

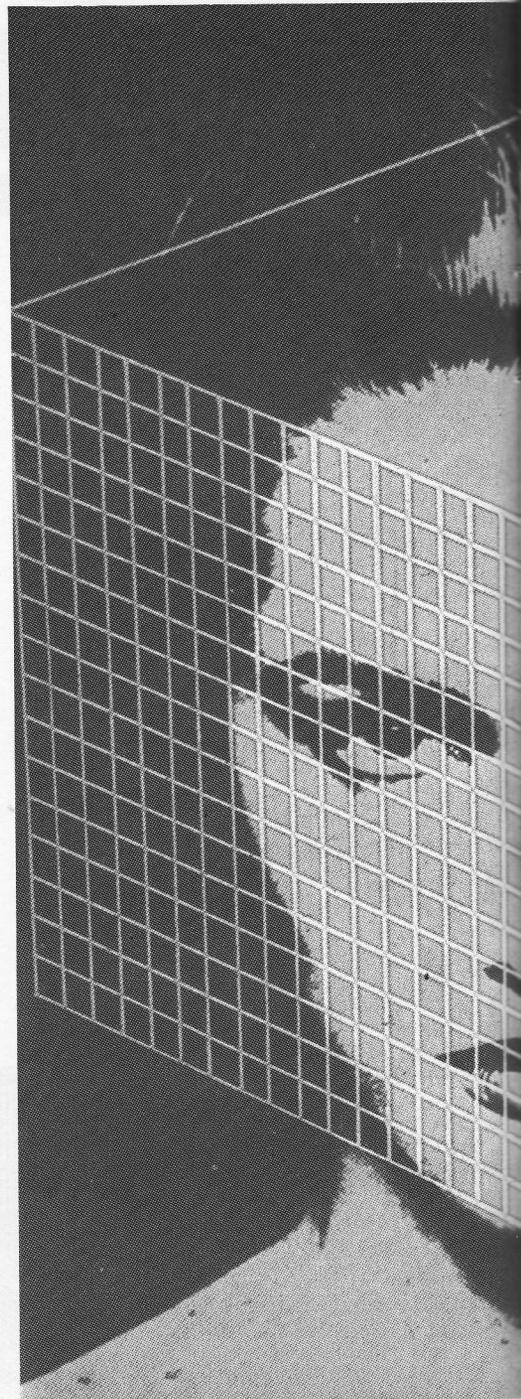
Georges Perec e la documentazione

*Alcune domande sulla professione
del documentalista*

di Paul-Dominique Pomart

Georges Perec è morto dodici anni fa, il 3 marzo 1982, un giorno prima del suo quarantaseiesimo compleanno. Da allora la sua fama non ha fatto che crescere, grazie allo zelo dei suoi fedeli e amici, e alla regolare pubblicazione degli inediti.¹ Al punto che la sua opera appare oggi una delle più importanti ed originali della letteratura francese contemporanea. Fatto confermato ultimamente dalla presentazione dei manoscritti di *La Vie mode d'emploi*² al padiglione francese dell'Esposizione universale di Siviglia. Di Perec il pubblico conosce soprattutto i romanzi premiati: *Les Choses*, Premio Renaudot nel 1965, e *La Vie mode d'emploi*, Premio Médicis 1978. Ma naturalmente tutti gli altri suoi scritti meritano il nostro interesse e testimoniano le molteplici ambizioni di un'opera che il

suo stesso autore ordinava in base a quattro poli principali:³ il polo sociologico o "come guardare al quotidiano" (*Les Choses, Espèces d'espaces*); il polo autobiografico (*W ou le souvenir d'enfance, La boutique obscure, Je me souviens*); il polo ludico legato alle ricerche dell'OULIPO;⁴ il polo del romanzo (*La Vie mode d'emploi*). A partire dal 1979, grazie al successo de *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec si dedicava completamente — purtroppo per poco tempo — alla sua opera letteraria. Precedentemente, dal 1962 al 1979, aveva svolto la professione di documentalista in una unità del CNRS collegata al laboratorio di neurofisiologia medica dell'ospedale Saint-Antoine di Parigi. Per quanto ne so io — ma non ho mai fatto ricerche specifiche in merito — Perec non ha mai parlato, scritto o testimoniato circa questa sua professione: si avverte comunque che aveva per lui una funzione puramente economica, perciò secondaria riguardo alle sue ambizioni e al suo gusto per la scrittura. Sarebbe dunque azzardato "trascinarlo" verso il mondo della documentazione e



farne un eroe — o un araldo — della nostra professione. Dopo tutto, se non erro, l'ADBS non lo ha mai annoverato fra i suoi iscritti, non lo abbiamo mai incrociato nei corridoi dell'Avenue Franco-Russe o della Rue du Cardinal Lemoine,⁵ e probabilmente non

PAUL-DOMINIQUE POMART, *Georges Perec et la documentation. Question à notre métier*, "Documentaliste", 29 (1992), 5, p. 243-249. Traduzione di Odile Martinez



ha mai bazzicato i convegni della FID o dell'IFLA! Eppure si è molto tentati — mi si perdonerà di aver ceduto alla tentazione — di collegare la sua opera alla professione del documentalista, di individuare in essa alcune tracce delle tecniche e delle pratiche docu-

mentarie e, soprattutto, in tale ottica, di indagare queste tecniche e queste pratiche, collocarle in una prospettiva diversa, e perfino metterle in discussione. Naturalmente con questo tentativo non intendo aggiungere un ulteriore sguardo critico sugli scritti di Perec, il che andrebbe molto oltre le mie competenze e il taglio di questa rivista. Se sguardo critico deve esserci, esso sarà piuttosto rivolto alla nostra professione e al modo in cui la esercitiamo. Per essere del tutto espliciti, Perec offre qui il pretesto per riaprire una riflessione, mai conclusa, sulla professione del documentalista. Porre in relazione Perec e la documentazione vuol dire, dopo essersi soffermati su inevitabili evidenze, interrogare la nostra professione sul suo legame con il mondo e con la vita, sulla sua continua propensione a volerli regolare con norme e regole tendenzialmente totalitarie, sulla sua vocazione ad erigersi in sistema autosufficiente e chiuso su se stesso. Queste le poche riflessioni che abbozzerò qui.

