



Gli oggetti-spazzatura ne L'Herbier des villes e Lieux di Georges Perec

di Sara Iannetti

ABSTRACT: Nella seconda metà del XIX secolo appare la figura dello *chiffonnier*, figlia della metropoli moderna, dove, secondo Benjamin, si depositano e si conservano ogni giorno i frammenti della società dei consumi. Baudelaire dà la prima definizione dello "straccivendolo" in un celebre passo del saggio *Du vin et du haschisch* del 1851, utile all'analisi di due progetti perecchiani, *L'Herbier des villes* e *Lieux*, che si presentano come dei veri e propri archivi: Perec collezionava le tracce derisorie della vita urbana, cui generalmente non diamo alcuna importanza, biglietti del cinema, della metro, del museo, manifesti, volantini, ricevute che costituiscono dei "signes d'ancrage" o "objets témoins" in dialogo costante con la scrittura. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta del Novecento, il mondo artistico, eliminando ogni distanza che lo separa dalla vita quotidiana, reintegra l'oggetto-spazzatura. L'opera di Perec si inserisce così all'interno di una più ampia rivoluzione artistica, che manifesta un'attenzione diversa nei confronti del valore degli oggetti di uso comune. Partendo dalle osservazioni teoriche di Foucault, Derrida, Benjamin e Baldacci, il contributo propone una riflessione sulle pratiche memoriali e sulle forme di conoscenza che contraddistinguono i due progetti perecchiani, rimasti incompiuti.



ABSTRACT: In the second half of the nineteenth century appears the figure of the "chiffonnier", daughter of the modern metropolis, where, according to Benjamin, the fragments of the consumer society are deposited and preserved every day. Baudelaire gives the first definition of the "ragtag" in a famous passage of the essay *Du vin et du haschisch* of 1851, useful for the analysis of two Perecquien projects, *L'Herbier des villes* and *Lieux*, which present themselves as real archives. Perec collected the derisory traces of urban life, to which we generally do not give any importance, cinema, subway, museum tickets, posters, flyers, receipts that constitute "signes d'ancrage" or "objets témoins" in constant dialogue with the writing. Especially since the 1960s, the art world, by eliminating every distance that separates it from everyday life, reintegrates the junk object. Perec's work thus fits into a wider artistic revolution, which manifests a different attention to the value of everyday objects. Starting from the theoretical observations of Foucault, Derrida, Benjamin and Baldacci, the contribution proposes a reflection on the memorial practices and on the forms of knowledge that distinguish the two Perecquien projects, which have remained unfinished.

PAROLE CHIAVE: archivio; discarica; infra-ordinario; memoria; oggetti-testimoni

KEY WORDS: archive; rubbish dump; infra-ordinary; memory; objects-witnesses

L'interesse per l'infra-ordinario si inserisce all'interno di una riflessione storico-filosofica che mira a mettere in evidenza l'importanza del "quotidiano" come categoria di pensiero del XX secolo, fondamentale per la definizione del concetto di cultura, così come per l'assunzione di uno spirito critico nei confronti della società. Alcune opere di intellettuali, come Braudel¹ e Lefebvre (*Introduction; Fondements; De la modernité*)², costituiscono il quadro di riferimento teorico delle descrizioni sociologiche condotte da Perec: un'esplorazione il più possibile neutra, che non sia il frutto di una rielaborazione ideologica. Si tratta di una sorta di "soumission au vécu" (Bertelli e Ribière, *En dialogue* 102): un lavoro di trascrizione meticolosa e minuziosa della realtà che rappresenta un processo di scrittura essenziale al "véritable réalisme" (Bertelli e Ribière, *En dialogue* 102). La volontà di reperire nella quotidianità quel *quid* che la rivela impregna la maggior parte dell'opera perecchiana, diventando una responsabilità etica dello scrittore: "donner à voir, demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir" (Bertelli, Ribière *En dialogue*

¹ Braudel è uno dei principali rappresentanti del rinnovamento storiografico francese del XX secolo. Con Braudel gli oggetti della vita di tutti i giorni, che erano stati colpiti da una sorta di anatema, entrano a far parte della ricerca storica.

² Il primo in Francia ad aver dato una sistematicità all'idea del quotidiano è Lefebvre che mette in luce il suo carattere duplice: da una parte coincide con l'aspetto alienante, individualizzante e contrattuale della vita, dall'altra costituisce il solo luogo di una reale trasformazione.



avec l'époque et autres entretiens 109), in un'operazione di riconfigurazione delle norme legate agli automatismi percettivi che ci mostra un'altra faccia del mondo: come se lo vedessimo per la prima volta.

