

«Un presente denso, compatto e caricato a molla». Saggio su *Un uomo che dorme*, di Georges Perec

ROBERTO MADONNA

Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia
A. Ginsberg, *L'urlo*

1. Insetti immondi. Premessa sulla questione degli studenti.

Può accadere che un amico in un profondo, patologico stato di angoscia venga a confidarci i propri pensieri, e dica cose che ci risuonino familiari in un modo scomodo e imbarazzante, e dalla conversazione ci rimanga un senso d'inquietudine e d'impotenza che tenderemo di lavare via col sonno. Non può non sembrarci crudele cercare di metterci una pezza alla buona, liquidando il nostro amico con un semplice consiglio, un 'fatti forza', un 'vedrai che passerà' e simili. Ci sembrano ingiuste queste speranze messianiche, o quest'appello ad una sovrumana forza interiore. Troveremmo mai il coraggio di rispondere a chi ci descrive le proprie paure, con la lucidità meticolosa di chi è rimasto troppo a lungo a pensarvi, che è un debole, che farebbe meglio a cambiare il prima possibile prima che il mondo lo schiacci? E cambiare come? Fare sport, mettere su muscoli, diventare più cattivo, più insensibile, più immotivatamente persuaso che le cose andranno per il meglio? L'ottimismo è svuotato di significato quando serve solamente a far trangugiare un boccone amaro dietro l'altro, a far scorrere un giorno dopo l'altro finché una certa situazione opprimente non arrivi a risolversi da sé. Piuttosto ci sorge la domanda: perché deve andare tutto proprio così? Perché così e non altrimenti? Perché il mio amico, come infiniti altri, deve farsi forza e sperimentare sulla sua pelle le contraddizioni di un sistema evidentemente imperfetto? Al mio amico darebbero una diagnosi ed un trattamento. Ma forse il mio amico è, egli stesso, una diagnosi vivente dello stato delle cose. La sua rabbia, la sua disperazione, la sua fragilità. Il suo semplice corpo malato, sempre più debole, che sempre più soccombe alla disparità delle forze in gioco. Trema. È un corpo ipocondriaco. Prega di avere una buona giornata, che non sia questo il giorno in cui un pensiero crescerà come un frutto abnorme fino a privarlo d'ogni forza e a schiacciarlo. Conosce la sensazione di un attacco di panico.

Nella parabola della *Metamorfosi*, di Kafka, accade qualcosa di simile: un uomo qualunque si risveglia trasformato in un «enorme insetto immondo»¹, a stento capace di deambulare, e tutto ciò a cui riesce a pensare è al fatto di essersi svegliato troppo tardi, e a come questo gli impedirà di andare a lavoro. Presto

¹ F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Id., Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano 1975⁴ [tr. it. di *Die Verwandlung*, Leipzig 1915], 157.

a casa sua arriva un procuratore, per verificare come mai egli stia trascurando i suoi doveri d'impiegato; i suoi genitori lo respingono e provano verso di lui un disgusto via via più scoperto.

Può capitare che, contagiato dal malessere del mio amico, io abbia a chiedermi se davvero sono contento di ciò che faccio. Se davvero sono stato io a sceglierlo. Questo è un pensiero che non sopraggiunge per la prima volta. Quando il pensiero bussa a una certa porta sul retro, io rispondo: «Non ho tempo adesso». Siamo sedotti, di qua, di là, da un mucchio d'oggetti. Ci chiediamo, voglio questo? Cosa voglio? Voglio quello? Ciascun oggetto porta con sé un'altra vita, una possibilità di vita: e tutte queste possibilità di vita ci intimano di scegliere, continuamente di scegliere. E intanto che scegliamo, siamo scelti da quell'oggetto che ci è lecito afferrare, e ne siamo contenti, come tanti bambini che si succhiano il pollice.

Nella cronaca più recente si è parlato di studenti universitari suicidi. Antonio Corrado aveva 29 anni. Diana Biondi aveva 27 anni. Riccardo Faggin aveva 26 anni. Sono soltanto alcuni dei nomi degli studenti che si sono tolti la vita. Di altri compagni ci si è dimenticati col trascorrere del tempo, e può accadere che anche di questi nomi ci si dimenticherà. In qualche salotto televisivo, qualche giornalista e qualche politico potranno negare che la pressione sociale che è posta sugli studenti abbia influito sulla loro scelta. Finché si racconterà questa versione dei fatti, si potrà evitare di affrontare sul serio un grande problema dell'istruzione pubblica e dell'istruzione superiore, e del loro rapporto col cosiddetto 'mondo del lavoro'. Certe istanze resteranno fuori dalle aule del parlamento e si farà finta che il tema non sia politico. La versione ufficiale dei fatti sarà che ansia, depressione, senso d'impotenza, il colpevole senso di gravare sulle spalle della propria famiglia, che tutti questi non siano temi politici. Che siano, invece, tante questioni personali, a cui si possono attribuire motivazioni tra le più varie (fino ad arrivare al livello microscopico, a qualche scompenso di neurotrasmettitori che può trovare un buon trattamento farmacologico). La versione ufficiale dei fatti sarà che, al di là della biochimica, non emerge la problematica reale di una classe, ma di singoli individui nei loro singoli mondi privati.

Ciascuno degli altri giovani studenti che dovessero trovarsi in simili condizioni, in futuro (e dovranno essere, purtroppo, molti altri ancora), sarà abbandonato a sé stesso, secondo la versione ufficiale dei fatti. I canali ufficiali taceranno sulle loro morti come se si trattasse di tanti incresciosi, imprevedibili incidenti su cui non vi era alcuna possibilità d'intervento. Studenti che alle volte si trovano ad una scelta forzata, contro ciò che vorrebbero studiare davvero, pur di trovare un lavoro. Qualche studente già lavora, ma vuole portare gli studi per passione, oppure per trovare un lavoro migliore (ma il lavoro toglie tempo allo studio, gli sembra di star solo perdendo tempo e denaro, e che forse farebbe meglio ad accontentarsi...). E così via: è una casistica banale e abbastanza perspicua, che non fa notizia. Gli studenti hanno sentito almeno una volta di essere davanti allo stesso baratro, che è il baratro di tutti. Devono aver pianto, ed è possibile che abbiano chiamato i loro genitori. Hanno spesso paura di essere schiacciati, di sentirsi mancare la terra sotto i piedi. Cominciano a sentire un peso all'altezza del torace, ad ogni respiro. Sono sintomi comuni degli stati ansiosi: sentire un'oppressione fisica sul petto, sentire di sparire, sentirsi oppressi, sentire di non avere più una vita propria, di non fare più alcunché per gusto, ma ogni cosa esclusivamente per dovere. E gli stati ansiosi, di cosa sono il sintomo?