Perec o l'evidenza documentaria

L'evidenza della presenza della documentazione in Perec e nella sua opera, è l'evidenza della vita e della carriera dello scrittore, e di gran parte delle sue opere. Non insisterò molto su questo punto. Evidenza della vita e della carriera: come abbiamo visto, Perec fu documentalista al CNRS dal 1962 al 1979. Precedentemente aveva lavorato per qualche mese nella biblioteca dell'Arsenal a Parigi. Ed è precisamente all'Arsenal che l'Association Georges Perec⁶ occupa oggi un modesto locale. Inoltre Paulette Perec, prima moglie dello scrittore, era bibliotecaria alla Biblioteca nazionale di Parigi. Evidenza anche negli scritti: ci si po-

trebbe esaurire al voler censire sistematicamente la presenza effettiva o allusiva degli strumenti, delle tecniche e delle pratiche documentarie o biblioteconomiche nei romanzi e nei saggi del nostro autore. Il moltiplicarsi — fino alla derisione — di inventari minuziosi e meticolosi, di indici esaurienti e di classificazioni di ogni tipo rimandano inevitabilmente al tradizionale lavoro quotidiano del documentalista o del bibliotecario che reperisce, censisce, descrive, estrae o etichetta.

Un centinaio di pagine de *La Vie mode d'emploi* è dedicato agli allegati: un indice analitico di 3.500 nomi propri e titoli di opere, una cronologia, un riepilogo selettivo delle storie e degli aneddoti raccontati nel romanzo, un indice generale dettagliato, tutti quanti redatti a regola d'arte. Ed inoltre, nel già citato indice dei nomi propri figurano due riferimenti alla Classificazione decimale universale, due voci di bibliografie specifiche, sei riferimenti e varie biblioteche, fra cui la BN e la Biblioteca Sainte-Geneviève.

In una di queste — la biblioteca dell'Opéra — si svolge l'esilarante storia di Grégoire Simpson "vice bibliotecario aggiunto a mezzo tempo"⁷ incaricato di ritagliare gli articoli a stampa (selezionati da una vicebibliotecaria-non aggiunta e a tempo pieno) che vertono sull'opera lirica, di classificarli provvisoriamente, di incollarli su fogli 21 x 27, di sistemarli temporaneamente in cartelle e poi di archivarli definitivamente in un armadio a grate, ecc.

In *Penser/Classer*, raccolta postuma di testi pubblicati separatamente da Perec tra il 1976 e il 1982, il rapporto con la documentazione è ancora più evidente. Inventario di oggetti posti su una scrivania (*Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*), tentativi di inseguire ricordi ►

(*Trois chambres retrouvées*), riflessioni sul modo di classificare la sua biblioteca personale (*Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres*), tentativi di affermare il mistero della creazione letteraria (*Penser/Classer*, che dà il titolo alla suddetta raccolta, ed è l'ultimo articolo che Perec poté vedere pubblicato poche settimane prima della morte): tutto ciò attesta l'interesse costante dello scrittore per queste questioni. Come se esse fossero veramente al centro dell'opera e ne spiegassero la genesi e l'ordinamento. Da questo punto di vista, ogni scritto di Perec andrebbe citato, tanto questi rapporti sono evidenti, accecanti (rammentiamo ancora la pièce teatrale *L'augmentation*, che utilizza i procedimenti binari dell'informatica). Ma bisogna andare oltre...

La vita per delega

Perec, quello che passa il tempo a collezionare, contare, inventariare, classificare, appare anch'egli inclassificabile in quanto scrittore. Italo Calvino lo descrive come "una delle personalità letterarie più singolari al mondo, al punto che non somiglia assolutamente a nessuno". Ed effettivamente nessuno si è azzardato a collegarlo a una qualsiasi "scuola" letteraria. Tutt'al più si elencano gli scrittori che egli ammirava: Kafka, Roussel, Leiris, Nabokov, Melville, Lowry, Queneau... Ma la stessa diversità di questi nomi non ci fa progredire molto... Un esame attento dell'opera, co-

me pure il periodo della sua gestazione e pubblicazione (dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta) permettono tuttavia di suggerire alcuni accostamenti con il "nouveau roman" e con scrittori come Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, perfino Philippe Sollers prima maniera, anche se sarebbe improprio



Georges Perec

arruolare Perec sotto una simile bandiera. Una delle caratteristiche del "nouveau roman" consiste nel rapporto con il mondo che questi scrittori esprimono nelle loro opere. Si tratta di un rapporto in gran parte disincarnato, "cosificato", distanziato, neutro: la vita, la carne,

la psicologia scompaiono o vengono assorbite. I piani si confondono, i particolari vengono ingranditi, occupano tutto lo spazio. Oggetti ed esseri sono interscambiabili, i sentimenti e le cose vengono descritti con le stesse modalità: *La Jalousie*⁸ è insieme il sentimento e la fessura attraverso la quale si insinua lo sguardo. Si è spesso parlato di "école du regard" per indicare questa letteratura molto particolare e in gran parte ispirata al cinema.

