

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242687>

Un'enciclopedia sintetica della quotidianità: la temporalità ridotta della *Vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec

Luca Diani

Abstract • L'articolo indaga la componente della temporalità romanzesca della *Vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec, che si caratterizza per l'estrema compressione. Questa particolare configurazione temporale, spesso snobbata dai critici, rappresenta una delle *contraintes* su cui è basato il grande progetto di Perec, l'altra faccia del cronotopo del romanzo, costituito dagli spazi di un condominio parigino di dieci piani e cento stanze. Dopo il confronto con una tipologia di romanzi accomunati dalla riduzione del tempo della storia all'interno delle ventiquattr'ore di una singola giornata – il romanzo circadiano o romanzo di una giornata – la temporalità della *Vita istruzioni per l'uso* diventa chiave ermeneutica per riflettere sull'enciclopedismo dell'opera e sul suo affondo nella dimensione privata dell'abitare, legata alla registrazione del quotidiano che Perec definisce *infraordinario*.

Parole chiave • *La vita istruzioni per l'uso*; Perec; tempo; enciclopedia; *infraordinario*

Abstract • The paper focuses on the fictional temporality of Georges Perec's *Life: A User's Manual*, which is characterized by its extreme compression. Although it has been often overlooked by scholars, this temporal configuration is peculiar and represents the counterpart of the chronotope of the novel, which is spatially structured around a Parisian building with ten floors and one hundred rooms. Discussing a group of novels that reduce their temporality within the twenty-four hours of a single day – referred to as One-Day Novels or Circadian Novels – the temporality of *Life: A User's Manual* serves as a hermeneutic lens for analyzing the encyclopedic nature of the novel. It also sheds light on how the novel investigates the private dimension of dwelling, which is linked to what Perec defines as the *infraordinary*.

Keywords • *Life: A User's Manual*; Perec; time; encyclopedia; *infraordinary*

Un'enciclopedia sintetica della quotidianità: la temporalità ridotta della *Vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec

Luca Diani

I. Introduzione

Appena il lettore apre *La vita istruzioni per l'uso* [*La Vie mode d'emploi*] (1978) di Georges Perec si trova di fronte a una serie di notazioni spaziali. La prima sezione del romanzo è un *Preambolo* in cui viene descritta l'arte del puzzle: la buona riuscita della ricostruzione dipende dalla capacità del giocatore di saper collegare le tessere per ottenere una struttura d'insieme; i pezzi – che il vero appassionato desidera in legno – hanno a loro volta forme specifiche, esemplificate da tre immagini riprodotte nel testo; fondamentale è inoltre la sapienza con cui è stato tagliato ogni frammento, che ne determina la figura e i bordi. L'arte del puzzle, tematizzata a più riprese dalla narrazione, è una combinazione di spazi e forme, un enigma in cui “non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinarne gli elementi” (Perec, 2019, p. 7).

Il primo capitolo del romanzo è funzionale a costruire un altro spazio altrettanto importante: le scale di un condominio.

Sì, tutto potrebbe iniziare così, qui, in questo modo, una maniera un po' pesante e lenta, nel luogo neutro che appartiene a tutti e a nessuno [*endroit neutre qui est à tous et à personne*], dove la gente s'incontra quasi senza vedersi, in cui la vita dell'edificio si ripercuote, lontana e regolare. [...] Tutto quello che passa infatti passa per le scale, tutto quello che arriva dalle scale [...]. È per questo che le scale restano un luogo anonimo, freddo, quasi ostile (Ivi, p. 11).

Lo spazio liminale delle scale rappresenta una doppia soglia testuale: introduce il lettore all'interno del mondo finzionale del romanzo e allo stesso tempo traccia un percorso che lega tutte le stanze. Secondo Alison James “[i]l primo capitolo suggerisce sia la separazione ideale tra le molteplici vite del condominio che il modo in cui queste esistenze possono tuttavia intrecciarsi” (2009, p. 66):¹ le scale costituiscono una soglia permeabile in cui l'individuo non è mai completamente separato dagli altri, né il privato dal pubblico (ivi, p. 67). Così, questo spazio verticale definisce l'ecosistema letterario del condominio,² da cui si dipana la matassa di storie che compongono il romanzo.³

Il primo capitolo restituisce una sorta di radiografia del palazzo, un'istantanea bidimensionale che non è priva di vita, ma rappresenta piuttosto il fermo immagine delle

¹ Per ragioni di uniformità linguistica, i titoli delle opere e i testi sono forniti in traduzione. Laddove non indicato diversamente in bibliografia, la traduzione dei testi è mia.

² Secondo Christelle Reggiani il primo capitolo isola lo spazio diegetico dai suoi referenti extraletterari ma allo stesso tempo, in virtù della struttura del paratesto e dei rimandi intertestuali, permette l'accesso al mondo finzionale in modo lineare, non brusco, in qualche modo realistico (2010, pp. 63-72).

³ Il sottotitolo del romanzo, nell'edizione originale francese, non è *roman* ma *romans*, al plurale.

azioni che alcuni personaggi stanno compiendo in quel momento per le scale: fra il terzo e il quarto piano, per esempio, una donna sui quarant'anni, un'agente immobiliare, sta salendo a ispezionare le stanze del defunto artigiano Gaspard Winckler. Sono presentate le questioni lavorative che l'hanno portata a visitare il condominio, se ne descrive il vestiario e gli oggetti che stringe tra le mani – tra cui un foglio di carta che riproduce ulteriori notazioni spaziali: una carta geografica del quartiere, uno spaccato dell'edificio e una pianta dell'appartamento. Quasi tutto il romanzo, dal I al XCVIII capitolo, si concentra sulle attività che si svolgono in quel preciso istante all'interno degli spazi del caseggiato; in questa sospensione, la narrazione passa in rassegna gli abitanti e i rispettivi appartamenti, le stanze e gli oggetti, e soprattutto i moltissimi racconti, spesso intrecciati, che si celano dietro a ogni ente finzionale.

