



Il collezionismo degli scarti: chiffonniers contemporanei

di Francesca Valdinoci

ABSTRACT: A partire dal XIX secolo, in concomitanza con l'espansione del sistema capitalistico, si afferma, accanto all'attenzione crescente per il rifiuto industriale, un interesse sempre più marcato per gli scarti della Storia. Attraverso il recupero di questi frammenti, lasciati ai margini della narrazione ufficiale, si denuncia una logica di selezione che è stata spesso strumento di potere e sopraffazione. Progressivamente emerge una coscienza sempre più forte di questo meccanismo e l'arte assume il compito di riesumazione e valorizzazione di quegli scarti di materia attraverso una prospettiva archeologica. Questa vocazione archeologica contraddistingue lo *chiffonnier*, figura emblematica della Parigi del Secondo Impero, eletto a metafora del raccoglitore di frammenti della storia. I protagonisti di *Homer & Langley* di E. L. Doctorow e *Raymond Isidore e la sua cattedrale* di Edgardo Franzosini sono *chiffonniers* contemporanei che, attraverso le loro opere, creano un monumento agli oggetti di scarto, mentre le biografie immaginarie riabilitano il racconto di queste vite di scarto dominate dall'alienazione mentale.

ABSTRACT: Since the 19th century, along with the expansion of the capitalist system, we see a growing attention to industrial waste as well as an increasing interest for the refuses of history. The recovery of these fragments, left aside from the official narration, represents the condemnation of a selection system which has often been an instrument of power and oppression. Thanks to the developing awareness of this mechanism, art takes on the task of exhuming and enhancing those waste materials through an archaeological perspective. The *chiffonnier*, characterized by this archaeological vocation, is an emblematic figure of Paris during the Second Empire and a collector of the fragments of history. The main characters of *Homer & Langley* by



Doctorow and *Raymond Isidore e la sua cattedrale* by Franzosini are contemporary *chiffonniers* who, through their works, create a monument to the objects of waste, while these biographical fictions rehabilitate the narration of these “wasted lives” dominated by mental alienation.

PAROLE CHIAVE: scarti; rifiuti; *chiffonniers*; collezionismo; archivio del dimenticato; contromemoria; *biofiction*

KEY WORDS: rejects; waste; *chiffonniers*; collecting; counter-memory; forgotten archive; *biofiction*

GLI SCARTI DELLA STORIA

Tra le numerose conseguenze derivanti dall’affermazione del sistema capitalistico nel corso del XIX secolo, vi è la proliferazione di scarti, pressoché assenti dall’economia tradizionale, nella quale ogni bene era inserito in un ciclo di riutilizzo¹. Parallelamente alla nascita del rifiuto urbano inizia ad affermarsi una riflessione intorno a quelli che possono essere definiti “scarti della storia”, attraverso i quali si vuole porre in evidenza la costruzione del processo di selezione in seno alle narrazioni ufficiali. Tale operazione, infatti, non può mai dirsi neutrale poiché si basa su una serie di scelte orientate al controllo e alla sopraffazione. Se la Storia corrisponde alla visione del mondo dei dominatori, anche il patrimonio collettivo non potrà che essere creato a partire da un’operazione di sopraffazione volta all’annientamento dell’alterità. Di fronte all’evidenza di questo processo di esclusione e occultamento, passare a contropelo la Storia, ossia interrogare gli scarti, diviene una necessità epistemologica.

La contrapposizione tra oggetti dal marcato valore identitario e scarti marginalizzati, perché considerati insignificanti, appare evidente nei due luoghi simbolo della contemporaneità: l’archivio e la discarica. La definizione di un’identità collettiva, all’interno di una ben precisa tradizione preservata attraverso un’attenta selezione, viene, però, sempre più spesso percepita come riduttiva, non inclusiva, e talvolta inautentica. Nasce qui l’attenzione nei confronti dello scarto e la conseguente valorizzazione dello spazio della discarica, concepito alla stregua di un archivio al contrario, un’eteroclita collezione del dimenticato.

A queste riflessioni sulla mistificazione politico-ideologica del passato si unisce una sfiducia, sempre più marcata nella contemporaneità, nelle possibilità della ricostruzione storica come pratica per riportare in auge, attraverso una narrazione coerente, verità sepolte dallo scorrere del tempo. Come sostiene Gianni Celati: “L’oggetto dimenticato che emerge come scarto o detrito di un contesto inabissatosi,

¹ Questo aspetto è stato analizzato a fondo da Sabine Barles nel saggio *L’invention des déchets urbains*.



e di cui non si può raccontare la storia; perché la storia, ogni storia, deve affidarsi al 'c'era una volta' di tutte le epiche, ossia presuppone un'identificazione con il passato" (Celati 198-199).

