità tedesca di Pittsburg, suscita il più ampio interesse nel pubblico colpito, non soltanto, dalla vividezza delle rappresentazioni ma soprattutto dal particolare artificio che vede riprodotta *en abyme* la stessa opera e al suo interno ancora una volta

¹ Perec 1979, trad. it. 1990.

l'intera collezione in miniature sempre più piccole, e tante volte quanto la capacità visiva degli astanti può percepire. L'attenta osservazione dell'opera alla lente d'ingrandimento permette ai singoli "curiosi" di percepire le piccole differenze che le copie ad ogni diverso grado di ripetizione producono. Sono questi piccoli slittamenti di rappresentazione e di senso che costituiscono il motore della narrazione che prosegue con la morte di Raffke, la sua sepoltura insieme al suo quadro in una stanza che imita, in dimensioni più ridotte, la stanza della collezione, e una prima, piuttosto deludente, vendita dei quadri (americani e moderni) della collezione. La seconda vendita, successiva alla Guerra, vede finalmente in catalogo i quadri della pittura antica europea, i più ambiti della collezione. Il romanzo, piuttosto discontinuo è corredato di apparati extradiegetici come il saggio del critico d'arte Nowak, esperto conoscitore di Heinrich Kürz/Raffke, e il catalogo della seconda vendita, e termina con lo svelamento del falso: tutti i quadri della collezione sono falsi, falsa è l'identità del pittore – in realtà il nipote di Raffke – come falsi sono tutti i documenti e le storie costruiti col solo intento di beffare acquirenti e intenditori così come lo stesso collezionista era stato a sua volta beffato. Falso è anche il racconto costruito per il solo piacere e l'esclusivo brivido della finzione.

Il principio della copia e del falso punti cardine del breve racconto sono costitutivi sin dalle prime fasi del progetto. Si è trattato in primo luogo di riprendere ciascun capitolo della *Vita istruzioni per l'uso* e ritrovarne un elemento che riconducesse ad un quadro e al suo relativo pittore, reale o fittizio. Quindi era necessario costruire la storia vera e propria, l'intreccio in qualche modo poliziesco, il dramma che trasformasse il racconto in qualcosa di più di un semplice elenco di quadri. Infine il lavoro di documentazione sul genere a cui seguirà la redazione vera e propria, in realtà molto rapida visto che occupò per un solo mese l'autore: «[tutto ciò] corrisponde al racconto che c'è dentro questa collezione, è come una lunga notizia, e possiede uno spazio per il piacere della scrittura tutt'affatto lineare. Non c'è lo stesso groviglio della *Vita istruzioni per l'uso*»².

La *Vita istruzioni per l'uso* rappresenta dunque la collezione delle immagini più care a Perec, le immagini raccolte per tutta la vita, che costituirono i pezzi del suo puzzle o che ne colmarono la mancanza. *Storia di un quadro*, ne è il *cabinet*, l'opera che le racchiude tutte insieme, che celebra la completezza di questa collezione in tutti i suoi particolari, che ne rende un'istantanea o meglio un riflesso da lasciare

² Dall'intervista radiofonica a Gérard-Julien Salvy per «Démarches», il 12 gennaio 1980.

come ulteriore eredità ai posteri e che consente all'*amateur* stesso di non distaccarsi dalla sua faticosa e adorata creazione. Una creazione in tutto e per tutto fittizia, costruita attraverso la citazione, il plagio, "l'accaparramento" di opere precedenti, appartenenti ad altri o allo stesso autore, copie di copie in un infinito gioco di *mise en abyme*, come previsto dal genere.

Perec si diverte nel romanzo a descrivere o almeno a citare ogni singolo quadro presente nella collezione o rappresentato nel *cabinet*, con più o meno numerosi particolari, soprattutto per quanto concerne le modifiche apportate *en abyme*, producendo un continuo corto circuito non soltanto tra realtà e immaginazione, ma tra rappresentazione e ri-rappresentazione. Per questa ricchezza di descrizioni, tanto ricorrenti, come abbiamo visto, nell'intera opera di Perec, il romanzo è stato più volte ricondotto al genere dell'*ékphrasis*, cui di fatto appartiene. Lo studio di Manet van Montfrans in *La contrainte du reel* (van Montfrans 1999) ha il merito di avere individuato le principali fonti, pittoriche e critiche, del romanzo, e di averlo ricondotto alla *Vita istruzioni per l'uso* di cui costituisce, come afferma lo stesso Perec, un *encryptage*. Tuttavia, esaurire tutte le modalità del rapporto parola/immagine in Perec sotto un'unica definizione di *ékphrasis* appare alquanto riduttivo. Perciò sembra necessario utilizzare gli strumenti offerti dall'opera di catalogazione compiuta da Michele Cometa nel quadro del dibattito sul rapporto tra letteratura e arti figurative.

In primo luogo è necessario precisare che se di *ékphrasis* possiamo parlare nell'opera di Perec, essa è molto spesso una *ékphrasis* creativa, «nel senso di descrizioni di immagini che non hanno alcuna esistenza oggettiva» (Cometa 2004: 13), che rientra dunque in una versione novecentesca dell'*ékphrasis* anch'essa sottoposta all'impossibilità di legare la descrizione ad un oggetto materiale (*ibid.*: 14). Tant'è che anche Montfrans sottolinea le caratteristiche di alterazione, distorsione e condensazione tipiche del passaggio dalle immagini reali alla loro traduzione in parola. D'altra parte l'*ékphrasis* – il risultato più diffuso di questa "reciproca illuminazione", almeno nella letteratura occidentale³ – ha assunto lungo tutta la sua millenaria tradizione diversi aspetti. Volendoci limitare alle versioni novecentesche, possiamo affermare che una delle sue caratteristiche più importanti sta nell'inclusione dell'orizzonte

³ Le altre forme sono quelle del "genio doppio", delle "forme miste" (iconotesti o iconismi) e, infine, quello delle omologie strutturali – di cui ci occuperemo in seguito.

della ricezione, ossia nella sfida al patto di riconoscibilità⁴ che l'autore tende al proprio lettore nel momento in cui descrive un'opera d'arte. Questa "partecipazione interpretativa" costringe di volta in volta il lettore/spettatore a mettersi alla prova riconoscendo i quadri "reali" descritti dall'autore, immaginando quelli "fittizi" e svelando i "falsi". Tutto ciò non soltanto mette definitivamente in crisi la "compattezza semantica" dell'arte e della letteratura (cfr. Cometa 2004), ma soprattutto moltiplica i livelli di realtà in cui vengono implicati i personaggi, le immagini più o meno esplicite e l'autore stesso.

In prima istanza è quindi possibile distinguere un'ékphrasis "descrittiva" – che descrive un'opera effettivamente esistente –, da un'ékphrasis "nozionale" – che produce in letteratura nuove immagini, inesistenti nel campo reale della tradizione figurativa. Tra questi due estremi esistono poi diverse sfumature e diverse realizzazioni particolari⁵. Di certo la maggior parte dell'opera di Perec è caratterizzata dalla "nominalizzazione", dalla semplice citazione dell'opera senza ulteriori descrizioni. Si tratta della tecnica che costringe il lettore a mettere in campo tutta la sua competenza non solo artistica ma soprattutto la conoscenza dell'opera precedente di Perec, segnatamente, ma non esclusivamente, della *Vita Istruzioni per l'uso*⁶. È ciò che accade soprattutto con i due cataloghi della prima e della seconda vendita Raffke – che si limitano a riportare i titoli dei quadri e le notizie tecniche relative all'opera e alle circostanze dell'acquisto da parte del collezionista o dai precedenti proprietari – o nei due testi di cui si danno approfondite notizie – *L'autobiografia* di Hermann Raffke,

⁴ Nelle parole di Eco questa sfida diventa quasi una costrizione posta dall'autore al lettore che deve "guardare" le immagini del testo anche attraverso conoscenze ed esperienze "extradiegetiche": «siamo in qualche modo obbligati a percepire in un certo modo – voglio dire per iniziativa non nostra, bensì del testo, che in qualche modo ci obbliga a recuperare altre esperienze e altre memorie», è questa l'espressione dell'ékphrasis retorica chiamata ipotiposi, l'espressione verbale che richiami alla mente di chi legge un'immagine. Umberto Eco, "Les sémaphores sous la pluie", www.golemindispensabile.it/index.php?idnodo=8702, online.