Chi si trovasse in simili difficoltà si potrà trovare intorno, se sarà fortunato, la comprensione dei suoi amici o della sua famiglia. Se sarà sfortunato, neppure quella. Tutte le porte chiuse. Potrà pagare una psicoterapia. Magari anche dovendoci andare di nascosto, per non essere tacciato di esser pazzo. Magari finire i soldi per la psicoterapia, e dover rinunciare a parlare dei suoi problemi con anima viva, e tener duro, tener duro ancora finché non finiscano i giorni duri. Ma i giorni duri sembra che non finiscano mai, potrebbero non finire più. Non ci si ricorda più per cosa si dovrebbe tener duro, se ci sia mai stato in passato un giorno in cui alzarsi dal letto non sembrava ancora uno sforzo insostenibile. Si può arrivare a pensare di esser sempre stati così (ma allora perché proprio quelle paure, perché proprio quelle e non altre? Perché non temere di esser fatti di vetro come un principe del sedicesimo secolo? Perché non temere di essere una donna che soggiace alla copula come un borghese nevrotico del tardo

diciannovesimo secolo?) Si può pensare di essere una pecora nera, un ingranaggio guasto. Qualcuno, o qualcosa, di inetto alla vita. Al risveglio da una notte di sonni inquieti, ritrovarsi trasformati in un enorme insetto immondo. Muovere le zampe chitinee nell'aria, cercare a fatica di cambiare posizione oscillando sul carapace ingombrante. Si è un corpo nuovo: un corpo pesante, inadatto a lavorare. Anche la compassione di genitori e amici può esaurirsi: questo lo si teme ogni giorno che si presentano ad altri i propri problemi. La compassione serve a poco, la compassione fa schifo, ma è ancora qualcosa. Ma poi si può finire per esporre un problema diverso ogni giorno, per sentirsi un peso nella vita del prossimo. Ci si può accorgere (non è detto che sia vero, ma nondimeno se ne può avere la netta impressione) che la persona con cui ci si sta confidando stia celando un'espressione snervata. Che vorrebbe andar via. Allora si smette educatamente di parlare, senza far pesare nulla a nessuno. Ha ragione. Questo è il problema: hanno tutti ragione. Bisogna cancellarsi da questo chiasso di ordini assolutamente ragionevoli, urlati da una parte e dall'altra.

La versione ufficiale dei fatti nega che possa esistere una condizione propria dello studente, come esiste quella propria dell'operaio. Lo studente è carne da cannone, è bene che sia immesso il più presto possibile nel cosiddetto 'mondo del lavoro' in seguito a una formazione che, se ha avuto successo, l'ha armato fino ai denti e preparato ad una guerra hobbesiana in cui ognuno fa per sé. Si è detto che la scuola dovrebbe preparare lo studente a farsi imprenditore di sé stesso. Ciò vuol dire: la scuola dovrebbe preparare lo studente a vendere il proprio lavoro (il proprio corpo + il proprio tempo), e fargli coltivare il sogno di diventare egli stesso un capitano d'impresa, e avere capitali da investire nell'acquisto di altri che lavorino per lui. E null'altro? E null'altro.

Ad una classe oppressa dalla simile fisionomia, potrebbe spalancarsi la prospettiva di praticare l'accidia come forma di resistenza.

2. Georges Perec, *Un uomo che dorme*

L'uomo è malato perché è mal costruito. ... Quando l'avrete reso un corpo senza organi l'avrete liberato da tutti i suoi automatismi e restituito alla sua vera libertà
A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*

Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Nel 1967, un anno prima che la Francia fosse scossa dalle proteste del 'maggio francese', il trentunenne Georges Perec pubblica il suo terzo romanzo, *Un uomo che dorme* (*Un homme qui dort*)². Si tratta, per diversi motivi, di un oggetto inusuale.

Il suo anonimo protagonista è un venticinquenne, studente universitario di sociologia, che abita una minuscola mansarda di un palazzo parigino. Una mattina, al risveglio da una notte di sonni inquieti, invece di recarsi a sostenere un esame universitario, sceglie di restarsene a casa. Da questa decisione arbitraria prende avvio un percorso di progressivo isolamento dal mondo, di educazione all'indifferenza rispetto a tutte le cose; della ricerca di un approccio diverso agli spazi, agli oggetti, al tempo. L'istanza narrante del romanzo adotta la seconda persona, e scandisce l'intreccio in quindici sezioni prive di titolo, di estensione variabile, che potremmo immaginare come separate l'un l'altra da un intervallo indefinito di tempo.

² G. Perec, *Un uomo che dorme*, Macerata 2020⁵ [tr. it. di *Un homme qui dort*, Paris 1967].

Lo studente, l'uomo che dorme, prima torna nella sua casa d'infanzia, dai suoi genitori; trascorre le giornate in letture o in lunghissime passeggiate senza meta; ritorna a Parigi, frequenta piccoli e squallidi ristoranti, cinema, percorre metodicamente le vie della città, gioca ossessivamente al solitario. Tenta di fissarsi una routine ferrea, come agganciandosi ad un perno. Ma tutt'ad un tratto anche la libertà che crede di aver ottenuto nel mondo gli sembra un'altra prigione asfissiante, i suoi proclami d'indipendenza gli sembrano menzogne, il ribellismo soltanto una posa desueta da eroe romantico, superato dai tempi. Al trascorrere del tempo, il protagonista sembra accorgersi che nonostante ogni suo sforzo nulla è cambiato. Nell'incerto finale del romanzo, sembra che si assista alla resa finale del protagonista, al suo annullamento nella massa, al suo cedere alla paura.

Da un semplice sunto della trama (alquanto scarna, a dire il vero) di *Un uomo che dorme*, il rischio è di perdere la specificità dell'opera. Nel senso che ciò che è maggiormente interessante in essa, a cui cercheremo di approcciarci con questo lavoro, attiene ai procedimenti narrativi adottati, e a come a partire da essi si traccino un nuovo tipo di movimento che è agito da un nuovo tipo di personaggio. Un personaggio spogliato di soggettività, capace di entrare in un nuovo tipo di prossimità con le cose. Intendiamo illustrare queste dinamiche prendendo in esame, in sequenza, alcuni dei luoghi principali dell'opera: quali spazi percettivi siano aperti; come questi spazi percettivi agiscano rispetto alla definizione del soggetto (o alla sua dissoluzione), alle sue possibilità di agire o patire; come questo soggetto, ammesso che ancora si possa impiegare questo termine (ed è nostra opinione che no, non si possa più impiegare), sia posto in un rapporto inedito rispetto alle cose, agli oggetti, all'ambiente, al paesaggio. L'ultimo punto, e senza dubbio il più arduo, è rendere esplicita la tendenza politica del lavoro che Perec compie sul soggetto della narrazione, dalla sua dissoluzione, dalla deriva, fino al suo conclusivo riposizionamento.

In primo luogo, occorre riflettere su come si articoli nel romanzo l'uso della narrazione in seconda persona. L'impressione è che Perec intenda descrivere un accadere piuttosto che un essere, ed è rafforzata dal fatto che sia abolito ogni altro tempo al di fuori del presente. È prevenuta ogni interiorizzazione, ogni personalizzazione del protagonista; e ci si focalizza piuttosto sull'accadere delle cose da diverse angolazioni e distanze, che sulle proprietà statiche di certi oggetti. L'uomo che dorme è la finzione letteraria di un non-soggetto, quasi uno strumento che registra impressioni. Prevalgono nel testo le descrizioni, oppure le sequenze di azioni riportate a mo' di elenco. Si può osservare come la tecnica dell'elencazione s'intensifichi col procedere dello sviluppo del protagonista, del suo progetto d'indifferenza. L'elenco allora potrebbe essere la forma che i fatti assumono in questa prospettiva: una conformazione di oggetti puntiformi in cui può compendiarsi indifferentemente ogni cosa (percezioni, esperienze di vita, momenti, idee, sogni etc.) senza la prevalenza gerarchica di nessuno. In un tale insieme, anche il soggetto figurerebbe solo come un punto nell'elenco, un elemento nella scena che non ha prevalenza rispetto agli altri. Si tenta d'immaginare come risulterebbe un mondo che conosce solo la somma inconclusa di qualità, in cui ogni oggetto è inesauribile.