Per *L'Herbier des villes*, che fa parte di un progetto più ampio portato avanti da *Cause commune*³, tra il 1976 e il 1982, Perec raccolse i frammenti della realtà urbana. Tutti i perecchiani conoscono *L'Herbier*, ma pochi lo hanno commentato (Molkou, Robin; Klein); la scarsa attenzione della critica nei confronti di questo progetto rimasto incompiuto è motivata dalla natura estremamente eterogenea e problematica dei *dossiers* depositati negli archivi del Fonds privé Georges Perec⁴. Se, infatti, il numero dei documenti è impressionante, più di seicento, le pagine redatte sono solo una ventina; non sono precedute da nessun commento esplicativo e si limitano alla descrizione oggettiva di alcuni documenti o alla copia dei testi scritti sui documenti stessi. All'interno di buste da lettera, cartelle e quaderni sono stati inseriti, senza seguire un preciso criterio classificatorio e quasi alla rinfusa, programmi, fatture, fotografie, carte da visita, lettere, biglietti della metro, ricevute, locandine, testi pubblicitari "comme la flore des campagnes dans un herbier" (Perec, *Portrait(s)* 111). Fin dall'inizio *L'Herbier* non voleva essere una riflessione sullo spazio, a partire dalla raccolta di tutto ciò che la città produce, ma piuttosto una sorta di autoritratto: il luogo di una riflessione sulla propria identità; Perec raccoglie anche il proprio certificato di nascita, le coordinate bancarie di conti e buste-paga, fotografie degli anni '60 o di inizio anni '70.

In un'intervista del 1979, l'autore afferma: "pour *L'Herbier des villes*, un livre futur, je répertorie ces choses anodines de la vie quotidienne, rassemblées, "collectionnées" au fil des jours: [...] certificats de ramonage, télégrammes, certaines enveloppes, factures" (Bertelli e Ribière, *Entretiens et conférences* 107-108). Perec non andava alla ricerca del materiale da integrare al proprio erbario; al contrario, quest'ultimo è costituito prevalentemente da documenti cartacei ricevuti o dati; dunque, il lavoro alla base del progetto non è tanto di raccolta quanto di cernita, selezione e smistamento.

Nella prima stesura ricopia il nome di due esposizioni alle quali era stato invitato, il nome di un ristorante e un testo scritto su un programma. È però a partire dal giugno 1980 che il progetto inizia realmente a prendere forma; l'autore redige tredici pagine corredate da un insieme di elementi paratestuali: autore, titolo, sottotitolo, epigrafe e dedica al matematico e co-fondatore dell'Oulipo, François Le Lionnais, che viene citato da Perec nel corso di una conversazione con Bernard Pous:

L'Herbier des villes [...] est fait de tout ce qu'on ramasse dans une ville, ce qui est glissé sous la porte, des prospectus etc. [...] [U]ne sorte de poubelle de choses écrites [...], tout ce que Le Lionnais appelle le 'troisième secteur', c'est-à-dire cette littérature qui va de ce qu'il y a écrit sur les timbres-poste, toute cette utilisation transitive des mots..." (Bertelli e Ribière, *Entretiens et conférences* 193).

³ Rivista di sociologia, antropologia e urbanistica, diretta da Paul Virilio e Jean Duvignaud, uscita con una certa periodicità dal 1972 al 1974 e poi in maniera sporadica fino al 1978.

⁴ Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi.



Secondo la classificazione proposta da Le Lionnais, esisterebbero tre settori nell'uso della lingua: la prima categoria concerne la letteratura nel senso comunemente ammesso, l'insieme delle opere di carattere scientifico, artistico o relative a campi disciplinari specifici; la seconda, la paraletteratura, considerata come marginale, comprende l'insieme delle opere che sembrano non avere finalità artistiche e culturali. Al terzo settore apparterebbero tutti gli altri atti linguistici: calendari, copertine di dischi, moduli per le richieste di assunzione, testi ecclesiastici, filatteri, testamenti, programmi, volantini (Le Lionnais *Le Troisième secteur; Un certain disparate; Bibliothèque oulipienne*). Al terzo settore Perce fa riferimento in una nota scritta a mano: "voir FLL le 3e secteur" e "Denis Roche DDESED" (Fonds privé Georges Perce, dossier 56). Il fotolibro di Roche si compone a partire da stralci di testi preesistenti di natura estremamente variegata, che caratterizzano la vita quotidiana. Attraverso la tecnica del *cut-up* e del *fold-in* cara a Burroughs, i diversi frammenti vengono giustapposti, senza un'apparente coesione semantica, in modo da provocare un effetto di accatastamento enigmatico. Il materiale primario consiste in scritti trovati nelle case di persone che l'autore voleva ritrarre: libri letti, *brochures*, diari, testi erotici. Il senso viene troncato e la continuità mutilata secondo un metodo di produzione letteraria che si basa sul modello fotografico: il prelievo, la decontestualizzazione e la (ri)significazione di frammenti del reale. Quest'opera, in cui tutto è di fatto preso in prestito, "exhibé, a priori, comme 'étranger'" (Lilti 166), mette in discussione la nozione stessa di autore. La disarticolazione del linguaggio e il conseguente scardinamento dei normali processi logici sono volti a provocare nel lettore un effetto di straniamento e un profondo senso di disorientamento. La decontestualizzazione consiste nell'estrarre una frase o un oggetto dal proprio contesto, ovvero da quella fitta trama, in cui parole, cose, gesti, azioni sono connessi gli uni agli altri in relazioni che finiscono per essere considerate come le uniche possibili.

