



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
FILOSOFIA

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Pierluigi Minari

*WASTEWARD*

Il residuale come questione estetica: percorsi nordamericani

Settore Scientifico Disciplinare: M-FIL/04 - Estetica

**Dottorando**

Dott. Carlo Avolio

---

**Tutore**

Prof. Gianluca Garelli

---

**Coordinatore**

Prof. Pierluigi Minari

---

Anni 2012/2017

CARLO AVOLIO

*WASTEWARD*

IL RESIDUALE COME QUESTIONE ESTETICA:

PERCORSI NORDAMERICANI

*Per Valentina*

THE WORLD IS FULL OF ABANDONED MEANINGS.

(D. DeLillo, *White Noise*)

## INDICE

<i>Introduzione. Morfologie del residuale</i> .....	7
1. Emergenza del residuale .....	7
2. Logica e paradosso del residuale .....	12
3. Metaforica del residuale .....	18
4. Rifiuti della storia .....	26
5. Osservazioni liminari .....	30
I. Ricognizioni del collasso: William Gaddis .....	34
1. <i>Torschlusspanik</i> .....	34
2. Poetica del fallimento .....	48
3. Postilla. <i>The Rush for Second Place</i> .....	56
II. Narrazione e preterizione: Thomas Pynchon .....	59
1. «Every weirdo in the world is on my wavelength» .....	59
2. La costituzione paranoica del mondo .....	64
3. Poetica della preterizione e macerie della storia .....	72
4. Abitare la discarica .....	83
5. Postilla. <i>Il pasto orrido</i> .....	96
III. <i>Underworld</i> : Don DeLillo .....	107
1. <i>Il Trionfo della morte</i> .....	107
2. <i>Handle carefully</i> .....	113
3. <i>Fresh Kills</i> .....	124
4. «Consuma o muori» .....	131
5. <i>Das Kapital</i> .....	140
6. Postilla. <i>The Airborne Toxic Event</i> .....	145
IV. <i>Infinite Junk</i> : David Foster Wallace .....	153
1. <i>Samizdat</i> .....	154
2. L'intrattenimento infinito .....	157
3. La Grande Concavità .....	169
4. Postilla. <i>Materiali</i> .....	175
/a/ .....	175
/b/ .....	178

<i>Conclusione. Letteratura e minorità</i> .....	192
<i>Appendice. Scarti</i> .....	200
<b>Tavole</b> .....	251
<b>I</b> .....	251
<b>II</b> .....	252
<b>III</b> .....	253
<b>IV</b> .....	254
<b>V</b> .....	255
<b>VI</b> .....	256
<b>VII</b> .....	257
<b>VIII</b> .....	258
<b>Bibliografia</b> .....	259
<b>Ringraziamenti</b> .....	270

## *Introduzione. Morfologie del residuale*

«Solchen Schein, in dem die restlos aufgeklärte Menschheit sich verliert, vermag das Denken nicht aufzulösen, das als Organ der Herrschaft zwischen Befehl und Gehorsam zu wählen hat.»  
(T. W. Adorno - M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*)

«No matter how the official narrative of this turns out, [...] these are the places we should be looking, not in newspapers or television but at the margins, graffiti, uncontrolled utterances, bad dreamers who sleep in public and scream in their sleep.»  
(T. Pynchon, *Bleeding Edge*)

### **1. Emergenza del residuale**

Nell'articolato complesso di temi e problemi che si danno alla ricerca estetica il presente studio tenta di mostrare, praticando un'ermeneutica materiale del testo letterario<sup>1</sup>, perché si possa considerare non solo importante ma addirittura urgente e vitale interrogarsi oggi intorno alla *questione del residuale* (della vaghezza di tale espressione – e di altre simili che si incontreranno – si darà conto più avanti, poiché è nodo che appare cruciale), e del perché certe forme di rappresentazione romanzesca possano essere utili, anche e forse soprattutto in virtù della loro natura non mediata, al fine di aprire spiragli alla tematizzazione e alla problematizzazione filosofica. Sarà evidente la valenza politica di tale cammino di ricerca, anche se pare opportuno sottolineare fin da ora come intorno all'aspetto politico della questione (insieme teorico e pratico),

---

<sup>1</sup> Si vedano le *Osservazioni liminari* in coda alla presente *Introduzione*.

aspetto che le rappresentazioni del residuale esibiscono con indiscutibile chiarezza, pare fiorire una varietà cospicua di ulteriori «deviazioni» – scampoli della questione centrale, per così dire – che sovente si rivelano sorprendenti in relazione alla direttrice ironica e sovversiva che promuovono. È questa una forza che investe non solo la loro organizzazione strutturale ma anche l'atto stesso della scrittura e della comprensione come giochi, in definitiva, «a perdere» e dunque adatti a interloquire con il non-normato per eccellenza: la congerie, materiale e culturale, che segue – indefessa – il cammino e la progettualità dello *homo oeconomicus*<sup>2</sup>.

Se si dovesse iniziare ad abbozzare una prima risposta al perché il residuale possa essere concepito come tessuto vivo in grado di rispondere alle sollecitazioni della ricerca estetica, spesso sotto forma di rovesciamenti ironici o logiche paradossali, e possa dunque giustificare il proprio status emergenziale, questa risposta sottolineerebbe il rapporto tra mercificazione dell'esistente (e delle esistenze) e il conseguente nesso tra residuale e rifiuto materiale e sociale:

[p]ensare fino in fondo questa realtà ambigua e drammatica, messa bene in evidenza dal rapporto inscindibile merce-spazzatura, vetrina commerciale-discard, implica una revisione radicale delle nostre categorie filosofiche, nonché una radicale *metanoia* della nostra prassi di vita: fare filosofia, in un mondo sempre più simile a una gigantesca discarica a cielo aperto, è compito da straccivendoli, un'attività da *flâneur* in cammino tra le rovine della storia.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Il termine è inteso in senso non dogmatico, aperto a un'ampia e costante messa in discussione critica. Si veda in tal proposito il volume di Sergio Caruso, *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*, Firenze University Press, Firenze 2012.

<sup>3</sup> Gianluca Cuzzo (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Aracne, Roma 2012, p. 12. Negli ultimi anni parte dell'attività di ricerca che Cuzzo ha portato avanti si è concretizzata, caso pressoché unico in Italia, come una «filosofia del rifiuto» che si rivolge spesso alle produzioni narrative per rintracciare argomenti, questioni, urgenze da cui partire o alle quali tornare con rinnovato interesse: tali ricerche si sono rivelate un prezioso bagaglio per il presente studio, sebbene sia dal punto di vista metodologico che interpretativo pare doveroso rilevare che non vi è una



Gli elementi riconducibili alla produzione del residuale (scarti materiali e umani, residui culturali e progetti fallimentari<sup>4</sup>, contronarrazioni oppostive<sup>5</sup>, paranoia<sup>6</sup>, e così via) possono essere intesi come convergenti verso una via di fuga che vede nella tecnica e nell'assetto generale del *late capitalism* il punto di svolta della contemporaneità, al quale poter legare conseguenze sociali e culturali di indubbio rilievo: «[l]a produzione di “rifiuti umani” o, più precisamente, di esseri umani scartati (quelli in “esubero”, “eccedenti”, cioè la popolazione composta da coloro cui non si poteva, o non si voleva, dare il riconoscimento o il permesso di restare), è un risultato inevitabile della modernizzazione e una compagna inseparabile della modernità. È un ineludibile effetto collaterale della *costruzione di ordine* (ogni forma di ordine scarta alcune parti della popolazione esistente come “fuori posto”, “inidonee” o “indesiderate”), e del *progresso economico* (che non può andare avanti senza degradare e svalutare i modi di “procurarsi da vivere” che in passato erano efficaci, e che quindi non può che privare del sostentamento chi quei modi praticava)»<sup>7</sup>. Alla messa in atto di pratiche di «gestione del rifiuto» sociale si

---

convergenza assoluta. Si vedano, oltre al testo già citato, in particolare i seguenti volumi: Id, *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013; Id., *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2009 e Id., *A spasso tra i rifiuti. Tra ecosofia, realismo e utopia*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

<sup>4</sup> Si veda *infra*, cap. I.

<sup>5</sup> In particolare si veda *infra*, cap. III. Come ha scritto Cuozzo: «[l]e cosiddette contronarrazioni (le storie alternative a quelle che, in un processo di costante selezione dei fatti e di opzioni ideologiche, hanno portato al presente dato), a cui attingere nel loro valore polemico rispetto la storiografia ufficiale; quella salvezza rinchiusa nelle pieghe sopite della memoria e dell'immaginazione (Proust, Benjamin, Marcuse), che occorre ridestare in un approfondimento attualizzante dei momenti di autenticità della tradizione; il perturbante di Freud [...]; alcuni esempi felici di *science fiction* [...]; tutto ciò rende testimonianza, non fa che rievocare questo alone fantasmatico che accompagna ogni nostra scelta cosciente come una trama del pensiero nient'affatto messa a tacere una volta per tutte» in Gianluca Cuozzo, *In viaggio tra i rifiuti con Italo Calvino, Michel Tournier e Ted Botha*, in Id. (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, cit., p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. in merito le osservazioni svolte *infra*, cap. II.

<sup>7</sup> Zygmunt Bauman, *Vite di scarto*, trad. di Marina Astrologo, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 8. Se in un primo momento di ciò che denominiamo «modernità», secondo Bauman, è stato possibile cercare una soluzione del problema adottando «soluzioni globali a problemi generati localmente», ovvero – in relazione alla distribuzione degli individui in «esubero», la possibilità di distribuire il surplus di sovrappopolazione in zone «premoderne», oggi – una volta constatata la tendenza globale della modernizzazione – queste soluzioni non sono più praticabili in quanto la modernità pervade

accompagna inevitabilmente – ed è forma, questa, che esercita un fascino indiscutibile sulla produzione artistica – la germinazione di un immaginario metaforico che da un lato si radica nel «reale» e dall'altro alimenta il procedere «irreale» dell'*inventio*.

La strutturazione di tale immaginario non è deducibile meccanicamente da alcuni assunti di partenza o da regole di costituzione e di controllo universali: in un certo senso è proprio l'essenziale ambiguità del residuale che permette la sua proiezione non ordinata su figure tra loro molto diverse che portano con sé, dal punto di vista storico-concettuale, caratterizzazioni culturali decisamente specifiche. In altre parole, un linguaggio unitario e, insieme ad esso, anche la possibilità di tracciare una sorta di *teoria unificata del residuale* vengono meno poiché in molti casi la costituzione logico-metaforica del residuale stesso viene a concretizzarsi proprio nelle zone di mancata presa della concettualizzazione e delle teorie di afflato più generale: inevitabile sarà dunque optare per il processo inverso, ovvero passare dal riconoscimento del fatto che è più plausibile che una *specificata* espressione del residuale venga a questo ambito più universale ricondotta, senza però avere la presunzione («totalizzante») di chiudere il cerchio in merito a ulteriori, sempre possibili, determinazioni<sup>8</sup> di entrambi.

---

culturalmente, economicamente e idealmente, tutte le zone del pianeta: «[l]o smaltimento dei rifiuti umani prodotti nelle aree del pianeta “modernizzate” e in quelle “in via di modernizzazione” è stato il senso più profondo della colonizzazione e delle conquiste imperialistiche – entrambe rese possibili, anzi inevitabili, dal differenziale di potere riprodotto incessantemente dalla pura e semplice disparità dello “sviluppo” (chiamata eufemisticamente “ritardo culturale”), che a sua volta deriva dal fatto che il modo di vivere moderno è circoscritto a un settore “privilegiato” del pianeta. [...] Questa situazione poteva durare finché la modernità (cioè una *modernizzazione* perpetua, compulsiva, ossessiva e generatrice di dipendenza) rimaneva un privilegio. Una volta che la modernità si è trasformata – come era inteso e inevitabile che fosse – nella condizione universale del genere umano, gli effetti del suo dominio planetario sono ricaduti su chi li ha provocati. Ora che il progresso trionfante della modernizzazione ha raggiunto le terre più remote del pianeta, che la quasi totalità della produzione e del consumo umani sono mediati dal denaro e dal mercato, e che i processi della mercificazione, della commercializzazione e della monetizzazione dei mezzi di sussistenza umani hanno penetrato ogni crepa e ogni fessura del pianeta, non sono più disponibili soluzioni globali ai problemi prodotti localmente, né sfoghi globali per eccessi locali» *ivi*, p. 9.

<sup>8</sup> È una linea metodologica e interpretativa, quella appena esposta, rintracciabile già nelle osservazioni di Scanlan in merito al rapporto tra il concetto specifico di *garbage* e le eventuali distinzioni con altre espressioni e categorie culturali a esso imparentate: «[i]l linguaggio della spazzatura – i vari termini che alludono ai residui, alle rimanenze e così via – non è facile da definire con precisione. Ciò è vero per l'ottima ragione che le sue espressioni si riferiscono alle deiezioni del significato stesso [*to the excrement of meaning itself*]. Ad esempio, è proprio quando qualcosa non significa niente *per noi* che quel

Una tale apertura del campo di indagine trova nella creazione artistica possibilità sempre nuove di lavoro ermeneutico in quanto la sua realtà umbratile permette di cogliere processi, rappresentazioni, idee, topografie, «categorie in minore» – insomma – che si danno per lo più in uno stato irriflesso e che esibiscono (non così ingenuamente, in effetti) la propria precarietà, ma che proprio per questa essenziale precarietà si rivelano, dato l’oggetto del presente studio, come fonti privilegiate poiché *non primarie*. La scelta inoltre di interrogare il testo letterario e dunque di mettere a frizione, per così dire, filosofia e narrazione<sup>9</sup> – piuttosto che altre forme più immediate ed evidenti di interazione tra poiesi artistica e, per esempio, rifiuti<sup>10</sup> – è una scelta che da un lato recinta e dall’altro complica la questione metodologica. È il pregiudizio della parola scritta: la formazione di universi di senso secondari che non passano (esclusivamente) attraverso la fruizione delle immagini, oppure attraverso il movimento, il sonoro, la scultura, la *performance*, la riproduzione o la modificazione materica ma che passano innanzitutto attraverso l’attivazione, per mezzo della lingua scritta, di quegli aspetti secondari, personali e privati, che fanno la natura della narrazione fictionale. Insomma il romanzesco<sup>11</sup> pare essere, sia per quanto riguarda il *medium* attraverso il quale è ideato e tramandato sia per quanto riguarda il *sistema* per mezzo del quale viene pensato, l’oggetto anfibio, ambiguo, fantasmatico ideale per proporre un’indagine intorno alle zone d’ombra della coscienza storica della contemporaneità.