Nel quadro in cui un condominio parigino costituisce indiscutibilmente l'elemento più vistoso del cronotopo romanzesco, qual è il rapporto tra la componente spaziale e la componente temporale, così centrale nella configurazione di ogni narrazione?⁴ In questo articolo mi soffermerò sulla temporalità romanzesca della *Vita istruzioni per l'uso* come chiave per analizzare il carattere enciclopedico del grande affresco di Perec e il suo affondo nella dimensione, privata e quotidiana, dell'abitare. Il mio obiettivo è dimostrare che la manipolazione peculiare della temporalità costituisce l'altra faccia del sistema delle *contraintes* di natura spaziale su cui il romanzo si regge, la componente meno appariscente ma altrettanto decisiva del cronotopo della *Vita istruzioni per l'uso*.

2. La griglia della *Vita istruzioni per l'uso*

La cellula originaria della finzione romanzesca della *Vita istruzioni per l'uso* è di natura spaziale (Bertini, 2002, p. 699). Il cronotopo è costituito dai dieci piani (cantine comprese) di un condominio parigino situato nell'immaginaria Rue Simon-Crubellier, al numero 11. Un palazzo “di cui sia stata tolta la facciata [...] in modo che, dal pianterreno alle mansarde, tutte le stanze che si trovano dietro la facciata siano immediatamente e simultaneamente visibili” a un narratore anonimo posto di fronte all'edificio, che “si limita [...] a descrivere le stanze così scoperte e le attività che vi si svolgono” (Perec, 1989a, p. 51) nell'attimo immortalato all'inizio del primo capitolo.

La narrazione attraversa gli spazi del caseggiato mediante calibratissimi dispositivi e *contraintes*, ovvero un sistema di regole e costrizioni formali che caratterizzano la poetica dell'Oulipo (acronimo per *Ouvroir de littérature potentielle*, un gruppo di scrittori e matematici fondato nel 1960 a cui Perec apparteneva). Passo brevemente in rassegna le principali *contraintes* imposte dall'autore alla *Vita istruzioni per l'uso*: alla sezione frontale del condominio, priva di facciata, è sovrapposta una scacchiera 10x10 che suddivide virtualmente lo spazio finzionale in cento caselle (e altrettante stanze); ad ogni casella e stanza corrisponde un capitolo del romanzo. La successione dei capitoli, però, non è lineare né casuale, ma segue il percorso del cavallo degli scacchi, con il suo movi-

⁴ “Posso benissimo raccontare una storia senza precisare il luogo cui si svolge, e se questo luogo sia più o meno vicino a quello in cui la racconto, mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo, poiché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro. Ne deriva forse il fatto che le determinazioni di temporalità dell'istanza narrativa sono chiaramente più importanti delle sue determinazioni spaziali” (Genette, 1976, pp. 262-263).

mento a L, così che tutte e cento le caselle siano descritte almeno una volta.⁵ Non finisce qui, perché le combinazioni di luoghi, persone, oggetti e eventi, che costituiscono il contenuto di ogni capitolo, sono ordinate secondo regole insieme rigorosissime e nascoste: al movimento del cavallo si aggiungono venti coppie di categorie generali (attività, luoghi, animali, sentimenti, tessuti, ecc.) composte da centinaia di elementi, che Perec ha elencato, progettato, organizzato nel fondamentale avantesto del romanzo, *Les Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, pubblicato postumo nel 1993. Gli elenchi del *Cahier des charges* e le *contraintes*, a loro volta, sono distribuiti negli spazi del condominio-scacchiera combinando il sistema del *Quadrato bilatino di ordine 10* e della *Pseudo-queenina di ordine 10*:⁶ “il quadrato bilatino e la pseudo-queenina corrispondono a due sistemi di permutazione che operano a un livello differente. Il quadrato bilatino permuta coppie di liste di dieci elementi [...]. La pseudo-queenina realizza la permutazione del quadrato bilatino: è una permutazione di una permutazione o, se vogliamo, una *meta-permutazione*” (Magné, 1985, p. 175).

Il complesso sistema di organizzazione degli spazi (e dei capitoli) rappresenta una delle *contraintes* più importanti dell'opera e costituisce, assieme al cronotopo e al richiamo simbolico all'arte del puzzle, una vera e propria “griglia” (Motte, 1984, p. 830) che sorregge e struttura l'architettura romanzesca. Quest'ultimo accostamento semantico non è casuale: *La vita istruzioni per l'uso* è stata definita “*architext*” in virtù del fatto che architettura e letteratura sono intrecciate, all'interno dei meccanismi testuali, a tal punto da fare un tutt'uno del libro e dell'edificio (Mitchell, 2004, p. 2); o “*architectural novel*”, che rappresenta il risultato della riorganizzazione dello spazio e il suo impatto sulla vita quotidiana” (Sobelle, 2012, p. 178). Ma il romanzo di Perec non è solo una mera questione di progettazione architettonica e combinatorietà, dato che il condomino, con tutte le sue stanze, i suoi oggetti e le sue storie, si configura come “spazio al quadrato: un angolo concretissimo di Parigi situato però anche, simultaneamente, in quell'astratto mondo degli scacchi che prolunga il reale – come impara Alice a sue spese – dall'altra parte dello specchio” (Bertini, 1998, p. 170). La sezione dell'appartamento non è affatto uno spazio bidimensionale, ma acquista spessore simbolico ed estensione spaziale (e temporale) in virtù delle molteplici storie che ruotano attorno alla vita del condominio.

Anche la temporalità del romanzo si configura in modo non usuale: il presente della narrazione è collocato in un preciso momento del 23 giugno del 1975, poco prima delle otto di sera. Dal I al XCVIII capitolo il narratore si limita a descrivere un fermo immagine della vita del palazzo, mentre lo sviluppo narrativo si concentra nel XCIX e ultimo capitolo, nel breve lasso di tempo compreso tra l'attimo immortalato all'inizio del romanzo e lo scoccare delle otto. In questo dipanarsi straordinariamente compresso della storia, si consuma un fatto centrale nell'economia del romanzo, su cui tornerò più avanti nell'articolo: il fallimento del progetto di Bartlebooth e la sua morte.

La manipolazione della temporalità, fino alla sua compressione, non è procedimento nuovo all'interno della tradizione romanzesca. Credo perciò che sia utile analizzare *La vita istruzioni per l'uso* attraverso la comparazione con una serie di opere che, come il

⁵ Perec si rifà a un noto problema matematico, la *Polygraphie du cavalier*, legato agli spostamenti di una pedina su una scacchiera vuota secondo il tipico movimento del cavallo. Il gioco consiste nel muovere la pedina su tutte le caselle senza passare due volte per la stessa.