La riflessione su questo doppio aspetto diventa centrale nella contemporaneità tanto che la letteratura rivendica per sé la funzione di ricettacolo, prima, di oggetti desueti, ai quali Francesco Orlando ha consacrato il suo fondamentale saggio, poi, di veri e propri rifiuti, ossia di quegli scarti marginalizzati o occultati dalla selezione operata dalla storia. "È proprio negli spazi emarginati o semplicemente ignorati dalla memoria-tradizione," – scrive Gianni Celati (221) – "che risiede il diverso senza il quale la storia è tautologia. Il diverso si trova negli angoli di strada, nei ripostigli ignorati dalla memoria temporale". Le ricerche dei fratelli Collyer nel romanzo di E. L. Doctorow e di Raymond Isidore nell'opera di Edgardo Franzosini, che analizzeremo in seguito, risultano emblematiche poiché gli oggetti reperiti sono fondamentali affinché questi personaggi possano definire il loro spazio.

La rappresentazione di oggetti di scarto nella letteratura, così come nell'arte, ha la funzione di svolgere un'implicita critica verso l'imperativo funzionale che riduce l'oggetto a merce; come sottolinea Orlando: "se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una nuova riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo immaginario l'ordinamento reale" (Orlando 10). In questo senso l'intera opera letteraria può essere concepita alla stregua di un archivio di scarti, all'interno del quale vengono preservati oggetti dimenticati o dispersi.

COLLEZIONARE GLI SCARTI

Prima che gli scarti possano venire collocati in un grande "archivio del dimenticato", questi devono essere raccolti e collezionati. La figura che per prima entra a far parte dell'immaginario collettivo svolgendo questa funzione è lo *chiffonnier*², uno tra i personaggi parigini più caratteristici nel XIX secolo, secondo Walter Benjamin, il cui compito prevede la raccolta degli scarti "vomitati" dalla grande città. Questa figura è storicamente attestata in un periodo ben definito, ma continua ad essere presente fino ad oggi nelle opere letterarie, come avremo modo di sottolineare a partire dalle analisi di personaggi come Raymond Isidore e i fratelli Collyer. L'obiettivo di questi *chiffonnier* contemporanei, eredi del protagonista del celebre componimento di *Les Fleurs du*

² Lo *chiffonnier* svolge una professione legalmente riconosciuta, la sua attrezzatura prevede tre strumenti principali, indispensabili per la raccolta degli scarti: la *hotte*, una grande cesta da portare sulla schiena, il *crochet*, un bastone uncinato, ed una lanterna. Esso viene così descritto: "Avec sa hotte ou son mannequin, en argot son *cabriolet* ou son *crochet*, surnommé *sept* en raison de sa forme, et sa lanterne portant son numéro d'enregistrement, il fut croqué par Daumier, Gavarni ou Traviès, fouillant les ordures déposées au coin des bornes, ces grosses pierres protégeant les façades des rues sans trottoirs du vieux Paris" (Compagnon 142).



ma^B, è organizzare in maniera coerente gli scarti di un mondo considerato oramai in frantumi, attraverso un procedimento degno di “archeologi del postmoderno”.

La creazione di una collezione esaustiva, come azione memoriale volta alla ricomposizione degli scarti e dei frammenti del passato, risulta un obiettivo salvifico ma anche impossibile da portare a termine, come mostrano le vite dei Collyer e di Isidore, personaggi che non riusciranno a concludere i loro ambiziosi progetti. Come sostiene Celati, il fascino esercitato attualmente dalle collezioni bizzarre, sia sotto forma di opere d’arte sia in veste di immagini letterarie, si origina dalla consapevolezza dell’impossibilità di recuperare il passato nella sua interezza: “il raccontare, che è sempre recupero di un passato che ci appartiene attraverso l’epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza di un taglio” (Celati 199).

La raccolta di questi frammenti, materiali e di senso, attesta, quindi, uno scacco ed anche un’assenza; a tal proposito, Gianni Celati nota che la “passione moderna del collezionismo è una *quête* di tracce del passato che indicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell’uomo che è l’essere senza origini” (Celati 186).

IL COLLEZIONISMO PATOLOGICO: *HOMER & LANGLAY* DI E.L. DOCTOROW

La raccolta e collezione degli oggetti di scarto sono attività alle quali i protagonisti dei romanzi *Raymond Isidore e la sua cattedrale* di Edgardo Franzosini e *Homer & Langley* di E.L. Doctorow consacrano le loro esistenze. Sia i fratelli Collyer sia Isidore sviluppano un ossessivo e maniacale progetto che li porterà all’allontanamento dal mondo e alla chiusura in sé stessi fino all’alienazione mentale. La prospettiva straniante di cui questi personaggi si fanno portatori, grazie ai loro folli progetti, consente di analizzare lo scarto attraverso un punto di vista inedito che porta a compimento una riflessione intorno alla figura dello *chiffonnier* abbozzata già a partire dalla letteratura fisiologica francese del XIX secolo⁴.

In *Homer and Langley*, attraverso la narrazione della vita dei fratelli Collyer, vengono raccontate la nascita e lo sviluppo di una forma maniacale e patologica di collezionismo che “scaturisce dalla stessa attrazione per l’alterità della materia tematizzata in vario modo dal modernismo” (Fusillo 158). I protagonisti sono afflitti da una particolare ossessione, ora nota con il nome di “sindrome dei fratelli Collyer” o “disposofobia”, che prevede l’accumulo compulsivo di oggetti inutili, scarti, rottami e resti di ogni genere. I due fratelli sentono di poter attestare la loro esistenza solo attraverso l’accumulazione, una prassi che porta all’estremo la tendenza a circondarsi di oggetti tipica della società postmoderna messa in evidenza da Jean Baudrillard nel

³ Si tratta di *Le Vin des chiffonniers*.