Foto MICHEL MAOIRIS - GAMMA

Vi è soprattutto nel "nouveau roman" un tentativo sovrumano e quasi disperato per afferrare il reale, per impossessarsene centimetro dopo centimetro, con descrizioni minuziose ed esaurienti, sempre ripetute, sempre sfalsate in un impossibile gioco della verità. Ne *L'inquisitoire*,⁹ Robert Pinget mette in scena l'interrogatorio di un domestico da parte di due inquirenti, impietosi quanto anonimi, in merito ad un fatto di cronaca nel quale il suo padrone è implicato. Con questo gioco di domande e risposte, il reale viene inseguito senza tregua e una vita intera, fatta di luoghi, di scene, di messe in scena, di storie, emerge attraverso i ricordi e gli aneddoti costantemente ripetuti e ricomposti. La descrizione la fa da padrona, il bric-à-brac

della memoria e delle sensazioni si impone al lettore e crea la finzione. *Dans le labyrinthe*¹⁰ di Robbe-Grillet intreccia i piani — interni/esterni —, introduce sottili slittamenti tra i tempi e gli spazi. Un soldato con un pacco sotto il braccio percorre strade coperte di

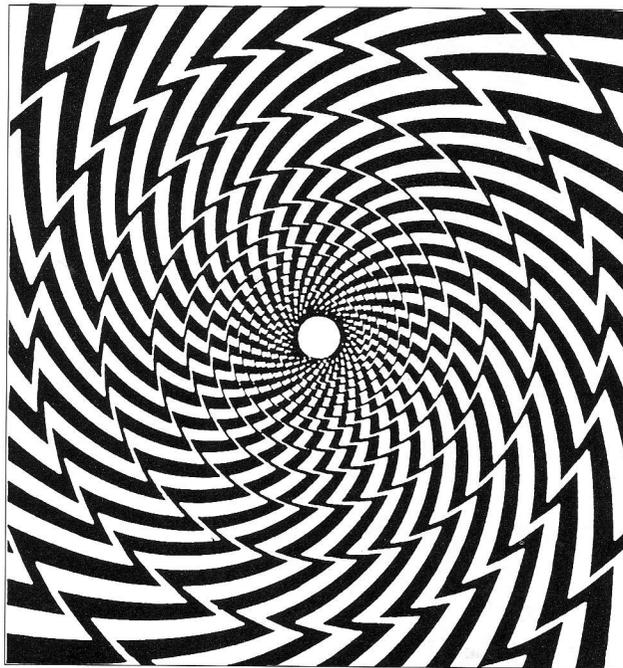
neve che si intersecano ad angolo retto, tutte uguali; una stanza viene minuziosamente descritta: lo sguardo ne esce solo attraverso un quadro, un'immagine, che garantisce la comunicazione con il mondo esterno. Non c'è emozione, tutto è neutro e/o bianco.

E Perec in tutto questo? Il suo stile, la struttura e la costruzione della sua opera apparentemente lo collocano lontano da *L'inquisiteiro* o da *Dans le labyrinthe*. Eppure il suo humour, il suo senso della derisione e dell'irrisorio lo avvicinano a Pinget. Gli capita a volte di citare Robbe-Grillet nei suoi romanzi e nei suoi saggi (per esempio in *Je me souviens*: "Mi ricordo che Alain Robbe-Grillet era ingegnere agronomo" oppure in *Les Choses*: "*Marienbad*, che merda!")¹¹ come un maestro che egli non vorrebbe riconoscere come tale.

Ma soprattutto, non troviamo forse in tutta la sua opera la stessa ambizione, la stessa volontà demiurgica di inseguire la vita, di impossessarsi dell'ordinario, dello straordinario e dell'"infraordinario" attraverso l'inventario sistematico, la descrizione maniacale o la classificazione assurda? Stesso desiderio di esaurire la realtà e stesso esaurimento nell'afferrarla. Stesso piacere nella speranza di catturarla e stessa importanza a consumarla.

Il 19 maggio 1978, Georges Perec s'installa al carrefour Mabillon e, per tutto il giorno, descrive ciò che vede nel modo più neutro ed esauriente possibile. Il risultato è *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon*, che diventa una trasmissione radiofonica. Si può immaginare insieme la sorpresa — e talvolta l'indignazione! — degli ascoltatori e lo giubilo dell'autore. Tutto Perec sta

li, potenza ed impotenza, in questo sforzo sovrumano di collazionare tutto, di conservare tutto del tempo e della vita che passano: i ricordi attraverso *Je me souviens*, o *La Boutique obscure*, l'atmosfera di un'epoca in *Les Choses*, la vita degli esseri e delle cose in *La Vie mode d'emploi*. Ma si tratta di un surrogato della vita, di una sua rappresentazione parziale e fuggitiva, di una vita per delega. Della vita, egli sa solo decifrare... le istruzioni per l'uso! Jérôme e Sylvie, protagonisti di *Les Choses*, immaginano la loro vita attraverso



i rotocalchi, i film, gli oggetti, le conversazioni con gli amici: "Non era quello il film che avevano sognato. Non era quel film totale che ognuno di loro si portava dentro, quel film perfetto che non avrebbero potuto esaurire. Quel film che avevano voluto fare; forse, più segretamente, che avrebbero voluto vivere.".

Nel rapporto dell'opera di Perec con la vita, e più genericamente in quello di Perec con la letteratura, sussistono in parte alcuni dei legami che Jérôme e Sylvie intrat-

tengono con la vita. L'eccesso di desiderio, di spazio e di ambizione genera la delusione e rivela la fondamentale incapacità di vivere e di creare.

Georges Perec scrive: "alla fine della mia vita, vorrei aver usato tutte le parole del dizionario. Ma è impossibile." Ed infatti è impossibile esaurire tutte le forme della finzione, come è impossibile afferrare la totalità del reale. Non si può scrivere tutto, come non si può descrivere tutto. L'uso e l'ordinamento di tutte le forme di scrittura costituiscono un compito sovrumano,

e non esauriscono la letteratura. La volontà di ricognizione totale non può essere appagata, e nemmeno il desiderio di conoscenza totale.

Vi è in qualche modo in Perec l'ingenua ambizione di figurare nel *Who's who*¹² delle prodezze letterarie, nel *Guinness dei primati* della scrittura.¹³ Talvolta il *Guinness dei primati*, di sicuro il *Who's who* sono per il documentalista ordinari strumenti di lavoro. E l'esercizio di questa professione presenta analogie con il modo di rapportarsi al reale che troviamo nell'opera di Perec.