⁶ Perec ha illustrato a più riprese, in articoli e interviste, il sistema di *contraintes* con cui ha organizzato il materiale romanzesco all'interno della scacchiera del condominio. Il primo accenno al progetto viene fatto in Perec (1989a), ma si vedano anche Perec (1981; 2003). La descrizione più esaustiva del sistema di *contraintes* è contenuta naturalmente in Hartje, Magne, Neefs (1993).

romanzo di Perec, sono caratterizzate da una forte contrazione della componente temporale. Randall Stevenson (2018, p. 122) insiste sul fatto che il romanzo modernista non punti alla totale cancellazione degli ordini convenzionali di tempo e spazio, quanto a una riconfigurazione più dinamica e fluida delle coordinate spaziotemporali, non di rado condizionata dalla percezione soggettiva della coscienza dei personaggi. Opere come *Ulisse* [*Ulysses*] (1922) di James Joyce e *La signora Dalloway* [*Mrs Dalloway*] (1925) di Virginia Woolf, per esempio, riducono il tempo della storia all'interno di un intervallo di tempo chiaramente determinato, le ventiquattr'ore di una singola giornata, e per questa peculiarità sono state definite *Circadian Novel* o *One-Day Novel*.⁷ La caratteristica da mettere in evidenza riguarda il valore simbolico di questa particolare configurazione narrativa: la compressione della storia all'interno di un lasso di tempo così definito permette, da una parte, l'affondo nella quotidianità banale, il racconto di fatti altrimenti scartati dalle logiche degli intrecci romanzeschi e l'esplorazione delle coscienze finzionali dei personaggi; dall'altra, la scelta di raccontare un giorno tra tanti lo distingue e lo innalza a sineddoche della vita intera. Di conseguenza la narrazione circadiana, nella sua struttura così rigorosa, ha la duplice funzione di organizzare simbolicamente il tempo della storia senza però stilizzare il racconto del quotidiano, permettendo anzi di sondare le esperienze più minute e scavare nei recessi più intimi dell'animo dei personaggi.

Mi soffermo sull'*Ulisse* che, come *La vita istruzioni per l'uso*, unisce alla compressione della temporalità un simile slancio enciclopedico, ovvero “un particolare atteggiamento estetico e conoscitivo consistente in una tensione narrativa totalizzante diretta alla rappresentazione sintetica della realtà” (Ercolino, 2015, p. 70). “*La vita istruzioni per l'uso* è un omaggio alla tradizione, il magazzino di tutte le possibilità”, sostiene Gabriel Josipovici, “in particolare è un omaggio a Joyce” (1985, p. 200) e al suo massimalismo modernista. Nel romanzo di Joyce la rappresentazione totalizzante della vita d'inizio Novecento – le vicende raccontate nell'*Ulisse* si svolgono a Dublino giovedì 16 giugno 1904 – è resa possibile da una particolare impalcatura formale che soggiace alla narrazione. Umberto Eco parla di “una rete di ordini tradizionali di corrispondenze simmetriche, di assi cartesiani, di griglie direttrici e casellari proporzionali” (1966, pp. 84-85), che in primis fanno capo al recupero del sistema mitico (Eliot, 1923), per mezzo dei quali Joyce avrebbe dato forma allo “scroscio incessante di innumerevoli atomi [*an incessant shower of innumerable atoms*]” che investono “una mente normale in un giorno normale [*an ordinary mind on an ordinary day*]” (Woolf, 2011, p. 192). Attraverso la sperimentazione linguistica e stilistica, nell'accumulo di dettagli ed episodi insignificanti che vengono riflessi e rielaborati nella coscienza di personaggi altrettanto banali, il romanzo di Joyce restituisce un'immagine frammentaria ed enciclopedica del proprio mondo.

Nel sistema di assi cartesiani che caratterizza l'*Ulisse* un ruolo importante, a mio avviso, è svolto dalla riconfigurazione della temporalità entro i limiti di una singola giornata, finestra sulla quotidianità e allo stesso tempo sineddoche per il tutto. Attraverso questa precisa forma temporale, messa in evidenza anche dagli schemi Linati e Gilbert, Joyce

⁷ Riferendosi al ritmo fisiologico circadiano, David Leon Higdon (1992) è stato il primo a parlare di “*Circadian Novel*” per descrivere la classe di romanzi caratterizzati dalla compressione della storia a una singola giornata (o all'interno di ventiquattr'ore); ne ha inoltre tracciato un censimento parziale e definito alcune caratteristiche comuni. Recentemente Bryony Randall (2016) ha adottato la dicitura “*One-Day Novel*” e ha messo in relazione forma letteraria e *everyday-life studies* per esplorare il rapporto tra la singola giornata e la dimensione quotidiana. Per ulteriori analisi dei romanzi circadiani, o romanzi di una giornata, si vedano anche Kellman (1985), Weninger (2009), White (2015; 2018), Comparini (2019; 2022), Diani (2022).

impone delle solide fondamenta al proprio romanzo, conferisce coerenza temporale e narrativa a una realtà contemporanea altrimenti caotica. Cinquant'anni dopo l'*Ulisse*, la mia ipotesi è che anche Perec ricorra a un sistema di *contraintes* per costruire “un testo che è riuscito nell'impresa di fornire un'immagine, una proiezione, un modello totalizzante del mondo” (Joly, 2017). Tra questi vincoli autoimposti, l'asse della temporalità, non circoscritta alla singola giornata ma compressa fino al parossismo, costituisce l'altra faccia del cronotopo romanzesco, apparentemente dominato dalla configurazione architettonico-spaziale del condominio.

3. Impossibile chiusura del romanzo enciclopedico

La vita istruzioni per l'uso, e in generale tutta l'opera di Perec, è caratterizzata da un “un grande sforzo di ricostruzione del senso, di cui una delle principali manifestazioni è l'ambizione alla totalità” (Joly, 2004, p. 21). Una totalità che però appare “inquieta” in quanto enciclopedica, a cui ci si può approssimare soltanto in modo asintotico; una totalità “lontana, virtuale nel sistema dell'opera, un obiettivo intuito ma irraggiungibile” (ivi, p. 28).