⁴ Per una disamina esaustiva si rimanda al recente saggio di Antoine Compagnon del 2017 dal titolo *Les Chiffonniers de Paris*.



suo saggio del 1976 *L'Échange symbolique et la mort*. Questa vicenda di follia mostra come il tempo dell'accumulazione sia il tempo stesso della morte: la casa sulla Quinta Strada si riempie di rifiuti fino a diventare un labirinto di spazzatura nel quale è impossibile muoversi. Nel 1947 i fratelli vengono ritrovati entrambi morti, sommersi da 84 tonnellate di immondizia.

La vicenda non si concentra sulla descrizione della morte dei Collyer, ma mira a raccontare il progressivo sviluppo della patologia del collezionismo ossessivo-compulsivo. La focalizzazione è interna e la narrazione viene condotta in prima persona da Homer, che con il cantore epico condivide, oltre al nome, la proverbiale cecità, così da mostrare la nascita della sindrome dal suo interno. Oltre alla dimensione introspettiva, troviamo nel racconto di Homer anche un'attenzione verso l'affresco di scene della storia americana del Novecento: nel corso della narrazione, infatti, veniamo a conoscenza del trauma subito da Langley durante la Grande Guerra, della vita durante i Ruggenti Anni Venti, delle tragedie consumate durante la Seconda guerra mondiale ed infine del rinnovamento postbellico e del movimento hippy.

La tendenza patologica di Langley alla raccolta di oggetti defunzionalizzati inizia con l'accumulo compulsivo di quotidiani, che vengono accatastati a seconda della tipologia della notizia, come in un vero e proprio archivio:

Langley's project consisted of counting and filing news stories according to category: invasions, wars, mass murders, [...]. There was a separate category for natural disasters such as epidemics, earthquakes, and hurricanes. I can't remember what all the categories were. As he explained, eventually – he did not say when – he would have enough statistical evidence to narrow his findings to the kind of events that were, by their frequency, seminal human behavior. (Doctorow 48)

Questa “huge enterprise” è il primo segnale di una tendenza all'accumulo che, come abbiamo visto, assume nel tempo proporzioni sempre più preoccupanti. L'obiettivo finale di questa impresa, chiaramente mai portata a termine, è la realizzazione di un unico giornale senza data, che racconti la vita americana grazie alla registrazione di notizie eternamente attuali.

La volontà di reperire un paradigma, al cui interno si ritrovino tutte le possibili variabili, grazie al quale leggere le vicende nella loro dimensione perennemente contemporanea, è una costante rintracciabile in ogni ricerca di Langley. Questa forma di collezionismo tende infatti alla ricerca di un oggetto ideale, di un esemplare perfetto al quale ogni altro debba fare riferimento. Per portare avanti il suo progetto, Langley, durante le sue scorriere notturne, si impossessa di innumerevoli versioni dello stesso oggetto con le quali riempie progressivamente la casa: inizia con il collezionare grammofoni, per poi passare alle macchine da scrivere e ad innumerevoli altri oggetti che raccoglie in serie:

When Langley brings something into the house that has caught his fancy – a piano, a toaster, a Chinese bronze horse, a set of encyclopaedias – that is just the beginning. Whatever it is, it will be acquired in several versions because until he loses his interest and goes on to something else he'll be looking for its ultimate expression. (Doctorow 37)



Il momento che segna il passaggio decisivo da un collezionismo certo maniacale, ma non ancora patologico, all'alienazione vera e propria è rappresentato dall'acquisto per pochi dollari di un'antiquata Ford Modello T. Questa automobile, una sorta di relitto industriale colmo di riviste e immondizia di vario genere, viene collocata nel salone e rappresenta il fulcro della collezione:

Langley couldn't say why he'd put the Model T in the dining room. I knew how his mind worked: he'd operated from an unthinking impulse, seeing the car on one of his collecting jaunts around town and instantly deciding he must have it while trusting that the reason he found it so valuable would eventually become clear to him". (Doctorow 81)

La Ford Model T è il centro di un progetto che si estende metonimicamente agli spazi circostanti: relitti, rifiuti, scarti di vario tipo vengono accumulati non più soltanto all'interno della vettura e della casa, ma ben presto anche in giardino. Per rappresentare l'enorme quantità di oggetti collocati in questa casa-archivio-discardica si fa ricorso al procedimento dell'enumerazione caotica, che Francesco Orlando considera una costante stilistica delle opere nelle quali si tratta il tema dello scarto⁵. Attraverso i lunghi e dettagliati elenchi di oggetti defunzionalizzati presenti nell'abitazione, si enfatizza l'assenza di funzionalità attraverso l'abbandono di ogni logica sequenziale:

[...] our garden had been given over to storage – things accumulated over the years that we had bought or salvaged in expectation of their possible usefulness sometimes in the future: an old refrigerator, boxes of plumbing joints and pipes, milk-bottle crates, bedsprings, headboards, a baby carriage with missing wheels, several broken umbrellas, a worn-out chaise longue, a real fire hydrant, automobile tires, stacks of roof shingles, odd pieces of lumber, and so on. (Doctorow 95)

Dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale, Langley riesce ad incrementare ulteriormente la sua bizzarra collezione impadronendosi di numerosi resti bellici⁶. Mentre Langley si mostra sempre determinato a credere all'utilità che il suo bottino potrà assumere in futuro, la posizione di Homer appare più sfumata e le sue parole mostrano un grado di consapevolezza maggiore rispetto al fratello. Tuttavia Homer, benché sembri persuaso dell'effettiva inutilità degli scarti che proliferano nella sua dimora, non riesce a percepire chiaramente la gravità della patologia ossessivo-compulsiva che colpisce il fratello. Langley considera la sua casa come un museo, nel quale i bizzarri oggetti di scarto accatastati recano testimonianza di una storia alternativa che, altrimenti, andrebbe irrimediabilmente perduta:

⁵ Come sostiene Orlando, "un elenco ammuccia verbalmente gli oggetti l'uno accanto all'altro, uno sopra l'altro, uno in alternativa immediata all'altro, facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno" (4).

⁶ "Langley said G.I. stuff was so cheap in the flea markets that it presents a business opportunity. We had ammunition belts, boots, helmets, canteens, tin food containers with tin utensils, telegraph keys, or 'bugs', developed for the Army Signal Corps, a tabletop full of olive drab trousers and Ike jackets, uniform fatigues, hard wool blankets, pocketknives, binoculars, boxes of service ribbons, and so on" (Doctorow 102).



It was as if the times blew through our house like a wind, and these were the things deposited here by the winds of war. [...] So long with everything else, all these helmets, boots, etc. ended up now where they had been deposited, artifacts of some enthusiasms of the past, almost as if we were a museum, though with our riches as yet uncatalogued, the curating still to come". (Doctorow 102)

Viene così istituito un parallelismo, presente anche in *Underworld* di DeLillo e in *Raymond Isidore e la sua cattedrale* di Franzosini, tra archivio, museo e discarica. Langley definisce la sua dimora "warehouse of precious acquisitions", sottolineando il valore che assumono gli scarti raccolti, e non esita a arrogarsi, insieme al fratello, il titolo di profeta di una nuova era: "my brother and I were, willy-nilly and ipso-facto, prophets of a new age" (Franzosini 142).

Langley, pur essendo un alienato mentale, è anche un personaggio colto e poliedrico, che "cerca sempre" – come scrive Massimo Fusillo (159) – "di dare uno statuto teorico alla sua patologia", riflettendo sull'assenza di senso dell'esistenza e sugli impulsi autodistruttivi insiti nell'uomo e nella società. La sua ossessione per la rifunzionalizzazione degli scarti lo avvicina, in una fase della sua vita, al mondo dell'arte. Diviene infatti un artista amatoriale, che riprende le tecniche compositive tipiche del Dadaismo attraverso l'utilizzo sulla tela dei più svariati materiali. La tela diventa così, per Langley, il doppio della propria abitazione e viene trattata secondo il medesimo processo. Inoltre, è proprio la casa la fonte primaria da cui attingere il materiale artistico: "Found objects he called them, and to find them he needed only to look around, our house being the source of the bird feathers, string, bolts of cloth, small toys, fragments of glass, scraps of wood, newspaper headlines, and everything else that inspired him" (Doctorow 133).

Lo spazio domestico è ormai trasformato in un invivibile labirinto di oggetti e anche la narrazione, nella parte conclusiva, ricorre ad immagini via via più claustrofobiche, restituite attraverso una vertiginosa accumulazione:

The house [...] was a labyrinth of hazardous pathways, full of obstructions and many dead ends. Whit enough light someone could make his way through the zigzagging corridors of newspapers bales, or find passage by slipping sideways between piles of equipment of one kind or another – the guts of pianos, motors wrapped in their power cords, boxes of tools, paintings, car body parts, tires, stacked chairs, tables on tables, headboards, barrels, collapsed stacks of books, antique lamps, dislodged pieces of our parents' furniture, rolled-up carpet, piles of clothing, bicycles – but it needed the native gifts of a blind man who sensed where things were by the air the displaced to get from one room to another without killing himself in process. (Doctorow 158)

La casa si è trasformata in una trappola, un dedalo anche per i suoi stessi abitanti, come mostra un altro opprimente elenco di oggetti, che comunica un analogo senso di chiusura e soffocamento, quasi che i relitti stessero proliferando in maniera tanto straordinaria da impedire ogni forma di esistenza in quello spazio:



labyrinth of baled newspapers and [...] folded chairs and bridge tables, knocking down standing lamps, stacks of canvases, as the fireman aimed their nozzle through the back door down to the smoking racks of lumber, the used tires, and odd pieces of furniture, a legless bureau, a bedspring, two Adirondack chairs, and other item stored there in the expectation that someday we would find use for them. (Doctorow 161)

Homer è ormai prigioniero nella sua stessa casa e il suo rapporto con il mondo appare oramai compromesso: il narratore, oltre alla segregazione spaziale, esperisce anche l'isolamento sensoriale che lo porta ad una chiusura totale verso l'esterno. La conclusione rappresenta un presagio di morte: restano solo i lamenti di Homer che si chiede disperato dove si trovi Langley, poiché, ormai da giorni, non ne riesce più a percepire la presenza. Il racconto si chiude in un crescendo tragico, poiché per Homer la scrittura è ormai l'unica forma di comunicazione e contatto con l'esterno.