Makarius analizza le tecniche di prelievo, decontestualizzazione e (ri)significazione di frammenti del reale utilizzate nell'arte moderna; secondo il critico, Kurt Schwitters è il primo ad aver introdotto la "forma-rovina": "ici se succèdent au bris de pierre des souvenirs d'objets, la notion de ruine s'élargissant jusqu'à inclure les restes" (Makarius 238). L'aspetto originale dell'opera di Schwitters è l'utilizzo dei rifiuti; abbandonando i materiali pittorici tradizionali, porta sulla tela, con la tecnica del *collage*, gli scarti prodotti da Berlino all'indomani della Prima Guerra mondiale: biglietti del tram, passi di giornale, pezzi di tessuto, spugne, tappi, bottoni. Il riutilizzo di oggetti trovati è un gesto provocatore e profanatore di messa in discussione dell'arte tradizionale, alla quale si oppone "un'arte dei detriti", detriti che, per Jean-Christophe Bailly, rinviano alla realtà nella sua interezza (Baillly 73). La rovina è, dunque, un frammento che allude a una totalità perduta ed è espressione della disgregazione della società contemporanea, della perdita di centralità e di punti di riferimento. Essa è il frutto e il sintomo di una diversa percezione del tempo: rappresenterebbe il dialogo aperto con un passato che i ritmi accelerati del presente riducono al silenzio. Nella seconda metà del XX secolo la tripartizione temporale non ha più ragion d'essere: passato e avvenire si annullano in un istante presente onnivoro ed eterno. Negli anni Sessanta numerosi artisti, che avevano l'intenzione di colmare la distanza tra l'arte e la



vita e di ristabilire un contatto con la realtà sociale, reintegrano l'oggetto-spazzatura nelle loro opere.

Archiviare e classificare i rifiuti sono quindi attività che avvicinano Perec agli artisti plastici della seconda metà del XX secolo. In particolare, nel campo artistico, possiamo rilevare due tendenze: coloro che raccolgono i residui della metropoli, della collettività e coloro che conservano principalmente o esclusivamente i propri rifiuti; da una parte, abbiamo il movimento Mertz, Maurice Rickards e Hervé Le Tellier e dall'altra, Andy Warhol, Dieter Roth e Perec. Con *The Encyclopedia of Ephemera* Rickards propone una riflessione sui frammenti testuali che "non durano più di un giorno": "the minor transient documents of every day life" (Rickards 7). Per *L'Herbier des villes*, titolo che riprende in maniera significativa quello del progetto perecchiano, Le Tellier, membro dell'Oulipo, ha collezionato, fotografato e classificato quaranta oggetti banali ed effimeri; si tratta di rifiuti raccolti dai marciapiedi, a partire dai quali ha composto altrettanti haiku, una forma poetica che riflette il carattere frammentario e accelerato della realtà surmoderna, offrendo un ritratto di Parigi. In *Flacher Abfall (Flat Waste)*, Roth ha raccolto ogni traccia del quotidiano: l'ha catalogata, messa in alcuni *dossiers* e inserita, seguendo un ordine cronologico, all'interno di faldoni, successivamente posizionati su degli scaffali, in una sorta di rappresentazione asettica dello scorrere del tempo, della natura effimera delle cose materiali e dei frammenti che attestano il nostro passaggio nel mondo. Nel 1974, Warhol comincia a raccogliere, sigillare, datare e archiviare gli oggetti più disparati che gli capitano tra le mani: fotografie, passi di riviste, fatture, cartoline, articoli di giornale, locandine, pezzi di pellicola, lettere dei fans. Le *Time Capsules*, che l'artista Pop ha conservato per la posterità fino alla sua morte nel 1987, sono più di seicento. L'intenzione era di preservare dall'oblio i frammenti banali ed effimeri, apparentemente privi di significato, di rinviare costantemente la separazione definitiva dalle cose, attraverso l'archiviazione giornaliera, di sottrarre al flusso incessante del tempo le tracce della sua vita quotidiana. Se, dal punto di vista contenutistico, l'opera di Warhol è molto simile al progetto perecchiano – si tratta di oggetti banali, appartenenti per la maggior parte all'universo personale e principalmente su supporto cartaceo –, gli obiettivi e le modalità divergono: il padre della Pop Art, infatti, stabilisce un dialogo con la posterità, dando ai critici il compito di interpretare gli scarti di una vita. Questo dialogo è venato d'ironia: mentre le capsule del tempo ufficiali contengono oggetti con i quali si identifica un'intera collettività, l'artista conserva dei frammenti sprovvisti di valore oggettivo.