Non è un caso allora che il progetto della *Vita istruzioni per l'uso* appaia minato alle fondamenta per volere dello stesso autore: il numero complessivo dei capitoli del romanzo non è cento ma novantanove; il percorso tracciato della mossa del cavallo sulla scacchiera del condominio, nel passaggio tra i capitoli LXV e LXVI, tralascia la descrizione di un locale, una cantina in basso a sinistra. Dunque, il quanto d'incompiutezza che caratterizza programmaticamente l'opera, secondo il principio autoimposto che i membri dell'Oulipo hanno definito *clinamen*, è ben iscritto nelle componenti spaziali del cronotopo romanzesco. Inoltre, uno dei personaggi principali del romanzo, il pittore Serge Valène, alter ego dell'autore e depositario della memoria storica del palazzo, alla sua morte (messa in scena nell'*Epilogo*) lascia una tela incompiuta: “pochi tratti a carboncino, tracciati con cura, la dividevano in quadrati regolari, schizzo dello spaccato di uno stabile che nessun volto né figura avrebbe più abitato” (Perec, 2019, p. 504). È evidente che il progetto di Valène rappresenti una *mise en abyme* della struttura romanzesca e dell'intento enciclopedico dell'opera di Perec, che finisce per arenarsi nelle falle del suo stesso sistema.

Il *clinamen* della *Vita istruzioni per l'uso* coinvolge anche la componente della temporalità. Nei pochi momenti raccontati all'interno del XCIX e ultimo capitolo avviene un fatto centrale: la morte di Bartlebooth. Mi soffermo brevemente su questo personaggio – anch'egli, come Valène, alter ego dell'autore – e sul suo mirabolante progetto fondato sull'arte del puzzle. Nel 1925, ventenne, decide di intraprendere un programma grandioso che lo avrebbe tenuto occupato per i successivi cinquant'anni: in dieci anni avrebbe imparato la pittura ad acquerello grazie alle lezioni quotidiane impartite da Valène; nei successivi vent'anni avrebbe viaggiato intorno al mondo per realizzare cinquecento acquerelli dello stesso formato, raffiguranti altrettanti paesaggi marini; avrebbe poi spedito gli acquerelli ultimati a un altro inquilino del caseggiato, l'artigiano Gaspard Winckler, che a sua volta avrebbe avuto il compito di trarre da ciascun dipinto un puzzle di legno di settecentocinquanta tessere; rientrato dai suoi viaggi, Bartlebooth avrebbe ricostruito i puzzle al ritmo di uno ogni due settimane e li avrebbe consegnati al chimico Morellet, che si sarebbe occupato di ripristinare l'immagine della marina su un foglio di carta Whatman. Infine, le tele sarebbero state trasportate nello stesso luogo in cui erano state dipinte, e sarebbero state immerse in un solvente che avrebbe restituito soltanto il foglio di carta, vergine e intatto.

Così sono descritte le ragioni del programma di Bartlebooth:

Immaginiamo un uomo la cui fortuna fosse pari solo all'indifferenza verso quello che generalmente la fortuna permette, e il cui desiderio fosse, con molto più orgoglio, cogliere, descrivere, esaurire, non la totalità del mondo [*de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde*] – progetto che il suo stesso enunciato è sufficiente a mandare in rovina – ma un frammento costituito di quest'ultimo: di fronte all'inestricabile incoerenza del mondo [*l'inextricable incohérence du monde*], si tratterà allora di portare fino in un fondo un programma, ristretto, sì, ma intero, intatto, irriducibile [*un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible*]. Bartlebooth, in altre parole, decise un giorno di organizzare tutta la sua vita intorno a un progetto la cui necessità arbitraria non avrebbe avuto uno scopo diverso da sé (ivi, p. 128).

Nella sua organizzazione complessa ma non impossibile, il progetto avrebbe controllato la sua vita da cima a fondo, secondo un ordine logico lontano da ogni contingenza casuale, fondato sulla massima garanzia di rigore, l'inutilità: “il progetto si sarebbe distrutto da solo nel corso stesso del suo divenire; la sua perfezione sarebbe stata circolare: una successione di avvenimenti che, concatenandosi, si sarebbe annullata” (*Ibid.*) senza lasciar traccia dell'operazione e del suo autore.

Torniamo al capitolo XCIX. Ci troviamo nello studio di Bartlebooth, il luogo deputato alla ricostruzione dei puzzle; al centro della stanza, seduto a un tavolo coperto da un panno nero, Bartlebooth è intento a ricostruire il puzzle numero quattrocentotrentanove. Gran parte del capitolo è costituito da brevi paragrafi, separati da uno spazio tipografico, che si strutturano più o meno allo stesso modo:

È il ventitré giugno millenovecentosettacinque e manca poco alle otto di sera [*il n'est pas loin de huit heures de soir*]. La signora Berger tornata dal dispensario prepara il pranzo e il gatto Poker Dice sonnecchia su un copriletto di peluche azzurro cielo; la signora Altamont si trucca davanti al marito appena arrivato da Ginevra; i Réol hanno appena finito di mangiare e Olivia Norvell sta per partire per il suo cinquantaseiesimo giro del mondo; Kléber fa un solitario, e Hélène ricuce la manica destra della giacca di Smautf, e Véronique Altamont guarda una vecchia fotografia di sua madre, e la signora Trévins fa vedere alla signora Moreau una cartolina arrivata dal loro paese natale (ivi, p. 500).

In questo e nei paragrafi successivi sono passati in rassegna tutti gli abitanti del condominio intenti a svolgere, o meglio, a proseguire le attività quotidiane nel bel mezzo delle quali erano stati colti dalla temporalità sospesa del romanzo. Il ritorno di tutti i condomini all'interno dell'ultimo capitolo manifesta perciò un chiaro intento riepilogativo, costituisce una sorta di inserto enciclopedico incastonato nella narrazione.⁸ Tutti i paragrafi sono introdotti da una notazione temporale: “È il ventitré giugno millenovecentosettacin-