⁵ Lasciando sempre da parte, per economia del discorso, le forme dell'ékphrasis classica così come di quella romantica, ci rifaremo alle teorizzazioni di Eco, che individua nove diverse forme di ipotiposi, ossia di forme letterarie che trasmettano impressioni visuali o spaziali di qualsiasi forma, anche al di là dell'opera d'arte, che è, invece, l'ambito cui si dedica totalmente l'ékphrasis.

⁶ Esistono, infatti, numerosi richiami anche a *L'homme qui dort* e alla *Disparition*, ma non potrebbe essere altrimenti in un'opera così auto-inter-testuale come quella di Perec.

redatta dai figli, e *Heinrich Kürz, un artista americano, 1884-1914*, tesi di laurea del critico d'arte Lester Nowak, che costituiscono i più significativi apparati documentari e critici del romanzo. Si tratta, come vedremo, della tecnica che risponde meglio al rimando crittografico del romanzo, che utilizza i quadri descritti come rimando in codice, appunto, ai capitoli del suo immediato ipotesto.

Al mero elenco fanno eccezione pochi esempi. *Uno studiolo* di Heinrich Kürz, il quadro motore del romanzo, mette in scena la prima *ékphrasis* e produce la cornice per gli inscatolamenti successivi, dettandone in qualche modo il "ritmo del movimento", volendo adottare le parole di Eco. L'autore di tale descrizione è anonimo, ma il catalogo in cui è inserita ha un'ampia diffusione nel pubblico e scatena la curiosità dei curiosi sull'opera e, di conseguenza, sulla collezione. Il quadro, come abbiamo già detto, viene descritto meticolosamente, per quanto si possa fare con il genere del cabinet. Se è, infatti, impossibile riportare fedelmente tutti i cento quadri che vi sono riprodotti l'autore non rinuncia a provocare il meccanismo tipico dell'*ékphrasis*, la sfida al lettore:

Basti dire che tutti i generi e tutte le scuole d'arte europea e della giovane pittura americana vi sono mirabilmente rappresentati, sia i soggetti religiosi sia le scene di genere, i ritratti e le nature morte, i paesaggi e le marine, ecc.: lasciamo ai visitatori il piacere di scoprire, riconoscere, identificare vuoi il Longhi o il Delle Notti o il Fernet, là l'Holbein o il Mattei, e altri capolavori degni dei più grandi musei d'Europa che l'amatore Raffke, consigliato con intelligenza da eminenti esperti, ha saputo scoprire nel corso dei suoi viaggi. (Perec 1979: 15)

Il meccanismo narrativo messo in moto da parola e immagine non può, ovviamente, fermarsi qui, e così l'attenzione del "visitatore" viene attirata su tre opere particolarmente felici, dando il via ad un *ékphrasis* nell'*ékphrasis*, fenomeno a cui già *La vita istruzioni per l'uso* ci ha abituato. Ma la descrizione approfondita riguarderà soltanto i primi due⁷. Il primo quadro nel quadro ad essere descritto è una *Visitazione*,

⁷ Il terzo quadro occupa, infatti, una posizione diversa. Non è appeso alle pareti come tutti gli altri, ma è posto su un cavalletto all'angolo destro della stanza, e non viene effettivamente descritto. Le notizie del catalogo riguardano più che altro il soggetto raffigurato, l'uomo più tatuato del mondo. Si tratta in questo caso di una completa invenzione che riguarda anche l'autore di questo quadro Adolphus Kleidrost, nome in cui molti

quadro e soggetto che, come scopriremo presto, ricorreranno per ben quattro volte nella storia del quadro:

È una Visitazione che, per quanto ci concerne attribuiremmo volentieri a un Paris Bordone, a un Lorenzo Lotto o a un Sebastiano del Piombo: al centro di una piccola piazza contornata di alte colonne, tra le quali sono tesi tendaggi con ricchi ricami, la Vergine, vestita di verde scuro, con un ampio velo rosso, si inginocchia davanti a santa Elisabetta, la quale, vecchia e claudicante, le è venuta incontro sostenuta da due domestiche. In primo piano a destra si vedono tre vegliardi, completamente vestiti di nero; due sono in piedi, quasi di faccia: il primo esibisce

hanno intravisto l'ombra di Robbe-Grillet. La questione che investe questo quadro, di cui così poco si parla, è però anch'essa centrale nell'economia del romanzo: la superficie interamente dipinta, drammaticamente saturata della sua stessa possibilità di parlare. Il capitolo della *Vita istruzioni per l'uso* cui rimanda è, secondo le liste preparatorie, il nono, ma si tratta di un'attribuzione poco chiara. Ne è protagonista la stanza in cui Hutting ha sistemato i suoi due domestici Ethel, la cuoca e guardarobiera, e Joseph Nieto il paraguaiano autista e uomo di fatica, ex sottocapo della marina mercantile. Le liste riconducono il ritratto anche al capitolo novantacinque, in cui si racconta dell'appartamento dei Gratiolet, soprattutto di quattro quadri: un disegno di Perpignani – una *Danseuse* che mostra un tatuaggio sull'avambraccio sinistro –, una copia dell'*Entrata a Costantinopoli*, un paesaggio "sul genere di" Hubert Robert, e, infine, uno studio a pastello per il ritratto del violinista Beppo di Joseph Ducreux, rimasto allo stadio di abbozzo. Il tema ricorrente di queste fonti è appunto l'impossibilità o il fallimento legato all'opera d'arte, da Hutting fino a Ducreux. Ma sarebbe forse necessario indagare sul nome dell'autista di Hutting, Joseph Nieto. *Las Meninas* di Velàzquez è senz'altro una delle fonti pittoriche di Perec, se non altro perché in qualche modo riconducibile al genere del *cabinet*, ma anche perché citata proprio in *Storia di un quadro* come «lavoro di specchio all'infinito in cui [...] chi è guardato e chi guarda non smettono di affrontarsi e di confondersi», George Perec, *Storia di un quadro*, cit.: 28. Così è quanto meno curioso che l'autore scelga per questo personaggio così evanescente, tanto nel primo quanto nel secondo romanzo, il nome di uno dei personaggi della tela di Velazquez, Jose Nieto y Velazquez il *summelier de cortina* della corte di Filippo IV, nonché sovrintendente degli arazzi reali. Si tratta di un personaggio che ha fatto molto discutere per la sua posizione sul punto di fuga, per il gesto con cui apre lo spazio del quadro ad un altrove sconosciuto, perché è probabilmente l'unico a guardare i reali che noi vediamo soltanto in un minuscolo riflesso. Non sarà poi, forse, superfluo ricondurre la questione della superficie eccessivamente dipinta all'arte degli arazzi di cui Nieto era appunto sovrintendente.

una pergamena srotolata a metà, su cui è disegnato, con un fine tratto blu, il piano di una città fortificata che il secondo indica con un dito ossuto; il terzo è seduto su uno sgabello in legno dorato, ricoperto da un cuscino verde, e ha i piedi incrociati: questi gira completamente le spalle ai compagni e sembra osservare il fondo della scena: un vasto piazzale dove è in attesa la scorta di Maria [...] All'orizzonte si staglia un paesaggio di colline e boschetti con, in lontananza, le torri sfumate di una città (*ibid.*: 16).