Neanche *L'Herbier des villes* ci offre una rappresentazione della città, ma piuttosto un'immagine frammentata dell'autore; potremmo considerarlo come una conseguenza del fallimento dei *Lieux* e, nello stesso tempo, un suo prolungamento. Questo progetto su *contrainte*, cominciato nel 1969 e interrotto nel 1975, è concepito secondo le modalità di registrazione esposte in *Espèces d'espaces* (Perec 605-606) e nella lettera-programma all'editore Maurice Nadeau (Perec, *Je suis né* 51-66): per dodici anni avrebbe dovuto descrivere dodici luoghi parigini – due al mese – ai quali si sentiva particolarmente legato, al fine di elaborare 228 versioni differenti; delle buste sigillate avrebbero contenuto non solo i testi, ma anche degli "objets-témoins":



fotografie, ricevute, biglietti del cinema o della metro. L'intenzione di Perec era di osservare e di tentare di trascrivere sulla carta l'influenza del tempo sui luoghi, sui propri ricordi e sulla propria scrittura; la redazione delle descrizioni, inoltre, doveva effettuarsi in due modi diversi: *in situ* e di memoria. Sebbene i documenti raccolti per *Lieux* siano poco numerosi, l'attività di conservare e archiviare i frammenti del reale, accomuna i due progetti. Alcuni testi, relativi alla categoria "réel", sono stati pubblicati da Perec in diversi giornali e riviste, mentre i "souvenirs" sono per la maggior parte inediti. Lo stesso processo di autonomizzazione è avvenuto con *L'Herbier* che, rispetto ai *Lieux*, ha ripreso la pratica di prelievo, de-contestualizzazione e risemantizzazione delle tracce del vissuto dell'autore.

Più che una lettura dello spazio urbano o dell'epoca, il progetto rinvia ad un paesaggio e a un tempo interiori: gli oggetti raccolti tracciano i tratti del volto dell'autore, le sue diverse sfaccettature; compongono, in una sovrapposizione continua di immagini, il suo complesso autoritratto: quello di un uomo e di uno scrittore. Oltre alle fotografie e caricature che rappresentano Perec e ai documenti su ciò che ama e detesta, vi sono moltissime allusioni o riferimenti alla sua opera: stralci di articoli di giornali o di riviste di critica letteraria che commentano la sua produzione, opuscoli che informano su manifestazioni, incontri, attività di promozione, ma anche bozze e scritti preparatori di testi pubblicati o rimasti inediti. Questa tendenza all'autorappresentazione è una caratteristica distintiva della scrittura perecchiana, ma qui appare in maniera esacerbata, in una rete di commenti, rimandi intertestuali, citazioni implicite ed esplicite: una vera e propria *mise en abyme* dell'intero corpus dell'autore. Troviamo anche numerosi documenti che attestano l'inserimento di Perec nell'universo letterario: inviti, lettere di editori, amici e colleghi contribuiscono a ricostruire, per se stesso e per il lettore potenziale, la dimensione sociale dello scrittore. Questa costruzione della figura autoriale si inserisce all'interno di un'interrogazione più ampia sulla propria identità; lo confermano, ad esempio, il certificato di smarrimento della carta d'identità o i vari passi di lettere e giornali che mostrano l'estrema instabilità del proprio cognome, denunciata in alcune pagine di *W ou le souvenir d'enfance*. Secondo Delemazure, la ricerca identitaria che guida il progetto perecchiano non può essere considerata una vera e propria autobiografia e nemmeno un'"autobiografia obliqua" che circoscriverebbe la terra dell'indicibile, ma un'attestazione della propria esistenza (Delamazeure 212). Gli oggetti e i documenti accumulati e archiviati costituiscono delle prove, ufficiali e/o affettive, del proprio passaggio nel mondo e nello stesso tempo riflettono la precarietà dell'identità perecchiana, nella dispersione e frammentarietà di tutto ciò che resta, dandoci l'immagine di un autore *engagé* e creatore di una mitologia individuale. Si tratta di un archivio personale, in cui la linea di demarcazione tra significativo e insignificante, tra ciò che deve essere salvato e ciò che può cadere nell'oblio, è il frutto di una scelta soggettiva continuamente aggiornata. Ogni stralcio testuale è legato ad un preciso evento che viene a caricarsi di un forte valore testimoniale poiché certifica la propria presenza nel mondo, infondendo un particolare senso di sicurezza: la certezza di essere vissuti. D'altra parte, attraverso l'accumulo, l'ordinamento e la selezione - tutte forme di rielaborazione dell'immondizia -, la trama della propria vita diventa narrabile