⁸ Per inserto enciclopedico intendo una sezione del testo in cui si riproduce, o si tenta di riprodurre, una qualche rappresentazione dal carattere totalizzante. Nella *Vita istruzioni per l'uso* è possibile rintracciare diversi inserti di questo tipo: nel capitolo LI – il centro del romanzo – è raccontato il grandioso progetto di Valène di inscrivere in una tela tutta la vita del condominio, che apparirà abbozzata nell'*Epilogo*. Al termine del capitolo LI viene fornita inoltre una lista di centosettantatré elementi: è l'elenco dei personaggi e delle storie in cui il lettore si imbatte nel corso del romanzo. I capitoli LXVIII e XCIV contengono invece due momenti del *Tentativo d'inventario di qualcuna delle cose che si sono trovate per le scale nel corso degli anni*, ovvero liste eterogenee di oggetti che, come vedremo più avanti, non sono nuove alla produzione di Perec. Questi inserti appaiono, in virtù della natura massimalista del romanzo, delle vere e proprie *mise en abyme* che riproducono in scala ridotta l'istanza enciclopedica della scrittura perecchiana.

que e presto saranno le otto di sera”, “È il ventitré giugno millenovecentosettacinque, e sono quasi le otto di sera”, “È il ventitré giugno millenovecentosettacinque, e stanno per scoccare le otto” (ivi, pp. 500-501). La successione dà vita a una particolare struttura anaforica che riproduce, fino alla fine del capitolo, lo scorrere del tempo. Il ritmo della narrazione, cadenzato dalla ripetizione dei deittici e dalla scansione dei paragrafi, sembra imitare il ticchettio delle lancette di un orologio che inesorabilmente accompagna il lettore verso l'esaurirsi della vita del personaggio e della stessa *Vita istruzioni per l'uso*. A differenza del capitolo I, il XCIX si configura principalmente lungo l'asse della temporalità.

Il breve sviluppo dell'intreccio, in quei fatidici momenti che precedono le otto del 23 giugno 1975, mette in scena non soltanto la morte, ma anche il fallimento del calibratissimo progetto di Bartlebooth.⁹ Nei suoi ultimi attimi, infatti, stringe tra le dita l'ultimo pezzo necessario a completare il puzzle; la tessera però ha la forma di una W, mentre lo spazio da colmare disegna la perfetta sagoma di una X. Non è difficile individuare le somiglianze tra il complesso programma di Bartlebooth, incentrato sull'arte del puzzle, e i numerosi dispositivi formali, anch'essi autoimposti, alla base del romanzo di Perec. L'ultimo (e unico) sussulto narrativo del romanzo non riguarda unicamente il fallimento del progetto di Bartlebooth, ma di riflesso anche uno dei difetti impliciti nel disegno romanzenesco della *Vita istruzioni per l'uso*. “Nella temporalità stessa del romanzo si iscrive [...] il nulla cui tutto è votato” (Bertini, 2002, p. 700): il finale sembra rimarcare, sia sul piano diegetico che metaletterario, l'impossibilità di dare una forma definitiva alla realtà, o a un frammento di realtà.

Federico Bertoni ha parlato di “impossibile chiusura” per descrivere la principale caratteristica della tipologia narrativa, tutta novecentesca, del “romanzo moltiplicato”, le cui sofisticate architetture narrative, specialmente nei finali, sono “abitate da un vizio di forma, da un'eccezione o punto difettoso che sembra risucchiare il miraggio della totalità verso il suo opposto: il vuoto, il nulla” (2017, p. 27). Secondo Bertoni, anche l'iperromanzo di Perec è basato su un lavoro di composizione accuratissimo che presenta invariabilmente una “serie di falle, errori e punti di indeterminazione che impediscono di chiudere il sistema, che lo lasciano aperto, volutamente incompiuto” (*Ibid.*). Questo è sicuramente vero per quanto riguarda l'ambizione enciclopedica, e il finale doppiamente fallimentare per i disegni di Bartlebooth e di Perec ne è la prova: una narrazione finzionale non può racchiudere esaustivamente, senza approssimazioni, tutti gli aspetti della realtà. D'altronde ne è consapevole fin dall'inizio anche Bartlebooth, deciso a esaurire non la totalità del mondo, ma un semplice frammento. In questo senso, perciò, è vero che il testo non si chiude.

Tuttavia, l'ultimo capitolo della *Vita istruzioni per l'uso*, con il suo improvviso scatto della temporalità, sembra costituire un “punto finale come quello a partire dal quale la storia può essere vissuta come totalità” (Ricoeur, 1986, p. 113): qui è rievocata la lunga lista di inquilini del condominio, con la galassia di storie e personaggi che vi gravitano attorno; qui il progetto totalizzante di Bartlebooth trova il suo compimento, seppur falli-

⁹ Nella sua biografia dedicata a Perec, David Bellos nota che la sera del 23 giugno 1975 ha inizio la relazione sentimentale tra Perec e Catherine Binet. Dopo la pubblicazione del romanzo, sempre secondo Bellos, Perec avrebbe spiegato alla compagna che quella data celebra “la morte del vecchio” [*c'est quand le vieil homme est mort*]” (1994, pp. 585-586), rappresentando dunque un momento di rinnovamento, un tempo di rinascita. Bellos osserva che, nonostante Perec si riferisca a un *vieil homme*, in francese è possibile fare un gioco di parole tra *vieillard* e *viel art*, vegliando e vecchia arte, che complicherebbe ulteriormente la galassia di interpretazioni che ruotano intorno alla morte di Bartlebooth (ivi, p. 649).

mentare. Anche nella *Vita istruzioni per l'uso* la configurazione del racconto è mediata dalle sue strutture temporali: la temporalità ridotta, compressa al parossismo, non è altro che l'ennesima, importante *contrainte* del romanzo, l'altra faccia di uno studiatissimo cronotopo romanzesco che in fondo non fa altro che inscrivere la sua tensione enciclopedica e la proliferazione continua dei *romans* all'interno delle tradizionali unità di luogo, azione e, al termine del romanzo, nelle maglie del tempo. Se volessimo ricorrere a una celebre immagine introdotta da Frank Kermode, la narrazione cadenzata e compressa del capitolo XCIX – in cui l'inizio, dal punto di vista temporale, coincide con quello del capitolo I, e la fine con le otto di sera – riprodurrebbe lo stesso intervallo tra il *tick* e il *tock* di un orologio, configurandosi come “un periodo di tempo denso di significati, un *kairos* lanciato fra inizio e fine” (Kermode, 2020, pp. 49-50).