È questo un caso di quella che potremmo definire, con Cometa, condensazione. Infatti, se è impossibile per l'autore del catalogo riuscire ad attribuire a questo o quello dei pittori citati l'opera⁸, è perché Percé ha attinto a tutti e tre o, considerato anche Solario, quattro quadri, realmente esistenti. Confrontando le fonti pittoriche vedremo che l'ambientazione in esterno della «piccola piazza contornata di alte colonne, tra le quali sono tesi tendaggi» appartiene all'opera di Bordone o a quella di Del Piombo, così come a questa la riconduce la presenza delle ancelle, che però sembrano accompagnare Maria piuttosto che Elisabetta, e delle figure maschili, sebbene non in nero. Soprattutto analoga sembra la posizione di uno di questi che indica, non una pergamena srotolata, ma la scena centrale, dando le spalle allo spettatore e rivolgendosi al fondo dove sta facendo il suo ingresso l'anziano Zaccaria. L'abbigliamento della vergine «vestita di verde scuro, con un ampio velo rosso» sembra, invece, riconducibile, anche se in negativo a Bordone o anche al quadro di Lorenzo Lotto che, però, aveva vestito esattamente così non la Vergine ma una delle ancelle. Tra tutte queste fonti pittoriche, poi, l'unica che presenta una figura in ginocchio è, ancora una volta quella di Bordone, ad inginocchiarsi però

⁸ Un'attribuzione più precisa sarà poi fatta, nell'autobiografia di Raffke, da Thomas Greenback: «il quale fece notare che le livree dei paggi sfoggiano le armi del cardinale d'Ambroise: di conseguenza, il pittore altri non era che Andrea Solario, chiamato in Francia da Chaumont d'Ambroise per decorare la cappella del proprio castello di Gaillon» (*ibid.*: 64). Ai tre pittori iniziali se ne aggiunge, dunque un quarto che fu autore non di una visitazione ma della *Madonna del cuscino verde*, cuscino peraltro inserito nella descrizione di Percé. Nello studio di Nowak poi, l'attribuzione a Solario sarà riconfermata da una precisa ricostruzione della storia del quadro in questione e dei suoi successivi proprietari, che imputerà anche l'erronea attribuzione a Bordone al notaio di Loches, Charles Maurepas «che ne diede una descrizione molto bella nel *Bulletin des Sociétés Savantes d'Indre-et-Loire* (1828, XVII, 43)» (*ibid.*: 75). Infine, dal resoconto della seconda vendita Raffke, sapremo che il quadro, ormai definitivamente attribuito a Solario, verrà acquistato, per la cifra di 62500 dollari da Simon Rawram di New York (*ibid.*: 98).

non è la giovane Maria ma l'anziana Elisabetta. Le colline, i boschetti e le torri sfumate dello sfondo, appartengono con più probabilità a Del Piombo.

Una questione più complessa, però, è posta dalle tre figure maschili vestite in nero, che non è possibile rintracciare nell'intera iconografia che riguarda il soggetto. Dobbiamo, infatti, introdurre una ulteriore fonte che presta le sue immagini a questa descrizione, non si tratta in questo caso di una fonte pittorica in senso stretto ma di una fonte letteraria in senso lato. I tre uomini vestiti di nero sono, infatti, un'immagine ricorrente della *Vita istruzioni per l'uso*, che si ripresenta ogni qual volta si parli dell'appartamento di Winckler e, di conseguenza, del suo quadro preferito, a partire già dal primo capitolo, cui le liste preparatorie rinviano la *Visitazione* per quanto concerne il soggetto:

Sulla parete di camera sua, di fronte al letto, vicino alla finestra, se n'è andato il quadro quadrato che gli piaceva tanto: figurava un'anticamera nella quale si trovavano tre uomini. Due in piedi, con la finanziaria, pallidi e grassi, e sovrastati da cilindri che parevano avvitati sul cranio. Il terzo, anche questo vestito di nero, era seduto accanto alla porta nell'atteggiamento di chi aspetti qualcuno e impegnato a infilarsi un paio di guanti nuovi le cui dita aderivano perfettamente alle sue. (Perec 1978: 13)

Ancora nell'ottavo capitolo:

Oggi è sparito tutto ovviamente, andato: madia, sedie, tavola, plafoniera, le tre riproduzioni [...] andato così, dalla sera alla mattina: sono arrivati i facchini, il lontano cugino ha messo tutto in Sala d'aste, ma non a Drouot, a Levallois; quando lo seppero era troppo tardi, se no avrebbero forse tentato di andarci, Smauft, Morellet o Valène, e forse anche di ricomprare un oggetto a cui Winckler teneva particolarmente; non la madia, non avrebbero mai trovato un posto dove metterla, ma quell'incisione appunto, o quell'altra, che era appesa in camera e raffigurava tre uomini in frac. (*Ibid.*: 35)

E, infine, nel capitolo cinquantatre, che racchiude l'intera storia di Winckler:

È qui, di fronte al letto, accanto alla finestra, che c'era quel quadro che gli piaceva tanto e che raffigurava tre uomini vestiti di nero in un'anticamera; non era un dipinto, ma una fotografia ritoccata, ritagliata da *La petite Illustration* o da *La semaine théâtrale*. Rappresentava la scena I atto III de *Le ambizioni perdute*, tetro melodramma di un imitatore mediocre di Henry Bernstein, un certo Paulin-Alfort, e mostrava i due padrini dell'eroe – interpretato da Max Corbeille – che venivano a prenderlo mezz'ora prima del duello in cui avrebbe trovato la morte. Era stata Marguerite a scoprire la fotografia in fondo ad una di quelle casse di libri d'occasione che allora esistevano ancora sotto i portici del Théâtre de l'Odéon: l'aveva incollata su una tela, raccomodata, colorita, incorniciata, e poi regalata a Gaspard quando erano venuti a stare in rue Simon-Crubbellier. (*Ibid.*: 256)

Viene così rivelata la fonte di questo quadro, a sua volta fonte della *Visitazione* che abbiamo prima analizzato. Anche questa fonte, tuttavia, non viene adoperata in maniera fedele. *Le ambizioni perdute*, infatti, è in realtà un romanzo di Balzac, fonte di Perec come si evince dal particolare del duello. L'immagine della *Visitazione* risulta così prodotta dalla conflagrazione di fonti non solo pittoriche ma anche letterarie, continuamente reinterpretate e risemantizzate nella giustapposizione delle tessere che compongono "l'immagine" finale. Risulta poi chiaro come tanto l'immagine finale quanto le singole che la ispirano sono sempre figure di una mancanza, come nel caso del quadro di Winckler, o di un progetto di cui si presagisce già il fallimento, o, ancora, oggetto di una manipolazione decostruttiva, per creare finalmente un'intera poetica della mancanza, dell'impossibilità dell'arte, poetica o pittorica, di costruire una storia reale.

Il secondo quadro che all'interno degli inscatolamenti dello *Studiolo* merita una descrizione approfondita da parte dell'anonimo autore è *I preparativi per il pranzo* di Chardin:

Si tratta di una piccola natura morta di Chardin intitolata *I preparativi per il pranzo*: su un tavolo di pietra, fra taluni utensili comuni di cucina, un mortaio, un mestolo, un colabrodo, si possono vedere un prosciutto avvolto in un telo bianco, una scodella colma di latte, una ciotola con pesche di vigna e una bella trancia di salmone posata su un piatto capovolto. In alto un'anatra è appesa al muro con una cordicella legata alla zampa destra. (Perec 1979: 17)

Perec manipola il quadro già sin dal titolo. All'inizio della propria carriera, intorno al 1730, infatti, Chardin dipinse effettivamente *I preparativi per un pranzo* altresì noto come *Il bicchiere d'argento*, si tratta, però, di un quadro che poco sembra corrispondere a questa descrizione, se non per il tavolo di pietra. Nei *Resti del pranzo*, invece, dipinto dallo stesso Chardin intorno al 1760 dopo una prima versione del 1756, appare il «prosciutto avvolto in un telo bianco» ed una ciotola con dei frutti che, però, non sembrano essere le «pesche di vigna», soggetto di un'altra tela *Pesche, uva e un bicchiere d'argento* del 1759. In *Gli utensili da cucina*, titolo citato in codice nel testo, dipinto tra gli anni '20 e '30 del Settecento, «una bella trancia di salmone è posata su un piatto capovolto», mentre *Un'anatra appesa al muro con un cedro* ci riporta al 1730. Lungo tutta la carriera di Chardin, tuttavia, non riusciamo a rintracciare il colabrodo e, soprattutto, la scodella piena di latte. Essi appartengono, in effetti, ad un altro pittore di nature morte molto distante cronologicamente e figurativamente da Chardin, il post-impressionista Paul Serusier che nel 1925 dipinge una *Natura morta con zangola*, da cui Perec riprende la ciotola di latte, al centro del quadro, e il colabrodo appeso alla parete in fondo.