---

qualcosa diventa “sudiciume”, “merda”, “rifiuto”, “spazzatura” e così via» in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, trad. di Marta Monterisi, Donzelli, Roma 2006, p. 7.

<sup>9</sup> È questo il sottotitolo di un saggio di Bruno Coppola, *L’ineffabile bellezza. Filosofia e narrazione*, Franco Angeli, Milano 1996.

<sup>10</sup> Cfr. a tal proposito John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 111 e sgg e il recente saggio di Alessandro Zaccuri, *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Editrice La Scuola, Milano 2016.

<sup>11</sup> Si vedano al riguardo i seguenti volumi: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001-2003; Sergio Givone, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005; René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2002; Giuseppe Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999; György Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004; Michail Bachtin (*et alii*), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino 1987 e Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

## 2. Logica e paradosso del residuale

Nelle modalità di lettura delle rappresentazioni narrative del residuale è possibile rintracciare una doppia questione preliminare: innanzitutto l'attività di comprensione della narrazione – soprattutto ove si presenti oscura e incerta – avrà bisogno di mantenere la traccia di un discorso che sia da un lato genuinamente ermeneutico (ovvero che non «sforzi» l'interpretazione del testo in maniera preventiva a suo favore, e che sia anche aperto al fallimento<sup>12</sup>) e che dall'altro sia in grado di organizzare una proposta teorica coerente; in seconda istanza – e in un certo senso a un livello più «profondo» – le scritture (quella della narrazione, quella filosofica e quella del presente studio) dovranno confrontarsi nella loro reciprocità e anche nella loro volontà ordinatrice (la coerenza teorica di cui sopra non può che cristallizzarsi in forme che, per quanto articolate, corrispondono a un progetto determinato). In altre parole, se l'aspetto del residuo materiale (rappresentato a sua volta *attraverso* la parola scritta) non è altro che il simulacro di un'originaria attività di separazione, smistamento, ordinamento e di scarto operato da gran parte del discorso filosofico e della pratica economico-politica, le pagine seguenti non potranno sottrarsi al paradosso di tentare un recupero – sebbene articolato in maniera *differenziale* – di ciò che sono andate scartando: è in questo senso che si è mantenuto in *Appendice* quanto – accumulato durante l'attività di ricerca, parzialmente «lavorato» oppure espunto in via definitiva – non è stato integrato nel presente studio.

Il discorso filosofico della modernità, nel suo elaborare paradigmi distinti rispetto a quelli ordinati e «cosmici» della filosofia antica<sup>13</sup>, pare aver sostituito

---

<sup>12</sup> Nel senso già indicato da Pareyson: «[l']interpretazione è sempre esposta al rischio del fallimento e rasenta l'incomprensione in ogni momento del suo laborioso processo» in Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 2005<sup>4</sup>, p. 241.

<sup>13</sup> Si vedano le riflessioni svolte in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 71 e sgg. Lo stesso autore fa esplicito riferimento all'interpretazione di Barnes: «[t]he cosmos is the universe, the totality of things. But it is also the *ordered* universe, and it is the *elegant* universe. The concept of the cosmos has an aesthetic aspect. (That, indeed, it is sometimes said, is what makes it

alla logica della constatazione quella dell'ordinamento degli eventi, ovvero della spiegazione non come forma di assimilazione della totalità dell'esistente ma come forma di chiarificazione razionale delle sue ragioni fondamentali e dei suoi giustificati procedimenti. Questa differenza non traccia una contrapposizione ma un'evoluzione del sistema di costituzione della conoscenza in quanto sistema di scarto. La filosofia moderna, nel razionale tentativo di liberarsi dal giogo del dogmatismo e dai risultati grezzi di metodi non guidati dal dogma scientifico<sup>14</sup> può essere letta come «[...] una storia di smaltimento e di riordino; è come un recidere, disfarsi e spazzar via i detriti che si trovano nel territorio della ragione»<sup>15</sup>. In altre parole, la matrice logocentrica dell'intera tradizione occidentale – dalla considerazione della filosofia come «purgante» a quella del razionalismo scientifico della contemporaneità<sup>16</sup> – rifletterebbe un procedimento che si affida al metodo nel suo «[...] compito di ordinare e distinguere, [...] [e che] aumenta di valore quando è rivolto alle operazioni della mente, in proporzione alla difficoltà e alla fatica che affrontiamo per assolverlo»<sup>17</sup>.

---

characteristically Greek). But also, and from our point of view more importantly, it has an essentially scientific aspect: the cosmos is, necessarily, ordered – and hence it must be in principle explicable» in Jonathan Barnes, *Early Greek Philosophy*, Penguin, London 1987, p. 19.

<sup>14</sup> In questa sede, sarà utile ricordare che il progetto kantiano di critica (ben distinta, negli intenti di Kant, dal mero «razionalismo» filosofico) è il solo mezzo attraverso il quale «[...] si possono troncare alla radice il *materialismo*, il *fatalismo*, l'*ateismo*, l'*incredulità dei liberi pensatori*, il *fanatismo* e la superstizione, che possono essere dannosi per tutti quanti, e da ultimo l'*idealismo* e lo *scetticismo* [...]» in Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, trad. di Costantino Esposito, Bompiani, Milano 2007, pp. 55-57. Per la distinzione tra dogmatismo filosofico e procedimento dogmatico si veda una pagina esemplare della *Prefazione alla seconda edizione* della *Critica della ragion pura*: «[l]a critica non si contrappone al *procedimento dogmatico* della ragione nella sua conoscenza pura in quanto scienza (giacché quest'ultima dev'essere sempre dogmatica, e cioè rigorosamente dimostrativa sulla base di principi sicuri a priori), bensì si contrappone al *dogmatismo*, e cioè alla pretesa di avanzare soltanto con una conoscenza pura basata su concetti (quelli filosofici), secondo principi che la ragione usa da molto tempo, senza che ci si chieda in che modo e con che diritto essa vi sia giunta. Dogmatismo è dunque il procedimento dogmatico della ragion pura, *senza una critica preliminare della sua capacità propria*» *ivi*, p. 77.

<sup>15</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 74.

<sup>16</sup> «Lo smaltimento di ciò che adesso appariva inutile (come fosse mera spazzatura), dati i propositi della nuova scienza è chiaramente sottinteso, eppure non è del tutto nuovo, o unico [...]. Esempi di questa tradizione vanno dagli antichi greci, da Sesto Empirico (secondo il quale la filosofia era un purgante, un modo di espellere lo spreco), fino a Ludwig Wittgenstein [...]» *ivi*, p. 76.

<sup>17</sup> David Hume, *Ricerca sull'intelletto umano*, trad. di Mario Dal Pra, in Id., *Opere*, a cura di Eugenio Lecaldano ed Enrico Mistretta, Laterza, Roma-Bari, vol. II, p. 11.

Sebbene sia chiaro come, nella specificità di ogni autore e di ogni testo (e della sua «storia degli effetti»), sia possibile procedere con un rigore storico-filologico in grado di rintracciare le dovute distanze relazionali tra autore e autore, tra testo e testo, e così via, in questo caso la distinzione specifica che pur vale in sede di comprensione particolare lascia spazio a una considerazione generale intorno al discorso filosofico in quanto atto di distinzione, di ordinazione, di critica o di giustificazione razionale del proprio oggetto<sup>18</sup>. Il processo di costituzione della conoscenza – compresi i suoi eventuali motivi di revisione paradigmatica interna o di messa in discussione rivoluzionaria – implica che si dia non la speculare composizione del suo opposto in quanto non-conoscenza (non strutturata, erronea o incommensurabile) ma in quanto sua specifica deiezione:

[...] la spazzatura della conoscenza è sempre presente come un «doppio» spettrale, costantemente escluso dalla vista per il bisogno di sgombrare il terreno ove poter costruire splendidi edifici apparentemente privi di crepe. Secondo la concezione empirica della scienza che prese piede nel XVII secolo, questo compito si può svolgere tramite l'oggettivazione – la creazione – dei mondi concettuali e materiali, laddove i filosofi assumono il ruolo, nelle parole di Simon Critchley, di semplici «custodi del Palazzo di Cristallo delle Scienze»<sup>19</sup>.

La reazione nei confronti di questa forza ordinatrice, nella quale il doppio spettrale della produzione, ovvero il residuo e il suo significato inscindibile dal processo che l'ha costituito, può darsi – esemplificando – o nel modo della

---

<sup>18</sup> Rispetto a questa stessa considerazione «a volo d'uccello» si potrebbe far valere la critica rivolta alla totalizzazione raziocinante filosofica: come si vedrà, lo scarto esibisce un essenziale carattere *ironico*.

<sup>19</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 78.

ricerca dell'ordine massimamente inteso (la nettezza della conoscenza<sup>20</sup>, il Palazzo di Cristallo nel quale nulla è lasciato alla mancanza di significato) oppure nell'attenzione verso il processo che fa dello scartare e dell'errare momenti essenziali della conoscenza stessa<sup>21</sup>. È allora possibile comprendere come le considerazioni di ordine teoretico e quelle, materiali e «semplicemente presenti» della oggettualità del residuale (nel senso innanzitutto di rifiuto materiale e sociale), siano due aspetti dello stesso processo: se da un lato il sistema di appropriazione teorica e di elaborazione di un sistema coerente vede la necessaria costruzione di un edificio che lascia dietro di sé ciò che ne minerebbe la coerenza così come le sue stesse possibilità non concretizzate, dall'altro lato «[...] la linea di demarcazione tra ciò che ha valore e ciò che non ne ha non esprime soltanto il trionfo della ragione e della capacità di autonomia dell'uomo, ma introduce anche lo spettro della spazzatura in quanto condizione universale [...]»<sup>22</sup>. Il riordino, ovvero la comprensione entro un orizzonte razionale, del «reale» materiale passa attraverso l'imprescindibile tentativo di chiarificazione dei meccanismi, delle funzioni, dei principi della struttura intellettuale-razionale, e quest'ultima a sua volta tenta di garantire, nel suo supposto procedere armonioso, l'esistenza individuale così come la concretizzazione dei legami

---

<sup>20</sup> E anche la limpidezza della lingua: «[s]e la lingua è bella, è perché la lava il padrone. Un padrone che lava i luoghi sporchi di merda, si sbarazza delle immondizie, risana città e lingua per conferire loro ordine e bellezza» in Dominique Laporte, *Storia della merda*, trad. di Stefano Rosso e Roberto Cagliero, Multhipla Edizioni, Milano 1979, p. 21. Il riferimento di Laporte è a due versi di Paul Éluard, contenuti nella raccolta *Capitale de la douleur* del 1926: «Pourquoi suis-je si belle ? /Parce que mon maître me lave».

<sup>21</sup> Si vedano a tal proposito i riferimenti di Scanlan alla filosofia di Odo Marquard in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 79. Scanlan rintraccia anche all'interno delle opere di Kant le «[...] metafore della costruzione e della ripulitura [...]» già presenti negli scritti degli empiristi inglesi: cfr. *ivi*, p. 87 e sgg. In merito al tema della costruzione sistematica si rimanda alla definizione kantiana di «architettura della ragion pura» che apre il terzo capitolo della *Dottrina trascendentale del metodo* (Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 1169 e sgg.). L'architettura costituisce un'organizzazione funzionale che delinea il profilo (*monogramma*) della scienza e ne guida la formazione e l'accrescersi equilibrato; in questo senso può essere intesa anche, in un'accezione più ampia, come scopo unitario della ragione. Si vedano in merito le osservazioni svolte in Gianluca Garelli, *La teleologia secondo Kant. Architettura, finalità, sistema (1781-1790)*, Pendragon, Bologna 1999; Alfredo Ferrarin, *The Powers of Pure Reason. Kant and the Idea of Cosmic Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015 e Courtney D. Fugate, *The Teleology of Reason. A Study of the Structure of Kant's Critical Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014, p. 366 e sgg.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

sociali. La controparte materiale di quest'attività di ordinamento e di elaborazione di strategie di comunicazione dei suoi risultati – laddove lo sguardo cada dai processi di comprensione teorica all'agire politico e alle determinazioni economiche – è che il processo di scarto dell'età tardo capitalistica, nel paradosso dell'economia globalizzata priva di *ordine* («selvaggia», appunto), e la nostra stessa capacità di scelta in quanto suoi agenti, sono messi in crisi dalla sovrabbondanza di merci – siano queste ultime date sotto forma materiale, informativa, sociale, educativa o semplicemente *possibile*:

[s]e tutto finisce nella discarica è perché non sappiamo scegliere. Ma se non sappiamo scegliere è perché non facciamo caso al cerimoniale con cui, ogni giorno, sacrificiamo porzioni cospicue di realtà per erigere il mondo dell'armonia e della comprensione. Quel luogo del riconoscimento, del tacito *agreement* con ciò che ci circonda in cui impariamo a dire io, a pronunciare parole come coscienza, ordine, *politesse*, consorzio civile; là dove ci affidiamo allo spazio e al tempo così come li conosciamo anzitutto e per lo più e li impieghiamo – quali categorie stabilizzanti e ordinatrici dell'esperienza – per definire il mondo circostante e orientarci in esso senza troppe sorprese.<sup>23</sup>

La logica di costituzione del senso porta con sé un paradosso che mostra le crepe di entrambi i versanti, di quello esposto alla luce della *ratio* e di quello in ombra, che segue quasi in negativo le stesse regole: se è vero che «[n]on c'è progetto (*proiectus*) che, per così dire, non lasci alle sue spalle un reietto, un lascito indesiderato, respinto nella non visibilità, che accompagna ogni

---

<sup>23</sup> Gianluca Cuzzo, *In viaggio tra i rifiuti con Italo Calvino, Michel Tournier e Ted Botha*, in Id. (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, cit., p. 18.



progresso umano come un alone di possibilità vinte e superate»<sup>24</sup> è anche interessante notare come la logica di proiezione/reiezione possa essere sempre riproposta su un piano altro rispetto all'acquisizione teorica (linguistica, logica, concettuale) che pur tenta, in una strategia di *comprensione* della differenza, di dar conto dell'articolato rifiutando la semplice omologazione del discorso unificante; si rivela insomma come un terreno scivoloso, instabile, ambiguo. Anche la pura esibizione – in cui si cimenta parte dell'arte contemporanea – del surplus produttivo come di per sé significante si rivela in fin dei conti un apriporta rispetto a questo paradosso: come si potrà dire il residuale se questo dire, per quanto complesso, andrà comunque a costituire delle zone liminari, delle recinzioni, un *dentro* così come un *fuori* del discorso, rischiando di riproporre *ad infinitum* la pratica di estraniamento, fonte ideale di ogni scarica? Una risposta preliminare a questa domanda si potrebbe abbozzare nel carattere minoritario del reietto, nella sua costitutiva dipendenza oppositiva che non è riducibile alla forma di negazione determinata, nella sua condizione – in fin dei conti – di scarto non assimilabile e che dunque vive (e ci permette di «esperire») la sua stessa, irrisolvibile, natura paradossale: sarà la messa in moto delle funzioni dell'attività ermeneutica a mostrare, in quell'ulteriore grammatica minoritaria che la narrativa romanzesca rappresenta, se e in che modo questo paradosso sia fertile.