Per osservare direttamente all'opera questo genere di prospettiva, si veda l'*incipit* del romanzo. L'inizio del romanzo non è la decisione dell'indifferenza, che in realtà non si può dire neppure che avvenga in termini espliciti. Il romanzo si apre con un sogno. La precisione descrittiva di cui Perec è capace e la particolare tecnica che intendevamo descrivere, si mostrano con particolare evidenza proprio quando applicate ad oggetti sottili o evanescenti: i disegni delle crepe di un soffitto, i colori illusori che si proiettano dietro le palpebre chiuse³, gli stati d'animo carichi di presagi di un sogno. Da questo punto d'osservazione privilegiato, è possibile cogliere il tipo di movimento che si dispiega. Il movimento più frequente è quello da una percezione inizialmente indistinta, ad una distinzione sempre più fine. Quello che più di frequente ritroviamo in questo libro è un certo senso del consueto che, ad una più attenta

³ *Ivi*, 13-14.

osservazione, si rivela inconsueto, disomogeneo, stratificato, dissezionabile. Per descrivere questo modo di percezione, si utilizza il termine «inquadratura»⁴. Come nell'inquadratura cinematografica, a questo tipo di visione è possibile applicare il movimento dello *zoom*. Anche nel buio completo delle palpebre chiuse, compare un tipo di percetti caratterizzato da «densità» e «qualità»⁵. Viene detto che in questo stato perdano di significato le comuni differenziazioni spaziali⁶. Emerge all'evidenza ciò che normalmente non può essere guardato, ciò che sfugge alla percezione non appena vi si focalizza⁷. Il guardare stesso non vuol dire più niente⁸. In questo stato onirico, è come se tra soggetto e oggetto si fosse verificata una nuova indistinzione. L'osservatore non è null'altro che quest'inquadratura. Si trova su «qualcosa di molle» che è il suo stesso corpo⁹: è altro dal corpo stesso. Per questo osservatore disincarnato, che cerca di addormentarsi, il sonno è visualizzabile come un «asse» da raggiungere, con un movimento quasi fisico¹⁰: le condizioni psichiche sono visibili e tangibili. Il corpo è sentito come un che di molle, che «si sparpaglia in tutti i sensi»¹¹. L'istanza osservante può essere astuta, darsi d'impegno a radunare il corpo, senza neppure esserne certa¹². In questo stato è percepibile un dolore, che viene identificato come mal di testa¹³. Si descrive, insomma, una sorta d'inquadratura che organizza il visibile e il sensibile, che organizza il corpo ed è nel corpo, pur rimanendo in qualche modo distinta dal corpo stesso. Una forza inestesa, tutt'uno con la visione (ma una visione non puramente oggettiva, non puramente fisica), a partire dalla quale è possibile, nella finzione onirica, manipolare il corpo, organizzarlo, costruirlo ad un certo fine. Perec sembra collocarci sulla breccia, su quella soglia o frontiera in cui il mondo e il corpo penetrano nella coscienza come amalgama, e a partire da cui si è artefici di una distinzione delle parti. Uno spazio di possibile, che non è in nessun luogo, in cui il corpo si disfa, diventa una materia incoercibile che esplode (quasi come i volti dei quadri di Francis Bacon). Anche più avanti nel testo¹⁴ ritorna questa fantasia onirica di un corpo che si dis-assembla, si mescola, è come una sostanza malleabile. E quella forza disincarnata deve darsi d'impegno a tenerlo insieme, a riorganizzarlo, ristrutturarlo. È una forza che è condannata a gestire il suo corpo, a dare ad ogni organo la sua posizione e fare che resti lì, che funzioni, ostacolando 'dilagare' degli organi che «avanzano pretese territoriali»¹⁵. La sfida di Perec, ci sembra, è di portare la soggettività al suo minimo comune denominatore.

Diverse volte nel romanzo troviamo descrizioni similmente meticolose di stati di auto-ipnosi, in cui si manifestano immagini oniriche plastiche, dotate di una certa qualità tattile, e che non sono mai interamente altro da chi guarda. Piuttosto una sua parte, che è possibile simultaneamente guardare anche come qualcosa di esterno.

Al risveglio, questo stato di malessere, insieme con la sensazione di essere un corpo inerme ed infungibile, sono ancora lì¹⁶. Si protrae al di fuori del sonno, nella vita cosciente. Da qui muove quell' «assenza di gesto»¹⁷ che porta il protagonista a non recarsi al proprio esame. Piuttosto che compiere azioni vere e proprie, da qui in poi il protagonista assume un ruolo perlopiù passivo, resta in balia delle sensazioni. Rinuncia all'azione in favore di un'inattività contemplativa. A questo, l'uomo che dorme accompagna la

⁴ *Ivi*, 14.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, 15.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, 16.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, 17.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, 102-10.

¹⁵ *Ivi*, 103.

¹⁶ *Ivi*, 19.

¹⁷ *Ivi*, 20.

presa di coscienza della propria inettitudine. «Tu non sai vivere, e mai ne sarai capace»¹⁸. È la sensazione del «venir meno»¹⁹ di un punto d'appoggio, della cessazione di quell'implicito «movimento proiettato in avanti»²⁰ che fino a quel momento aveva sostenuto lo svolgersi della vita del protagonista. In questo momento di crisi, si confondono insieme il passato, la promessa del futuro e un presente che risulta «denso, compatto e caricato a molla»²¹. Si affermerà più avanti che tutto ciò che potrà succedere al protagonista nella vita è già noto, che tutto sia già deciso, predisposto e definito²². È come l'improvvisa cessazione di qualsiasi illusione, e la presa di coscienza dell'estensione del proprio spazio.

È qui che si saldano i due assi lungo i quali lavora il romanzo: il primo, quello della soggettività, del suo progressivo allontanamento dalla sfera dell'attività, della vita ordinaria, alla scoperta di una nuova modalità percettiva e di una nuova prassi in cui si articoli; ed il secondo, mai del tutto esplicito, che è politico, e parla del disagio della vita ordinaria di ogni lavoratore e di ogni studente. L'uomo che dorme realizza, in effetti, la tentazione di ogni universitario, di ogni lavoratore, di ognuno che viva dell'espropriazione del proprio tempo in nome di una causa (o di un più tangibile stipendio). Un giorno qualunque mettere da parte i doveri e non fare più nulla. In uno dei manoscritti preparatori a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin scrive:

«L'ardente proposito delle masse attuali di 'portarsi più vicino' le cose non è che il rovescio di quel senso di crescente alienazione, conseguenza della vita attuale, che gli uomini provano non soltanto rispetto a loro stessi, ma anche rispetto alle cose»²³.