e comunicabile all'altro. Le macerie personali tentano di rispondere a una domanda identitaria, da cui trapela il desiderio di riconoscimento proprio ad ogni uomo. In *La Redenzione degli oggetti*, Calvino sottolinea questo rapporto necessario e simbiotico che lega l'individuo alle cose: la loro descrizione può rivelare molto di più sulla storia, la natura e l'essenza dell'umanità stessa; il mondo degli oggetti è parte integrante della vita dell'uomo, senza di esso nemmeno quello che chiamiamo "umano" potrebbe esistere (Calvino 522). Tra memoria individuale e collettiva, i rifiuti, frammenti di una vita che non si è ancora spenta, testimoniano di un passato culturale recentissimo.

L'Herbier e *Lieux* si presentano come degli archivi⁵ composti a partire da documenti banali e anonimi cui generalmente non diamo alcuna importanza, ma che attestano la complessità del nostro vivere quotidiano. Questi "signes d'ancrage" (Lejeune 136), in dialogo costante con la scrittura, ben esemplificano la poetica perecchiana dell'infra-ordinario. L'ossessione di preservare i brandelli del presente, che rende l'archivio un dispositivo essenzialmente nostalgico⁶ (Derrida 142), la paura della perdita e l'*horror vacui*, l'attitudine enciclopedico-classificatoria rispondono a una mancanza affettiva, causata dalla scomparsa della madre ad Auschwitz: collezionare i frammenti del reale, conservarne e registrarne la traccia non manifestano "un atto di forza del ricordo capace di vincere la morte, ma bilanciano le proporzioni della perdita" (Assmann 400). L'"archival impulse" (Foster 3) di Perec, la mania di catturare la realtà fuggente e mutevole, nasce da una profonda sfiducia nei confronti della capacità conservativa della memoria: egli denuncia più volte la labilità della "memoria come vis", basata sulla dinamica di perdita e ricreazione e sempre soggetta alla minaccia dell'oblio (Assmann 27-33). Di qui la necessità di costituire dei depositi esterni al corpo e indipendenti dai limiti propri dell'uomo, di concretizzare a livello spaziale il ricordo, creando un dispositivo artificiale che, tuttavia, non elude il problema della scelta di ciò che deve essere conservato. Fondamentale in questo senso è la concezione perecchiana della scrittura come traccia di qualcosa che era nel passato e che ora non è più: un tentativo di sopperire ai limiti mnestici dell'individuo. La paura dell'annichilimento e della dissoluzione, il timore della cancellazione delle tracce genera una "pulsione" ossessivo-compulsiva per il collezionare e l'archiviare, che Derrida (27) definisce come "male". L'archivio è il luogo in cui si depositano documenti pubblici e privati sottratti all'oblio; il passato viene così fissato e tramandato alla posterità, ma anche costruito e ricreato a seconda dei diversi interessi sociali, politici ed economici: prima di essere un luogo di elaborazione della memoria storica, esso è un dispositivo di potere nel senso foucaultiano del termine, in cui l'aspetto politico e quello memoriale sono profondamente intrecciati (Derrida 11). Dato il carattere arbitrario e congetturale dell'archivio, il suo ruolo di custode della

⁵ Perec lavorò per più di quindici anni come archivista al Centre national de la recherche scientifique – CNRS.

⁶ Annalies Schulte Nordholt, nel suo contributo sui *Lieux*, ha messo in evidenza l'ambiguità temporale inerente alla nozione di archivio: registrare il presente per offrirne il ricordo in un futuro prossimo o lontano, conservare il fugace, preservare l'effimero in vista dell'avvenire significa crederlo come già passato e quindi come già morto.



memoria deve essere continuamente messo in discussione. Al suo interno coesistono due movimenti opposti: il distruggere e il preservare. L'idea del mondo come entità frammentaria percorre tutta l'arte contemporanea, tanto che potremmo parlare di una vera e propria estetica del frammento: il dato reale viene prelevato e risemantizzato attraverso la pratica del montaggio. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta alcuni artisti hanno adottato il modello dell'archivio per proporre una personale ricostruzione storica. Cristina Baldacci parla di "archivi impossibili" (Baldacci 10), ponendo l'accento sul loro carattere sovversivo-trasgressivo di resistenza esistenziale e sociopolitica; l'obiettivo è infatti quello di mettere in scena i meccanismi che regolano la struttura archivistica criticandoli e rovesciandoli: sarebbe quindi più corretto chiamarli "anarchivi" (Baldacci 10-11).