La scarica sarà allora luogo per eccellenza dell'attività di interrogazione estetica e, come si vedrà, la sua rilevanza sarà sottolineata – sia pur con differenti accenti – da tutti gli autori esaminati, quasi come se la sua presenza appartenga oramai a un patrimonio collettivo, più o meno cosciente. Nelle scariche a cielo aperto oppure nella profondità dei deserti, all'interno dei sistemi di conoscenza sotto forma di paranoia culturale oppure sotto forma della messe dei progetti fallimentari mai realizzati, l'immaginario del residuo e del rifiuto comporranno una *wasteland* onnipresente e perturbante, allo stesso tempo familiare, perché

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

legata ai nostri stessi processi di amministrazione e conoscenza, ed estranea in quanto minacciosa e potenzialmente mortifera.

### 3. Metaforica del residuale

Il rapporto tra lo spettro semantico del residuale e la sua concretizzazione metaforica all'interno della narrativa romanzesca avvicina in primo luogo – per intensità e quantità dei riferimenti e, con buone possibilità, per una vicinanza che appare più che semplicemente formale – questa «categoria minoritaria» innanzitutto alla produzione di scorie, di spazzatura, di residui legati al processo di produzione, separazione e scelta del necessario, dell'utile o del desiderato all'interno di una dinamica produttiva neoliberistica (produzione oltre che delle merci, delle necessità legate a queste stesse merci), verso la quale il sentimento è ambivalente: da un lato infatti essa appare come l'unica concretizzazione economica realizzabile al fine di mantenere il livello di benessere attuale (*there is no alternative*), dall'altro le crepe del connubio tra le politiche neoliberistiche e le dinamiche di globalizzazione appaiono così gravi e irrimediabilmente violente che la stessa denuncia del sistema produttivo diventa una naturale estensione della capacità di rappresentazione della coscienza storica contemporanea. Il residuale è inteso dunque innanzitutto sotto la forma di «spazzatura» proprio perché nelle categorie e nell'immaginario di costituzione delle zone del rimosso – le cui regole si sono viste essere intrinsecamente legate all'attività conoscitiva –, la metafora economico-produttiva risulta essere di così chiara comprensione che anche i residui «immateriali» vengono in ultima istanza riportati entro un orizzonte noto e condiviso, quello della spazzatura appunto. Ma alla spazzatura viene anche riportato l'«informe originario», ovvero il presunto (e postulato) disordine della natura a-normata, sconosciuta e priva di quelle distinzioni critiche, misurazioni e modificazioni tecniche e progettuali che rendono originariamente culturale il rapporto tra umanità e disponibilità ambientale:

[I]a spazzatura è l'amorfo da cui la forma trae origine, è il fantasma che tormenta la presenza. Spazzatura sono le viscere, le cianfrusaglie e i rottami, l'ammasso di materia indistinta che in certo modo si afferma attraverso un risoluto rigetto: è ciò che viene *rifiutato* (non accettato, negato, bandito). Spazzatura è il ciarpame, l'infimo sprofondato al fondo di un sistema di valori che è presente (nella misura in cui ne siamo consapevoli) semplicemente come piatta superficie [...] esattamente come gli scintillanti interni di un catalogo di migliaia di bagni [...].<sup>25</sup>

Oltre al residuale inteso come spazzatura, come rifiuto, come scarto, dunque innanzitutto come controparte di un processo di scelta, critica, ordinamento che lascia dietro di sé nient'altro che residui irrazionali, è lo spettro metaforico aperto dalla psicanalisi freudiana a offrire alle strutture narrative un ulteriore complesso di figure, segni e simboli che si concretizzano in un recupero dell'elemento residuale nella doppia accezione di escremento e di rimosso. L'esistenza stessa del denaro, il suo essere un'essenza alienata priva di caratteristiche specifiche e dunque assimilabile a una forza amorfa e potente traccia una linea che va dalla natura del denaro a quella dell'escremento/sterco<sup>26</sup>. Oltre a ciò è presente nella stessa metodologia psicanalitica una costitutiva tendenza a riportare alla luce, a rimettere in gioco normativo, a restituire un senso alla sfera della vita psichica che si seppellisce nella zona del rimosso. Parrebbe innanzitutto che la psicanalisi esibisca nella sua attenzione verso il rimosso una forza di comprensione volta al riciclo, una prima e fondamentale

---

<sup>25</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 12. Per un approfondimento sulla metafora del *garbage*, che è solo una delle determinazioni del residuale affrontate dal presente studio, si rimanda *ivi*, p. 14 e sgg.

<sup>26</sup> Si vedano, in tal proposito, le osservazioni svolte intorno al rapporto tra rifiuti e merda nel romanzo *Underworld* di Don DeLillo (*infra*, cap. [III.3](#)).

«teorizzazione sui residui», secondo l'espressione di Baudrillard<sup>27</sup>. Si potrebbe però avanzare un'ulteriore ipotesi, ovvero quella che la psicanalisi stessa – dal punto di vista della sua intenzionale messa in ordine delle espressioni del rimosso – parrebbe essere una forza ordinatrice, anti-residuale, la cui tendenza totalizzante di spiegazione e di chiarificazione delle macerie della psiche non sia altro che il gioco, articolato in profondità, di quelle stesse forze di produzione che sono fonte dei processi di scarto. In questo senso la categoria freudiana più vicina al residuale e – secondo Scanlan – allo stesso concetto di spazzatura della psiche è probabilmente quella di *perturbante*<sup>28</sup>: la dinamica ambigua tra il conosciuto e il non-conosciuto, un riconoscimento parziale e un parziale rigetto dell'oggetto perturbante (fondato sul rimosso) è all'origine di quest'esperienza, comune e pressoché universale – sostiene Freud –, in quanto legata strettamente alla natura dei processi di rimozione; il perturbante si mostra allora funzionante, nel doppio aspetto di produttore e di ricettore, all'interno dell'intero spettro metaforico del residuale.

Dell'attività del produrre e dello scartare, o dell'incapacità di scelta e dunque dell'inevitabile accumulo che segue l'inerzia, lo spazio vuoto sembrerebbe essere il controcanto: la vacuità del deserto parrebbe opporsi al criterio di accumulazione che è caratteristica intrinseca della discarica. Emerge, però, a una più attenta valutazione, un legame segreto che intercorre tra alcune determinazioni e alcune categorie che orbitano intorno al tema del residuale – in particolare al concetto di *waste* – e la possibilità di considerare il deserto come *perfezionamento* dell'ideale della discarica di rifiuti. Nella sola parola *waste*, che funziona – come ricorda tra gli altri Cinzia Scarpino – come aggettivo, come

---

<sup>27</sup> Cfr. *infra*, III.5.

<sup>28</sup> Per quanto riguarda l'analisi etimologica e le sfumature del termine – come anche il confronto con la resa in altre lingue –, e dunque anche la sua resa in traduzione, si rimanda alle osservazioni dello stesso Freud, in Sigmund Freud, *Il perturbante*, trad. di Silvano Daniele, in Id., *Opere 1917-1923*, Boringhieri, Torino 1979, Vol. IX, p. 82 e sgg. Lo scarto, la spazzatura e il rifiuto acquisiscono, quando intese nel loro senso perturbante, «[...] la capacità di scatenare orrore a causa dei presunti effetti dannosi che [possono] produrre sul corpo dell'individuo o su quello dell'ordine sociale, sottolineando la loro natura fragile e transitoria» in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 42.

sostantivo e come verbo, oltre che in una serie di costrutti composti che ne amplificano l'utilizzo e ne articolano i significati<sup>29</sup>, è possibile rintracciare una doppia determinazione di fondo, *waste* è il *leftover*, il residuo, l'avanzo, il superfluo, lo scarto, il rifiuto, l'inutilizzato; è ciò che concerne lo scarico dei rifiuti; è l'improduttivo, lo sterile, l'incolto ma anche il deserto e tutto ciò che è arido e desolato. In quanto sostantivo e dunque, in quanto azione e cosa, è l'atto di sperperare, lo sprecare (tempo, denaro, risorse), l'immondizia ma anche il deserto come landa disabitata; una lunga estensione di tempo, un deperimento fisiologico, gli escrementi, i detriti geologici, il danno nei confronti di una proprietà. Come azione è il dissipare, il perdere un'occasione, il devastare, il distruggere, il far deperire, il far fuori, il consumarsi, l'essere in declino, il causare spreco, l'andar perduto, l'andar sprecato, il deperire, il deteriorarsi. L'insieme di queste determinazioni traccia per lo meno due poli semantici: da un lato la deiezione materiale, temporale o individuale<sup>30</sup> che ha a sua volta due declinazioni, quella dello scarto-escremento e quella della perdita di occasione, di tempo, di denaro. L'altro polo è quello della dimensione desertica del terreno come landa che non può ospitare la progettualità umana, oppure della terra resa sterile da un utilizzo massivo o non appropriato che l'ha privata delle sue possibilità: è in questa complessità che emerge il paesaggio della *wasteland*, laddove convergono le impossibilità dello sfruttamento delle risorse oppure le sue conseguenze<sup>31</sup>: «[...] il significato di “spreco” [*waste*] acquisisce forza

---

<sup>29</sup> Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 88. Si vedano inoltre le riflessioni svolte *infra* [III.2](#).

<sup>30</sup> Disgiunzione inclusiva e legame imprescindibile, quello tra l'aspetto dell'assetto materiale (e del suo buon funzionamento all'interno del sistema economico e dei valori) e quello della temporalità che ne determina l'obsolescenza e dunque la mortalità relativa: «[l]a particolare genialità dell'obsolescenza è ravvisabile nel modo in cui tiene nascosta la spazzatura dietro la capacità propria dell'individuo di “modificare i segni transitori”, ma allo stesso tempo promuove la novità tanto da oscurare quell'orizzonte di finitudine che è la cornice di tutta l'umana esistenza. Qual è il risultato di ciò? Di certo, l'abolizione della temporalità nella suddivisione sociale del tempo, ad esempio, nella obsolescenza funzionale o pianificata, si alimenta e si regge sul divenire senza fine della moda, Eppure, nel fare ciò, produce ancora più materia morta» in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 43.

<sup>31</sup> In termini ancor più complessi, il deserto può diventare un sepolcro per quelle *scorie* che non possono essere esposte perché così potenzialmente mortali su una scala temporale non commensurabile alla tenuta della vita umana: si veda *infra*, [III.4](#).

proprio in ragione del fatto che sta a simboleggiare un'idea di utilizzo inappropriato, e pertanto opera entro i confini di una distribuzione più o meno etica del giusto, del buono, dell'appropriato, dei loro opposti e di tutti i valori intermedi»<sup>32</sup>.

Un'ulteriore caratterizzazione che è possibile rintracciare nella metamorfosi del residuale in forme più determinate è quella dell'oggetto o del *topos* del disgusto <sup>33</sup> : questo processo di distinzione dell'elemento o dell'argomento disgustoso ha però una doppia valenza, in quanto si esprime come ciò che può essere *rappresentato* e che, d'altra parte, non può che essere *integrato* all'interno di una maggiore positività del discorso filosofico: «[n]el “no” del disgusto sono da scoprire [...] diverse dimensioni di una risposta affermativa, segreta o esplicita. Non soltanto il disgusto, da Kant fino a Sartre, serve spesso come operatore del tutto positivo e come cifra di una conoscenza immediata [...] ma il disgustoso stesso viene percepito a un livello secondario come la verità rimossa dell'istinto predatore dell'uomo e del dionisiaco (Nietzsche) oppure della libido polimorfa e perversa (Freud). Non il semplice rifiuto, ma il rifiuto del rifiuto, la torsione del disgusto, la sua integrazione in un'economia di piacere e conoscenza costituiscono il cuore della riflessione sul disgusto a partire da Nietzsche. Senza eccezione, da Nietzsche fino a Kristeva, emerge, nel luogo di questa torsione di una necessaria esperienza del disgusto, di questo volgersi del disgusto in se stesso, del concetto di “riso”»<sup>34</sup>. Il tentativo

---

<sup>32</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 24. Interessante sono le riflessioni di Scanlan sul rapporto tra l'interpretazione calvinista della disponibilità della terra e delle risorse concesse dal dio all'uomo e la teorizzazione lockiana sulla proprietà privata e sul buon uso dei terreni ai fini umani esposta nel *Secondo trattato sul governo*: «[p]oiché Locke aveva trasformato in una questione di ordine morale l'utilizzo appropriato della terra, fu in grado di portare ancora un passo avanti la sua argomentazione, per arrivare a una giustificazione del diritto a sfruttare una natura vergine, e in questo utilizzando il concetto di “spreco” secondo un'altra accezione che prevedeva sia il biasimo per l'incapacità di non aver messo a profitto la natura che l'appropriazione della terra da parte di coloro che l'avessero voluto» *ivi*, p. 27.