IL FOLLE PROGETTO DELLA CATTEDRALE DEGLI SCARTI: RAYMOND ISIDORE

Raymond Isidore e la sua cattedrale di Edgardo Franzosini, edito da Adelphi nel 1995, è una biografia atipica che ripercorre la vita di Raymond Isidore, un bizzarro personaggio che ricrea la sua abitazione ricoprendo ogni cosa con uno strano mosaico fitto ed irregolare. I materiali che rivestono le pareti della casa sono scarti reperiti per strada o nella discarica del paese:

[...] le tessere che compongono l'opera di Raymond Isidore altro non sono che lustrati frammenti di piatti, schegge di bottiglie colorate, resti di scodelle e di boccali, pezzi di tazzine, scaglie di zuppierie, cocci di brocche e di ogni altro oggetto esistente in ceramica o porcellana d'uso sia pratico che ornamentale.

Picassiette raccolse nella sua vita più di quattromila quintali di questa roba, andando per tutta Chartres di strada in strada, frugando tra l'immondizia e il pattume. (Franzosini 19-20)

Tutti i momenti dell'esistenza di Raymond Isidore vengono interpretati dal narratore-biografo come fasi successive che portano verso il compimento della sua opera, la grande "cattedrale degli scarti", che però non verrà mai conclusa. La sua realizzazione viene così rappresentata come l'ossessivo centro dell'esistenza del suo ideatore: ogni evento, fittizio o reale, vuole fornire una spiegazione, più o meno credibile, delle cause profonde e delle azioni quotidiane che hanno portato alla realizzazione dell'opera. Viene narrato, ad esempio, un episodio fittizio a proposito della riacquisizione della vista da parte del piccolo Raymond, che determina la sua profonda attrazione per le vetrate della Cattedrale di Chartres; tale fascino darà impulso alla realizzazione della sua *Maison* in omaggio alla Vergine in concomitanza con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale⁷. L'opera di Picassiette⁸ può essere infatti considerata, secondo il suo biografo, una vera e propria cattedrale:

⁷ “[...] Raymond Isidore non pensò nemmeno per un attimo di poter restituire alla Cattedrale i suoi innumerevoli occhi, quegli occhi puri e sfolgoranti la cui morbida luce dicono tragga origine *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*
Sc[Arti] – 01/2020



Questa certezza (la certezza, intendo, che la Maison Picassiette sia in tutto e per tutto uguale a una cattedrale) mi appare con assoluta evidenza soltanto adesso che del suo artefice sto scrivendo la vita. A significare, forse, che per comprendere un uomo e la sua opera, piuttosto che leggerne una biografia, sarebbe sempre meglio scriverne una da sé". (Franzosini 66)⁹

Il primo incontro di Raymond Isidore con la spazzatura è descritto nella biografia come fondamentale, tanto da essere paragonato ironicamente a quello di Henry James con il continente europeo, di Michelangelo con il marmo di Carrara e di Puccini con la musica di Arnold Schönberg. Nel 1935 Isidore assume la qualifica di guardiano ausiliario al deposito di immondizie della città, perché le autorità decidono di mettere in ordine quel "groviglio convulso". La discarica appare agli occhi di Picassiette come una montagna popolata da topi su cui spiccano il volo uccelli "arruffati", un luogo che rappresenta uno "spaventoso disastro". Questo spazio viene descritto facendo ricorso all'accumulazione e ad immagini di distruzione quasi apocalittiche:

Completamente avvolta da un vapore sozzo, in cui confluivano quegli odori molteplici che [...] hanno i resti delle cose che l'uomo consuma, gli oggetti che l'uomo abbandona, la montagna appariva come l'immagine conclusiva, l'atto finale di un naufragio gigantesco e orribile. Un naufragio che avesse rigettato su quella parte di terra un carico miserabile: mutilati canapè, vasetti che avevano contenuto la colla bianca e profumata di Adhésine, ossa di pollo, stilografiche senza pennino, borsette dalla bocca spalancata, scarpe decrepite, bucce di patate, cenere di carbone, bottiglie vuote di rhum St. James, pagine di spartiti, parafulmini, avanzi di minestra, strisce di celluloidi, batuffoli di ovatta, residui di vasi dalla pancia ovoidale, pietre, calce... (Franzosini 57-58)

Isidore si sente subito attratto da questo luogo, che percorre in ogni direzione per analizzare tutti gli scarti presenti nella colossale massa di immondizia davanti ai suoi occhi. Prova un sentimento di ammirazione verso quell'imponente agglomerato di rifiuti e considera la montagna una visione maestosa e solenne, poiché "rappresenta lo sforzo supremo della materia di cui sono fatte tutte le cose del mondo per proclamare orgogliosamente che la propria sostanza non aveva nulla di pesante, di torbido, di irrimediabilmente inerte. Che c'era una forza attiva" (Franzosini 64).