D'altra parte, negli anni Ottanta, nell'ambito delle scienze umane e sociali, si è verificato il cosiddetto "material turn": il "recupero della realtà cosale" (Baldacci 41) che ha coinvolto anche l'arte contemporanea e che ha condotto a un processo di rivalutazione degli oggetti-spazzatura apparentemente privi di valore conoscitivo. Al di fuori dei depositi ufficiali, gli oggetti in disuso e dismessi si accumulano in una sorta di enorme pattumiera della società, producendo una contro-immagine dell'archivio, un "archivio al contrario" o "archivio rovesciato" (Assmann 24, 449): quello che per molto tempo aveva assunto lo status di "rifiuto" può essere inserito in seconda battuta nei circuiti museali, secondo una dinamica descritta da Krzyztof Pomian (Assmann 421). Archivio e discarica sono le facce di una stessa medaglia: simbolo e sintomo del ricordo e dell'oblio culturale. Caratteristica fondamentale del rifiuto è la perdita di valore d'uso e di funzione economico-sociale: l'oggetto viene buttato via o eliminato, perché inutile o inutilizzabile. La mancanza di funzionalità, inconcepibile in una società capitalistica di mercato basata sulla ricerca del profitto, è invece da sempre la cifra distintiva dell'opera d'arte. Tematizzando gli scarti, gli artisti creano una sorta di contro-memoria culturale che si oppone alla memoria ufficiale dominante, alle sue logiche costitutive, di cui si sottolinea l'assoluta arbitrarietà. Basandosi sul riutilizzo dei prodotti della società contemporanea, intesi come forme desublimite della rovina (Makarius 260), le nuove correnti esprimono la necessità di scardinare il processo di mercificazione posto in essere nella società consumistica⁷.

I testi raccolti e conservati da Perec sono esposti *tels quels* attraverso la tecnica del *collage* e del montaggio: due pratiche che, secondo Hal Foster, caratterizzano il modello archivistico, il cui intento non è quello di riconciliare i contrari quanto

⁷ È il caso degli esponenti del Nouveau Réalisme: Arman svuota ed espone il contenuto di pattumiere (<http://www.armanstudio.com/artworks/poubelles>. Consultato il 18.10.2018) e Spoerri (http://www.danielspoerri.org/web_daniel/italienisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm. Consultato il 18.10.2018) mettere in Bibliografia i riferimenti ai due autori nominati, quindi mettere i riferimenti con pagina nel corpo del testo, come da norme) realizza dei "tableaux-pièges", *assemblages* di oggetti di uso quotidiano. I rifiuti diventano il simbolo del superfluo, della "società usa e getta". Le opere degli artisti plastici degli anni Sessanta costituiscono degli archivi di un'epoca senza rovine. Sebbene i Nouveaux réalistes si rifacciano alle esperienze dadaiste e all'opera di Schwitters, l'epoca è profondamente cambiata: Pop Art negli Stati Uniti e Nouveau Réalisme in Francia sono figli della "società dell'abbondanza"; l'utilizzo dei rifiuti in chiave ironica e dissacratoria mira a metterne in discussione i meccanismi e ad abbattere i confini che separano "arte" e "non arte".



piuttosto di mettere in evidenza le falle di qualsiasi processo di ricostruzione memoriale (Foster 21). La creatività non risiede quindi nella rielaborazione, ma nella scelta e nella concatenazione del materiale all'interno delle pagine dell'erbario urbano; l'insieme degli oggetti selezionati e la loro disposizione riflettono come in uno specchio l'immagine del collezionista. Se infatti un'opera composta a partire da un *assemblage* di citazioni mette in discussione la nozione di autore, la scomparsa della sua soggettività resta di fatto una mera utopia. Con un gesto alla Duchamp, il già scritto viene prelevato e riassembleato in un nuovo contesto; gli vengono conferiti una nuova forma e un nuovo valore: il frammento testuale subisce così un processo di "risignificazione", "ricontestualizzazione" e "riattribuzione autoriale" che rende i concetti di autenticità e originalità del tutto inadeguati. Il progetto perocchiano si sostanzia nel gesto di messa in ordine dei brandelli della propria esistenza, di selezione del "quotidien scriptural" (Callac 167): la massa degli scritti che circondano ogni individuo, che lo sollecitano e condizionano. Si tratta di quella che Daniel Fabre chiama "écriture ordinaire" (Fabre 11.), quotidiana e per la maggior parte anonima che si differenzia dalla scrittura propriamente letteraria; testi di natura pratica che sembrano avere la principale funzione di *laisser trace*. Questo insieme di stralci testuali eterogenei e discontinui, che caratterizzano la vita di tutti i giorni, rivelano il dialogo tra memoria collettiva e memoria personale, tra privato e anonimo, proprio di tutta l'opera dell'autore.