<sup>33</sup> Per un'approfondita disamina della questione, ricca di implicazioni nell'ambito dell'estetica e della teoria dell'arte, si rimanda al testo fondamentale di Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, trad. di Serena Feloj, Mimesis, Milano-Udine 2016.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 26. Per quanto riguarda il legame tra il riso e l'escrementizio è, tra gli altri, un elemento studiato e sottolineato da Bachtin: «“La merda”, così afferma Bachtin, “è la materia più felice”. Da questa constatazione Bataille deriva la quasi-identità di escrezione e riso e allo stesso tempo il suo

della pratica filosofica di assimilare, di integrare, il non-normato, sia dal punto di vista morale del giusto ordine che da quello estetico del rapporto tra bello e brutto e tra brutto e disgustoso/ripugnante<sup>35</sup>, lascia fuori di sé – per così dire –

---

forse più stupefacente contributo alla teoria del disgusto e del suo superamento: «[il] vantaggio di cominciare da una caratterizzazione provvisoria della merda in ragione dell'ilarità risulta precisamente dall'adattamento del riso questa complessità delle forme» *ivi*, p. 466. Si veda inoltre Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. di Mili Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 190 e sgg. Tra gli autori citati merita un certo rilievo, sebbene sia da leggere in un costante confronto con la teoria psicanalitica, la categoria di *abiezione* teorizzata da Julia Kristeva, essendo quest'ultima la vicinanza perturbante verso l'oggetto originario della rimozione, l'abietto stesso: «[l]'abietto può risultare la più *fragile* (da un punto di vista sincronico) e la più *arcaica* (da un punto di vista diacronico) sublimazione di un "oggetto" ancora inseparabile dalle pulsioni. L'abietto è quello pseudoggetto che si sostituisce *prima* ma che appare solo *nelle* breccie della rimozione secondaria. *L'abietto sarebbe quindi l'"oggetto" della rimozione originaria*» in Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. di Annalisa Scalco, Spirali, Milano 2006, p. 14. Per Kristeva è fondamentale sottolineare come l'abiezione abbia a che fare con la rappresentazione artistica da un lato (e con l'atto della scrittura in particolare che muta la propria forma in relazione al suo oggetto) e con il riconoscimento della vicinanza teorica rispetto all'oggetto abietto dall'altro: «[e]sibire l'abietto ma non confondersi con esso? Probabilmente no. Ma sapendolo, con un sapere minato di dimenticanza e di riso, con un sapere abietto lui, lei, si accingono ad attraversare la prima grande demifisticazione del Potere (religioso, morale, politico, verbale) che l'umanità abbia vissuto e che si produce necessariamente all'interno di quel compito della religione come orrore sacro che è il monoteismo ebraicocristiano. Mentre altri continuano lungo il cammino verso idoli e verità di ogni genere, armati della fede necessariamente giusta delle guerre future, necessariamente sante...

E per me serbo il sereno approdo di una contemplazione quando sotto le subdole e levigate superfici delle civiltà metto a nudo l'orrore fecondo che queste civiltà si sforzano di allontanare purificando, sistematizzando, pensando: l'orrore che si danno per costruirsi e funzionare? Lo intendo piuttosto come un lavoro di delusione, di frustrazione, di svuotamento... Probabilmente il solo contrappeso all'abiezione. Mentre il resto – la sua archeologia e il suo inaridimento – è solo letteratura: il punto sublime in cui l'abietto affonda nell'esplosione del bello che ci soverchia... e "più niente esista"(Céline)» *ivi*, p. 244. L'attenzione verso la forza eversiva degli scarti traccia inoltre uno stretto legame tra la declinazione del rapporto tra l'abiezione e l'abietto e la *déchet* di Bataille (si vedano in merito le pagine di Kristeva *ivi*, p. 241 e sgg e Georges Bataille, *La parte maledetta*, trad. di Francesco Serna, Bollati Boringhieri, Torino 2015).

<sup>35</sup> Una storia del residuale potrebbe in parte coincidere con una storia della bruttezza (per una storia teorica della bruttezza accompagnata da un ricco apparato iconografico cfr. Umberto Eco (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007<sup>2</sup>). Inoltre, «[l]addove il bello non compare più principalmente come correlato di un sentimento di piacere, bensì come apparire oggettivo dell'idea, come l'Assoluto, ecc., allora anche il massimo sentimento di dispiacere, il disgusto, perde il suo valore trascendentale come elemento eccedente l'estetica. L'ermeneutica e la dialettica danno quindi il proprio contributo all'incorporazione del disgustoso. Anzi, la comprensione ermeneutica si realizza proprio di fronte all'estraneo e al diverso e, generalmente, mira a un'integrazione totalizzante, invece che a una purificazione artistica realizzata attraverso l'esclusione. Similmente, l'estetica dialettica tende a non lasciare che il negativo rimanga semplicemente negativo, ma lo riporta a una dinamica del positivo. L'escrezione, vista come il "respingere astratto di sé da sé", rappresenta quindi per Hegel una stimolante sfida filosofica. Nella prospettiva di un'economia integrale, Hegel definisce il "disgustare se stesso" dell'organismo, che si "separa da se stesso", come mancanza di fiducia ("non avere più fiducia in se stesso"). La vista usuale dell'escrezione – "come se dovesse venir eliminato quel che è inutile o superfluo" – non convince affatto Hegel: "l'animale non aveva bisogno di assumere nulla di inutile o superfluo". Ciò che viene eliminato, così sostiene Hegel, consiste essenzialmente nelle sostanze digestive proprie dell'organismo, più che nella materia non assimilabile; di più: "sono le stesse parti di cui consistono gli organi umani". Alla fine l'escrezione non sembra più

delle zone di cattiva assimilazione ove fiorisce l'eccedenza dell'eccedenza, l'inevitabile pretesa di frizione da parte di ciò che, rifiutato, tenta di forzare i limiti dell'assimilazione e rivendica pestiferamente il proprio diritto di opposizione. In quanto non assimilabile alla pura negazione determinata di un concetto/oggetto dato, o di un sistema di valori riconosciuto e condiviso, il disgustoso si esibisce come variante eccentrica, una negazione *indeterminata*, – all'interno di una più generale e complessa teoria del brutto – in grado di interrogare tanto la filosofia quanto le poetiche più radicali della modernità. È ravvisabile inoltre, a sottolineare come la pratica artistica riveli mezzi e modalità mai paghe e intensamente prolifiche, una sorta di conflitto contro il tentativo di assimilazione filosofica delle declinazioni del disgustoso: ne segue così la rivendicazione di un'autonomia formale e sostanziale che – sebbene non possa dirsi mai prevalente o maggioritaria salvo ammettere la propria mutata natura, da residuo subalterno e amministrato a ordine amministrante – semplicemente *resta*, stagliandosi in maniera scandalosa di fronte ai tentativi teorici<sup>36</sup> che provano a darne conto.

Nella dinamica sociale che proietta l'ideale di separazione tra l'ordine e il disordine, tra il contaminato e l'incontaminato, la produzione dei «rifiuti umani», le *wasted lives* della modernità, necessita della creazione di vere e proprie zone di «stoccaggio» di quell'umanità non conformata ai valori socialmente condivisi dall'immaginario (non più solo elitario) dominante:

---

una mancanza di fiducia nella completa assimilazione, che è la definizione del disgusto nella prospettiva di una dialettica ottimistica, ma sembra piuttosto una speciale relazione con se stessi, "il processo proprio dell'organismo". La teoria di Karl Rosenkranz prende origine da qui, cercando di evitare, nell'estetica, la produzione di meri prodotti di scarto. Il suo lavoro mira chiaramente all'integrazione: il brutto, e talvolta anche il disgustoso, devono essere preservati per l'economia immanente come momenti di autorealizzazione del bello» in Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, cit., pp. 181-182. Si vedano i luoghi classici di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di Valerio Verra, UTET, Torino 2002, II, pp. 500-501 per quanto riguarda l'escrizione e il rapporto tra organismo e pratiche di assimilazione o di scarto e Karl Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, il Mulino, Bologna 1984, per la successiva fondazione dell'estetica del brutto.

<sup>36</sup> Compreso evidentemente quello presente.



[d]iversamente dal caso dei bersagli leciti della costruzione di ordine, nessuno pianifica le vittime collaterali del progresso economico, e meno ancora traccia in anticipo la linea divisoria fra i dannati e i salvati. Nessuno dà gli ordini, nessuno si accolla la responsabilità, come apprende, con suo grande smarrimento, l'eroe disperato di *Furore* di John Steinbeck: desideroso di combattere, armi alla mano, in difesa della sua fattoria non più «economicamente sostenibile», non riesce a trovare neanche un malvagio colpevole dei suoi tormenti e delle sue sofferenze a cui sparare. Non essendo che un'attività secondaria del progresso economico, la produzione di rifiuti umani ha tutte le caratteristiche di una questione impersonale, puramente tecnica. Gli attori principali del dramma sono le «condizioni di scambio», la «domanda di mercato», le «pressioni concorrenziali», i requisiti di «produttività» o di «efficienza», e tutti quanti coprono o negano esplicitamente ogni nesso con le intenzioni, la volontà, le decisioni e le iniziative di esseri umani reali, dotati di nome e indirizzo.<sup>37</sup>

Non solo i ghetti come forma di contenimento della marea palpitante dei diseredati, dei reietti e delle sacche di povertà economica e marginalità sociale, ma anche vere e proprie zone di prossimità (topologica e metaforica) vengono

---

<sup>37</sup> Zygmunt Bauman, *Vite di scarto*, cit., p. 52. Continua inoltre Bauman: «[l]e cause dell'esclusione possono variare, ma per chi si ritrova escluso, i risultati sono più o meno gli stessi. Di fronte al compito impari di acquisire i mezzi di sopravvivenza biologica, pur essendo state spogliate della sicurezza di sé e dell'autostima necessarie per sostenere la sopravvivenza sociale, queste persone non hanno motivo di contemplare e assaporare le sottili distinzioni fra il soffrire per via di un progetto e il patire di un'infelicità di *default*. Possono essere giustificate se si sentono respinte, se sono esasperate e indignate, se trasudano vendetta e nutrono rancore... ma, avendo imparato quanto sia futile resistere ed essendosi arrese al verdetto della loro inferiorità, difficilmente potrebbero trovare il modo di convertire tali sentimenti in azioni efficaci. Che accada per una sentenza esplicita o per un verdetto tacito e mai ufficialmente promulgato, sono diventate superflue, inutili, non necessarie e indesiderate, e le loro reazioni, spesso assenti oppure fuor di luogo, fanno della censura una profezia che si auto-avvera» *ivi*, pp. 52-53.

progettate e costituite; la loro rappresentazione narrativa pare essere uno dei pochi mezzi attraverso i quali attuare una pratica di riconoscimento che non sfoci nella normalizzazione intellettualistica o nella forzata assimilazione politica: è qui che pare risiedere la capacità sovversiva dei *preteriti*<sup>38</sup>, dei subalterni, dei diseredati della storia, nel loro essere cioè esempio concreto e metafora della controparte individuale e sociale di quello spettro del positivo, scomodo ed eccedente, che il residuale è.

#### 4. Rifiuti della storia

L'attenzione verso gli elementi residuali della rappresentazione romanzesca (elementi che sono sia oggetto di rappresentazione sia – come si mostrerà nelle pagine seguenti – anche suoi soggetti) trova una risposta alle esigenze di comprensione e di esibizione della frattura della coscienza storica nel tentativo, portato avanti da una parte del discorso filosofico occidentale, di sganciarsi dalla logica «decontaminatoria» e ordinatrice che si è esposta in precedenza. In un celebre passo del *Passagenwerk*, riflettendo sulla possibilità di mostrare attraverso la pratica del montaggio le incastonature e le modalità di narrazione della storia al fine di perfezionare e di correggere uno dei problemi del materialismo storico, ovvero la tendenza alla totalizzazione della teoria attraverso la razionalizzazione e la conseguente perdita di «perspicuità» a questa correlata, Walter Benjamin teorizza che proprio l'attenzione verso i «rifiuti della storia» possa recuperare la complessità perduta: «[l]a prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della

---

<sup>38</sup> Cfr. in merito *infra*, [II.3](#).

storia in quanto tale. Nella struttura del commento. *Rifiuti della storia*<sup>39</sup>. La peculiare natura del *Passagenwerk*, la sua attenzione verso il montaggio e la citazione senza virgolette<sup>40</sup>, l'accostamento di frammenti di citazioni e commenti come se potessero esibire dalla loro prossimità delle verità prospettiche e ricche di nuove suggestioni, lega in modo palese – secondo lo stesso Benjamin – questa forma di indagine filosofica al montaggio letterario:

[m]etodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.<sup>41</sup>

Stracci<sup>42</sup> e rifiuti, dunque, non vanno semplicemente classificati ma fatti interagire tra di loro per mezzo di tagli, accostamenti, montaggi e commenti che li usino e che cementifichino frammento con frammento, maceria con maceria. Il filosofo vaga dunque tra i rifiuti della storia, attento ai dettagli e agli «oggetti» caduti in disuso<sup>43</sup>: è in questo senso in modo indissolubile accostato alla figura del collezionista, colui che trasla, salvandole dal loro destino di dimenticanza, le

---

<sup>39</sup> Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Walter Benjamin, trad. di Renato Solmi *et alii*, in Id., *Opere complete*. IX, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 515. Le domande alle quali queste righe rispondono sono le seguenti «[u]n problema centrale del materialismo storico che andrebbe finalmente riconosciuto: la comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della perspicuità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista?» *ibid.*

<sup>40</sup> «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio» *ivi*, p. 512.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 514.