È una fuga nel mondo, che si risolve nell'esplorazione, nel conoscere nuovamente il mondo osservandolo con sguardo vergine, come camminando per rovine sconosciute. Si dice che il protagonista resti immobile per ore, per giorni nella sua stanza, ad osservarla²⁴, finché non arriva a provarne anche una certa fascinazione. Poi inizia ad uscire solamente di notte, vagando per le strade o andando al cinema²⁵. Comincia la scoperta di uno spazio descrittivo del minuto, dell'infinitesimo o del triviale, che acquista coordinate proprie. L'accidente è condotto in primo piano: con lo sbiadirsi dei progetti, della lotta per la vita, del privilegio per l'azione²⁶, con lo sciogliersi delle «maschere della retta via e delle infallibili certezze»²⁷ al mondo non si mostrano che particolari, non riconducibili ad alcun intero. La reazione all'oscuro, sotterraneo senso di disagio della quotidianità è, per così dire, una reazione impersonale. Il protagonista va diventando sempre di più una sorta di strumento di rilevazione su cui si registrano certe impressioni. È una reazione tecnica: l'apprensione graduale di una certa tecnica di percezione. Osservando la sua minuscola casa, la riscopre ad ogni istante²⁸. Queste nuove coordinate spaziali, come spostandoci nel mondo subatomico, implicano anche un'estensione indefinita del tempo, che adesso ha la fisionomia incerta di un oggetto sconosciuto, capace di dilatarsi a volontà²⁹.

¹⁸ *Ivi*, 23.

¹⁹ *Ivi*, 24.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, 25.

²² *Ivi*, 45-47.

²³ W. Benjamin, *Benjamin-Archiv Ms 386*, in *Id.*, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012 [tr. it. di *Gesammelte Schriften I/3*, herausgegeben von R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1977].

²⁴ Perec, *Un uomo*, op. cit., 25.

²⁵ *Ivi*, 27.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, 29.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Gianni Celati, nella sua postfazione al testo, associa questa temporalità alle caratteristiche della vita di massa: «... tutto il funzionamento ... della vita di massa è definibile soltanto attraverso apparizioni momentanee, una temporalità di scorcio» (corsivo mio), cfr. G. Celati, *Georges Perec e l'uomo che dorme* in G. Perec, *Un uomo*, op. cit., 165-166.

Non troppo diversamente dall'Auguste Dupin di Poe, l'uomo che dorme di Perec diventa uno strumento tecnico per offrire certe rilevazioni sul mondo. Si svuota di soggettività, di interiorità, per essere tutto esterno. Questo è tanto più efficace quanto più sottile diviene la sua percezione del medesimo, del triviale, del quotidiano, di ciò che è alla mano. È la scoperta di una dimensione percettiva che si situa tra un'azione e l'altra, e s'insinua tra le qualità dell'oggetto sensibile per scoprirvi nuove qualità. E, per mezzo di questa indagine, anche l'oggetto quotidiano, inessenziale, banale, assume per noi una rilevanza dapprima misteriosa, un gigantismo epico.

L'oggetto è situato, rispetto a noi, in una particolare prossimità. Prossimità che diviene addirittura familiarità, la familiarità dei consustanziali, che è possibile solo se ci si pone nel mondo come materia in mezzo alla materia. Quando si sia messa al bando l'orientamento automatico dell'attenzione, che ci faceva esistere al di sopra delle cose, si fanno tanti interessanti scoperte in questo mondo 'infra-cosale'. Si scopre quanto estesamente un soggetto sia rappresentabile come una lunga sommatoria di oggetti e dei loro effetti³⁰.

L'uomo che dorme non vuole far altro che «aspettare ... finché non ci sia più nulla da aspettare»³¹. Non si sente fatto per vivere, agire, lavorare, vuole soltanto «durare»³², imparare a durare³³. Imparare la solitudine e l'indifferenza, disabituarsi a tutto³⁴. Nell'«oblio» trova «una specie di felicità»³⁵, la sua memoria comincia a disfarsi³⁶, egli stesso non è altro che «uno sguardo neutro che fugge»³⁷. Si abbandona al «flusso che va e viene»³⁸ della folla nei boulevard parigini³⁹.

³⁰ Perec porterà avanti questo tipo di lavoro nel suo *magnum opus*, *La vita. Istruzioni per l'uso* (*La vie mode d'emploi*, 1978). In questa sorta di romanzo, la vita degli abitanti di un palazzo di appartamenti parigino di cento stanze è raccontata soltanto attraverso meticolose descrizioni di ogni singola stanza e dei suoi oggetti. Si inverte un rapporto che ritenevamo ben consolidato: invece che essere l'oggetto una traccia dell'umano, si pensa l'umano come traccia dell'oggetto. Qui il 'soggetto-scrutatore' neppure compare, e siamo lasciati in balia della pura oggettività, dello sguardo familiare sulle cose. Non compare, dicevamo, oppure compare dappertutto: potremmo pensare che ognuna delle cento stanze del palazzo ci sia mostrata attraverso la 'lente' dello sguardo dell'uomo che dorme. Se l'uomo che dorme è un'inquadratura, si può dire che *La vie mode d'emploi* è il suo in-campo, ciò che essa inquadra e come lo inquadra.

³¹ G. Perec, *Un uomo*, op. cit., 26

³² *Ivi*, 27.

³³ *Ivi*, 55.

³⁴ *Ivi*, 55-56.

³⁵ *Ivi*, 29.

³⁶ *Ivi*, 31.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, 29.

³⁹ Ci sembra, ma possiamo presentarlo solo a titolo di suggestione, che il tipo di abbandono della volontà compiuto dal protagonista di Perec non sia privo di somiglianze con la *kénosis* e l'annientamento dell'anima descritti dalla mistica medievale Margherita Porete (1250/1260-1310), in una dottrina che così riassume Ulysse Carrière in 'Vandalizziamo il soggetto', in *Not*, 13 ottobre 2022, (<https://web.archive.org/web/20230329150906/https://not.neroeditions.com/vandalizziamo-il-soggetto/>) [tr. it. di Vandalizing the subject, in *Ill will*, 9 marzo 2022, (<https://web.archive.org/web/20230329144415/https://illwill.com/vandalizing-the-subject>)]: «Nel suo Specchio delle anime semplici, Porete scrisse 'Non prego, non mi interessa di Dio, e non faccio alcun lavoro... perché ho annientato la mia anima. [...] L'anima annientata non può fare nulla di buono né di cattivo'. ... Virtù, ragione, moralità, chiesa, legge, proprietà: tutto era immediatamente abolito dall'anima annientata. 'La nostra volontà deve diventare il mare'. Se le relazioni che colpivano quest'anima annientata producevano amore o gioia, le relazioni erano mantenute senza che fosse coinvolta la minima traccia di autocoscienza. 'La vera libertà', diceva Porete, 'non ha mai bisogno di un perché'. Margherita Porete descriveva la sua vita con una formula profeticamente nietzscheana: 'È solo vita che vuole volontà'. ... La libertà oltre il volontarismo, un abisso di libertà, la libertà infinita della necessità: in questa disposizione, tutto ciò che può accadere accade, e nella più pura innocenza. Questa è una disposizione strettamente etica, che non riconosce altro che la gioia della potenza e la potenza della gioia. Il puro presente e la purezza della presenza, sulle vette della (ir)responsabilità. L'intenzione, una invenzione cristiana, non ha valore qui. Solo i gesti sono riconosciuti, perché solo i gesti sono potenza. Una dottrina del genere non è in nessun modo astratta. ... La pratica della kenosis è la più concreta immaginabile. Ovunque la realtà si fa sentire, ci siamo permessi di essere affetti da ciò che viene dal di fuori – un rifiuto di mediare tra affetto e gesto».