Comunemente lo scarto e il residuo destano un sentimento di repulsione, tanto da indurre le persone a sbarazzarsene nel minor tempo possibile, poiché mettono in discussione l'ordine esistente, come sostenuto da Michael Thompson in *Rubbish Theory*. Al contrario, secondo Raymond Isidore, i rifiuti non sono una forza negativa

dall'aver i maestri vetrai mischiato al contempo la polvere di zeffiro e finanche frammenti sminuzzati di pietra filosofale. In luogo dei suoi occhi di purissima luce egli decise di fornire alla Signora una serie

– come dire? - di protesi oculari: ché tra i rosoni della cattedrale di Chartres e i "rosioni" della Maison Picassiette c'è in qualche modo la differenza che passa tra un occhio vero e un occhio di porcellana". (Franzosini 73)

⁸ Il soprannome *Picassiette* deriva sia da un riferimento al personaggio come ad un Picasso minore sia dall'espressione popolare *pique-assiette*, "che, se normalmente viene usata per indicare uno scroccone, vuol dire però, alla lettera 'sgraffigna-piatti'." (Franzosini 20)

⁹ In seguito, il narratore enumera una serie di analogie tra una cattedrale e l'opera di Picassiette.



portatrice di disordine, ma una fonte materiale di energia, da ridestinare costruttivamente alla creazione di un'opera d'arte. Anche se i detrattori dell'opera di Picassiette ne criticano la natura adducendo come pretesto la materia ripugnante che la costituisce, bisogna considerare che "per l'arte niente è impuro. Per l'arte niente è ignobile. E l'arte stessa conferisce alla materia motivo per essere ammirata" (Franzosini 130).

L'idea di erigere la propria personale cattedrale impone, anche tra gli scarti, una selezione. Raymond Isidore sceglie infatti solo "la parte più pregevole del grandioso e lercio sedimento in forma di rilievo montuoso prodotto dall'uomo in virtù della sua infinita voracità"; ovvero i frammenti di vetro e ceramica. Questo personaggio incarna, dunque, esemplarmente la figura dello *chiffonnier* contemporaneo, poiché compie una cernita minuziosa degli scarti contenuti nella discarica, che trasporta a casa in pesanti sacchi da cinquanta o ottanta chilogrammi e utilizza per realizzare la sua monumentale cattedrale.

Una volta raccolti frammenti a sufficienza per ricoprire la sua abitazione, Isidore prende congedo dall'amministrazione della nettezza urbana e si dedica completamente alla realizzazione della sua opera. Durante i sei anni della Seconda guerra mondiale riesce a ricoprire interamente tutte le superfici domestiche partendo, prima, dalle pareti e dai pavimenti, per poi passare ai mobili, ai soprammobili e ad ogni oggetto di uso pratico o ornamentale contenuto nella casa. Lo stato di distruzione in cui si trova la Francia, una volta terminata la guerra, fa crescere la quantità di frantumi reperibili, quindi nascono numerose discariche, grazie alle quali Picassiette riesce ad estendere la propria impresa anche al giardino e al muro di cinta della sua abitazione.

Dopo anni di raccolta di frammenti a Chartres e nei dintorni, i cocci di stoviglie e i pezzi di vetro cominciano a scarseggiare, così Isidore, del tutto assorbito dalla sua ossessione, si fa assumere come spazzino al cimitero di Chartres. Rastrella la ghiaia del camposanto, con il pretesto di ripulirla, "alla ricerca degli ultimi frammenti di ceramica ancora rintracciabili in tutto il dipartimento, i soli scampati alla sua furia, al suo delirio" (Franzosini 120).

L'ossessione di Isidore, come quella di Langley, assume progressivamente tratti patologici: Picassiette trascorre infatti periodi sempre più lunghi in manicomio. La sua ossessione, però, continua ad accompagnarlo fino alla morte; anche i suoi ultimi giorni di vita sono caratterizzati da una ricerca frenetica di nuovi frammenti¹⁰ per poter ricoprire il tetto della propria abitazione. Raymond Isidore muore durante l'ennesima peregrinazione alla ricerca di rifiuti in uno stato delirante, senza aver portato a termine interamente la sua opera: destino che condivide con molte cattedrali medievali. In questo caso, però, l'incompletezza è inevitabile, poiché si tratta di un lavoro potenzialmente infinito. Picassiette è, infatti, vittima della propria ossessione e per questo giunge fino ad immaginare l'universo come interamente ricoperto da frammenti colorati. Quella di Raymond Isidore è la storia "di una passione totalizzante

¹⁰ "[...] il suo proposito è ancora e sempre quello di raccogliere le tessere lucenti e versicolori con cui portare a compimento la propria cattedrale." (Franzosini 126)



e monomaniaca “per un particolare tipo di oggetti, e per le sedimentazioni prodotte dalla voracità e dalla dissipazione dell’umanità contemporanea” (Fusillo 157).