Documentazione e realtà

Sappiamo che il ruolo della documentazione è di stendere un ponte tra l'universo dell'informazione e l'universo degli utenti che di questa informazione hanno bisogno per creare, ricercare, decidere, insegnare o, semplicemente, vivere. La documentazione ha la funzione di avvicinare l'informazione a colui che usa l'informazione.

Fin tanto che il mondo dell'informazione rimane relativamente accessibile e controllabile, l'uten- ➤

te può instaurare con esso un rapporto diretto. La documentazione, con i suoi saperi e le sue tecniche, è in tal caso di scarsa utilità. Ma dal momento che questo mondo diventa più complesso e difficile da afferrare, sia per il rapido aumento della quantità di informazioni utili (la famosa "crescita esponenziale"), sia per la difficoltà ad accedere alle fonti di queste informazioni, l'utente prova l'esigenza di ricorrere alla mediazione documentaria.

Il paradosso sta nel fatto che per avvicinare l'utente all'informazione, la documentazione comincia coll'allontanarli l'uno dall'altra, frapponendo la competenza, il metodo, le tecniche e gli strumenti che le sono propri. A tale fine il documentalista individua le informazioni interessanti per i suoi utenti, si procura eventualmente i documenti che le contengono, li tratta e li sfrutta al fine di creare ed arricchire la strumentazione documentaria (dossier, schedari, ecc.) in grado di rintracciare al momento giusto le informazioni di cui l'utente avrà bisogno.

Col tempo le tecniche si sono evolute ed affinate, le cosiddette *nuove* tecnologie garantiscono trattamenti più rapidi e ancora più esaurienti di una volta; ma il processo della documentazione rimane fondamentalmente lo stesso, e l'unica giustificazione di questa professione sta proprio nell'aiutare qualcuno a ritrovare un'informazione o a porre un'informazione al servizio di qualcuno.

Tuttavia il processo documentario cozza contro alcuni limiti: tende ad impoverire l'informazione che tratta; è fortemente tautologico; non è creativo; ed infine non controlla l'uso che viene fatto delle informazioni che diffonde.

L'impoverimento è parte integrale del processo documentario: proprio la ricchezza e la complessità rendono l'informazione inadatta

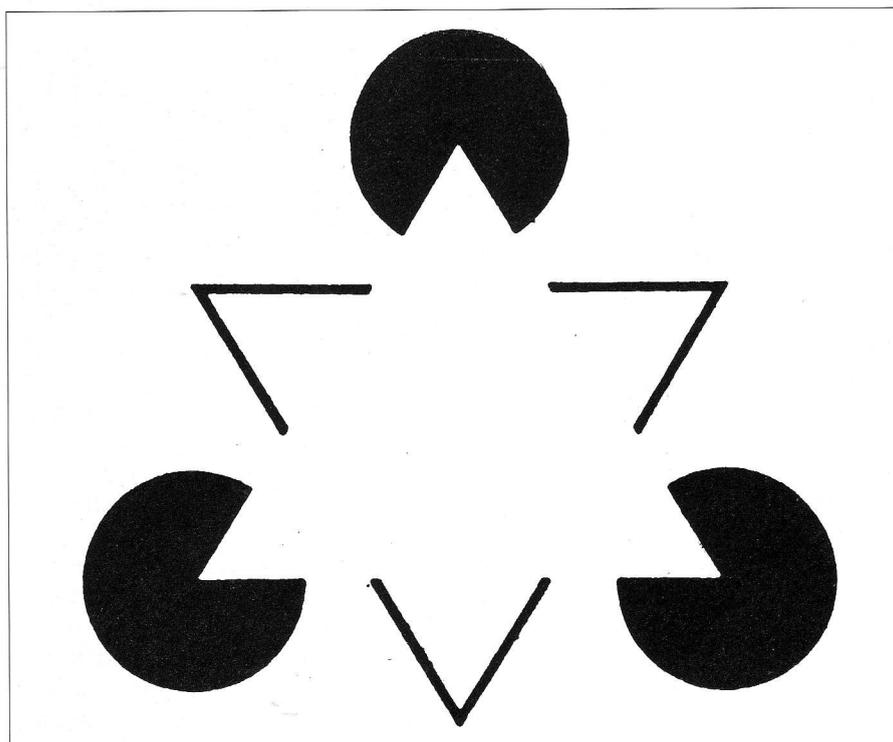
all'utilizzazione diretta, ed impongono che si passi attraverso la documentazione. Funzione primaria della documentazione è di semplificare, estrarre, individuare l'essenziale (o ciò che viene considerato come tale ad un certo momento), e dunque di renderlo accessibile. Il che comporta, quasi naturalmente, un impoverimento dell'informazione iniziale.

Alla maniera di Perec che di un capitolo del "Malet et Isaac"¹⁴ conserva soltanto i titoli e i sottotitoli, o le parole in grassetto e in corsivo,¹⁵ il documentalista conserva, di un'informazione o di un documento, solo le tematiche, gli argomenti, le parole-chiave o i descrittori giudicati da lui stesso abbastanza rappresentativi dell'informazione primaria. Ma il gap semantico con quest'ultima è probabilmente altrettanto importante di quello tra il testo di Perec e il capitolo originale del libro di testo.

Per definizione, la documentazio-

ne non può pretendere di riprodurre la ricchezza dell'informazione primaria, giacché è questa stessa ricchezza a costituire un ostacolo; se poi la riproducesse tale quale, la documentazione rinnegherebbe per ciò stesso il proprio apporto e la propria utilità. Ogni forma di linguaggio documentario — schema classificatorio, classificazione, elenco di termini, thesaurus — per vocazione vuol dire impoverimento e pallido riflesso della realtà che si suppone debba descrivere. Nel classico dibattito, un po' sopito attualmente, fra linguaggio naturale e linguaggio documentario, chiunque può riconoscere l'utilità di quest'ultimo, perfino la sua superiorità in un dato contesto, senza però esserne totalmente soddisfatto...