In seguito, il protagonista lascia Parigi per trascorrere alcuni mesi dai suoi genitori, nella sua casa natale. Qui rilegge i libri della sua infanzia, e nel pomeriggio si dedica a lunghe passeggiate senza meta, tra la campagna e i boschi. In questi, può resta incantato per ore da un insetto, una foglia caduta o un albero⁴⁰. La percezione si «affina ... diventa più duttile e paziente»⁴¹. Guardando un albero «non c'è niente da capire, c'è soltanto da guardare»⁴², e vi si scopre un'«inattesa e inimmaginabile evidenza»⁴³. Ogni spazio si scopre aggregato di spazi più piccoli, infinitamente divisibile e scomponibile in dettagli trascurabili: tutto è un continuo di materia mobile priva di parola, aliena, che è necessario caratterizzare. Una volta che ci si è disinteressati, per un motivo vale l'altro, di una pragmatica macroscopica, ci si può accorgere dell'infinita complicazione e enigmatica di ognuna delle più misere parti di quanto ci circonda. L'uomo che dorme risponde alla sua innominabile condizione di disagio facendone scaturire il bisogno di un nuovo contatto con le cose. Questo orienta una prassi nuova, potenziale, che deriva dall'osservazione delle cose stesse.

Dal ritorno a Parigi del protagonista, la narrazione prende a farsi più sconnessa, e a risolversi perlopiù in paragrafi che descrivono stati d'animo passeggeri, illuminazioni, oggetti, sequenze di azioni o pensieri. Si dirà come il protagonista arrivi a scoprire di essere libero, di trovare una felicità ebbra nella scoperta della sua nuova indifferenza rispetto al mondo⁴⁴. Scopre la libertà come espansione illimitata del momento presente, come durata pura in cui gli affetti non si organizzano gerarchicamente⁴⁵. È un «vedere senza guardare»⁴⁶, come di un organismo che riceve solo *input*, senza elaborarli in una risposta globale, è ridotto ai riflessi elementari⁴⁷. Segni e suoni sono spogliati della significazione, ridotti alla loro materia. Impara «la trasparenza, l'immobilità, l'inesistenza»⁴⁸, è un «vuoto pieno di promesse»⁴⁹ (un'espressione che può ricordare alcune formulazioni del *Tao-tê-ching*⁵⁰). Ci si allontana dalla sfera soggettiva per scoprire una nuova prossimità con le cose. A partire da quest'esercizio di indifferenza, di mancanza d'interesse⁵¹, si cerca di applicare coscientemente un atteggiamento di distacco e ri-approccio alle cose. Usare l'indifferenza per recuperare una dimensione neutrale delle cose: tutto è spoglio di significato, un'unica, grigia superficie. E pure il soggetto è coinvolto in questo medesimo processo, è riassorbito nel flusso indifferente delle cose. Ogni atto è lasciato in un «terreno sgombro da ogni valore, un *terreno neutro*, evidente, palese, fattuale e non riconducibile a nient'altro, ma soprattutto non funzionale, poiché il funzionale è il peggiore di tutti i valori, il più subdolo e il più compromettente»⁵² (corsivi miei). Siamo così nuovamente ricondotti alla radice politica dell'esercizio dell'uomo che dorme: è una fuga dal dominio della funzionalità, da una gerarchia di valori in cui tutto è già tagliato su misura⁵³. Questo si estende ad un lavoro sul linguaggio, per liberarlo da ogni giudizio di qualità⁵⁴: potersi alimentare senza esprimere alcun giudizio di qualità sul cibo, indebolire i simboli di abbondanza e di povertà. «Tutti i momenti si equivalgono, tutti gli spazi si

⁴⁰ Perec, *Un uomo*, op. cit., 42.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, 43.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, 78-79.

⁴⁵ *Ivi*, 96, e anche 66: «occorre che ogni gerarchia e ogni preferenza crollino».

⁴⁶ *Ivi*, 56.

⁴⁷ *Ivi*, 91-92.

⁴⁸ *Ivi*, 57.

⁴⁹ *Ivi*, 78.

⁵⁰ Cfr. *Tao-tê-ching. Il libro della via e della virtù*, a cura di J. J. L. Duyvendak, Milano 1989² [tr. it. di *Tao tî king. Le livre de la voie et de la vertu*, Paris 1953], XVI, 57; XLVII, 116.

⁵¹ Perec, *Un uomo*, op. cit., 64-65.

⁵² *Ivi*, 67.

⁵³ *Ivi*, 47.

⁵⁴ *Ivi*, 68-69, e 92: «L'indifferenza dissolve il linguaggio, imbroglia i segni».

somigliano»⁵⁵. Liberare ogni cosa dalla comparazione, dalla sua funzionalizzazione a rappresentare un certo *status*, una certa identità⁵⁶. L'ossessione per la funzione sembra motivare anche quegli stati onirici in cui il protagonista sente di dover applicare uno sforzo per tenere insieme le sue membra, fino al senso di aver perso possesso del proprio corpo, di essere espropriato dei propri organi⁵⁷ da degli anonimi aguzzini. In una scena degna di Kafka, si descrive come in sonno il protagonista avverta delle figure che torturano il suo corpo, lo distruggono, lo costringono con abiti e oggetti fino a soffocarlo, e ciò fino al sopraggiungere dell'incoscienza nel sonno.

Con l'uomo che dorme Perec sembra aver realizzato il prolungamento letterario di uno stato d'assenza che nella vita potrebbe durare forse alcuni minuti o ore consecutivi. Nella finzione letteraria questo non-soggetto approccia a un mondo vergine, tentando di produrre autonomamente dei valori. L'osservazione e la descrizione hanno qui un valore fondativo: si fonda la possibilità di un diverso abitare il mondo, quando tutto il complesso apparato dei valori sia denaturato e assunto come materia sconosciuta. In una scena in cui il protagonista si reca al cinema, è descritta l'azione del guardare uno schermo: «... guarda in un rettangolo oblungo farsi e disfarsi svariate combinazioni di ombre e di luce ...»⁵⁸. Allo stesso modo era stata descritta la percezione dell'osservatore disincarnato nella sequenza onirica che apre il romanzo, ed anche in seguito il tipo di sguardo del protagonista sarà espresso in termini simili: «... non recependo che le combinazioni di forme e luci, che continuamente si fanno e disfano dovunque, nell'occhio ...»⁵⁹. È la metafora della del film quella che con maggior efficacia può descrivere questa prospettiva assolutamente neutrale di osservazione. Il protagonista si è fatto l'obiettivo di una macchina da presa, null'altro che una superficie su cui si proiettano i cambiamenti. Come se l'intero corpo divenisse uno schermo in cui non solo la vista e l'udito sono stimolati, ma tutti i sensi insieme. Una membrana permeabile che non dà su nulla, su nessuno spazio della soggettività recluso o segreto, su nessuna interiorità che organizzi i percetti in una gerarchia, o in base ad un progetto, un obiettivo, una funzione. C'è una dinamica propria delle sensazioni, dei sapori, del tatto. È un divenire trasparenti⁶⁰, nel senso di farsi assolutamente permeabili ai fenomeni⁶¹.