<sup>42</sup> La figura dello straccivendolo è, insieme a quella del collezionista, dell'antiquario e del bambino, una delle figure del residuale care a Benjamin: lo straccivendolo è l'eroe moderno, «[...] il suo *pas saccadé*, il necessario isolamento in cui conduce i suoi affari, l'interesse che prova per i rifiuti e le immondizie della grande città» *ivi*, p. 408.

<sup>43</sup> Il valore della merce caduta in rovina ha, in Benjamin, una dimensione allegorica che pare essere chiave di accesso alla sua filosofia della storia: «[m]ateria in rovina: è l'innalzamento della merce allo stato di allegoria. Carattere di feticcio della merce e allegoria» *ivi*, p. 217. Un'analisi dettagliata della dimensione allegorica della filosofia benjaminiana e delle sue conseguenze esula degli scopi del presente studio; per un approfondimento specifico si rinvia al volume di Gianluca Cuzzo, *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, cit.

macerie del passato, e che è in grado di reinterpretare il passato attraverso il presente<sup>44</sup> in una mobilità e relatività che – nel rivolgersi al divenire storico – rinunci con onestà all’ideale della purezza dello sguardo<sup>45</sup> e si affidi alla mobilità relativa del processo ermeneutico. Come ha notato Cuozzo,

Benjamin ha ben messo in evidenza il rapporto tra collezionismo, rifiuti della storia e pensiero filosofico. Continuare con questo indirizzo di pensiero, nel presente dato, implica anzitutto fare i conti con l’immenso debito ecologico contratto dal mondo dei consumi: una messa in discussione delle nostre abitudini di vita che pone fine all’illusione di vivere nella perenne era dello *show* – il Paese della Cuccagna a cui inneggiano *spots*, *réclames* e, nel suo insieme, il grande apparato mediatico che ricopre il mondo con la sua litania ossessiva e vacua volta all’esaltazione dell’ultima novità alla moda (come direbbe Philip K. Dick, si tratta di una vera e propria «fabbrica della menzogna», a cui bisogna reagire, per dir così, con una *critica dell’informazione spuria*).<sup>46</sup>

Si può avanzare, secondo Cuozzo, la proposta di un’utopia concreta<sup>47</sup> ovvero la possibilità che, proprio a partire da una reimmissione nell’ordine del

---

<sup>44</sup> «Telescopage del passato attraverso il presente» in Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 527.

<sup>45</sup> «Raggiungere la “purezza” dello sguardo non è difficile, è impossibile» *ibid.*

<sup>46</sup> Gianluca Cuozzo (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, cit., pp. 12-13.

<sup>47</sup> «Nel fattore soggettivo che definirei in senso proprio melanconico, lacerato tra rimpianto e desiderio di ciò che manca, “vi è qualcosa che non si è ancora realizzato da nessuna parte”. Questo residuo di realtà è precisamente quello che io chiamo *utopia concreta* – una sorta di prolungamento reale del mondo, alternativo al suo attuale assetto social-economico» in Gianluca Cuozzo, *A spasso tra i rifiuti, Tra ecosofia, realismo e utopia*, cit., pp. 8-9. La proposta teorica di Cuozzo, che si confronta costantemente con le tesi benjaminiane e con la possibilità di percorrere una via verso una salvezza mai raggiunta non è solo rivolta all’assetto del mondo dato, ma anche alla costruzione della nostra stessa *persona*: «[l]’Alter-Resto di noi (l’immagine controfattuale di ciò che siamo divenuti, scartata in nome della coerenza del superstite), riemerso come possibilità viva dalla discarica dell’oblio, è qualcosa di passato, di già dato; esso, tuttavia, è pure la nostra autentica *chance* salvifica, una virtualità da realizzare, un non-ancora vicinissimo eppure di là da venire» in Gianluca Cuozzo, *In viaggio tra i rifiuti con Italo Calvino, Michel Tournier e Ted Botha*, cit., p. 30.

discorso della questione del residuale (non solo della sua speciale natura ma anche e soprattutto della sua forza scandalosa e refrattaria a ogni assimilazione concettuale) si possa iniziare a far convergere la dimensione «ecologica» con quella della complessità teorica. Una tale urgenza non è però scevra da possibili rovesciamenti ironici: «[i]l danno collaterale del progetto informante (il rifiuto), proprio oggi, rischia in effetti di prendere il sopravvento sulla dimensione creativa e dell'ordine, con ciò *rifutando* la propria dimensione di rifiuto: rifiuto all'ennesima potenza – o *rifiuto trascendentale* –, il marginale [...] conquista ora il centro della scena reclamando una visione globale del progetto di senso impostato sulla relazione dialettica “progetto novità” – “scarto collaterale”, “cittadini consumatori” – “reietti” da espungere dal consorzio civile»<sup>48</sup>.

Se in seguito la posizione di Horkheimer e di Adorno in merito alla riduzione e alla «pulizia» operata dal linguaggio e dal pensiero, praticata in funzione anti-mitica dalla «luce chiara della conoscenza spregiudicata»<sup>49</sup>,

---

<sup>48</sup> Gianluca Cuzzo, *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, cit., p. 121.

<sup>49</sup> «Nel mondo illuminato la mitologia è penetrata e trapassata nel profano. La realtà completamente epurata dai demoni e dai loro ultimi rampolli concettuali, assume, nella sua naturalezza tirata a lucido, il carattere numinoso che la preistoria assegnava ai demoni. Sotto l'etichetta dei fatti bruti l'ingiustizia sociale da cui essi nascono è consacrata, oggi, non meno sicuramente, come qualcosa di immutabile in eterno, quanto era sacrosanto e intoccabile lo stregone sotto la protezione dei suoi dèi. L'estraniamento degli uomini dagli oggetti dominati non è il solo prezzo pagato per il dominio: con la reificazione dello spirito sono stati stregati anche i rapporti interni fra gli uomini, anche quelli di ognuno con se stesso. Il singolo si riduce a un nodo o crocevia di reazioni e comportamenti convenzionali che si attendono praticamente da lui. L'animismo aveva vivificato le cose; l'industrialismo reifica le anime. L'apparato economico dota automaticamente, prima ancora della pianificazione totale, le merci dei valori che decidono del comportamento degli uomini. Da quando le merci, con la fine del libero scambio, hanno perso le loro qualità economiche ad eccezione del carattere di feticcio, quest'ultimo si diffonde, come una maschera immobile, sulla vita della società in tutti i suoi aspetti. Attraverso le innumerevoli agenzie della produzione di massa e della sua cultura, i modi obbligati di condotta sono inculcati al singolo come i soli naturali, decorosi e ragionevoli. Egli si determina ormai solo come una cosa, come elemento statistico, come *success or failure*. Il suo criterio è l'autoconservazione, l'adeguazione riuscita o no all'oggettività della sua funzione e ai moduli che le sono fissati. Tutto il resto, idea o criminalità, apprende la forza del collettivo, che fa buona guardia dalla scuola al sindacato. Ma anche il collettivo minaccioso è solo una superficie fallace dietro cui si nascondono i poteri che ne manipolano la violenza. La sua brutalità, che tiene il singolo a posto, rappresenta altrettanto poco la vera qualità degli uomini come il valore quella degli oggetti di consumo. L'aspetto satanicamente deformato che le cose e gli uomini hanno assunto alla luce chiara della conoscenza spregiudicata, rinvia al dominio, al principio che operò già la specificazione del *mana* negli spiriti e nelle divinità e che invischiava lo sguardo nei miraggi degli stregoni. La fatalità, con cui la preistoria sanciva la morte incomprensibile, trapassa nella realtà comprensibile senza residui. Il panico meridiano, in cui gli uomini si rendevano improvvisamente conto della natura come totalità, ha il suo corrispettivo in quello che, oggi, è pronto a scoppiare ad ogni istante: gli uomini

compresa la relativa critica al feticcio della merce, non sarebbe stata in grado di ammettere che il residuale materiale avrebbe potuto avere una qualche funzione di apertura (della) critica, quella di Benjamin appare ancora oggi una risposta ricca di possibilità in quanto messa in pratica di un tentativo di recupero del residuale in funzione interpretativa e propositiva insieme. Non un semplice esibire il cortocircuito della razionalità attraverso le forme scandalose e non-rappresentative delle avanguardie ma un recuperare, anche sotto il profilo filosofico, il sovrappiù produttivo (e teorico) della modernità – come in effetti ha seguito a praticare la poiesi artistica – e, nel farlo, rimetterlo in circolo secondo una prospettiva che si distingue dalla pratica del mercato e da quella dell'attribuzione di valore entro un ordine sociale e morale preconstituito.

## 5. Osservazioni liminari

Un'ermeneutica del testo letterario non può prescindere dal tenere in considerazione – come nodo problematico teorico e metodologico – la natura ambigua e opaca del proprio oggetto di studio: lungi dal relegarsi nell'ambito di un atto interpretativo in grado di «forzare» l'opera d'arte narrativa al fine di piegarla alle proprie esigenze teoretiche, il presente lavoro prova a percorrere una strada che si avvicina, almeno nel suo intento preliminare, alla direttrice «materiale» dell'ermeneutica, di szondiana memoria<sup>50</sup>, che tenta di mantenere

---

attendono che il mondo senza uscita sia messo in fiamme da una totalità che essi stessi sono e su cui nulla possono» in Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010, pp. 35-36.

<sup>50</sup> Si vedano almeno i seguenti testi: Peter Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, trad. di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1992; Jean Bollack, *Un futuro nel passato. L'ermeneutica materiale di Peter Szondi*, trad. di Cristina Viano, in Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, trad. di Giovanni Alberto Schiaffino, Gallio, Ferrara 1990, pp. 151-154 e Gianluca Garelli, *Estetica, dialettica ed ermeneutica materiale*, in Id., *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 245-266. Il bersaglio critico di Szondi è proprio la tendenza di una certa ermeneutica di matrice heideggeriana e in parte gadameriana di ridurre «[...] il testo a mero pretesto» (*ivi*, p. 249), secondo questa tendenza «[...] il circolo ermeneutico è il termine ultimo dell'atto interpretativo e il soggetto interpretante finisce per perdere di vista la centralità e l'inaggrabilità del *testo*, che invece dovrebbe essere il vero protagonista dell'interpretazione» (*ivi*, pp. 251-252). Non solo, dunque, Szondi recupera l'idea di storicità dell'opera d'arte (disgiunta da quella di un banale storicismo) ma riconosce la storicità delle stesse formulazioni metodologiche delle

un equilibrio – riconosciuto come costitutivamente precario – tra la lettura interpretante del testo e la proposta estetica.

È in virtù della vicinanza alla forma letteraria e alla sua formulazione che si sono mantenuti, insieme alle traduzioni, alcuni brani in lingua originale: al fine di non appesantire il testo questa scelta è stata messa in atto nei luoghi in cui la complessità semantica, il ritmo, la cadenza sono apparsi rilevanti per la stratificazione dei significati. In un'attività ermeneutica di tal fatta le esigenze di un'analisi concreta, «filologicamente» attendibile oltre che criticamente argomentata del testo narrativo si accompagnano al riconoscimento del valore prospettico dell'interpretazione stessa; il pericolo del suo fallimento garantisce in modo ironico che le sue posizioni non si cristallizzino in forme teoriche e cieche, forme che si rivelerebbero prive di quella capacità di feconda *ricaduta* sul testo e della possibilità di aderirvi sotto un doppio margine, descrittivo e propositivo al tempo stesso:

[s]i tratta del rischio connesso a ogni atto interpretativo: esso porta con sé la possibilità del fallimento e della mancanza di rispetto e di carità, di fronte all'irriducibilità del proprio oggetto. [...] La ricerca di una sorta di criterio esterno per la felicità o la riuscita dell'interpretazione sarebbe in questo senso dunque il primo dei fraintendimenti dai quali l'ermeneutica farebbe bene a guardarsi: il tradimento della propria natura di esercizio, di *attività*.<sup>51</sup>

---

ermeneutiche, capovolgendo anche il rapporto tra l'elemento «sovrastrutturale» e quello teorico-interpretativo: «[L]ungi dal risolversi in una dissoluzione entro ciò che l'ha preceduta, la storicità dell'opera d'arte è costituita esplicitamente dalla sua unicità nel tempo, cioè dall'individualità di ogni prodotto artistico. Ma qui si rende forse opportuna una puntualizzazione. Affermando tutto ciò, Szondi non fa altro che ribadire l'opportunità e anzi il dovere, da parte dell'interprete, di entrare in "intimità con ogni specifica opera d'arte, sforzandosi di vedere in essa la storia" e non il contrario; e ciò esplicitamente contro le tendenze esegetiche di un riduzionismo sempre in agguato, che muovono per così dire dall'esterno dell'opera per spiegarla, e finiscono in tal modo per ridurla al contesto storico, politico, sociale, psicologico...» *ivi*, 254.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 265.