Il processo documentario spesso è tautologico. La risposta è conforme alla domanda fatta; è fra l'altro implicita nella stessa domanda. La documentazione tradizionale fa fa-



Superficie anomala (Kanizsa, 1955).

tica ad innovare e a creare: essa rintraccia, non inventa. Una buona documentazione sarebbe una documentazione in grado di rispondere esattamente alle domande che le vengono fatte e di fornire risposte cosiddette *pertinenti*. Nella terminologia tecnica, la pertinenza di una risposta viene valutata in base all'assenza di rumore e/o silenzio, e quindi al suo perfetto adeguarsi alla domanda. Le difficoltà hanno inizio quando l'utente non sa porre la domanda, non lo fa secondo i criteri documentari, oppure non ha nessuna domanda da formulare, benché si aspetti una risposta.

Che cosa rispondere, e come rispondere, in un caso così frequente? E come valutare, in assoluto, la bontà e la pertinenza di una simile risposta?

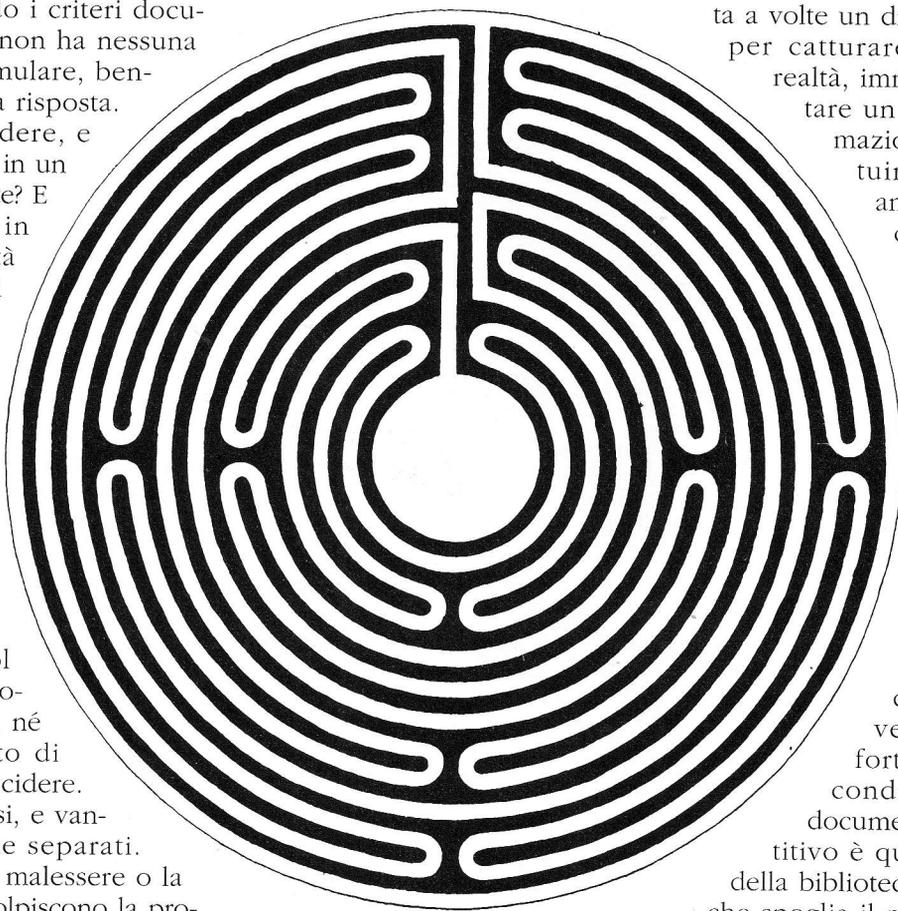
Infine, l'aiuto alla ricerca e alla decisione, che sta alla base del processo documentario, non è né la ricerca né la decisione. Informare e documentare non vuol dire ricercare al posto del ricercatore, né decidere al posto di colui che deve decidere.

I ruoli sono diversi, e vanno accuratamente separati.

Donde, a volte, il malessere o la frustrazione che colpiscono la professione e quelli che la esercitano. Ognuno conosce, nel proprio entourage, dei documentalisti che lavorano in campi come l'assetto del territorio, i media o l'industria farmaceutica e che sono diventati, appena hanno potuto, urbanisti, giornalisti o ricercatori. Delusi di non controllare meglio l'uso che veniva fatto delle informazioni che

diffondevano, si sono convinti a saltare il fosso e ad affrontare il reale: non sopportavano più la vita per delega!

Avviene pure il contrario: lo sappiamo tutti, e spesso lo deploriamo. Benché i tempi siano cambiati, e la situazione sia migliorata, nelle scuole e negli enti di formazione in documentazione vi sono ancora aspiranti a questa professione che sono motivati soprattutto dalla paura, o dal rifiuto di tenere



in conto altre professioni apparentemente meglio radicate nella realtà. La documentazione per paura della vita; la documentazione per proteggersi dalla vita! Vi sono ancora insegnanti e maestri che preparano il CAPES¹⁶ in documentazione per sfuggire alla realtà di un'aula, o ricercatori che si rifugia-

no nel servizio di documentazione del laboratorio dove lavorano.

L'ONISEP¹⁷ non diffondeva forse qualche anno fa un questionario di orientamento presso gli allievi della prima superiore, dove si consigliavano le professioni della documentazione a coloro che avevano barrato la casella: "mi piace passeggiare da solo nei boschi"!

Parallelamente a queste frustrazioni e paure, e probabilmente a causa loro, la pratica della professione del documentalista comporta a volte un dispendio di energia per catturare un massimo di

realtà, immagazzinare e trattare un massimo di informazioni al fine di costituire e di mantenere

ampi schedari e banche dati in grado di rispondere al maggior numero

di domande possibili. In tal

caso, le tecniche adoperate

sono le più *up to date* possibili,

i software sono fra i più sofisticati: si tratta

di affrontare qualsiasi eventualità, ed il centro di

documentazione diventa un'autentica

fortezza. In queste

condizioni, il sistema documentario più competitivo

è quello che dispone della biblioteca più voluminosa,

che spoglia il maggior numero di riviste e di giornali, che accede al

maggior numero di banche dati e che utilizza più personale. Al

dispendio di energia di cui sopra corrispondono una bulimia di

stoccaggio e di trattamento, una brama di classificazione e di

tecnologia.