Rispetto all'introduzione del rallenti nel medium cinematografico, Walter Benjamin annota:

«Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce una semplice chiarificazione di ciò che si vede comunque, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto dei motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti ...»⁶².

Ed è attraverso la portata innovativa di un tale mezzo tecnico che è possibile portare all'evidenza quello che Benjamin chiama 'inconscio ottico': «... la natura che parla alla cinepresa [è] diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente ...»⁶³. Gli esempi che Benjamin propone, di

⁵⁵ *Ivi*, 88.

⁵⁶ *Ivi*, 67.

⁵⁷ *Ivi*, 103-104.

⁵⁸ *Ivi*, 89.

⁵⁹ *Ivi*, 96.

⁶⁰ *Ivi*, 79.

⁶¹ Celati parla di una «scrittura [che] prende l'aspetto di un fenomeno», cfr. Celati, *op. cit.*, 168.

⁶² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36; postuma)*, in *Id., Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012 [tr. it. di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung): Gesammelte Schriften VII/1*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, 350-84], 42

⁶³ *Ibid.*

elementi che la percezione assume inconsciamente, come un rumore di fondo, e che il cinema permette di condurre in primo piano, sono l'andatura delle persone, il movimento esatto della mano nel momento in cui afferra un oggetto e come questo si modifichi a seconda dello stato d'animo⁶⁴. «Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie a essa [alla cinepresa], come dell'inconscio pulsionale grazie alla psicoanalisi»⁶⁵.

L'uomo che dorme è un soggetto 'improprio', decentrato o eccentrico, il cui asse, per così dire, non cade all'interno, bensì è sempre esterno: in compartecipazione, in promiscuità con le cose (come l'obiettivo di una macchina da presa, con i suoi movimenti di *zoom*, di ralenti, senza i quali forse una figura simile non sarebbe stata neppure pensabile).

Riferendo dei vagabondaggi parigini del protagonista, una volta raggiunto questo stato di perfetta indifferenza, viene enunciato esplicitamente quale sia il tipo di prassi che questa nuova modalità percettiva può orientare: «... andare alla deriva, seguire il flusso, vagare», come un «tappo di sughero sull'acqua»⁶⁶. Qualcosa che non può descriversi come 'andare a zonzo', poiché questo ancora comporta il sottrarre tempo ad una routine, ad un tempo funzionalizzato⁶⁷. Si abbandona anche lo sforzo cosciente di scegliere un percorso, e piuttosto ci si lascia agire dagli spazi, dalle masse, dalle impressioni e dal loro flusso⁶⁸. In quest'abbandono alla deriva del personaggio-*flâneur*⁶⁹ si mostra quella sfocatura che la coscienza individuale subisce quando cammina per la grande strada, ed è coinvolta da un così grande numero di input visivi e di immedesimazione con altri da arrivare ad uno stato d'animo di fondo, che è collettivo e non ancora soggettivo. È quel tipo di ricezione dello spazio che Benjamin chiama 'fruizione tattile', ed è strettamente connessa col certo rapporto inconscio che le masse in movimento hanno con i vasti spazi architettonici delle grandi città moderne: «... le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. ... Ciò si verifica nel modo più evidente con gli edifici. Da sempre l'architettura ha fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e in forma collettiva. ... Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattile e in modo ottico. ... La fruizione tattile non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica»⁷⁰. L'orientamento automatico dell'attenzione è insieme rotto e corteggiato: gli indizi visivi costruiti per essere ignorati diventano temi di percezioni a sé.

Questo annullamento del soggetto raggiunge il suo limite, che si manifesta, ancora una volta, in uno stato onirico. Riferendo del sogno in cui al protagonista è sottratto il corpo da degli aguzzini, si dice che «ormai non [è] che un occhio ... che tutto vede, il [suo] corpo accasciato, e [sé] stesso, osservato che osserva»⁷¹. Uno sguardo che inchioda, a cui è impossibile sfuggire⁷². È al di là di ogni possibile sforzo abolire completamente il *principium individuationis*: l'abolizione della forma-soggetto non può superare questo sguardo autocosciente che trova sé stesso ovunque cerchi di fuggirsi (come in *Film* di Samuel Beckett, del 1965, il personaggio di Buster Keaton è in fuga dall'ineludibile sguardo della stessa macchina da presa che lo sta inquadrando). La tentazione all'assoluta indifferenza non può andare al di là di questo punto di presenza in mezzo alle cose, questa funzione riflessiva, quest'identità espressa da una formula quasi

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Perec, *Un uomo*, op. cit., 93.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, 88.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, 89-90; 92-93.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, 95.

⁷⁰ Benjamin, op. cit., 46-47.

⁷¹ Perec, op. cit., 104.

⁷² *Ivi*, 104-105.

cartesiana⁷³; uno stato minimo che non può più propriamente chiamarsi soggetto, ma è tuttavia ineludibile: come in certi sogni, ci è portato alla vista un certo senso del sé che si mantiene costante alle mutazioni del nostro corpo e della nostra memoria e ci permette di identificarci in noi stessi anche quando, come in sogno, ci osserviamo dall'esterno, o se il nostro corpo e la nostra personalità sono diversi. Questo sé è come una figura con certe caratteristiche topologiche, che mantiene attraverso qualsiasi trasformazione. Pur essendo disincarnati, siamo sempre immediatamente identificati con una certa prospettiva.

Il pervenire a questo limite segna la crisi del progetto di deriva dell'uomo che dorme. Anziché rimanere nella felicità estatica che la sua 'soggettività porosa' gli aveva fino ad ora prestato, egli avverte con urgenza sempre maggiore la «percezione sempre più acuta e sempre più vana dei minimi particolari»⁷⁴, e contemporaneamente a soffrire la solitudine⁷⁵. Improvvisamente si accorge di aver perso i suoi poteri⁷⁶, che più nessun oggetto si offre alla sua pazienza⁷⁷; l'autosufficienza che credeva di aver raggiunto si rivela un'«illusione», una «trappola»⁷⁸. Avverte il proprio isolamento come un limite. Celati descrive questo luogo del romanzo come un'«inversione di rotta» in cui «le conclusioni retroagiscono sulle premesse»⁷⁹, tale che alla fine «tutto il libro risulti la storia di una liberazione fallita»⁸⁰. Questa brusca svolta ci consegna un'ambiguità su come vada intesa l'intera opera di esercizio all'indifferenza del protagonista: se essa debba comprendersi nel senso di una soggettività 'porosa', costitutivamente aperta al mondo, del protagonista-macchina da presa; o se tutta questa non fosse solo la fantasia di una soggettività autarchica e indipendente dal mondo, di «essere ... inespugnabile, di non offrire alcuna presa al mondo esterno ...»⁸¹. Il romanzo sembra risolversi in questo secondo senso: col protagonista sempre più assediato dalla solitudine, che ha un disperato bisogno di contatti umani anche fugaci⁸², e che adesso prova orrore per la mancanza di linguaggio, per l'impossibilità di comunicazione⁸³.