Quest'attività sarà portata avanti nelle pagine seguenti secondo modalità, strategie e scelte stilistiche che saranno volte a rafforzare e far risaltare omologie e differenze, rovesciamenti e affinità, predizioni e giustificazioni intorno al rapporto della coscienza storica nei confronti delle multiformi espressioni del residuale alle quali si è sopra accennato. Le indagini condotte esibiscono una certa indipendenza le une dalle altre: potrebbero essere considerate addirittura degli affondi «autocefali», anche se questi affondi – nel loro montaggio, nel loro accostamento e nella sequenza *differenziale* che li vede legati da una trama complessa e talvolta stridente – si ritiene (con tutte le cautele del caso) che possano squadernarsi in un discorso più ampio e articolato, che possano rendere conto della dimensione di *scarto* che costantemente ci sta davanti sotto sembianze variegata e spoglie provocatorie. Il residuale siamo noi, nel senso che ogni nostra attività – compresa quella *presente* – deve fare i conti con le possibilità espulse, con gli emendamenti, con i cambiamenti di rotta e con i ripensamenti tipici di ogni processo conoscitivo<sup>52</sup>. Da questo punto di vista la letteratura si mostra come uno straordinario *esercizio di minorità*, ovvero come una forma di soccombenza e nello stesso tempo di emancipazione dalla logica di costituzione dell'ordine condiviso dal «mondo amministrato», una condizione che si dimostra tanto più amplificata e feconda quanto più diventa essa stessa *oggetto* rappresentato oltre che soggetto rappresentante.

*Wasteward*<sup>53</sup>, verso quell'occidentalizzazione di tendenza globale che inizia a riconoscere l'urgenza e la problematicità dei propri scarti: le macerie

---

<sup>52</sup> È nel tentativo di esibizione perlomeno della logica del processo di scarto e delle sue possibilità *estinte* che si è accumulato – inesorabilmente – il materiale raccolto in *Appendice*.

<sup>53</sup> È parola joyciana: «[a] pause. Their orison arises misquewwhite as Osman glory, ebbing wasteward, leaves to the soul of light its fading silence (allahlah lahlah lah!), a turquewashed sky» in James Joyce, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1939, p. 235:6-8. Cfr., a mo' di traccia di senso in questa sede, David Foster Wallace, *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso*, trad. di Martina Testa, minimum fax, Roma 2001. Il titolo di Wallace è tratto da un verso di George Berkeley (*Westward the course of empire takes its way*), che ha ispirato a sua volta un celebre affresco presente alla Casa Bianca (1861), denominato anche *Westward Ho!* Si consideri inoltre l'ulteriore deformazione dell'espressione presente nel titolo di una novella di Beckett: *Worstward Ho* (1983).



materiali, storiche e concettuali delle quali pare essere prima e dimentica artefice.

## I. Ricognizioni del collasso: William Gaddis

«[...] that's what it's about, that's what my work is about, the collapse of everything, of meaning, of values, of art, disorder and dislocation wherever you look, entropy drowning everything in sight [...]»  
(W. Gaddis, *Agapē Agapē*)

### 1. *Torschlusspanik*

Se si volesse trovare una formula teorica di accesso all'opera di William Gaddis – cinque romanzi<sup>54</sup>, un progetto teorico sulla nascita e la diffusione del *player piano* mai pubblicato<sup>55</sup> e pochi ma significativi scritti occasionali<sup>56</sup> – questa

---

<sup>54</sup> Il primo romanzo pubblicato da Gaddis, nel 1955, fu *The Recognitions* (William Gaddis, *Le perizie*, trad. di Vincenzo Mantovani, Mondadori, Milano 1967). Dopo vent'anni di distanza il silenzio letterario fu rotto nel 1975, quando venne pubblicato il romanzo *J R* (William Gaddis, *J R*, trad. di Vincenzo Mantovani, Alet, Padova 2009). Nel 1985 venne dato alle stampe *Carpenter's Gothic* (William Gaddis, *Gotico americano*, trad. di Vincenzo Mantovani, Alet, Padova 2010) e nel 1994 la sua ultima opera pubblicata in vita, *A Frolic of His Own*. Scritto poi durante gli ultimi mesi di vita dell'autore è il quinto romanzo, pubblicato postumo soltanto nel 2002, romanzo che getta una luce nuova – importante per il presente studio – sulla volontà di Gaddis di rimodulare narrativamente il suo studio teorico sul *player piano*: William Gaddis, *L'agonia dell'agapē*, trad. di Fabio Zucchella, Alet, Padova 2011. Nell'ultimo periodo della sua vita aveva lavorato a un monologo radiofonico per un'emittente tedesca, il titolo è *Torschlusspanik* e corrisponde alle prime 43 pagine de *L'agonia dell'agapē* (una riproduzione dei dattiloscritti si può consultare al seguente indirizzo <http://omeka.wustl.edu/omeka/items/show/10172>); per l'immagine riprodotta nella prima pagina del dattiloscritto si veda la [tavola I](#). Strumento inoltre per rinvenire la straordinaria quantità di riferimenti, citazioni e allusioni presente nell'opera narrativa di Gaddis è il sito che ospita *The Gaddis Annotations* (<http://www.williamgaddis.org/>).

<sup>55</sup> È un'opera alla quale Gaddis lavora – accumulando centinaia di pagine, appunti, ritagli di giornale, citazioni che vanno a comporre un'immensa mole di materiale preparatorio – già dal biennio del 1945-1946. Il lettore italiano può leggere due brevi estratti di quest'opera mai portata a compimento: *Stop alla pianola. Storiella n°4* (in William Gaddis, *L'agonia dell'agapē*, cit., pp. 123-127) e *La storia segreta del piano meccanico* (*ivi*, pp. 129-138). Su questo tentativo disperato di archiviazione, di ordinazione e di narrazione, Joseph Tabbi ha scritto che quando Gaddis «[...] correggeva le bozze e i dattiloscritti, inseriva a mano parole e brevi frasi, ma preferiva aggiungere nuovi elementi sotto forma di strisce battute a macchina e ritagliate con le forbici. Per Gaddis la scrittura era una pratica eminentemente concreta, e consisteva letteralmente nell'organizzazione e nella sistemazione dei materiali trovati, proprio come nella sua ultima opera il narratore lotta per tenere insieme se stesso» *ivi*, pp. 102-103 ([tavola II](#)). Per una ricostruzione accurata delle vicende editoriali relative a quest'opera si rimanda al contributo di Steven Moore, *The Secret History of Agapē Agapē*, in Joseph Tabbi; Rone Shavers (a cura di), *Paper Empire. William Gaddis and the World System*, The University of Alabama Press, Tualoosa 2007, pp. 256-266.

<sup>56</sup> William Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, a cura di Joseph Tabbi, Penguin Books, New York 2002.

formula sarebbe probabilmente fornita dallo stesso Gaddis, annotata tra i materiali preparatori del suo ultimo romanzo: «[l]a teoria del caos come mezzo per arrivare all'ordine»<sup>57</sup>. Un ordine che il narratore tenta invano di raggiungere, nel travaglio della scrittura, per mezzo di processi di accumulazione, strategie di riduzione, condensazione, cancellazione, citazione, sovrapposizione, ruminazione che infine rendono l'oggetto estetico, in questo caso l'oggetto letterario, simile a un contenitore straripante all'interno del quale l'indagine si fa strada con la piena consapevolezza di essere, esattamente come i personaggi che incontra nella sua attività ermeneutica, in una posizione di soccombenza perenne che attesta lo stato *disordinato* dell'opera, la quale fa a sua volta dello stesso scacco all'ordine, dell'esperienza del fallimento e dell'alienazione le tematiche primarie della sua attenzione rappresentativa.

La via di accesso a questa forma di esperienza *in minore*, divenuta esemplare entro l'orizzonte tecnico ed economico del tardo capitalismo, può a buon diritto essere un libro mai scritto, un volume teorico dedicato alla storia del piano meccanico (il *player piano*, appunto) che dalla sua invenzione nel 1876 fino almeno al 1929 (quando «il mondo del piano meccanico e ogni altra cosa sono crollati»<sup>58</sup>) poteva essere considerato uno dei ritrovati tecnologici in grado di trasformare la cultura e di interrogare, secondo Gaddis, intorno alla questione della performance artistica e della riproducibilità meccanica dell'esecuzione musicale e dell'arte in generale. Una storia di meccanizzazione delle arti scritta in forma saggistica che, sebbene lo abbia tenuto occupato per anni, subì per lo meno un doppio colpo: da un lato il cambiamento di paradigma veicolato dalla

---

<sup>57</sup> Citato nella postfazione di Joseph Tabbi in William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 102.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 15-16. «Qui ci sono intere cataste di fogli, sto organizzando la mia ricerca, stavo cercando esattamente ciò di cui sto parlando, 1927, [...] nel 1927 ci fu la prima dimostrazione pubblica della televisione, quando l'immagine il simbolo del dollaro è stato proiettato per sessanta secondi da Philo T Farnsworth, vedete come ho organizzato tutto, esattamente lì ci sto mettendo il dito. Gli eventi a venire proiettano la loro ombra e anche tutto il resto, per le nullità stupefatte di quel Sigi [Sigmund Freud, *N. d. A.*] là fuori, tutti intenti a fissare a bocca aperta il simbolo del dollaro alla televisione, e non vedono altro, ecco dove siamo arrivati oggi, non credete?. In attesa di essere intrattenuti, perché è da lì che è iniziata e lì che finirà, evitare il dolore e cercare il piacere suonare il piano con i piedi giocare a carte a biliardo giocare alle pulci, ecco qua, Huizinga che parla della musica e del gioco e cita Platone, sì ecco qua» *ibid.*

televisione, e dall'altro la produzione romanzesca e la riflessione filosofica che, a partire da Walter Benjamin, si erano occupate a vario titolo del rapporto tra il lavoro dell'artista e il ruolo dell'arte, insieme ai mezzi tecnici di riproduzione di quest'ultima. Gaddis non lesse *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* prima del 1988<sup>59</sup>, molti decenni dopo, dunque, aver iniziato ad accumulare materiale per il suo libro e però ebbe ben presente che sarebbe stato difficile aggiungere alcunché di originale alle conclusioni benjaminiane: così, alla fine della sua carriera e contestualmente all'incombere della malattia che lo avrebbe portato alla morte, decise di completare la torsione ironica dello scacco e di dar vita a un personaggio che si sarebbe confrontato, preparandosi a morire egli stesso, sia con il grandioso progetto rimasto inconcluso del suo autore sia con quei sistemi teorici che ne avevano scansato l'urgenza e ritardato fatalmente la conclusione:

[p]erché *Agapē Agapē* è soprattutto la storia di un fallimento, lo sfogo di una voce (in parte finzionale, in parte autobiografica) che è ormai divenuta cosciente dell'irrealizzabilità del suo progetto, e che sceglie di rivolgersi all'invenzione letteraria proprio per evitare che esso naufraghi nella deriva entropica di un futuro sempre più scoraggiante. Soggetto e obbiettivi sono rimasti gli stessi, ma il metodo è stato radicalmente riformato: la presa di coscienza del fallimento,

---

<sup>59</sup> La fonte di Gaddis della versione del saggio è contenuta nel volume curato da Hannah Arendt e tradotto da Harry Zohn: Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in Id., *Illuminations. Essays and Reflections*, a cura di Hannah Arendt, Schocken, New York 1969, pp. 217-251. La traduzione americana segue la «Dritte Fassung», ovvero l'edizione che ha come termine *ad quem* il 1939. In particolare, come recita la nota al testo, essa segue «[...] the two-volume German edition of Benjamin's writings which, under the title *Schriften*, was edited and introduced by Theodor W. Adorno and published by the Suhrkamp Verlag in 1955». Per un approfondimento e una comparazione delle versioni stilate da Benjamin si rimanda alle considerazioni e alle traduzioni presenti nel volume: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, trad. di Massimo Baldi, a cura di Fabrizio Desideri, Donzelli, Roma 2012 e in particolare alla nota al testo presente *ivi*, pp. 93-94.

dell'impossibilità di concludere il lavoro è divenuta l'arco di volta per la sua ristrutturazione.<sup>60</sup>

È questa la voce narrativa che informa *Agapē Agape*, l'agape «a bocca aperta», opera che dunque è allo stesso tempo risoluzione dell'incompiuto progetto teorico e affermazione paradossale del suo fallimento: un'opera che avvicina esplicitamente il narratore gaddisiano allo *Untergeher*, il «soccumbente» di Thomas Bernhard<sup>61</sup>, e che fa del tentativo di ridare ordine al caos, alla discarica alla quale l'autore non vuole arrendersi, l'ultimo gesto – compiutamente fallimentare e dunque, nella prospettiva di Gaddis, artisticamente autentico – prima della fine, così da impedire al lavoro di una vita di diventare «[...] un'oscura ricerca erudita destinata a finire in quella stessa montagna di spazzatura che tanto mi fa arrabbiare»<sup>62</sup>.

In Gaddis la rappresentazione del residuale si riverbera nella sua attenzione verso la paradossale natura dell'arte che anela all'autenticità<sup>63</sup>: è

---

<sup>60</sup> Simone Rebora, «*That Self Who Could Do More*». *Non finito e fallimento nell'opera di William Gaddis*, in Anna Dolfi (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze University Press, Firenze 2015.

<sup>61</sup> Si veda, ad esempio, Thomas Bernhard, *Il soccombente*, trad. di Renata Colorni, Adelphi, Milano 2004. Interessante in questa sede notare come il titolo *Der Untergeher* sia stato reso in lingua inglese con quello di *The Loser*.

<sup>62</sup> Citato in William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 105.