“La morte di Bartlebooth è il ‘Big Bang’, l'esplosione entropica che provoca il romanzo”, sostiene Jean-François Chassay, “[m]a è un Big Bang retrospettivo [...] che non occulta nulla, ma muove, traspone, riorganizza” (1992, p. 144) tutto il materiale romanzesco precedente. In modo simile, nel suo studio sulla funzione del capitolo nei romanzi di Perec, Isabelle Dangy sostiene che “il capitolo XCIX è un capitolo conclusivo, che mette in scena la morte del protagonista principale e ordina retrospettivamente l'organizzazione di tutti gli altri capitoli [...]. Per ottenere questo allineamento temporale, era necessaria un'unità di misura, il capitolo, in modo che questo fosse una macchina per disperdere il materiale romanzesco e al tempo stesso un dispositivo d'integrazione di quel materiale” (2017).

Il capitolo XCIX, insomma, assume un valore simbolico, per certi versi paradossale: struttura retrospettivamente la materia romanzesca e configura la narrazione in senso temporale, conferendole senso; allo stesso tempo, la sua impossibile chiusura riflette i limiti (e le potenzialità) di un enciclopedismo che, come testimoniano le *mise en abyme* disperse tra i capitoli, si presenta sempre nel segno della parzialità e del fallimento. “Se l'enciclopedia come postulato e modello ideale è infinita”, sostiene Eco nel passare in rassegna le varie rappresentazioni semantiche in forma di enciclopedia, “non si poteva che tentarne rappresentazioni limitate e *locali*, che tuttavia non limitavano la possibilità di un loro arricchimento progressivo e potenzialmente senza limiti” (2007, pp. 66).

In questa dialettica tra forma e scacco, l'arcipelago romanzesco registrato nei precedenti novantotto capitoli non è risucchiato dal nichilismo di Bartlebooth né rimane allo stato di abbozzo della tela di Valène; nonostante l'impossibile chiusura del romanzo moltiplicato, *La vita istruzioni per l'uso* non collassa sotto il peso dell'architettura narrativa, che poggia piuttosto sulle solide fondamenta delle *contraintes* e sulle unità del cronotopo. Ciò che resta è un monumento letterario basato sull'idea di “enciclopedia aperta”, due termini paradossalmente accostati da Italo Calvino nell'ultima delle *Lezioni americane, Molteplicità*, per designare l'unità totalità pensabile nella contemporaneità: “potenziale, congetturale, plurima” (Calvino, 1995, p. 726). Il rispetto delle unità di tempo, luogo e azione limita fortemente lo sviluppo narrativo dell'intreccio, ma non compromette affatto il funzionamento della macchina dei *romans*, anzi, come ho cercato di dimostrare, il tempo è una delle *contraintes* funzionali a darle una struttura definitiva e a mantenerla attiva. Nel corso dell'opera, infatti, il lettore si accorge che le storie che uniscono personaggi e oggetti iniziano a ramificarsi e a intrecciarsi secondo un “principio di eco imperfetta o ripetizione variata” (Rinaldi, 2004, p. 23), violando le mura che separano le stanze del condominio, i confini spaziali dei capitoli e i limiti temporali imposti al termine del romanzo, espandendosi verso luoghi e tempi distanti, in un vero e proprio trionfo del romanzesco: “per sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza, Perec come il suo protagonista ha bisogno di imporsi delle regole rigorose”; a differenza del progetto di Bartlebooth, “il miracolo è che

questa poetica che si direbbe artificiosa e meccanica dà come risultato una libertà e una ricchezza inesauribili” (Calvino, 1995, p. 732).

4. Registrare il brusio infraordinario

La costruzione enciclopedica, basata sulle *contraintes* e sulle fondamenta del cronotopo, si sviluppa attraverso il ricorso sistematico alla figura del catalogo e alla descrizione. Sono dispositivi che non richiedono uno sviluppo diacronico dell'intreccio e che si concentrano, non a caso, nelle sezioni del romanzo in cui la temporalità è sospesa e la narrazione tesa allo scandaglio degli spazi. “Il solo inventario degli elementi della mobilia e della azioni rappresentate”, dice Perec in *Specie di spazi* [*Espèces d'espaces*], “pur non potendo essere esaustivo – ha davvero qualcosa di veramente vertiginoso” (1989a, p. 52). Tra le componenti più vertiginose del romanzo, a mio avviso, c'è proprio il movimento, bruciante e istantaneo, dalla temporalità romanzesca. Torniamo di nuovo all'analogia tra la categoria del romanzo circadiano e la configurazione della *Vita istruzioni per l'uso*: qui, la riduzione del tempo della storia cattura una *tranche de vie* del condominio o, per rifarsi al progetto di Bartlebooth, un frammento costituito della totalità del mondo, che può simbolicamente essere specchio della realtà tutta. Allo stesso tempo, il movimento enciclopedico del romanzo trova la sua materia prima nell'accumulo frammentario di azioni quotidiane e ripetitive, e di oggetti custoditi in stanze che rappresentano icasticamente un certo momento della vita parigina degli anni Settanta e che costituiscono il punto di partenza per il racconto di personaggi, memorie e storie non di rado esotiche – il materiale dei *romans*. Così Perec in «*Pensare/Classificare*» [«*Penser/Classer* »]:

In ogni enumerazione ci sono due tentazioni contraddittorie: la prima è quella di censire TUTTO, la seconda di dimenticare comunque qualcosa; la prima vorrebbe chiudere definitivamente la questione, la seconda lasciarla aperta; tra l'esaustivo e l'incompiuto, l'enumerazione mi sembra che sia, prima di ogni pensiero (e prima di ogni classificazione), il segno indiscutibile di questo bisogno di nominare e riunire, senza il quale il mondo ('la vita' [*la vie*]) rimarrebbe per tutti privo di 'storia' [*sans repères*] (1989b, p. 148).