Ma come la genetica di questo romanzo ci ha insegnato, la catena di rimandi non finisce qui, anzi manca alla ricostruzione del puzzle un unico pezzo, il più importante, quello che rinvia al suo stesso ipotesto. Si tratta in questo caso del settantunesimo capitolo della *Vita istruzioni per l'uso*, in cui viene descritta la cucina della signora Moreau, teatro di numerosissime e fastosissime cene, da cui il soggetto dei nostri quadri, e le successive modifiche che vennero apportate dal proprietario che a questa succedette, Henry Fleury. In questo caso il rimando alla *Vita istruzioni per l'uso* riesce in un intento che è spesso difficile da raggiungere per la letteratura, quello di colorare le immagini che descrive giocando con le sfumature di immagini già esistenti. È, infatti, così che Perec richiama le esperienze culturali del destinatario, come ci ha insegnato Eco, in maniera più occulta rispetto a quanto farà poi in *Storia di un quadro*:

Nei dieci anni in cui le bastò la salute per continuare a ricevere, la signora Moreau diede circa un pranzo al mese. Il primo fu un pasto giallo: tortini di formaggio alla Borgogna, morbide di luccio in salsa olandese, salmis di quaglia con zafferano, insalata di mais, sorbetti al limone e alla guaiava, accompagnati da xeres, Château-Chalon, Château-Carbonneaux e punch ghiacciato al Sauternes. L'ultimo, nel millenovecentosettanta, fu un pasto nero servito in piatti di ardesia lucida; comportava ovviamente caviale alla tarragonese, una sella di cinghiale alla Cumberland,

un'insalata di tartufi e una charlotte ai mirtilli; le bevande di quest'ultimo pranzo furono più difficili da scegliere: il caviale venne servito con la vodka versata in piccoli bicchieri di basalto e i calamari con un vino resinato di un rosso effettivamente molto scuro, ma per la sella del cinghiale il maggiordomo presentò due bottiglie di Château-Ducru-Beaucaillou 1955 travasate per l'occasione in certe brocche a becco di cristallo di Boemia che avevano tutta la nerezza richiesta [...] Uno dei pranzi più memorabili fu [...] un pranzo rosa – aspic di prosciutto al Vertus, koulibiak di salmone in salsa aurora, anatra selvatica alle pesche di vigna, champagne rosé, eccetera. (Perc 1978: 353)

Il giallo di Serusier, il nero e il rosa di Chardin, così, in una suggestione polisensoriale, Perc riesce ad investire di colori e delle loro sfumature le pagine del romanzo creando quelle che Cometa chiama forme di integrazione, ma soltanto *Storia di un quadro* ci permette di ricollegare queste suggestioni alle loro reali fonti pittoriche, dimostrando come il gioco di codifica e decodifica sia sempre bi-univoco e i due romanzi inestricabilmente legati.

Pochi altri quadri meritano descrizioni così dettagliate, ma si tratta di quadri che vengono sempre isolati dalle cornici cui appartengono, creando una pausa nella narrazione, già resa piuttosto discontinua dalla successione di cataloghi, saggi e resoconti. Come nel caso del trittico che abbiamo appena esaminato, altri tre quadri vengono, così, isolati all'interno del catalogo della prima vendita Raffke.

Si tratta del *Paesaggio a manovella*, del *Maniero capovolto* e del *Paesaggio del Tennessee*, ma, ancora una volta, la descrizione vera e propria riguarderà i primi due, mentre del terzo si daranno notizie riguardanti il pittore. Il primo di questi tre, il numero otto⁹ del catalogo, è «più un oggetto di curiosità che un'opera d'arte». Si tratta di un paesaggio dipinto lungo una tela lunga sessantacinque centimetri che viene srotolata grazie, appunto, ad un meccanismo a manovella. La descrizione del paesaggio, o, sarebbe meglio dire, dei paesaggi che si susseguono mette in moto una narrazione cinematografica in cui i lettori della *Vita istruzioni per l'uso* potranno riconoscere la storia di uno dei protagonisti, Gaspard Winckler. Così la «stradetta di un paese caldo, non lontano da un'oasi, in cui un arabo, con un grande cappello

⁹ Come sappiamo già dallo studio di Andrè Chauvin et al., già citato, ogni numero che in un modo o in un altro venga attribuito ad un quadro all'interno del romanzo, rimanda direttamente al corrispondente capitolo della *Vita istruzioni per l'uso*.

di paglia in testa, trotterellava su un asino, e da un fortino, dove un distacco di spahis faceva il presentat'arm» (Perec 1979: 38), ci riconduce al fortino, vicino al Marocco francese, in cui Winckler visse per diciotto anni. E dopo «c'era il mare: al termine di una breve traversata, si sbarcava in un grande porto e ci si addentrava attraverso canali nebbiosi prima di raggiungere un caffè triste e freddo» (*ibid.*), il caffè parigino in cui Winckler incontrò per la prima volta la sua Marguerite. Infine «la città sfumava nella lontananza, la notte si rischiareva, ed eccoci in una landa arida che ben presto si tramutava in un cimitero desolato» (*ibid.*), così come in una landa arida si trasforma la casa di Winckler dopo la morte della moglie. Si potrebbe quindi trattare di un caso di dinamizzazione, della descrizione di un'immagine che dà il via ad un'azione interna alla narrazione. Tuttavia questo caso sembra alquanto differente dal momento che il movimento è inverso, è infatti la narrazione contenuta in due capitoli dell'ipotesto perecchiano – l'ottavo e il cinquantaquattresimo, la narrazione della madia di Winckler e la sua biografia – a creare l'immagine, per quanto in movimento, del paesaggio in miniatura.

Il secondo quadro è *Il maniero capovolto* di Hogarth, attribuito alla serie di incisioni didattiche in cui l'artista inglese, giocando con la prospettiva, crea illusioni aberranti. Nel 1754 William Hogarth incise *Satira della falsa prospettiva*, un'opera in cui mette in guardia chiunque "faccia disegni" senza conoscere le regole della prospettiva poiché «sarà responsabile di tali assurdità quali quelle mostrate». Si tratta di una scena di campagna in cui le aberrazioni sono numerose: la canna da pesca dell'uomo in primo piano supera quella dell'uomo che gli sta davanti; sullo sfondo un uomo in cima ad una collina accende la pipa alla candela di una donna che si trova alla finestra di una casa al di qua della collina stessa; l'insegna di una locanda è appesa tra due edifici "prospetticamente" distanti tra loro, eccetera. La scena descritta da Perec si svolge nel salone di un castello «dalle arditezze gotiche, un lacché accendeva un candeliere posato al lato opposto della sala, un altro versava da bere ad un gentiluomo seduto molto più in su, dall'alto di una scalinata una donna dava da baciare la propria mano ad un uomo che si trovava sull'ultimo gradino in basso» (*ibid.*: 40). Il capitolo ottantatré che ha generato questo quadro è un capitolo destinato alle sfide: quelle criminali dei coniugi Danglars, e quelle prospettiche del *Maniero*, che però qui viene presentato come una delle attrazioni dell'Esposizione Universale di Parigi: «un castellotto gotico piantato sui propri camini con finestre capovolte e mobili appesi al soffitto» (Perec 1978: 413).