<sup>63</sup> Ampio è il dibattito estetico sulla definizione e sul ruolo dell'arte autentica e in particolare sulla questione della caratterizzazione delle polarità autenticità-originalità/finzione-falsificazione in età moderna e contemporanea. Al fine di circoscrivere un così vasto campo di ricerche all'ambito ristretto delle considerazioni esposte nel presente studio si vedano i seguenti contributi: Salim Kemal; Ivan Gaskell, *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999 (sul rapporto tra musica ed esecuzione, poesia e autenticità rappresentativa); Chiara Casarin, *L'autenticità dell'arte contemporanea*, ZEL, Treviso 2015 (sul nesso che intercorre tra produzione artistica e la bipolarità autenticità/falsità) e Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, trad. di Alessandro Bertinetto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017 (sulla questione dell'intreccio tra l'autoreferenzialità artistica con i momenti della libertà della creazione e della sua fruizione, intesa quest'ultima in senso *ludico*). Per la differenza, di fondamentale valore per la pratica dell'arte contemporanea, tra falso e falsificazione e per una definizione di *autenticità* e di *originalità* di qualità «relazionale» si rimanda alle considerazioni storico-concettuali esposte in Chiara Casarin, *L'autenticità dell'arte contemporanea*, cit., p. 41 e sgg, e in modo particolare alla nozione del falso «[...] considerata dal punto di vista della categoria *originale, autentico* e non [di quella] del falso come contrario di *vero* [...]». Si vedano inoltre, sulla replicabilità e sul duplicabilità, le osservazioni svolte in Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 240 e sgg, e si confrontino le posizioni di Eco con quelle di Goodman, che distingue tra arte autografica e allografica (cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, trad. di Franco Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 104 e sgg); lo stesso Eco riprende le categorie goodmaniane definendo la distinzione tra autografico e allografico analoga a

infatti la consapevolezza della propria marginalità, della propria residualità (performativa, semantica e interpretativa) e dell'impossibilità di rivendicare per sé un'unicità che ne garantirebbe banalmente una fittizia integrità che essa *si gioca* in quanto perdente e *si mostra* come fallimentare. In altre parole, se autentica è l'arte consapevole dell'ingenuità delle proprie pretese di unicità (ontologica e valoriale) sarà dunque il gesto di mostrare la frattura, lo scacco e la propria irriducibilità al valore economico o all'investimento culturale l'unica mossa in grado di salvaguardarne paradossalmente l'eccentricità. Autentica inautenticità (nell'ambito della scomoda messa in valore dell'oggetto o della performance artistica) che esibisce la propria debolezza e intesse una trama rispetto al cui disegno si posiziona defilata, in un ruolo marginale nei confronti delle direttrici di capitalizzazione (*J R*), di legiferazione (*A Frolic of His Own*), di mera falsificazione come pure di biografizzazione (*Le perizie, Agapē Agape*) che tentano a tutti i costi di renderne conto. È dunque plurivalente il legame dell'arte nei confronti del sovrappiù (di cultura di arte di merce) che da un lato schiaccia gli individui e dall'altro pare essere irrappresentabile – nella sua così complessa totalità – da una posizione che si sa ingenuamente «ecologica» e che agisce nella consapevolezza che, attraversando il caos e mirando a un qualche tipo di ordine significante, la sua sarà inevitabilmente un'azione *a perdere*.

Rivolgendo nuovamente l'attenzione verso l'ultima opera di Gaddis si può notare come essa si situi in una zona d'ombra tra l'autobiografia narrativa, il romanzesco e la ricerca teorica: un'opera che sfugge a determinazioni nette quasi adattando la propria natura al materiale polimorfo (e polifono) che tratta. *Agapē Agape* è un testo che nella sua versione teorica era stata già annunciato in contesto narrativo anni prima, per bocca di un personaggio, Jack Gibbs (dietro il quale Gaddis ha indubbiamente celato parte della propria esperienza); Gibbs descrive a suo modo cosa intenda con il titolo, tentando invano di *s-piegarne* il

---

quella da lui proposta «denso vs. discreto» (cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, p. 240, nota 13).

significato mentre ricade ineluttabilmente entro il goffo orizzonte di incomunicabilità che stordisce l'artista che si vuole autentico, una sorta di balbuzie di riflesso che in questo caso attanaglia il personaggio-scrittore quando non gli è concesso di esibire, ma è forzato a commentare:

«Di sparare sul pianista, perdio, ecco di che si tratta, te l'ho detto, se la pianola suona da sola bisogna sparare sul pianista, ma leggi, perdio, lo dice qui, qui dove l'invenzione stava eliminando la stessa possibilità del fallimento in quanto condizione del successo e precisamente nelle arti, perdio, lì, lo dice lì.»

«Dice cosa? cioè, questa pianola, dov'è che lo dice?»

«L'invenzione, lo dice proprio lì, l'invenzione, perdio, vuol dire la pianola...»

«Senti, bello, cioè, e io cos'ho detto? cioè, se lo dice perché non lo dice? E cioè, questo è il titolo del libro, agape, agape? è il titolo?»

«Non... guarda, pē, con quel segno sopra la e, perdio, pi eta, pē, agapē, non vedi? pi eta, pē?»

«Senti, bello, chi dovrebbe sapere che piéta, cioè...»

«No, Cristo! non ho detto pietà, perdio, è una cosa completamente diversa, Cristo, è inutile, guarda, un libro, non puoi aggiungergli niente e non puoi togliergli niente, se non sai una cosa cercala, non c'è mica l'obbligo... l'enciclopedia, eccola, cerca, ag... ag... globo-golf, è il tomo sbagliato, perdio...»

«Senti, bello, cioè, non impor...»

[...]

«Quello che importa, perdio, sto cercando di dirtelo, cerco di dirlo anche a loro, è che è troppo tardi, amore, piacere,

dappertutto si spara sul pianista, non importa, mi viene da ridere, la corda sulla quale impazzano le dita, una casa di pietra, Cristo, mi sembra di essere nato qui...»

«Senti, bello, quella è la mia gamba...»

«Tutti questi anni, perdio, pensando che ne valesse la pena, e quegli occhi che ti seguono finché cominci a odiarlo, sempre lì che aspetta agitando il bastone, perdio, e non succede niente, le bende si seccano e cadono, il latte inacidisce, il mondo passa, là fuori, al sole, alla fine gli amici sono troppo imbarazzati per fare domande, torni indietro, apri la porta, proprio dove... lo odi, perdio, con quello sguardo fisso, vedi dove voleva andare, dove credeva che tu lo portassi, vedi quello che non...»

[...]

«No, senti, bello, piantala con le stronzate, cioè, questo libro che potrei scrivere, se ne vendo un milione di copie vuol dire che è buono, giusto? Voglio dire che potrei scrivere questo libro e la gente lo leggerebbe, caro mio... – continuando a grattarsi, ma più lentamente, in un modo che passò da palliativo a cogitabondo – senza tutti questi paroloni fasulli che usi tu, cioè, io potrei comunicare...»

«Provaci, perdio, e i cristiani ti spoglieranno nuda, ti strazieranno con i gusci d'ostrica, ti toglieranno la... Cristo! - tornò a soffiare nel bicchiere e lo lasciò cadere, vuoto, dentro Non brucia Non fa fumo Non manda cattivo odore mentre rivangava le pagine col piede – ti do un titolo, paroline nuove di zecca, cosa ti sembra di Agapē Agape, Amore a bocca aperta? non è mai stato usato, che te ne pare?»

«Senti, bello, te l'ho appena detto, chi se ne frega del tuo titolo del cazzo se nessuno sa nemmeno che vuol dire? – il



ginocchio piegato si abbassò, – cioè, guarda, ti andrebbe di scopare?»<sup>64</sup>

Dunque, *Agapè Agapè*, volume pensato inizialmente da Gaddis come una riflessione teorica – «un libro sull'ordine e il disordine [...] una... specie di storia sociale della meccanizzazione e delle arti, l'elemento distruttivo»<sup>65</sup> – viene annunciato diversi decenni prima della sua reale pubblicazione postuma da un personaggio del romanzo *J R* (sul quale si tornerà in seguito) ben prima della decisione di utilizzare l'immensa mole del materiale preparatorio come elemento di costruzione di un (ben più snello) romanzo-monologo pubblicato solo qualche anno dopo la morte del suo autore. In questo gioco di specchi si rivela senza dubbio la presa di coscienza da parte di Gaddis del fallimento del progetto originario a seguito di una gestazione troppo lunga che avrebbe rischiato dar vita a un'opera già invecchiata, inoltre il materiale raccolto e la volontà irrealizzabile di non lasciare nulla di escluso (piuttosto che scegliere e ordinare, ammettere tutto per evitare di scartare: una forma estrema del rifiuto della logica ordinatrice e di scarto) obbligheranno quasi Gaddis ad adottare la forma narrativa come *extrema ratio* per tentare di riscattare il suo proposito iniziale.

L'esperienza radicale del confronto con lo scarto materiale e progettuale è allora un elemento che può funzionare come chiave di lettura privilegiata della narrazione in quanto forma parziale di riscatto ironicamente consapevole del proprio scacco. È possibile per questo interrogare il narratore, la sua voce, la sua inflessione, i suoi tormenti e le sue divagazioni come se queste fossero il corpo sul quale si gioca la battaglia che prevede di attraversare il caos al fine di giungere a un nuovo ordine concettuale (che, si vedrà, resta irrealizzato poiché è sempre di là da venire). Il corpo della scrittura come contraltare del corpo

---

<sup>64</sup> William Gaddis, *J R*, pp. 771-774.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 324.

del narratore: anche quest'ultimo infatti si presenta spezzato e ricucito, tenuto insieme in modo precario e temporaneo, protratto in maniera ineluttabile verso lo sfaldamento progressivo, ovvero verso il momento della resa/morte:

[d]ov'è questa palude di ambiguità, di anarchia, di paradossi che chiamiamo aporia, il suo libro è proprio qui da qualche parte probabilmente sul fondo della pila, era un gioco che facevano i greci, un gioco in cui non si poteva vincere, nessuno poteva vincere, un gioco di società in cui si facevano domande alle quali non c'era una risposta chiara, dunque l'importante non era vincere no, no perché è quello il nostro gioco, non è così? È proprio il denaro, perché il gioco consiste in questo, è l'unico gioco che abbiamo perché questo è il gioco dell'America, un foglietto, ecco, cade sul, ecco! Vedete?<sup>66</sup>

Nel confrontarsi con la necessità di salvaguardare l'impianto teorico, tenuto conto dell'impossibilità di tracciare un percorso ordinato, sensato, all'interno della messe materiale di informazioni e di connessioni teoriche che formano un vero e proprio magma, un archivio-discarda all'interno del quale la volontà ordinatrice rischia di soccombere, il tentativo del narratore gaddisiano è quello di mostrare come nell'allucinazione tra lo stato fisico e lo stato materiale della ricerca un'ultima risorsa possa essere quella di lasciare che barlumi di confronto teorico (non privi di errori, confusioni, sovrapposizioni...) possano far emergere la questione, fondamentale, del rapporto tra arte e autenticità e, di traslato, del ruolo dell'arte nelle società culturalmente massificate. Il confronto con le teorie di Benjamin, al quale «risponde» uno Huizinga teorico del gioco culturale, sono esemplificative di questa via d'uscita dall'impasse teorica sia per il procedimento di fusione dei punti di vista e delle proposte, sia per il loro esito

---

<sup>66</sup> William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 15.

esilarante: «[i] cloni e i prodotti delle arti imitative i contraffattori non sapevano se ciò che stavano clonando era buono o cattivo, loro, aspettate, tiratemi via questa coperta ecco una pillola, Prednisone Oxycodone sa Dio cosa mi si sta spaccando la testa comunque, tutto combacia non è vero? il crollo dell'autenticità il crollo della religione il crollo dei valori, quella che Huizinga definì una delle fasi più importanti nella storia della civiltà, e Walter Benjamin lo riprende nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* da qualche parte in queste pile, l'opera d'arte autentica si fonda su un rituale, dice lui, e aspetti signor Benjamin, ci devo arrivare, qui a metà del Settecento romantico il godimento estetico nel culto dell'arte era privilegio di pochi»<sup>67</sup>. Non solo, com'è noto, la prima stesura del saggio di Benjamin è di qualche anno precedente alla pubblicazione di *Homo lundens*<sup>68</sup>, ma questo accenno alla perdita dell'aura dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica (massificata)<sup>69</sup> – accenno che è il punto di partenza del saggio di Benjamin ma che diviene centrale nell'ossessione del narratore gaddisiano sotto la forma di rapporto di ricatto nei confronti della meccanizzazione delle arti e in particolare della *performance* musicale – diviene il

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 39. Il riferimento è all'interpretazione benjaminiana che vede nella tecnica di riproduzione un'emancipazione dal rapporto dell'arte col rituale: «[...] la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità» in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2000, pp. 26-27.

<sup>68</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. di Corinna van Schendel, Einaudi, Torino 2002.

<sup>69</sup> È bene sottolineare come, nel saggio di Benjamin, il rapporto tra autenticità e perdita dell'aura sia giocato intorno alla ricaduta sulla «testimonianza storica» della sottrazione all'unicità dell'umano dei processi riproduttivi: «[I]e circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. [...] Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di “aura”; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'“aura” dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto» in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 23.

punto di svolta per rivolgere la questione e per introdurre, poco dopo, la domanda intorno alla falsità della produzione artistica. Ove, come si vedrà, per Benjamin è un dato di fatto il cambiamento di prassi nella produzione artistica (da rituale a politica), il punto di vista del narratore è che questo rivolgimento, e il suo fondarsi sulla meccanizzazione (ovvero sulla tendenza ad eliminare il livello umano, libero e fallibile, della pratica creativa e performativa), non possa che dar vita a opere *autenticamente false*.