L'istantanea della vita quotidiana restituita dal romanzo riflette una polarità che accomuna gran parte della produzione di Perec: l'attenzione all'*infraordinario* (*infra-ordinaire*), un termine coniato da Paul Virilio per intitolare il fascicolo numero 5 della rivista “Cause Commune”, pubblicato nel febbraio del 1973. Si tratta di una disposizione gnoseologica che fa capo al tentativo di descrivere ciò che solitamente non viene registrato né visto a causa dell'abitudine, ma che costituisce “quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale” (Perec, 1994, p. 12). Perec ha cercato a più riprese di trascrivere questo brusio endotico; particolarmente significativi in questo senso sono alcuni scritti da lui stesso definiti *tentatives*, tra cui il più famoso e compiuto è il *Tentativo d'esaurimento di un luogo parigino* [*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*]. Pubblicato nel 1975, prima della *Vita istruzioni per l'uso*, è un breve testo in cui un narratore/osservatore omodiegetico, durante tre giorni di osservazione, dal 18 al 20 ottobre 1974, tenta di trascrivere ogni dettaglio di uno specifico luogo parigino, Place Saint-Sulpice, da punti di vista differenti – una panchina in mezzo alla piazza, vari caffè. Ne deriva una lunga lista di enti (oggetti, macchine, persone, animali, ecc.) che la voce narrante classifica a seconda della monotonia e dell'alternanza dei loro particolari più minuti, e che spesso affianca a osservazioni e giudizi sulla vita cittadina e sulle stesse modalità del tentativo. Alison James osserva che, “se inizialmente può sembrare che Perec si pro-

ponga di registrare passivamente e casualmente gli oggetti e gli eventi che lo circondano, senza un ordine o una gerarchia particolare, in realtà il suo progetto richiede un metodo” (2009, p. 202). Per esempio, il narratore preferisce soffermarsi sul viavai degli autobus:

Perché contare gli autobus? Sicuramente perché sono riconoscibili e regolari: segnano il tempo, scandiscono il rumore di fondo [*ils rythment le bruit de fond*]; al limite sono prevedibili.

Il resto sembra aleatorio, improbabile, anarchico; gli autobus passano perché devono passare, ma niente impedisce che una vettura faccia retromarcia, oppure che un uomo abbia un sacchetto con il marchio della grande ‘M’ di Monoprix, oppure che una vettura sia blu o verde mela, oppure che un cliente ordini un caffè piuttosto che una birra... (Perec, 1982, p. 34).

Poco più avanti ironizzerà sul fatto di aver scoperto finalmente la propria vocazione: il controllore delle linee dei trasporti parigini. Perec, quindi, sembra consapevole dei limiti spazio-temporali, fisici e cognitivi che il tentativo comporta, e allo stesso tempo del bisogno di essere selettivo a causa della marea aleatoria e anarchica che investe la sua percezione e che lo spinge a soffermarsi su specifici segmenti della realtà. Ma restringere il campo, imporre dei limiti – o delle *contraintes* – non è soltanto un’attività in perdita: Michael Sheringham sostiene che la necessità di ancorare la percezione all’evento singolare, più evidente e semplice da nominare, “è tanto una comprensione che deriva dalla percezione quotidiana quanto un riconoscimento progressivo dei ritmi che sottendono ripetizioni apparentemente casuali” (2006, p. 269). I vincoli di Perec non disinnescano del tutto la portata gnoseologica del suo tentativo né la registrazione dell’infraordinario, ma catturano alcuni motivi che si ripetono, segnando la quotidianità.

Il *Tentativo d’esaurimento di un luogo parigino* è lasciato incompiuto, a conferma della sua natura sperimentale, segnata dallo scarto. Il risultato è dichiaratamente fallimentare; ci sarebbero voluti soltanto pochi anni per sviluppare un dispositivo narrativo in grado di cogliere il brusio dell’infraordinario senza restare un mero abbozzo, come la tela di Valène, né collassare sotto le proprie premesse enciclopediche. Nella *Vita istruzioni per l’uso* appare evidente un simile sforzo narrativo teso a registrare, organizzare, tentare di esaurire ogni particolare, specie il più recondito e infraordinario, del frammento di realtà preso in esame. L’introduzione di una maestosa architettura romanzesca, con tutte le sue *contraintes* e gli assi formali, perfeziona la presa diretta del *Tentativo d’esaurimento di un luogo parigino*: se il *Tentativo*, e in generale tutti i testi dedicati alla registrazione dell’infraordinario, strutturano le sezioni descrittive sull’asse della temporalità piuttosto che configurarsi come radiografie statiche dello spazio (James, 2009, p. 207), nella *Vita istruzioni per l’uso* lo spazio chiuso del condominio e la compressione della temporalità sono le direttrici principali dell’indagine. La vita del caseggiato non è riprodotta in modo schematico e lineare (Bertini, 1998, p. 171) ma acquista profondità, nel corso dei capitoli, in virtù della dialettica vitale tra forma e scacco, poiché, l’abbiamo visto nel capitolo precedente analizzando l’elemento del *clinamen* e le faglie nella griglia di Perec, il progetto dell’enciclopedia aperta è destinato all’incompiutezza, e la totalità resta una potenzialità a cui aspirare. Il romanzo è costituito da “un doppio movimento contraddittorio: il movimento della vita e del tempo che porta tutto verso la morte, e il movimento opposto dell’archivista, del documentalista, del restauratore, dell’archeologo, del ricercatore, dello studioso e infine dell’artista, che pazientemente cerca, trova, restaura e classifica, e che [...] insinua il suo sguardo nelle cavità di un edificio per farne un calco, una ‘materializzazione fedele’ della vita che ha così conservato” (Goulet, 1985, p. 209).

In virtù del carattere bifido del progetto romanzesco, la narrazione può affondare verticalmente nello spazio dell'infraordinario che si accumula sotto il groviglio di personaggi, luoghi, ma soprattutto oggetti, uniti da una rete di storie e rimandi interni ed esterni al testo, tra cui spicca il complesso gioco di riferimenti intertestuali.¹⁰ Il brulichio delle microstorie quotidiane, il rumore di fondo dell'infraordinario, è infatti concepibile soltanto come insieme unico: come nell'arte del puzzle, “solo i pezzi ricomposti assumeranno un carattere leggibile, acquisiranno un senso” (Perec, 2019, p. 7), poiché per Perec il quotidiano riguarda “un minacciato e instabile senso di connessione che lega le persone, le azioni, le storie e le comunità le une con le altre” (Sheringham, 2006, p. 290). La possibilità di cogliere, registrare e descrivere questo brusio dipende invariabilmente dalla tridimensionalità degli spazi di Rue Simon-Crubbellier 11 e dalla configurazione temporale di quei brevi attimi che precedono le otto del 23 giugno 1975. Quando il lettore termina l'ultimo capitolo della *Vita istruzioni per l'uso*, nonostante il finale segnato dallo scarto e dalla morte, ha contribuito a costruire un'enciclopedia letteraria aperta e potenziale, che non aspira a cogliere la totalità del mondo né a rappresentare realisticamente la realtà francese degli anni Settanta; ne restituisce invece una radiografia fulminea e torrenziale, leggera e solidamente ancorata alla sua griglia: in altre parole, un'enciclopedia sintetica della quotidianità.