L’opera di Raymond Isidore offre diversi piani interpretativi al narratore-biografo, che tenta di sviscerarne le tensioni più profonde. Inizialmente, il biografo riflette sul lavoro di Picassiette come se si trattasse di un’opera ascrivibile alla “scienza delle immondizie [...] una disciplina recente applicando i cui metodi, vale a dire l’osservazione e lo studio della spazzatura, si giunge a stabilire, con un buon grado di approssimazione, la condizione sociale e le consuetudini degli individui che quella spazzatura hanno prodotto” (Franzolini 46). Similmente in *Underworld* di DeLillo il gruppo chiamato *Garbage Guerilla* decide di impossessarsi della spazzatura di Edgar J. Hoover per venire a conoscenza di informazioni sulla sua vita, facendo proprio l’espedito utilizzato dall’Fbi per controllare i malavitosi. La spazzatura dei criminali viene fatta analizzare accuratamente perché si ritiene che possa contenere informazioni significative sulla persona che l’ha prodotta. Anche se l’opera di Raymond Isidore non è soltanto una creazione artistica ma anche un documento sociale, il narratore osserva che la *Maison Picassiette* non può fornire un quadro completo delle abitudini della comunità di Chartres tra il 1939 e 1964, poiché è fabbricata a partire solo da un particolare tipo di scarto, ossia i rifiuti solidi “del terzo recipiente”¹¹.

Come afferma Catherine de Silguy nell’opera *La Saga des ordures*, citata nel romanzo, ogni parigino “fabbrica giornalmente non meno di un chilogrammo e mezzo di avanzi di spazzatura e di lerciume” (150)¹² e per trasportare i rifiuti prodotti in un anno dalla sola Parigi servirebbe un treno lungo undicimila chilometri, cioè la distanza dalla capitale francese a Pechino. L’imponente mole di scarti utilizzata da Raymond Isidore per realizzare la sua cattedrale postmoderna testimonia la capacità dell’uomo contemporaneo di consumare in maniera sempre più veloce gli oggetti che lo circondano.

VITE DI SCARTO: LA BIOGRAFIA IMMAGINARIA

Se, a livello tematico, le affinità tra i due romanzi risultano evidenti, anche dal punto di vista formale non mancano le analogie: entrambe le opere possono infatti essere definite delle “biografie immaginarie”. Nella contemporaneità sono sempre più numerosi i casi in cui *fiction* e scritture fattuali si ibridano al fine di problematizzare la possibilità di una reale ricostruzione del passato sotto forma di narrazione. L’aspetto mistificatorio, già presente in ogni scrittura storica, è radicalizzato in questi romanzi che non esitano a esibire forme di manipolazione e falsificazione atte a fare emergere verità potenziali.

¹¹ Secondo la suddivisione voluta da Eugène Poubelle nel decreto del 24 novembre 1883, si tratta del contenitore per il vetro e la ceramica.

¹² Nel romanzo di Franzolini viene citata l’opera di Catherine de Silguy 1989, *La saga des ordures, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Éditions de l’Instant.



L'ambiguità strutturale della *biofiction*, forma ibrida tra biografia e racconto di finzione, secondo la definizione coniata da Alain Buisine (7-13), ha come presupposto la rottura del rapporto con la storiografia. I protagonisti di queste opere non sono quei personaggi illustri ai quali fin dall'antichità si sono consacrate opere biografiche, ma rappresentano quelle "vite di scarto" a cui Zygmunt Bauman dedica il suo saggio omonimo. I fratelli Collyer e Raymond Isidore incarnano esemplarmente con le loro esistenze dominate dall'alienazione mentale questi uomini di scarto che, in aperta contrapposizione alle norme sociali, decidono di circondarsi di rifiuti, ossia oggetti percepiti come fortemente affini alla propria natura. In una società che produce legioni di rifiuti, non solo materiali, rivendicare la propria esistenza in qualità di scarto risulta una forma di resistenza. Scrive Bauman a tal proposito:

I raccoglitori di immondizie sono gli eroi non celebrati della modernità. Giorno dopo giorno rinnovano i confini tra normalità e patologia, salute e malattia, fra il desiderabile e il repellente, l'accettato e il rifiutato, il *comme il faut* e il *comme il ne faut pas*, l'interno e l'esterno dell'universo umano. Questa linea di confine necessita di una costante vigilanza e diligenza, perché è tutto fuorché una "frontiera naturale" [...] è il confine che divina, letteralmente evoca, la differenza fra i due: la differenza fra l'ammesso e il respinto, l'incluso e l'escluso. (Bauman 36)

I personaggi delle opere analizzate abbattano questo già labile confine grazie ai loro visionari progetti: la cattedrale dei rifiuti e l'archivio degli scarti. La loro opera contesta la logica della selezione storica come sopraffazione, mentre rivendica uno spazio di esistenza per oggetti e persone comunemente esclusi dalla società e della narrazione ufficiale.

Inoltre, dato che i documenti inerenti alle vite di questi personaggi sconosciuti non vengono preservati negli archivi, anche il materiale, sulla base del quale il biografo costruisce la vicenda, è affine allo scarto. Si tratta, infatti, di quei frammenti sopravvissuti all'incedere storico dai quali si origina la narrazione.