Un nuovo genere di immagine falsa e illusoria viene aggiunto alla collezione di Perec, questa volta mostrando come un piccolo

cambiamento di prospettiva possa creare un racconto nuovo. È per esempio ciò che accade con *La caccia alla tigre*, uno dei primi quadri acquistati da Raffke che rimanda al diciannovesimo capitolo dell'ipotesto, in cui scene coloniali di vita indiana sono raffigurate nella carta da parati del salotto degli Altamont:

avanza un elefante con ricca gualdrappa e, sulla fronte, un drappo rettangolare tutto frange e nappine [...] dietro al cornak accovacciato tra le orecchie del pachiderma si erge un palanchino nel quale han preso posto un europeo dai favoriti rossicci che calza il casco coloniale e un maragià con la tunica incrostata di gemme e il candido turbante ornato da un lunghissimo ciuffo di piume fissato da un enorme diamante; davanti a loro, sul limitare della giungla, mezzo uscita dal sottobosco, una belva acquattata è pronta a balzare. (*Ibid.*: 79)

Ritroveremo l'epilogo della scena nel romanzo successivo: «un elefante con un palanchino alle prese con una enorme fiera che aveva snidato con la proboscide. Nella lotta il palanchino si era mezzo rovesciato ed erano precipitati a terra una guida [...] e un europeo glabro con folti favoriti rossicci, armato di una lunga carabina, e un maragià dai vestiti sontuosamente ricamati e ornati di pietre preziose» (Perc 1979: 48).

Se l'analisi sin qui condotta ci convince dell'impronta ékphrastica del romanzo di Perc essa, tuttavia, non ci permette ancora di cogliere appieno la struttura che ha generato il romanzo e che mantiene in vita non una ma due narrazioni. Questa struttura fondata contemporaneamente sul terreno della letteratura e su quello dell'arte figurativa, fa sì che tra il genere pittorico del *cabinet d'amateur* e il romanzo perocchio si istauri un'omologia strutturale.

Lo studio delle omologie strutturali tra arte e letteratura pur avendo una base antropologica ha trovato il suo campo di elezione negli studi di *Visual Culture* e nella comparatistica letteraria, che si sono occupate soprattutto di recente di rintracciare le analogie esistenti tra le diverse forme di rappresentazione ed i regimi all'interno dei quali si articolano i loro discorsi. Così a partire dagli studi di Jonathan Crary (Crary 1990)¹⁰ numerosi sono stati gli studi che hanno delineato

¹⁰ Crary ha individuato nelle dinamiche legate allo sguardo, ai dispositivi della visione e alle istituzioni che controllano la visualità le componenti dei diversi regimi scopici che si sono succeduti nella storia dell'uomo.

l'influenza di regimi, apparentemente esclusivi del visuale – come, per esempio, quelli della prospettiva o della camera oscura – sulle diverse istanze rappresentative, prima fra tutte quella letteraria¹¹. Questi studi hanno portato alla luce l'influenza che i diversi regimi scopici e l'evoluzione delle tecnologie della visione hanno esercitato non soltanto sulla scrittura ma anche sulla ricezione narrativa, soprattutto quando questa si faccia veicolo di immagini, e sul modo in cui essa guidi l'occhio dell'osservatore. Si tratta in questo caso di un'istanza tutta novecentesca che ha segnato gran parte degli sperimentalismi letterari da Calvino a Michaux allo stesso Perec. Lo studio di questo complesso *interplay* ha, inoltre, il merito di non appiattare un mezzo sull'altro, sottolineando, anzi, le forme di resistenza reciproca che, come abbiamo visto, rappresentano la componente più importante per la sfida creativa di Perec.

Appare immediatamente chiaro già dal titolo originale dell'opera come *Storia di un quadro*, possa inserirsi perfettamente in questo genere di critica, dal momento che il genere pittorico del *cabinet d'amateur*, non ha rappresentato per Perec un semplice spunto tematico, ma ha fornito la struttura su cui costruire per *contrainte*, il proprio romanzo, sfruttandone il dispositivo per dinamizzare in maniera rinnovata le immagini già utilizzate nella *Vita istruzioni per l'uso*, e, forse, per dare una forma potenziale e non definitiva alla raccolta di immagini che segnarono la sua auto-biografia. Il dispositivo non solo pittorico ma più in generale ottico del *cabinet d'amateur*, analogamente a quello della *kunst - und wunderkammer*, rappresenta d'altra parte uno dei regimi scopici più indagati in questo ambito di ricerca. Sarà, dunque, necessario individuarne i tratti caratteristici che lo hanno reso così importante per la cultura occidentale moderna e per la letteratura di Perec in particolare.

Cabinets d'amateurs

Introducendo l'ékphrasis “condensativa” della natura morta di Chardin l'anonimo autore del catalogo della prima mostra dice:

¹¹ Cfr., almeno per l'omologia strutturale tra il regime scopico delle esposizioni universali e la narrativa francese del diciannovesimo secolo, Hamon 1989; per quella tra il regime scopico della fotografia e la narrativa francese dello stesso periodo Hamon 2001; per lo studio sull'immaginario fantasmagorico e il fantastico ottocentesco Milner 1982, trad. it. 1989.

«Riteniamo che assai di rado la freschezza, la semplicità e la naturalezza di Chardin ci siano state offerte con una simile felicità e, a lungo, ci si potrebbe interrogare su che cosa ammirare di più: se il genio del pittore francese oppure l'impeccabile "resa" che Kürz è riuscito a darne» (Perec 1979: 17). È racchiuso in questo passaggio il significato dell'intero romanzo e, forse, dell'intera poetica di Perec. Il senso della sua opera è, infatti, celebrato nello stesso genere pittorico del *cabinet d'amateur*, che nel Settecento celebrava certo le collezioni individuali di ricchi intellettuali, ma anche l'opera di pittori che spesso si dedicavano esclusivamente alla riproduzione di opere altrui. La disciplina accademica del Settecento avrebbe, poi, ridimensionato il valore della "copia", ma all'epoca dei grandi *cabinet*, essa aveva poco a che vedere con la questione del plagio o del falso, sotto la cui ottica sarebbe stata vista nei secoli successivi. Essa era un'opera che collaborava con la prima, che le assicurava una posizione all'interno di un canone, di una corrente, di un'iconografia oltre che di una collezione. Gli autori di tali opere avevano dunque il merito indiscutibile di ricostruire una storia iconografica comparativa di generi, soggetti ed autori, con nessuna velleità di accaparramento, con l'intento, semmai, di assicurare una memoria condivisa. Non sono rari, infatti, i casi in cui di quadri perduti si sia mantenuta la tradizione grazie alla loro riproduzione in miniatura¹². Insomma, si tratta di opere che due secoli e mezzo prima di Warburg costruivano una storia dell'arte come evoluzione di schemi che si ripropongono. Lo stesso Perec, attraverso la voce di Lester Nowak, in uno studio intitolato *Art and Reflection* – chiaramente uno studio "alla maniera di" Gombrich, autore di *Art and illusion* – afferma che «ogni opera è lo specchio di un'altra [...] un considerevole numero di quadri, in pratica quasi tutti, rivelano il loro vero significato solo se rapportati a opere anteriori che vi figurano palesemente copiate in forma integrale o parziale, oppure riprodotte in maniera più allusiva, come se si trovassero al fondo di una cripta» (*ibid.*: 25). La nota autoreferenziale è chiara, così come la chiave del codice di tutta la storia di questo quadro di Perec.