¹⁰ Per un'analisi estesa del repertorio di citazioni e rimandi intertestuali, polivalenti e spesso mimetizzati nel contesto in cui Perec li inserisce, vedi Rinaldi (2004).

Bibliografia

- Bellos D. (1994), *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil.
- Bertini M. (1998), *Viaggi straordinari in luoghi comuni: gli spazi di Perec*, in Amalfitano P. (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, pp. 169-193.
- (2002), *La vita istruzioni per l'uso, (Georges Perec, 1978)*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 695-701.
- Bertoni F. (2017), *Impossibile chiusura: il romanzo moltiplicato*, "SIGMA", 1, pp. 13-35.
- Calvino I. (1995), *Lezioni americane*, in Id. *Saggi*, a cura di Barengi M., vol. I, Milano, Mondadori, pp. 627-753.
- Chassay, J.-F. (1992), *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH.
- Comparini A. (2019), *Per una temporalità circadiana. Tre romanzi di una giornata (1982) di Raffaele La Capria*, "Italian Studies", 74, 3, pp. 303-316.
- Comparini A. (2022), *Joyce e la soglia del tempo. Sul romanzo circadiano*, in Tortora M. Volpone A. (a cura di), *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, Milano, Ledizioni, pp. 55-80.
- Dangy I. (2017), *Esthétique du chapitre dans l'œuvre de George Perec*, in Reggiani C. (éd.), *Relire Perec. Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, <https://books.openedition.org/pur/176254>, ultimo accesso 18 agosto 2024.
- Diani L. (2022), *Il romanzo circadiano. Il caso di Cosmopolis di Don DeLillo*, "Status Quaestionis", 22, pp. 307-327.
- Eco U. (1966), *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
- (2007), *Dall'albero al labirinto*, in Id., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Mondadori, pp. 13-105.
- Eliot T.S. (1923), *Ulysses, Order, and Myth*, "The Dial", 75, 5, pp. 480-483.
- Ercolino S. (2015), *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani.
- Genette G. (1976), *Figure III*, trad. di Zecchi L., Torino, Einaudi.
- Goulet A. (1985), *La Vie mode d'emploi. Archives en jeu*, "Cahiers Georges Perec", 1, pp. 193-212.
- Hartje H., Magne B., Neefs J. (éd.) (1993), *George Perec. Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris-Cadeilhan, Éditions du CNRS-Zulma.
- Higdon D.L. (1992), *A First Census of the Circadian or One-Day Novel*, "The Journal of Narrative Technique", 22, 1, pp. 57-64.
- James A. (2009), *Constraining Chance: George Perec and the Oulipo*, Evanston, Northwestern University Press.
- Joly J.-L. (2004), *Connaissance du monde : multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail.

- (2017), *La vie modèle : détail et totalité dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, in Belloï L., Hagelstein M. (édd.), *La mécanique du détail*, Lyon, ENS Éditions, <https://books.openedition.org/enseditions/6697>, ultimo accesso 18 agosto 2024.
- Josipovici G. (1985), *George's Perec Homage to Joyce (And Tradition)*, "The Yearbook of English Studies", 15, pp. 179-200.
- Kellman S. (1985), *Circadia in Paris. The One-Day Novel and the French*, "Stanford Literature Review", 2, 2, pp. 209-226.
- Kermode F. (2020), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. di Montefoschi G., Zuppet R., Milano, Il Saggiatore.
- Magné B. (1985), *Cinquième figure pour La Vie mode d'emploi*, "Cahiers Georges Perec", 1, pp. 173-177.
- Motte W.F. (1984), *Perec on the Grid*, "The French Review", 58, 6, pp. 820-832.
- Mitchell, P. (2004), *Constructing the Architext: Georges Perec's Life a User's Manual*, "Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal", 37, 1, pp. 1-16.
- Perec G. (1981), *Quatre figures pour La Vie mode d'emploi*, in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, pp. 387-392.
- (1982), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- (1989a), *Specie di spazi*, trad. di Delbono R., Torino, Bollati Boringhieri.
- (1989b), «Pensare/Classificare», in Id., *Pensare/Classificare*, trad. di Pautasso S., Milano, Rizzoli, pp. 135-158.
- (1994), *L'infra-ordinario*, trad. di Delbono R., Torino, Bollati Boringhieri.
- (2003), *La Maison des Romans*, in Id. *Entretien et Conférences*, vol. I, édition de Bertelli D., Ribière M., Nantes, Joseph K., pp. 236-244.
- (2019), *La vita istruzioni per l'uso*, trad. di Selvatico Estense D., Milano, Rizzoli.
- Randall B. (2016), *A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Every day*, "New Literary History", 47, 4, pp. 591-610.
- Reggiani C. (2010), *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Ricoeur P. (1986), *Tempo e racconto I*, trad. di Grampa G., Milano, Jaca Books.
- Rinaldi R. (2004), *La grande catena. Studi su La Vie mode d'emploi di Georges Perec*, Genova-Milano, Marietti.
- Sheringham M. (2006), *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.
- Sobelle S.E. (2012), *The Novel Architecture of Georges Perec*, in Edwards S., Charley J. (eds.), *Writing the Modern City: Literature, Architecture, Modernity*, London-New York, Routledge, pp. 179-190.
- Stevenson R. (2018), *Reading the Times: Temporality and History in Twentieth-Century Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- Weninger R. (2009), *Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage à Joyce*, in Beja M., Fogarty A. (eds.), *Bloomsday 100: essays on Ulysses*, Gainesville, University Press of Florida, pp. 190-210.
- White S. (2015), *Ulysses, the Poetics of Tragedy, and a New Mimesis*, "Papers on Language and Literature", 51, 4, pp. 334-372.
- (2018), *The Dramatic Modern Novel: Mimesis and The Poetics of Tragedy in Mrs. Dalloway*, "Woolf Annual Studies", 24, pp. 101-134.
- Woolf V. (2011), *Il romanzo moderno*, in Id., *Voltando pagina*, a cura di Rampello L., Milano, Il Saggiatore, pp. 189-196.