In *Raymond Isidore e la sua cattedrale* la vicenda è presentata all'interno di un racconto a cornice nel quale il narratore autodiegetico riporta il suo incontro con l'opera di Picassiette e spiega le ragioni che l'hanno indotto a scrivere la biografia di questo singolare personaggio. Il narratore-biografo premette, con una certa dose di ironia, di non considerarsi un "fanatico della verità storica", poiché quest'ultima si rivela, in ultima analisi, sempre relativa e "frutto di un'illusione" (Franzolini 28). Sostiene anche che il compito del biografo è di sopperire all'incompletezza delle informazioni scegliendo la migliore delle opzioni possibili senza scrupolo o timore. Infine, arriva ad affermare che un'eccessiva fedeltà ai documenti esistenti può danneggiare la realizzazione di una biografia orientata a mostrare gli eventi sotto la prospettiva più opportuna. L'obiettivo di questa biografia è dunque raccontare la vita e l'opera di Raymond Isidore secondo la prospettiva soggettiva del narratore, che spesso si compiace nel palesare questo meccanismo fisionale attraverso collegamenti strampalati tra gli avvenimenti.

Un'utile chiave di lettura dei due romanzi, sia a livello tematico sia per quel che riguarda il genere, è data dai riferimenti, nel testo di Franzolini (7, 10, 11, 17, 26) a



Marcel Schwob, un antesignano del genere della *biofiction* contemporanea, dal momento che “qui per la prima volta a personaggi storici si applicano senza prudenze l’invenzione e la creatività letteraria” (Mongelli in *Le parole e le cose*). L’opera di Schwob *Vies Imaginaires* appare un modello di scrittura *en abyme*, poiché in essa viene messa in discussione l’opposizione tra finzione e verità, tra realtà storica e invenzione diegetica esattamente come avviene nei racconti della vita di Isidore e dei fratelli Collyer. I ritratti contenuti nelle *Vies Imaginaires* hanno, d’altronde, molto in comune con le biografie qui analizzate, dato che rivelano un’analoga crisi del concetto di storia, ma mantengono una tensione tale da consentire la riconciliazione delle due forme contraddittorie sviluppate all’interno della narrazione: il racconto e la ricerca storica.

Fa riferimento all’opera di Schwob anche il frammento citazionale posto in epigrafe a *Raymond Isidore e la sua cattedrale*: “...poiché ogni costruzione è fatta di frantumi”. Tale citazione viene estrapolata da una delle considerazioni, venate di epicureismo, presenti nell’opera *Le Livre de Monelle*: “Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l’art ancien. Et ainsi l’art nouveau semble une sorte d’iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n’est nouveau dans le monde que la forme” (Schwob 16). La creazione attraverso gli scarti è l’atto che sta alla base dell’opera di Raymond Isidore, ma anche al progetto di archivio-museo di Homer e Langley.

Accanto al tentativo di sublimazione dello scarto, troviamo nei romanzi presi in esame una soggiacente volontà di denuncia del consumo bulimico attuale e della logica dell’esclusione, di cose e persone, connaturata a questa società, che trova nelle abitazioni dei protagonisti i suoi monumenti più rappresentativi.

BIBLIOGRAFIA

Assmann, Aleida. “Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory.” *The Anthropological Turn in Literary Studies*, a cura di Jürgen Schlaeger, Gunter Narr Verlag, 1996.

---, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, 1999.

Baudrilard, Jean. *L’échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.

Bauman, Zygmunt. *Vite di scarto*, Laterza, 2007.

Benjamin, Walter. *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti, appunti e materiali 1927-1940*, Einaudi, 1986.

---, *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, 2000-2010.

---, *Das Passagenwerk, I «passages» di Parigi*, Einaudi, 2002.

---, *Über den Begriff der Geschichte*, Christoph Gödde, Henri Lonitz (Hrsg.), Walter Benjamin Archiv, Suhrkamp, 2010.

---, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, 2012.

Buisine, Alain. “Biofictions”. *Revue des Sciences Humaines: Le Biographique*, vol. 4, no. 224, 1991 pp. 7-13.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays
Sc[Arti] – 01/2020



Celati, Gianni. *Il bazar archeologico, in Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1975.

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

Doctorow, Edgar Lawrence. *Homer and Langley*, Abacus, 2011.

Franzosini, Edgardo. *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Adelphi, 1995.

Fusillo, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, 2012.

Mongelli, Marco. "Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction", *Le parole e le cose*, 2016. <http://www.leparoleelecose.it/?p=23591>, consultato il 28 feb. 2019.

Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, 2015.

Schwob, Marcel. *Le livre de Monelle*, Léon Chailley, 1894.

---, *Vies imaginaires*, Charpentier et Fasquelle, 1896.

Thompson, Michael. *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Oxford University Press, 1979.

Francesca Valdinoci è dottoressa di ricerca in Lingue, letterature e culture comparate, curriculum "Miti dell'Europa nelle arti e nella letteratura" presso l'Università di Firenze e l'Université Paris IV-Sorbonne. Si occupa di letterature e media, rapporti tra arti figurative e letteratura, teoria della letteratura. È docente nella scuola secondaria di secondo grado, svolge ricerche nell'ambito della didattica della letteratura e si occupa di progetti interdisciplinari.

valdinoci.francesca@gmail.com