In questa prospettiva, il Perec dell'*Herbier des villes* e dei *Lieux* si configura come un vero e proprio *chiffonnier* letterario del XX secolo: immagine inversa dell'archivista e portatore di una contro-memoria culturale. Dall'analisi storico-letteraria di Antoine Compagnon è infatti emerso che il cenciaino era spesso associato alla figura del poeta (Compagnon 2017). Questo paragone conosce un periodo di grande diffusione con l'emergenza della Scuola realista: gli scrittori vengono comparati a degli straccivendoli che raccolgono materiale umile e vile, per produrre opere letterarie. La figura dello *chiffonnier* era apparsa nella seconda metà del XIX secolo come prodotto della metropoli moderna in cui si depositavano e conservavano ogni giorno i frammenti della società dei consumi. Secondo Walter Benjamin lo straccivendolo, centrale nell'opera baudelairiana, rappresenta la metafora della condizione esistenziale e dello spirito rivoluzionario del poeta (Benjamin 364-365, 388). Nella poesia *Le Vin des chiffonniers* di Baudelaire il cenciaino diventa "espressione della rivolta quasi prometeica": sotto l'effetto del vino, lo si vede barcollare per le strade di Parigi alla ricerca di ispirazione; consunto dal lavoro e rigettato ai margini della società, si riscatta, assurgendo a giustiziere dei torti subiti. Simbolo dell'Umanità oppressa, capace di rialzarsi, con coraggio e dignità, grazie all'immaginazione (Baudelaire, *Fiori* 258-261). Nel saggio *Du vin et du haschisch* del 1851 questa poesia viene trasposta nei modi della prosa: errando tra i rifiuti, raccoglie nella sua gerla tutto quello che la città ha rigettato, stracci e detriti, di cui soltanto lui riconosce l'uso e il valore. L'analogia tra archivio e spazzatura è evidente: per Baudelaire lo *chiffonnier* è un collezionista che scegliendo, selezionando e riordinando, costruisce una raccolta di oggetti di scarto, conservati paradossalmente come un vero e proprio tesoro (Baudelaire, *Les Paradis artificiels* 351-383).



Così come la costruzione della memoria di un singolo individuo si basa su meccanismi di registrazione e di perdita dell'informazione, allo stesso modo la creazione di un archivio non può eluderne le logiche di esclusione strutturali. Quello che può sembrare di primo acchito un limite, rappresenta, secondo Boris Groys, successivamente ripreso da Assmann, la caratteristica che rende il deposito uno spazio fecondo e innovativo: tutto ciò che inevitabilmente estromette costituisce un "potenziale serbatoio del nuovo" (Assmann 434). Il nuovo è infatti il prodotto della dinamica tra quello che si conosce ed è custodito e ciò che invece si trova al di fuori del circuito di conservazione. Il non-storico, l'invisibile, il non-articolato, il banale quotidiano sono fonte di continua innovazione. Il compito dell'arte è proprio quello di riportare alla luce la trama sotterranea che grida il mero esistere delle cose. In altre parole, il gesto artistico diventa un gioco tra l'archiviato e il non-archiviato, le cui regole vengono di volta in volta ridefinite, fermo restando che il bacino da cui attingere rimane inesauribile. Con *L'Herbier des villes* e *Lieux*, Perec crea "un archivio del non-archiviato", espressione di una "contro-memoria" storico-culturale in cui trovano spazio gli attimi effimeri e apparentemente insignificanti di una vita: tutto ciò che viene generalmente dimenticato ed escluso dai circuiti di conservazione ufficiali perché ritenuto privo di valore. Si tratta di due progetti che mirano a preservare la singolarità e l'irripetibilità dell'essere umano, scardinando le gerarchie di importanza tra "l'evento" e "il particolare banale", le differenze tra ricordo e oblio: come ha scritto Umberto Eco "tutte le cose sono egualmente degne di considerazione, Platone e Elvis appartengono allo stesso modo alla storia" (Eco VI).

BIBLIOGRAFIA

- Arman Studio. Artworks. Poubelles <http://www.armanstudio.com/artworks/poubelles>. Consultato il 18 ott. 2018.
- Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Il Mulino, 2002.
- Bailly, Jean-Christophe. *Kurt Schwitters*. Hazan, 1993.
- Baldacci, Cristina. *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*. Johan & Levi, 2016.
- Baudelaire, Charles. *I Fiori del male e tutte le poesie*. Newton Compton, 2007.
- . "Les Paradis artificiels", *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, a cura di Michel Levy Frères, Michel Levy Frères, 1869.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Cerf, 2009.
- Bertelli, Dominique e Ribière, Mireille (a cura di). *Georges Perec. En dialogue avec l'époque et autres entretiens 1965-1981*. Joseph K., 2011.
- . *Georges Perec. Entretiens et conférences 1979-1981*, vol. II. Joseph K., 2003.
- Braudel, François. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, vol. I. Armand Colin, 1979.