¹² È celeberrimo il caso del quadro di Van Eyck, *Donna alla toeletta*, che è andato perduto ma che si può ancora ammirare nel *Cabinet di Cornelius van der Geest* di van Haecht, secondo alcuni critici ispiratore del *cabinet* di Perec, citato dallo stesso autore: «Willem van Haecht stesso, da giovane, che, con aria malinconica, sta salendo i gradini che portano alla galleria del mecenate di cui ha riprodotto una quarantina di quadri, tra i quali una *Donna alla toeletta* di Jan van Eyck, andato perduto», (Perec 1979: 27). In van Haecht, tra l'altro, molti hanno visto la figura ispiratrice del pittore Valéne della *Vita istruzioni per l'uso*.

Per comprendere a fondo la struttura di questo romanzo sarà, dunque, indispensabile comprendere prima la struttura del genere pittorico. A questo scopo ci viene in aiuto il fondamentale studio condotto da Victor Stoichita nell'*Invenzione del quadro* (Stoichita 1993, trad. it. 1998). Il *cabinet* nasce nel Seicento come evoluzione del sistema più chiuso della *kunst- und wunderkammer*, in cui il sistema seriale dei criteri era rigidamente chiuso. Nel Seicento si assiste alla crisi della concezione di una cultura universale che possa essere rinchiusa in un microcosmo in cui recuperare l'armonia dell'universo all'interno delle quattro pareti della camera. L'unico ordine diviene quello del collezionista che attraverso il discorso degli altri costruisce una nuova realtà da rappresentare. Questa rappresentazione mette in campo tre nuove questioni: una comunicazione tra rappresentazione e spazio espositivo, dal momento che queste immagini sfondano o prolungano lo spazio che le ospita; la relazione tra testo e fuori testo, o *parergon* nelle parole di Stoichita, ossia il richiamo ad un'opera che non è quella che stiamo guardando (o leggendo); infine l'implicazione dell'osservatore in un modo mai visto prima, causato proprio dal raddoppiamento dell'immagine (*ibid.*: 15-20). Si tratta di questioni che sembrano ancora irrisolte nell'estetica novecentesca, almeno a giudicare dall'opera di Perec in cui tutte le istanze sono presenti.

Ma quali sono gli elementi che ci permettono di ricondurre un'opera d'arte, sia essa letteraria o figurativa, al genere dei *cabinets d'amateur*? Stoichita ne ha individuati quattro: il *montaggio*, la *selezione* e la relativa *combinazione*, l'*intertestualità* e il *potenziale*.

Il *montaggio*, esiste nel momento stesso in cui comincia a delinarsi la collezione moderna. Una "quadreria" è il risultato della contestualizzazione di immagini che differiscono per provenienza, stile, messaggio. La *selezione* e la *combinazione* salvano l'opera dall'accumulazione indifferenziata, poiché viene accordata priorità assoluta all'azione dell'ordinare, del classificare, pur secondo criteri modificabili, funzionali al meccanismo seriale grazie al quale ogni elemento trova una relazione con l'insieme che lo contiene e che lo definisce, e lo separa dal resto del mondo che non è quadro, funzionando come una super-cornice. La relazione contestuale diventa compiuta nel momento in cui si muta in *intertestualità*, ossia rappresentazione pittorica di un discorso sull'arte che unisce la questione delle immagini alla retorica della memoria all'allegoria pittorica. Infine la portata narrativa dell'immagine "incastrata" viene amplificata dai possibili assemblaggi di cui essa può essere oggetto senza, però perdere nulla del suo originario significato, anzi dischiudendo tutta la propria potenzialità: «lo spazio incastrante non "rappresenta" un'altra immagine, bensì la ospita al proprio interno in

tutta la sua realtà fisica» (Stoichita 1993: 76). Non soltanto la presenza di tutti questi elementi ma la straordinaria aderenza funzionale ci consente di utilizzare questi strumenti per dimostrare l'omologia funzionale dei due generi artistici, nella creazione di Perec.

Come abbiamo già visto il *montaggio* rappresenta il meccanismo che sustanzia *Storia di un quadro*. Anzi, in questo caso, sarebbe più corretto parlare di ri-montaggio dal momento che non soltanto la narrazione viene messa in moto dall'attività del collezionista, protagonista del romanzo, e dalla contestualizzazione di immagini diverse, ma la relazione tra tali immagini viene costantemente modificata e ricostruita all'interno delle diverse cornici presentate nella trama: il catalogo anonimo della prima mostra; l'autobiografia di Raffke; il catalogo della prima vendita; il saggio del critico Lester Nowak; il catalogo della seconda vendita. Ciascuna di queste cornici ha una duplice valenza, da un lato permette di mettere in scena nuove immagini dell'infinito patrimonio perecchiano, dall'altro ricontestualizza quelle ricorrenti, sottolineandone l'importanza non soltanto nell'economia dei due romanzi ma nell'iconografia autobiografica dell'autore. Così se nella prima cornice la *Visitazione* viene "montata" insieme ai *Preparativi per il pranzo* di Chardin e al ritratto di *Bronco Mc Ginnis*, quadri dalla provenienza, stile e soggetto completamente diversi. Il significato che ne deriverà – la poetica perecchiana sotto il triplice emblema della sfida, (tre uomini in nero), della copia e della saturazione (della superficie narrativa) – sarà diverso da quello assunto in un'altra contestualizzazione, quella della biografia di Raffke – in cui diventa parte di un canone, quello dei quindici *Lieblingsünde* di Raffke – e da quella dello studio su Heinrich Kürz – tra l'autoritratto mefistofelico del pittore e la *Moschea degli Ummayadi*, in una narrazione a metà tra il religioso e il blasfemo.

La questione del ri-montaggio, poi, ci conduce al secondo degli elementi che fanno di una composizione pittorica un *cabinet d'amateur*, la *selezione e la combinazione*. Tenendo sempre presente la relazione genetica esistente tra *La vita istruzioni per l'uso* e *Storia di un quadro*, la questione dell'accumulazione e quella dell'ordine e della classificazione appare già fondamentale. D'altra parte abbiamo visto come sia fondamentale in Perec la necessità della classificazione, come strumento della memoria, che consenta di non perdere alcun particolare del bagaglio iconografico raccolto durante tutta una vita, ma anzi di rinnovarlo continuamente in nuove forme e nuove espressioni. L'immagine della supercornice suggerita da Stoichita sembra calzare perfettamente con il complesso dell'opera che stiamo analizzando, in cui pochi sono gli elementi nuovi che si distinguono di

opera in opera, ma sempre nuovi sono i suoi significati all'interno di nuovi contesti e di nuove relazioni.

Il continuo richiamo tra le diverse opere di Perec, soprattutto tra i due romanzi "fratelli", ha già sollevato lungo tutta questa analisi la questione dell'*intertestualità* che, comunque, in Perec assume una portata amplissima se si considera che ogni elemento che viene riportato in ogni romanzo o racconto è già, quasi sempre, il frutto di un collegamento testuale ad un'altra opera non necessariamente letteraria. Così spesso l'*intertestualità* si raddoppia nell'*intermedialità*. È il caso fondamentale del *Cavaliere al bagno*, un'altra delle immagini ricorrenti in *Storia di un quadro*. Si tratta di un quadro che fa parte della reale tradizione iconografica occidentale moderna, ma è anche una delle immagini più misteriose di questa tradizione. L'immagine fisica è andata perduta da almeno cinquecento anni, e se ne ha notizia soltanto da alcuni brevi cenni nella *Vita de' pittori* di Giorgio Vasari e, soprattutto, dalla descrizione di Paolo Pino nel *Dialogo di pittura*. Questa immagine perduta è stata tramandata attraverso le due opere storiche come celebrazione della sfida tra pittura e scultura. Ed è proprio questo il tema che Perec sottolinea nella sua ripresa, descrivendolo una prima volta "di prima mano" nella biografia di Raffke:

Il cavaliere è raffigurato di spalle, nudo, davanti a una sorgente dove sta per fare il bagno, e nell'acqua è riflessa l'immagine perfetta del suo corpo nudo visto di fronte. A destra una corazza in acciaio brunito è appoggiata al tronco di un albero morto e il profilo destro del cavaliere vi si riflette in tutti i suoi dettagli, mentre dall'altro lato una donna con un abito bianco, lungo e svolazzante, offre al cavaliere un grande scudo rotondo in cui è riflesso il suo profilo sinistro, appena deformato dal brillio che produce la convessità dello scudo. (Perec 1979: 61)

e poi "di seconda mano" citando Vasari come strumento critico di Nowak per l'attribuzione a Giorgione:

Dicesi che Giorgione, ragionando con alcuni scultori [...] che volevano perché la scultura mostrava in una figura sola diverse posture e vedute girandogli a torno, che per questo avanzasse la pittura, che mostrava in una figura se non una parte sola, Giorgione che era d'opinione che in una storia di pittura si mostrasse senza avere a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo [...] propose

di più che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dai lati [...] dipinse uno ignudo, che voltava le spalle et aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi; da un de' lati era un corsaletto brunito, che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; da l'altra parte era uno specchio, che dentro vi era l'altro lato di quello ignudo. (*Ibid.*: 77-78)

È così sparita l'immagine della donna "dalla ventilata veste" che reggeva lo specchio nella prima descrizione. Come abbiamo già visto, però, l'autore del passaggio citato, non proprio fedelmente, è in realtà Paolo Pino – cui Percec rinvia citando un'altra opera anch'essa perduta e da lui descritta, il *San Giorgio* – che così descrive il quadro

Georgione da Castel Franco, nostro pittor celeberrimo e non manco degli antichi degno d'onore. Costui, a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un san Giorgio armato in piedi appostato sopra un tronco di lancia con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo, poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual rifletteva tutta la figura integra in schena e un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del san Giorgio, volendo sostentare ch'uno pittore può far vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore, e fu questa opera (come cosa di Georgione) perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, ciò è disegno, invenzione e colorire. (Pino 1954: 28)

L'"immagine" di Percec rinvia dunque contemporaneamente ad un'opera pittorica e ad una storica, oltre che, naturalmente ad un capitolo della *Vita istruzioni per l'uso*, in cui Olivier Gratiolet guarda una tavola incisa da Zorzi di Castelfranco, detto Giorgione.

Infine, è noto come le sperimentazioni di Percec, soprattutto quelle condotte all'interno dell'OULIPO, siano state dedicate alla letteratura *potenziale*, ossia alla ricerca di un metodo che aprisse alla creazione letteraria tutte le potenzialità in essa stessa insite. La creazione di queste opere – connessa anche alla pratica di vecchia tradizione della letteratura combinatoria – prevedeva l'isolamento delle parti costitutive e la creazione di una regola che permettesse di ricombinarle in nuove forme sottraendone la potenzialità, appunto, alla casualità. È

praticamente quanto accade nei *cabinets* in cui ciascun elemento, pur conservando il proprio significato individuale, viene "incastrato" in una nuova cornice, partecipando ad un nuovo racconto.

L'esempio più emblematico di questo meccanismo all'interno del romanzo di Perec è rappresentato da un altro caposaldo della sua iconografia, *Il cambiavalute e sua moglie*. Ancora una volta la fonte non è unica. Il rimando immediato, nella competenza comune, è all'opera di Metsys, una delle più famose della pittura fiamminga, che rappresenta un cambiavalute, intento a pesare le monete nella sua bottega, e la moglie, che distoglie lo sguardo dal suo libro d'ore per guardare le monete e i gioielli che il marito ha per le mani. Il valore del quadro è stato spesso ricondotto ad alcuni piccoli particolari tanto tematici, che esaltano le allegorie in esso presenti, quanto tecnici, che ne ampliano lo spazio. Così l'immagine raffigurata nel libro d'ore rappresenta una miniatura della Vergine con bambino, simbolo di purezza cristiana in evidente contrasto con gli affari mondani della coppia. Sullo sfondo, invece, la porta aperta apre i limiti della rappresentazione al mondo esterno, un mondo che non sembra pacifico a giudicare dai due individui subito fuori dalla porta che parlano animosamente. L'apertura prospettica è di nuovo assicurata, dall'altra parte della scena, da un piccolo specchio convesso in cui è riflesso un mondo apparentemente più sereno: una figura femminile, forse intenta a cucire, e, fuori dalla finestra, le guglie di una cattedrale. Il quadro che fa parte della collezione Raffke non è l'originale, ma una delle numerose copie, con variazioni, create, realmente, da van Reyerswaele. Perec non dà una descrizione approfondita né dell'originale né della "copia", piuttosto ne isola alcuni particolari curiosi per le variazioni che apporta al soggetto:

L'interesse principale risiede in tutte le piccole modifiche che il copista vi ha apportato: per esempio, nessuno è riflesso nel piccolo specchio da strega che compare in primo piano; nello sfondo, il vecchio o la vecchia – che si vede attraverso la porta socchiusa mentre sta discutendo – non ha il dito alzato, e l'uomo che ascolta non ha il cappello; la miniatura del libro che la moglie del banchiere sta guardando non raffigura una vergine col bambino ma una deposizione, ecc. (Perec 1979: 89)

Questa descrizione pone diversi ordini di riflessioni. Innanzitutto sui riferimenti all'opera di Reyerswaele, cui Perec attribuisce variazioni che, in effetti non esistono, sostituendosi, di fatto, al copista e creando la propria variazione su tema. Infatti non esiste nessuno

specchio nella copia reale, e lo spazio della scena si è fatto più ristretto eliminando l'apertura sullo sfondo, concentrandosi tutto sulle figure centrali dalle fattezze abbruttite. In secondo luogo dobbiamo notare come i particolari isolati da Perec siano già stati ricombinati per un nuovo potenziale narrativo in *La vita istruzioni per l'uso*, e disseminati in luoghi diversi. Le liste preparatorie riconducono il soggetto pittorico al diciottesimo capitolo dedicato alla sala da pranzo dei Rorschach: «sulla parete di sinistra, dipinta d'un verde opaco, è appeso uno scrigno di vetro cerchiato d'acciaio che contiene cinquantaquattro monete antiche, tutte con l'effigie di Sergio Sulpicio Galba, il pretore che fece assassinare in un sol giorno trentamila lusitani e che scampò alla morte mostrando pateticamente in tribunale i suoi figli» (Perec 1978: 73). Le monete, così centrali nell'allegoria degli interessi mondani, rimandano ancor più decisamente alla disonestà e all'egoismo umano. Forse ancor più interessante è la nuova potenzialità offerta nel capitolo otto ad altri due particolari del quadro: gli anelli e lo specchio. A proposito delle attività che impegnarono Winckler una volta terminato il lavoro da *puzzler* per Barthelbooth, scopriamo qui che egli si dedicò prima alla fabbricazione di anelli:

un giorno spiegò a Valène che anche quelli erano puzzle, e fra i più difficili: i turchi li chiamano "anelli del diavolo": sono fatti di sette, undici o diciassette cerchi d'oro o d'argento tutti congiunti tra loro, la cui embricatura complessa risulta alla fine un torciglio chiuso, compatto e di perfetta regolarità [...] la meraviglia era che i cerchietti, una volta intrecciati, lasciavano, senza perdere un grammo della loro assoluta regolarità, un minuscolo spazio circolare, nel quale andava a incastrarsi la pietra semipreziosa che [...] fissava i cerchi per sempre. "Sono diabolici anche per me" disse un giorno a Valène. (*Ibid.*: 37)

Qualche tempo dopo Winckler cominciò a disinteressarsene e passò ad un nuovo tipo di artigianato:

Trovò al mercato delle pulci di Saint-Ouen uno stock di piccoli specchi convessi, e si mise a fabbricare quelli che chiamano "specchi da strega" inserendoli in sagome di legno instancabilmente lavorate [...] continuava a limare e rilimare ogni cornice per giorni e giorni, intagliando e traforando fino a farle diventare impalpabili pezzi di legno al centro dei quali il piccolo specchio lucente sembrava uno sguardo metallico, un occhio freddo, spalancato, carico d'ironia e di malanimo (*ibid.*).