Continua ad andare alla deriva nella città, che ora gli sembra uno spazio ostile, abitato da una «folla mostruosa»⁸⁴. Parigi è una «città fossile ... città morta ... città triste ... città carnaio», «irta di divieti, di inferriate, di sbarre, di serrature»⁸⁵. Città di non-luoghi, anch'essi dominati dall'elemento funzionale; assemblaggio di spazi costruiti solo come infrastrutture di altri spazi: luoghi serializzati in cui ci si può solo spostare. Dopo essersi appropriato di una familiarità nuova con lo spazio, il protagonista può articolare una critica. È a partire dallo sguardo indifferente, resosi indipendente dalle narrazioni sullo spazio, che è possibile vedere la città come un ambiente che vive di estremi e contraddizioni, che anziché

⁷³ In termini analoghi Agamben riassume lo statuto della visione come esposto nella *Diottrica* di Cartesio: «Ciò che Descartes vuole provare ... è una teoria della visione secondo la quale ogni atto di visione è, in realtà, un giudizio intellettuale del soggetto pensante; non visione concreta, quindi, ma un *ego cogito me videre*, un 'io penso di vedere', una riflessione dell'Io a partire dai segni sensibili dipinti sul fondo dell'occhio. Il soggetto vero della visione, l'io pensante, si trova, cioè, rispetto all'occhio, in una posizione analoga a quella dell'uomo barbuto dell'illustrazione, a quest'uomo che, sorto non si sa da dove nell'oscurità della sua specola, osserva attraverso un guscio d'uovo le immagini che si formano sul fondo di un occhio avulso da un'orbita cadaverica». (G. Agamben, 'L'io, l'occhio, la voce', in P. Valéry, *Monsieur Teate*, Milano 2017, 105). In questa raffigurazione, si potrebbe dire che l'uomo che dorme si trovi in un punto compreso tra l'occhio attraversato dalla luce e il soggetto pensante che sulla luce formula il giudizio intellettuale.

⁷⁴ Perec, *op. cit.*, 111.

⁷⁵ *Ivi*, 110-111.

⁷⁶ *Ivi*, 113.

⁷⁷ *Ivi*, 112.

⁷⁸ *Ivi*, 113.

⁷⁹ Celati, *op. cit.*, 167.

⁸⁰ *Ivi*, 169.

⁸¹ Perec, *op. cit.*, 113.

⁸² *Cfr. ivi*, 120.

⁸³ *Cfr. ivi*, 114.

⁸⁴ *Ivi*, 118.

⁸⁵ *Ivi*, 119.

sostenere ed aprire spazi sembra costruito solo per ostacolare, dirigere, incanalare, vietare. Uno spazio che sembra aver abolito la qualità in nome della mera quantità: «baraccopoli mascherate da grandi complessi urbani»⁸⁶ che il protagonista percorre come un prigioniero, come un topo che cerca l'uscita da un labirinto⁸⁷.

A questo punto il protagonista decide di trascorrere le sue giornate attenendosi a una *routine* tanto fissa quanto arbitraria, tentativo di abolire il caso per non affondare⁸⁸. È un impiego del tempo fatto di «futili scopi»⁸⁹, «divieti puerili»⁹⁰. Questa pianificazione ossessiva del tempo e delle azioni è il polo opposto della deriva, ma pare quasi una parodia della vita ordinaria. Dall'accidia è passato a un lavoro sul tempo, a mettere il tempo a lavoro. Ma è, per l'appunto, un modo ridicolo, che testimonia il bisogno di ancorare in qualche modo delle scelte di vita che non poggiano su nulla: «Come se, in ogni momento, avessi bisogno di dirti: è così perché io l'ho voluto così, l'ho voluto così o altrimenti sono morto»⁹¹. Ma in cosa il protagonista ha paura di affondare? E cosa è cambiato dal beato ozio di prima? Non si può parlare di noia, né meramente di attesa o del semplice effetto del trascorrere del tempo. Ci sembra che a questa svolta conducano due elementi: a) la scoperta dello spazio cittadino come spazio ostile, b) un rapporto problematico con l'alterità. Entrambi questi aspetti sono legati alla posizione della soggettività che riemerge in quest'ultimo terzo del romanzo, quella di una soggettività che si crede autosufficiente (ancora una volta si riannodano il tema politico e quello sulla soggettività). Del secondo punto, il rapporto con l'altro, dobbiamo dire che nel romanzo non si realizza mai propriamente. L'uomo che dorme è un personaggio solo, quasi solipsistico, che ha contatti fugaci soltanto con la folla (in cui prima si annulla, e da cui poi si sente respinto), e che comincia ad avvertire quest'isolamento come una condanna all'infelicità. Compare a questo punto del romanzo anche l'unico altro vero individuo presente in queste pagine. Si tratta del vicino d'appartamento dell'uomo che dorme. L'uomo che dorme trascorre molto tempo a congetturare sul suo aspetto, la sua vita e le sue abitudini, ma non l'ha mai visto direttamente né ha avuto con lui alcun tipo di contatto⁹². È detto che preferisce immaginarlo, interpretando i suoni che si odono attraverso la parete che hanno in comune. Mentre gli oggetti, le superfici e la durata del tempo si erano offerti alla percezione nella loro piena evidenza, il vicino è invisibile, avvertibile solo attraverso i segnali che produce, come tracce. Entra in gioco un problema dell'interpretazione⁹³. Uno scambio continuo di segni che non arriva mai a tradursi in un incontro, l'altro rimane sempre nella fantasia solipsistica del protagonista: «Lui vive l'esile vita che gli lasci vivere, svanendo appena esce dal campo della tua percezione, morto appena ti vince il sonno ...»⁹⁴.

Arriva a compiersi, a questo punto, il fallimento completo del progetto d'indipendenza dell'uomo che dorme: avverte il suo corpo come «una piccola cosa inconsistente, senza muscoli, senza ossa ...»⁹⁵; un corpo che, riflesso nello specchio, dà solo una somma di dettagli disomogenei⁹⁶, che «si lascia fare senza reagire»⁹⁷. La sua impresa viene paragonata implicitamente a quella di un personaggio di Herman Melville, il protagonista della novella *Bartleby lo scrivano*⁹⁸. Come Bartleby, copista di un avvocato che decide di

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ivi*, 120.

⁸⁸ *Ivi*, 121.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, 122.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, 123.

⁹³ *Ivi*, 126.

⁹⁴ *Ivi*, 127-128.

⁹⁵ *Ivi*, 132.

⁹⁶ *Ivi*, 134-135.

⁹⁷ *Ivi*, 135.

⁹⁸ *Ivi*, 136.

punto in bianco di smettere di lavorare, e finisce con lo smettere di nutrirsi fino a morire d'inedia, il progetto dell'uomo che dorme sembra averlo condotto ad un completo rifiuto, una negazione aporetica. Il finale del romanzo è assolutamente distruttivo, di un nichilismo che sembra non lasciare alcuno spiraglio. Sembra che Perec consapevolmente si applichi a vanificare e ridicolizzare il suo protagonista e la sua parabola («l'ipocrisia dei [suoi] ridicoli sforzi»⁹⁹). Molti riferimenti letterari vengono evocati implicitamente (Kafka, Defoe, Sartre, Camus, Mann, Joyce; ancora Melville, il finale di *Moby Dick*)¹⁰⁰, anche con citazioni letterali, ma soltanto per distruggerne le narrazioni. Sembra quasi che si dichiari l'impossibilità di un'epica. Il protagonista è esplicitamente dissociato da ogni altro personaggio dei romanzi: a lui, non succede nulla. Il finale è un non-finale, non vi è alcun insegnamento né evento risolutivo, ogni sforzo del protagonista è stato vano ed ipocrita. «... tutto falso, non hai imparato niente»¹⁰¹, «La solitudine non insegna niente, l'indifferenza non insegna niente ... l'indifferenza è inutile»¹⁰². L'uomo è un'invenzione¹⁰³ insignificante, di cui solo gli imbecilli parlano ancora senza ridere¹⁰⁴. L'uomo si è esaurito.