Callac, Emmanuelle. "Écriture ordinaire' sous la direction de Daniel Fabre [compte-rendu]." *Genèses. Sciences sociales et Histoire, Territoires urbains contestés*, no. 16, 1994, pp. 166-167.

Calvino, Italo. *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di Mario Barenghi. Mondadori, 1995.

Compagnon, Antoine. *Les Chiffonniers de Paris*. Gallimard, 2017.

Delamazeure, Raoul. "L'Herbier des villes de Georges Perec: un tas de reliquats." *Cahiers Georges Perec 12. Espèces d'espaces perecquiens*, a cura di Danielle Constantin, Jean-Luc Joly e Christelle Reggiani, Le Castor Astral, 2015, pp. 203-218.

Derrida, Jacques. *Le Mal d'archive. Une impression freudienne*. Galilée, 2008.

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, 2008.

Fabre, Daniel (a cura di). *Écritures ordinaires*. P.O.L., 1993.

Foster, Hal. *An archival impulse*, no. 110, ott. 2004, pp. 3-22.

Klein, Paula, "Travailler avec les bribes du réel: la mémoire à l'épreuve du quotidien dans le projet « Choses communes » de Georges Perec." *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiens*, 2018, pp. 1-14 <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/>. Consultato il 18 ott. 2018.

Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne. Introduction*, vol. I. L'Arche, 1961.

---. *Critique de la vie quotidienne. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, vol. II, L'Arche, 1961.

---. *Critique de la vie quotidienne. De la modernité au modernisme*, vol. III. L'Arche, 1981.

Le Lionnais, François. *Bibliothèque oulipienne*, vol. III. Seghers, 1990, pp. 176-178.

---. "Le Troisième secteur." *Les Lettres nouvelles*, sett.-ott. 1972, pp. 180-185.

---. "Un certain diparate" conversazioni con Jean-Marc Lévy-Leblond e Jean-Baptiste Grasset, a cura di Michèle Audin e Anne F. Garréta, 1976 <http://blogs.ouliipo.net/fll/2010/10/10/10-la-structure-et-le-cri/>. Consultato il 10 ott. 2018.

Lejeune, Philippe. "Vilin souvenirs. Georges Perec." *Genesis*, no. 1, giu. 1992, pp. 127-151.

Lilti, Anne-Marie. "Enregistrer les cliquetis du monde: les *Dépôts de savoir et de techniques* de Denis Roche." *Écritures babéliennes*, Peter Lang, 2006, pp. 161-176.

Makarius, Michel. *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Flammarion, 2011.

Molkou, Elizabeth e Robin, Régine. "De *L'Arbre* à *L'Herbier*. L'Histoire pulvérisée." *Georges Perec et l'Histoire*, a cura di Steen Bille Jørgensen e Carsten Sestoff, Museum Tusulanum Press, 2000, pp. 87-104.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces. Œuvres*, vol. 1, a cura di Christelle Reggiani, Gallimard, 2017, pp. 605.

---. *Je suis né*. Seuil, 1990.

Perec, Paulette (a cura di). *Portrait(s) de Georges Perec*. Bibliothèque nationale de France, 2001.

Rickards, Maurice. *Collecting Printed Ephemera*. Phaidon, 1988.

Roche, Denis. *Dépôts de savoir et de techniques*. Seuil, 1980.



Schulte Nordholt, Annelies. "Perec, *Lieux*. Joie et mélancolie d'une archive urbaine." *Malaise de la ville*, a cura di Sylvie Freyermuth e Jean-François Bonnot, Peter Lang, 2014, pp. 289-303.

Spoerri Daniel. Opere. Quadri-trappola, http://www.danielspoerri.org/web_daniel/italienisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm. Consultato il 18 ott. 2018.

Sara Iannetti è dottoranda in Letteratura francese, presso l'Università degli Studi di Macerata. Dopo aver lavorato sull'infra-ordinario in Perec e Calvino, si interessa al dispositivo fotografico nell'opera di Georges Perec. Sviluppa dei lavori sulla letteratura francofona contemporanea e sulle forme di ibridazione tra diversi media. Autrice di vari articoli – tra cui "Georges Perec: la mémoire en ruines" – ha partecipato a diversi convegni internazionali e interdisciplinari in Francia e in Italia focalizzando la sua attenzione sulle geografie del quotidiano nell'opera perecchiana.

s.iannetti@studenti.unimc.it
saraianetti@virgilio.it