Ironia e malanimo che spiegano la scelta di Reymerwaele piuttosto che di Metsys. I protagonisti del quadro e le loro posture vengono, infine ricombinate nel "ritratto" dei coniugi Plassaert, commercianti di indianerie e oggetti esotici, nel cinquantaquattresimo capitolo:

Adèle e Jean Plassaert sono seduti vicino alla scrivania [...] il piano di lavoro è ingombro di registri contabili aperti, dalle lunghe colonne coperte di una scrittura spagnola [Jean Plassaert] ha di fronte una scatola di legno bianco abbondantemente munita di etichette, francobolli, timbri e sigilli di ceralacca rossa, dalla quale ha cavato cinque spille d'argento e strass, stile art decò [...] ne ha disposte quattro nel sottomano una vicino all'altra e mostra la quinta alla moglie [...] per guardare la spilla che le mostra il marito, ha alzato gli occhi dal libro che sta consultando [...] aperto su una pagina doppia che riproduce l'estratto di uno dei primi dizionari di egittologia conosciuti. (*Ibid.*: 262)

Conclusioni

Ciascuno degli elementi che, secondo lo studio di Stoichita, costituiscono e caratterizzano il genere pittorico del *cabinet d'amateur* sono dunque chiaramente individuabili nell'opera letteraria di Perec, tanto che possiamo parlare di una vera e propria omologia strutturale. Ma a questo punto è d'obbligo chiederci perché Perec abbia scelto proprio questa struttura per costruire la sua opera, e in realtà abbiamo già risposto lungo questa analisi. Il *cabinet*, infatti, non rappresenta soltanto la celebrazione di una collezione, del microcosmo di un *amateur*, ma il mezzo che gli consente di custodirne il più a lungo possibile la memoria e la completezza. Non soltanto esso mette in scena tutta la portata simbolica e semantica che un'opera può conservare anche nella sua copia che, in questa teoria, non funziona più a detrimento dell'originale, ma ne fa un modello, uno schema adattabile ad esperienze umane diverse ed immortali. Essa dovrebbe insomma essere non più il timore di un'opera ma il suo più intimo anelito, l'unico modo in cui la sua potenzialità possa essere liberata:

E quelle minuscole variazioni da copia a copia, che avevano tanto esacerbato i visitatori, erano forse l'estrema malinconia dell'artista, come se dipingendo la propria storia attraverso la storia delle opere altrui, egli avesse potuto, per un istante, fingere

di sconvolgere l'ordine costituito dell'arte e ritrovare così l'invenzione oltre l'enumerazione, l'originalità al di là della citazione, la libertà invece della memoria. (*Ibid.*: 29)

La ripetizione infinita sembra, dunque, essere l'ultimo destino dell'opera d'arte, sia essa pittorica o letteraria. L'unica forma che possa ancora essere perseguita da entrambe le arti, e forse dalla vita stessa, è quella della falsificazione.

Bibliografia

- Behar, Stella, *Georges Perec: Ecrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang Publishing inc., 1995.
- Bellos, David, *George Perec: A life in words. A biography*, Boston, D. R. Godine, 1993.
- De Certeau, Michel, *Heterologies. The Discourse of the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Chauvin, Arnoux, et al, *Le cahiers des charges d'Un cabinet d'amateur*, «Cahiers George Perec», 6 (1996): 128-156.
- Id., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004.
- Id., *Descrizione e desiderio*, Roma, Meltemi, 2005.
- Id., "Letteratura e arti figurative: Un catalogo", *Contemporanea*, 3 (2005).
- Corpora, Antonio - Perec, George, *L'arbre et l'Isaar à Lenggries*, Paris, Galilée, 1976.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- 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.
- Eco, Umberto, "Les sémaphores sous la pluie", 2002, www.golemindispensabile.it/index.php?idnodo=8702, online
- Halpern, Rob, "Beyond The Terms Of Commitment: Georges Perec's Critique Of The Literary Field", *The Review of Contemporary Fiction*, 29 (2009): 102-111.
- Hamon, Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Id., *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Heffernan, James A.W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.
- Hubert, Renée Reise - Hubert, Judd D., *Georges Perec's and Paolo Boni's "Métaux"*, «Yale French Studies», 105 (2004): 156-177.
- Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Mitchell, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1974.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University Of Chicago Press, 1986.

- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994.
- Van Montfrans, Manet, *La contrainte du réel*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1999.
- Nannicini, Chiara, "Perec et le renouveau de l'ekphrasis", *Le cabinet d'amateur. Reveu d'études perecquiennes*, (2004), www.cabinetperec.org, online.
- Nemerov, Howard, "On Poetry and Painting, With a Thought of Music", *Figures of Thought*, Boston, David R. Godine publisher, 1978.
- Obergöker, Timo, *Écriture du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano, Georges Perec*, Frankfurt am main, Peter Lang Verlag, 2004.
- Perec, George, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- Id., *Alphabets*, Paris, Galilée, 1976.
- Id., *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, trad. it., *Specie di spazi*, Torino, Bollati Bolinghieri, 1989.
- Id., *La vie, mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, trad. it., *La vita, istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1989.
- Perec, George, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Édition Balland, 1979, trad. it. *Storia di un quadro*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Id., "Certains peintres..." (1981), v. or. e trad. it. "Alcuni pittori con cui ho lavorato...", *Riga*, Milano, 4, (1993): 62-66; 56-61.
- Id., *Questo non è un muro*, *Riga*, 4 (1993): 48-55.
- Perec, George - Clerici, Fabrizio, *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques pour George Perec*, préfaces de Hector Bianciotti et Bernard Magné, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1996.
- Perec, George - White, Cuchi, *Trompe l'oeil*, Paris, Patrick Guérard, 1978.
- Perec, George - White, Cuchi, *L'Oeil ébloui*, Paris, Le Chêne, 1981.
- Pino, Paolo, *Dialogo di pittura (1548)*, Torino, Rizzoli, 1954.
- Stoichita, Victor I., *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artifici e artifici nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Wordsworth, William, *The Complete Poetical Works (1888)*, London, Macmillan and Co, 1888, nuova ed. *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind, an Autobiographical Poem* Oxford, Clarendon Press, 1959.

L'autrice

Valeria Cammarata

Valeria Cammarata è Dottore di ricerca in Studi culturali, ha conseguito il titolo presso Università degli Studi di Palermo con un progetto di ricerca sull'archeologia dello sguardo femminile e i dispositivi ottici nella letteratura inglese tra Seicento e Settecento. Tra le sue pubblicazioni: *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2009 (a cura di); *Archeologia dello sguardo femminile*, in R. Coglitore, S. Marcenò (a cura di), «Culturalstudies.it» Quaderni del Dottorato in Studi Culturali», Palermo. :duepunti edizioni, 2008; *Visioni in forma di racconto*, in R. Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Ottocento*, Pisa, ETS, 2007; *Un diario, un incendio e ottomila miliardi di combinazioni*, in «Arcojournal», Palermo, 2004. Ha, inoltre, tradotto con A.L. Carbone e F. Mazzara i saggi di WJT Mitchell raccolti nel volume *La svolta visuale*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008 (a cura di M. Cometa).

Email: vcammarata@unipa.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Cammarata, Valeria, " *Il Cabinet d'amateur di Georges Perec*", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>