Ciò che rimane dell'uomo che dorme è qualcosa di altro dall'uomo, che da questo finale ci appare essenzialmente inferiore. Qualsiasi esercizio di ribellione al mondo sembra vano, al possibile è negato ogni spazio. In modo ostinato la vicenda del protagonista è ridotta ad una dimensione individuale, quasi alla sua immaturità adolescenziale¹⁰⁵. Un finale che è quasi come una promessa tradita: il fallimento dell'uomo che dorme è descritto con un distacco tale da far sentire il lettore un idiota. Qualsiasi possibilità di azione rispetto al mondo è negata. È un finale che distorce la nostra percezione dell'intero libro; ne sopprime le tensioni critiche e utopiche che pure vi si erano vividamente manifestate. Il volere e il non volere sono equivalenti¹⁰⁶: ogni azione è preferenza è priva di valore. È il versante opposto della dissoluzione del soggetto: anziché riscoprire una familiarità collettiva con il mondo e gli altri, si richiude in sé stesso fino a constatare la propria insignificanza, interiorizza l'alienazione e si annienta nella massa. Non ci sono miracoli né esplosioni¹⁰⁷, il personaggio non ha neppure subito alcuna perdita¹⁰⁸; nulla è cambiato rispetto all'inizio¹⁰⁹. Tutto questo è ricondotto alla dimensione del tempo: all'impossibilità di contenere il dilagare del tempo¹¹⁰. Non è stato possibile permanere in quel diverso modo di abitare il tempo (e lo spazio), non dominato dal valore funzionale. Non c'è più alcun'altra possibilità al di là di un futuro sempre identico, che, solo, può trovare un'inutile sosta in una resistenza breve, come quella dell'uomo che dorme, e che può essere presto riassorbita. Un mondo a prova di cambiamento in cui sembra che «i disastri non esistono»¹¹¹, che non vi sia spazio per alcun reale sconvolgimento. Il tempo non è altro che il tempo dell'uguale.

⁹⁹ *Ivi*, 141.

¹⁰⁰ *Ivi*, 137-140.

¹⁰¹ *Ivi*, 139.

¹⁰² *Ivi*, 140.

¹⁰³ *Ivi*, 137.

¹⁰⁴ *Ivi*, 138.

¹⁰⁵ *Cfr. ivi*, 140-141.

¹⁰⁶ *Cfr. ivi*, 140.

¹⁰⁷ *Ivi*, 141.

¹⁰⁸ *Ivi*, 142.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Cfr. ivi*, 143.

¹¹¹ *Ivi*, 142.

Pubblicato prima del ‘maggio francese’, *Un uomo che dorme* sembra già descrivere la morte di una generazione, l’esaurirsi di una spinta rivoluzionaria¹¹². «Smetti di parlare come un uomo che sogna»¹¹³ è una delle sue ultime frasi. Il protagonista si trova, inerme, davanti alle migliaia di persone che affollano Parigi, in preda ad un sentimento di ansia e paura che sembra estendersi a tutti¹¹⁴.

Si diceva di come Celati avesse definito il romanzo «la storia di una liberazione fallita»¹¹⁵. Abbiamo tentato di mostrare quali sarebbero state le caratteristiche di questa liberazione quando si fosse compiuta: ha i caratteri di una liberazione dal lavoro, di una liberazione della percezione, dello spazio, del tempo. Bisogna tentare, fosse anche come mero esperimento mentale, di capire perché questo progetto sia fallito.

È nostra opinione che l’uomo che dorme soccomba alla sua impossibilità di entrare in un reale contatto con l’altro. Resta chiuso nella propria sfera individuale e non riesce a socializzare la sua prassi. Eppure ha davanti a sé in ogni momento proprio ciò che è maggiormente sociale: lo spazio urbano, il mondo degli oggetti. Questo spazio non viene compreso come dimensione sociale, non si realizzano forze sociali che lo impieghino in modo diverso (fosse anche andando alla deriva).

Quell’esito che Celati indica (in termini dispregiativi) come «esposizione generale ai fenomeni esterni»¹¹⁶ in verità non si realizza compiutamente. L’esposizione ai fenomeni resta frenata dal relitto del soggetto che si chiude in sé e, dopo aver appreso della sua insignificanza solitaria, non è in grado di una reale presa di posizione e a questo punto non può far altro che disfarsi nella massa.

¹¹² Ci sembra particolarmente degno d’interesse il fatto che un più giovane Perec, nella primavera del 1962, criticasse estesamente in un saggio a carattere programmatico certe tendenze della letteratura a lui contemporanea cui egli stesso sembra qui cedere. Si tratta di *Per una letteratura realista*, pubblicato originariamente sulla rivista marxista *Partisans* (G. Perec, *For a realist literature*, *Chicago Review*, 2, 2007, 28-39 [tr. ing. di *Pour une littérature réaliste*, in G. Perec, L.G. *Une aventure des années soixante*, Paris 1992]). Non possiamo qui dedicarci all’estesa trattazione che questo saggio-manifesto pur meriterebbe, e tuttavia conviene che ci soffermiamo su alcuni suoi luoghi che ci consentono di aggiungere una prospettiva alla lettura del finale dell’*Uomo che dorme*. Nel saggio, Perec delinea un modello di realismo che permetta d’integrare il valore estetico dell’opera d’arte e lo sforzo introspettivo dell’autore senza trascurare la tendenza politica progressista e rivoluzionaria. Individua uno degli esiti più vicini a questa linea ne *La coscienza di Zeno*, di Italo Svevo, per il fatto che l’autore non si limiti ad affrontare la condotta psichica del suo protagonista, ma prenda in esame anche «un insieme di determinanti economici, sociali ed ideologici» (33, trad. mia); colloca l’«avventura individuale» in una «storia sociale» (34, trad. mia). E tuttavia critica a Svevo il fatto che egli presenti le contraddizioni sociali che si manifestano intorno a Zeno come naturali, piuttosto che come istanze storiche e soggette ad un possibile cambiamento, e il protagonista finisca per abbandonarsi all’ansia e alla compiacenza (cfr. 34). Ebbene, ci sembra che queste critiche possano applicarsi anche alla conclusione di *Un uomo che dorme*; e che lo stesso possa dirsi di alcune delle critiche che Perec rivolge all’indirizzo del *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet: «... il mondo è indecifrabile; privata di una prospettiva, la realtà è caotica, il ruolo dell’umanità è annichilito: trionfano l’assurdità e l’ansia» (35, trad. mia).

¹¹³ Perec, *Un uomo*, op. cit., 143.

¹¹⁴ *Ivi*, 144.

¹¹⁵ Celati, op. cit., 169.

¹¹⁶ *Ibid.*