Generalmente, la crescita di un siffatto centro di documentazio- ➤

ne si traduce con una serie di "più": più spazio, più personale, più documenti, più tecniche, più denaro... (ma non necessariamente più utili!). E con una serie di illusioni: illusione di accumulare, archiviare e trattare l'essenziale, illusione di essere la principale fonte d'informazione per i propri utenti, illusione di sostituirsi a loro. La bulimia documentaria corrisponde a quella di Jérôme e Sylvie per le "cose": il processo accumulativo è avviato, ma l'insoddisfazione permane.

Viene la tentazione di pretendere di catturare e di chiudere la realtà dentro la "scatoletta" della documentazione. La documentazione allora, anziché agevolare l'avvicinamento tra informatore e utente, tende a costituire uno schermo, ad ergersi a sistema e pretendere di rappresentare tutta la realtà, in una sorta di tentazione totalitaria che non ha il coraggio di chiamarsi col proprio nome.

La tentazione totalitaria

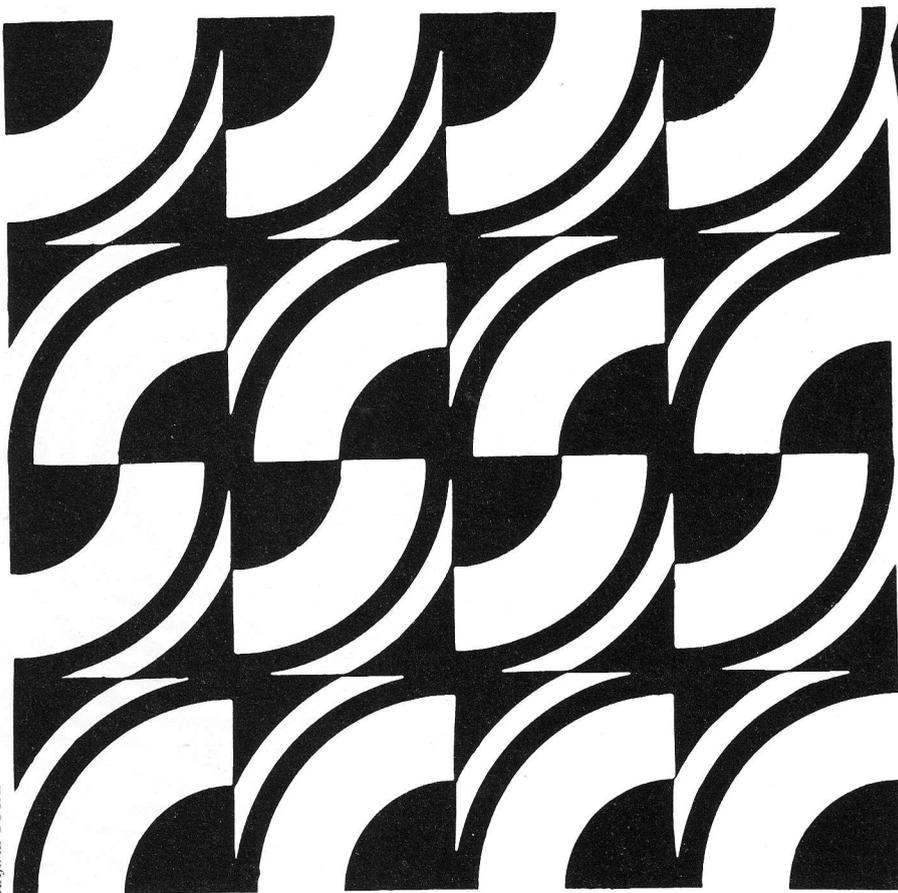
La tentazione totalitaria è ben presente nell'opera di Perec. L'abbiamo già notata insieme alla propensione, sempre rinnovata, a esaurire il reale e la letteratura, a cogliere la quotidianità dell'esistenza al di là dell'avvenimento, ad impossessarsi di tutte le forme della finzione. Naturalmente qui si tratta solamente di una forma figurata ed insidiosa del totalitarismo. Ma questo è presente in Perec in modo più brutale e diretto. Si può perfino affermare che sta al centro dell'opera come eccellenza destinata a colmare l'assenza ed il vuoto originari. Conviene qui procedere con cautela e rammentare alcuni fatti.

All'inizio, il romanziere Perec parla pochissimo di se stesso, della sua storia e della sua vita. Il lettore di *Les Choses*, nel 1967 o nel

1966 vede in Perec "il primo scrittore che abbia posto al servizio di un'impresa narrativa gli insegnamenti dell'analisi sociologica",¹⁸ non di certo uno scrittore che racconta di se stesso o che va a cercare negli abissi del proprio passato o del proprio presente i materiali necessari all'elaborazione dei suoi scritti. L'uomo Perec appare più tardi, progressivamente, come per astuzia; col tempo, la dimensione autobiografica del-

so nei primissimi tempi della guerra, e la madre nel '42, scomparsa in un campo di concentramento: "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. [...] 'Non ho ricordi d'infanzia': ponevo quest'affermazione con sicurezza, quasi come un gesto di sfida. Niente domande sull'argomento. Non faceva parte del mio pro-



HAIJME ÖUCHI

l'opera, rivelata da *La Boutique obscure*, e soprattutto da *W ou le souvenir d'enfance*, appare indiscutibile.

Che cosa ci dice Perec della sua infanzia? Ci parla della sua origine ebraica (il suo vero nome sarebbe Peretz), dell'arrivo dei suoi genitori dalla Polonia, e soprattutto di un'assenza fondamentale: Georges Perec perde il padre nel '40, ucci-

gramma. Ne ero dispensato: un'altra storia, quella Grande, la Storia con la esse maiuscola, aveva già risposto per me: la guerra, i lager".¹⁹

Questo brano è tratto da *W ou le souvenir d'enfance*, uscito nel 1975, che costituisce senz'altro un libro chiave per capire Perec, forse, da questo punto di vista, il più importante della sua opera.

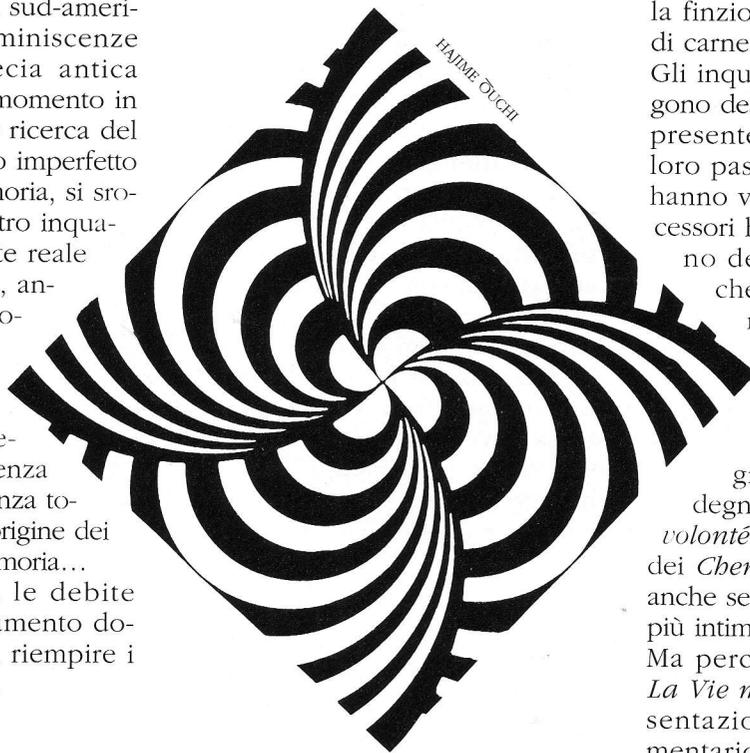
Si tratta del racconto alternato dei ricordi d'infanzia di Perec e di una pura finzione, che apparentemente non hanno niente a che vedere l'uno con l'altro. Da una parte Perec cerca disperatamente di ricrearsi un passato attraverso i frammenti della memoria ed i lineamenti di un'infanzia assente. Dall'altra inventa la storia di una società situata da qualche parte vicino alla Terra del fuoco e retta dall'ideale olimpionico, o piuttosto da un ideale olimpionico traviato, mescolanza di dittatura sud-americana (cilena?) e di reminiscenze scolastiche sulla Grecia antica (Sparta?). Nello stesso momento in cui si svolge la difficile ricerca del ricordo, l'inquadratura imperfetta e impossibile della memoria, si srotola il racconto di un altro inquadramento, perfettamente reale e possibile questa volta, anche se attiene alla finzione, l'inquadramento matematico dei corpi e delle menti.

All'impotenza della memoria si oppone la potenza totalitaria. E questa potenza totalitaria è essa stessa all'origine dei vuoti spalancati nella memoria... Un po' come se, con le debite proporzioni, l'inquadramento documentario cercasse di riempire i presunti vuoti del reale.

L'effetto puzzle e la documentazione creativa

Misero riflesso della realtà, sistema tautologico e ripiegato su se stesso, tentativo vano di inquadrare il mondo, la documentazione — la sua arte, le sue tecniche — potrebbe non essere altro che una mediocre risposta ad un bisogno reale, il bisogno di informazioni in una società sempre più complessa? Anche in questo caso, Perec ci offre alcune chiavi per capire, alcune vie di esplorazione

per trovare le soluzioni adatte. In particolare *La Vie mode d'emploi*, romanzo denso e smisurato, ci invita a penetrare in qualcosa che è un autentico sistema documentario, e ci svela la molla del suo funzionamento. Non si può riassumere in poche righe questo romanzo di circa 700 pagine. Si tratta della storia di un palazzo parigino e dei suoi abitanti, ma si tratta anche dell'avventura di un personaggio residente nel palazzo,



che trascorre la prima metà della sua vita percorrendo il mondo e dipingendo 500 quadri rappresentativi dei paesaggi che lo hanno colpito. A partire da questi quadri, affida ad un artigiano la realizzazione di 500 puzzle che gli stesso ricostruisce a poco a poco nella seconda metà della sua vita.

Il libro ci porta in tutti gli angoli del palazzo, dalle cantine alle soffitte, dal grande e lussuoso appartamento alla cameretta della cameriera. Questa passeggiata è in

parte descrittiva: ed allora somiglia alle descrizioni maniacali del nouveau roman. Ma il romanzo non si ferma, non si limita a questa superficie, ed in realtà acquisisce continuamente spessore. Questo spaccato del palazzo, con vani simili alle caselle di un cruciverba, non vive soltanto su due dimensioni. Lo spazio ed il tempo, l'orizzontalità e la verticalità, la diacronia e la sincronia allargano ampiamente il romanzo in tutti i sensi e contribuiscono a creare la finzione, a ridare uno spessore di carne e di vita.

Gli inquilini del palazzo non vengono descritti solamente nell'istante presente, ma anche col peso del loro passato, delle avventure che hanno vissuto o che i loro predecessori hanno vissuto. Non vengono descritti solo nello spazio che occupano momentaneamente, ma anche negli altri spazi in cui li portano le loro attività. La finzione travalica ampiamente lo spazio ad essa assegnato, in un unanimità²⁰

degno degli *Hommes de bonne volonté* di Jules Romains, perfino dei *Chemins de la liberté* di Sartre, anche se si tratta di un unanimità più intimo.

Ma perché dobbiamo vedere ne *La Vie mode d'emploi* la rappresentazione di un sistema documentario, di un sistema che produce senso, e funziona? Nell'allegoria dei quadri rappresentativi del mondo intero, e in quella del puzzle da ricostruire, ritroviamo la duplice funzione di costruzione-decostruzione, messa in opera in ogni atto documentario. Come il pittore, il documentalista cerca di cogliere la realtà, di catturare l'informazione utile; come il costruttore di puzzle, il documentalista inscatola questa realtà, in un certo qual modo la mette ad ibernare nei suoi diversi strumenti prima di ricostruirla in caso di ne- ➤

cessità: come il protagonista del libro, che ricostruisce i suoi puzzle e li confronta con il ricordo della realtà dipinta, l'utente di un sistema documentario confronta continuamente le informazioni che ne vengono fuori con la rappresentazione che si è fatto, e il risultato di questo confronto gli procura soddisfazione o delusione circa il funzionamento del sistema.

Ma vi è di più in *La Vie mode d'emploi*. Se questo romanzo funziona come un sistema documentario, si tratta di un sistema moderno, aperto, non di una documentazione ripiegata su se stessa. La vita del palazzo non è confinata fra le sue quattro mura, si espande continuamente nello spazio e nel tempo. Allo stesso modo, una documentazione attiva non pretende di integrare tutto il sapere utile fra quattro mura, né di accumulare tutta la documentazione necessaria sui suoi scaffali. Una documentazione attuale funziona in gran parte in modo virtuale, che lavora più sulla conoscenza delle fonti esterne, ovunque esse siano, che sulla sua capacità di acquisire e possedere i documenti, o anche di trattarli. Oggi è chiaro che un servizio di documentazione, nei limiti del suo spazio spesso ristretto, non esaurisce tutta la funzione documentaria necessaria in una azienda o in un qualunque ente. La documentazione va molto oltre il centro di documentazione, così come *La Vie mode d'emploi* va molto oltre la descrizione di un palazzo parigino. Una documentazione moderna è anche una documentazione che crea informazioni, ovvero che non si accontenta di rintracciare l'informazione. Si è visto prima il rischio costante di un funzionamento di tipo "tautologico" nei sistemi documentari tradizionali. Anche in questo caso, Perec apre la via con il suo *La Vie mode d'emploi*, grazie a quello che chiamerei "l'effetto puzzle". Come Bartlebooth, il

protagonista del libro, autore di quadri e "ricostruttore" di puzzle, il documentalista crea informazioni a partire da elementi dispersi, il cui ordinamento a volte produce effetti inattesi.

Attualmente è in gioco nella documentazione proprio questa capacità di produrre cose nuove, inattese, di produrre idee, in altri termini, di creare. Non basta più rispondere correttamente a una domanda precisa, bisogna inoltre comunicare delle idee ad un utente che (si) pone un problema in termini spesso molto vaghi. In tale contesto, l'arte documentaria sta tutta nella capacità di mettere insieme elementi di informazione che appartengono ad universi diversi per produrre un senso nuovo. Un po' alla maniera di chi afferra due pezzi di un puzzle e tenta di farli combaciare...

Sennò oscilleremo sempre tra Sylvie, protagonista di *Les Choses*, documentalista per un certo periodo in un ufficio studi,²¹ la quale sogna la vita e la guarda scorrere, ed il dittatore invisibili di *W* che impone alla città le sue regole e le sue norme totalitarie. ■

Note

¹ Fra gli ultimi titoli pubblicati: *Je suis né, Cantatrix sopranica L.*, e *L.G. une aventure des années soixante*.

² *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette/POL, 1978. *La Vita istruzioni per l'uso*, tr. it. di D. Selvatico Estense, Milano, Rizzoli, 1989.

³ "Notes sur ce que je cherche", in *Penser/Classer*, Paris, Hachette/POL, p. 9-12.

⁴ OULIPO sta per Ouvroir de Littérature Potentielle (opificio di letteratura potenziale). Gruppo di sperimentazione letteraria, fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais (ndt).

⁵ Precedenti indirizzi dell'ADBS.

⁶ Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, 1 rue de Sully, 75004 - Paris.

⁷ *La Vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 243-251.

⁸ A. ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, Paris, Ed. de Minuit, 1957. *La gelosia*, tr. it. a cura di D. Sangro, R. Ferraro, Torino, Einaudi, 1988.

⁹ R. PINGET, *L'Inquisiteur*, Paris, Ed. de Minuit, 1962.

¹⁰ A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris, Ed. de Minuit, 1953. *Nel labirinto*, tr. it. di F. Lucentini, Milano, SE, 1987.

¹¹ *L'année dernière a Marienbad*, titolo di un film di Alain Resnais, tratto da una sceneggiatura di Alain Robbe-Grillet (ndt).

¹² Il testo francese fa riferimento al *Quid*, equivalente del *Who's who*, che viene pubblicato ogni anno (ndt).

¹³ *Penser/Classer*, cit., p. 169.

¹⁴ "Malet et Isaac", manuale di storia una volta in uso nelle scuole medie e superiori francesi (ndt).

¹⁵ "Je me souviens de Malet et Isaac", in *Penser/Classer*, p. 73-88.

¹⁶ CAPES: Certificat d'aptitude à l'enseignement secondaire. Concorso abilitante all'insegnamento nelle scuole medie e superiori (ndt).

¹⁷ ONISEP: Office national d'information sur les enseignements et les professions (ndt).

¹⁸ Tratto dal risvolto di copertina di *Les Choses*, collana "J'ai lu".

¹⁹ *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoel, 1975. *W o il ricordo d'infanzia*, tr. it. di D. Selvatico Estense, Milano, Rizzoli, 1991, p. 13.

²⁰ Unanimismo: corrente letteraria che ha avuto come esponente più noto appunto Jules Romains, intorno al 1910, e che si proponeva di esprimere in letteratura gli stati d'animo collettivi (ndt).

²¹ *Les Choses*, cit., cap. v.