[s]tavo dicendo, signor Huizinga, che l'opera d'arte autentica aveva il suo fondamento in un rituale, e la riproducibilità di massa l'ha liberata da questa esperienza parassitaria. Ah, proprio così signor Benjamin proprio così, alla fine del secolo la religione stava perdendo colpi e l'arte arrivò a sostituirla, dice questo? Certamente, signor Huizinga, e aggiungerei che questa enorme quantità di riproduzioni tecniche delle opere d'arte poteva essere manipolata, ha modificato il modo in cui le masse consideravano l'arte e le ha manipolate a sua volta. Inavvertitamente signor Benjamin, lei potrebbe dire che adesso l'arte è diventata dominio pubblico, per i più o meno istruiti *Monna Lisa* e *l'Ultima cena* sono diventate arte da calendari da appendere sopra l'acquario della cucina. Certamente signor Huizinga, Paul Valéry aveva capito che ci saremmo arrivati, immagini visive e uditive portate nelle case da lontano come acqua gas ed elettricità e infine, che Dio ci aiuti tutti, la televisione.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., pp. 39-40. Il riferimento a Paul Valéry è presente nello stesso testo di Benjamin: «[q]uesti sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: "Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano". Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte

Seguire da vicino il dialogo allucinato che riecheggia i pensieri del narratore e dà forma alla sua unica voce, è utile al fine di stabilire le distanze dalla teoria esposta da Benjamin nel saggio e di scovare in questo modo le interpolazioni teoriche seppellite nella tessitura romanzesca. Il passaggio tra una dinamica di rituale (magico prima e religioso poi) a una de-ritualizzazione attuata attraverso il cambiamento radicale dei mezzi tecnici di riproduzione pare essere lo snodo che permette alle tecniche di produzione e di interpretazione dell'opera d'arte di cambiare la natura di quest'ultima e dei suoi fruitori: «[i]l modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte "autentica" trova la sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso»<sup>71</sup>. La prima conseguenza di questo spostamento di paradigma e del radicale cambiamento della natura dell'atto poetico pare essere ambigua: da un lato rompe i legami con una ritualità che in fin dei conti non ha più modo di sussistere in quanto ancora legata a un immaginario magico o religioso, dall'altro però – come si è in precedenza accennato – questa possibilità di nuova configurazione viene concretizzandosi modificando il profilo della stessa dell'opera:

[p]er un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica è indispensabile tenere

---

tramandata e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici» in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 21.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 26.

conto di questi nessi. Essi, infatti, preparano il terreno per la cognizione qui decisiva: per la prima volta nella storia del mondo la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. In misura sempre maggiore l'opera d'arte riprodotta diventa la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Da una pellicola fotografica, ad esempio, è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.<sup>72</sup>

Intorno alla questione della ripresa e delle modificazioni implicite nella natura e nella costituzione dell'opera d'arte il narratore di Gaddis riprende esplicitamente le posizioni di Benjamin. Eppure, per quanto riguarda la trasformazione subita dal fruitore dell'opera (non più il borghese istruito ma la massa dei produttori/consumatori), le due posizioni non paiono conciliabili. Mentre le opinioni di Benjamin segnano in maniera originale una possibilità redentiva insita nella variante politico-democratica della riproducibilità tecnica – sia pur con le accortezze e con l'attenzione che gli erano proprie – il narratore di Gaddis pare più concentrato sullo svuotamento di significato dell'originalità dell'opera e più propenso, dunque, a formulare un giudizio nettamente negativo laddove l'arte «autentica» (seppure elitaria) deve lasciar spazio alle forme di falsità (oppure di falsificazione costante<sup>73</sup>) insite nei nuovi mezzi di produzione e riproduzione. La meccanizzazione della (ri)produzione non è allora colta da

---

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>73</sup> Quello della falsificazione in rapporto all'opera d'arte è un tema cardine del romanzo *The Recognitions*: William Gaddis, *Le perizie*, cit.

una prospettiva metamorfica, potenzialmente liberatrice ma da quella, opposta, della nuova schiavitù legata all'identificazione dell'opera d'arte con la merce offerta al consumatore: «[a]ffermativo, signor Benjamin, con la meccanizzazione, la pubblicità le opere d'arte sono realizzate direttamente per la vendita, ecco è questa l'America. È sempre stata questa, signor Huizinga. Lo è sempre stata, signor Benjamin. Tutto diventa un oggetto commerciale il mercato stabilisce il prezzo. E il prezzo diventa il criterio di ogni cosa. Certamente signor Huizinga! L'autenticità viene azzerata quando l'unicità di ogni realtà viene superata dalla ricezione della sua riproduzione, pertanto l'arte è predisposta alla sua riproducibilità. Date loro la possibilità di scegliere, signor Benjamin, e le masse sceglieranno sempre il falso. Scegliete il falso, signor Huizinga! Scegliete il falso, signor Benjamin. Certamente, signor Huizinga! Davvero, signor Benjamaahia!»<sup>74</sup>. Al termine del surreale colloquio, ciò che emerge è il fatto che i nuovi mezzi di produzione qualora investano anche le

---

<sup>74</sup> William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., pp. 39-40. Come anticipato nell'*Introduzione*, ove ritenuto necessario alle traduzioni seguiranno i testi in lingua originale: [i]t beats old age, disease, and falling down the cellar steps find the pencil, I had a pencil get back to work's the only refuge but where was I? Clones and products of the imitative arts the pantomimics didn't know whether what they were cloning was good or bad, they wait, get this wet blanket off me here's a pill, prednisone oxycodone God knows what take it anyway my head's splitting, falls right intintrao line doesn't it, collapse of authenticity collapse of religion collapse of values what Huizinga called one of the most important phases in the history of civilization, and Walter Benjamin picks it up in his *Art in the Age of Mechanical Reproduction* in this heap somewhere, the authentic work of art is based in ritual he says, and wait Mr. Benjamin, got to get in there the romantic mid-eighteenth century aesthetic pleasure in the worship of art was the privilege of the few. I was saying, Mr. Huizinga, that the authentic work of art had its base in ritual, and mass reproduction freed it from this parasitical dependence. Ah, quite so Mr. Benjamin quite so, turn of the century religion was losing its steam and art came in as its substitute would you say? Absolutely Mr. Huizinga, and I'd add that this massive technical reproduction of works of art could be manipulated, changed the way the masses looked at art and manipulated them. Inadvertently Mr. Benjamin, you might say that art now became public property, for the simply educated Mona Lisa and the Last Supper became calendar art to hang over the kitchen sink. Absolutely Mr. Huizinga, Paul Valéry saw it coming, visual and auditory images brought into homes from far away like water gas and electricity and finally, God help us all, the television. Positively Mr. Benjamin, with mechanization, advertising artworks made directly for a market what America's all about. Always has been, Mr. Huizinga. Always has been, Mr. Benjamin. Everything becomes an item of commerce and the market names the price. And the price becomes the criterion for everything. Absolutely Mr. Huizinga! Authenticity's wiped out when the uniqueness of every reality is overcome by the acceptance of its reproduction, so art is designed for its reproducibility. Give them the choice, Mr. Benjamin, and the mass will always choose the fake. Choose the fake, Mr. Huizinga! Authenticity's wiped out, it's wiped out Mr. Benjamin. Wiped out, Mr. Huizinga. Choose the fake, Mr. Benjamin. Absolutely, Mr. Huizinga! Positively Mr. Benjamowww!]

arti non predisposte già alla riproduzione (come nel caso del cinema) ne forzano il rovesciamento entro qualcosa d'altro che ne snatura le prerogative e le caratteristiche originarie. Laddove infatti l'opera d'arte nuova si libera, per Benjamin, della sua esistenza parassitaria (perché ancora ancorata ad un orizzonte magico-metafisico e dunque, in ultima istanza illusorio) e dunque può darsi in forme nuove (certamente rischiose ma potenzialmente anche liberatorie), per il narratore di Gaddis la commistione di tecnica riproduttiva e rumore informativo viene intesa come epocale e funesta al tempo stesso: come se stesse a decretare in maniera definitiva l'essenziale orizzonte di scacco dell'arte nell'età contemporanea.

## 2. Poetica del fallimento

La meccanizzazione dell'esecuzione musicale, che prelude alla possibilità di sterilizzare l'atto performativo e di reiterarlo, privandolo – come aveva già notato Benjamin – dell'elemento aurale in quanto attività non più legata essenzialmente alla ritualità e alla (relativa) unicità dell'opera d'arte, è per Gaddis esempio originario dello svilimento del ruolo non solo dell'artista ma anche dell'esecutore: ridotto anche egli, ove si volesse portare avanti questa distinzione, ad essere schiacciato sotto la minaccia della ripetizione infinita<sup>75</sup>. Oltre a rendere residuale le figure dell'artista, dell'esecutore e dello scrittore si pone inoltre la questione dell'attraversamento del caos informativo e della sovrapproduzione materiale che paiono soffocare ogni slancio creativo e tentativo di emancipazione dalla rete del legame economico. Il nesso tra opera d'arte e finanza è stato da Gaddis affrontato nel romanzo *J R*<sup>76</sup>, al quale si è già accennato per quanto riguarda il personaggio di Jack Gibbs, opera che presenta

---

<sup>75</sup> Ci interroga a proposito, in maniera provocatoria, come a sfocare la perentorietà di queste affermazioni, la straordinaria forza delle esecuzioni di Glenn Gould, il quale suona e registra, nel 1955 e di nuovo nel 1973 le *sue Goldberg Variations*: persiste dunque – in seno alla riproducibilità tecnica – una paradossale *differenza relativa* di valore nella *performarve*, pur continuamente riproducibile?

<sup>76</sup> William Gaddis, *J R*, cit. e cfr. [tavola II](#).



al suo interno per lo meno un altro personaggio degno di nota in questa sede: quello del giovane musicista e compositore Edward Bast il quale si trova, suo malgrado, a tentare di portare avanti per l'intera storia il proprio compito di realizzazione e di creazione di un'opera musicale autentica. E quella dell'autenticità dell'opera d'arte è una questione che ossessiona anche Jack Gibbs, lo scrittore:

[d]ove la trovi? L'arte? La trovi dove trovi qualunque cosa, la compri, senta, Gibbs, non mi venga a raccontare che coi tempi che corrono non c'è abbastanza arte in giro, grande arte per tutti, quadri, musica, libri, chi ha ascoltato tutta la grande musica che c'è, lei? Ha letto tutti i grandi libri che ci sono? visto tutti questi grandi film? Dischi di ogni sinfonia, vuole le incisioni? può procurarsele e sono quasi perfette, i più grandi libri che siano mai stati scritti? può trovarli all'edicola, il suo amico che vende il sangue, quello è matto, tutto lì, come l'altro che ci ha appena deliziato col suo Mozart, prenda il giornale, l'unica volta che leggerà qualcosa su di loro sarà quando creeranno dei problemi a qualcuno, a se stessi o a qualcun altro, ecco l'unica volta che sentirà parlare di loro.»<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> William Gaddis, *J R*, p. 83. Quello della creazione musicale è un tema caro a Gaddis, che così fa dire al narratore del suo ultimo romanzo: «[l]a musica, ecco dove tutto davvero inizia e si conclude, la prossima volta che vedo un essere umano gli chiederò di suonare un po' di musica non soltanto per il piacere, no, cercare gli appunti sulla bellezza moderata apollinea di Nietzsche in questa pila da qualche parte ma non è questo il punto no, è questo io separabile o l'anima che viene tormentata nell'Ade o questo senso di colpa che Empedocle riprende dalla scuola pitagorica della reminiscenza, quel terrificante catechismo che addestrava la memoria a ricordare i peccati e le sofferenze della vita precedente perché siamo venuti al mondo per essere puniti e dobbiamo essere puniti, perché santo cielo! Lo vedi ovunque tu guardi, il corpo come prigioniero ed ecco lo studente delle scuole rabbiniche che muore d'amore per una donna già fidanzata con qualcun altro e così il suo spirito vive nel corpo di lei, ci si intrufola quando lei dorme e il suo corpo è vuoto e il rabbino si presenta per esorcizzare questo *dibbuk*, che di certo se la spassa moltissimo là dentro» in William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 35.

Rispetto alla figura lacerata, disordinata e aggressiva di Gibbs quella del musicista e compositore Bast pare più dimessa e introspettiva. Lo stesso Gaddis ha fatto notare come le ambizioni creative di Bast vengano gradualmente mortificate e come la sua originaria ambizione, legata allo slancio dell'inesperienza e della gioventù, venga ridimensionata a tal punto da scendere a patti con una realtà che letteralmente gli toglie spazio, tempo, energie, che lo ricatta con la propria invadenza informativa e materiale e che funziona da veicolo delle forze distruttive – di una sorta di peccato originale che espone l'artista al fallimento – le quali si immettono (in maniera celata o palese) all'interno del processo di poiesi artistica.

Il piccolo appartamento nel quale il giovane Bast si rifugia per trovare un'isola di tranquillità e pace dove poter dar finalmente vita alla propria ambizione artistica diventa invece una soglia entro la quale passano individui e storie e all'interno della quale si accumulano rifiuti e macerie, dove le incombenze della quotidianità insomma filtrano e lasciano segni (esteriori, interiori) che – con la loro semplice presenza – fungono non tanto da deterrenti quanto da testimoni di un cambiamento già in atto, cambiamento letale per una concezione «aurale» dell'opera d'arte (della sua creazione così come della sua stessa natura): «[i]l problema, Bast, è che qui ci sono troppe falle, non si può comporre nulla con tutta questa energia che va dispersa, dappertutto dilaga l'entropia. La radio sempre accesa là sotto, l'acqua calda che scroscia lì dentro, troppa, troppa entropia, maledizione, come crede di poter tenere insieme tutte queste note, sa che effetto fanno? Bast?»<sup>78</sup>. Il soccombere sotto le pressanti condizioni imposte dal ricatto dell'esistenza che brama esclusivamente l'accumulazione terminale del capitale<sup>79</sup>, sotto il ricatto dell'egoismo, del

---

<sup>78</sup> William Gaddis, *J R*, p. 376 [traduzione parzialmente modificata].

<sup>79</sup> La critica al capitalismo portata avanti da Gaddis non è, secondo le sue stesse parole, una critica al sistema in quanto tale ma alle regole *interne* ad esso: «[l]a stampa conservatrice pensa che io stia giù nelle barricate a urlare, Abbasso il capitalismo! In definitiva ritengo che sia il sistema lavorativo migliore che abbiamo prodotto. Quindi quello di cui stiamo parlando non è il sistema stesso, ma gli

personalismo, della mercificazione dei rapporti personali e dei sentimenti (l'agape morente che permette un ultimo sussulto di autenticità), il mondo – insomma – delle separazioni tra gli individui, e tra gli individui e le proprie aspirazioni (non più legittime in quanto non *utili*), si dimostra non solo inscalfibile ma anche deleterio per i progetti artistici che «soffrono» del conflitto tra una schietta valutazione dei propri mezzi e la grandezza dei propri progetti. Come ebbe a chiarire lo stesso Gaddis in un'intervista: «Bast inizia pieno di sicurezza... la sicurezza dei giovani. Ha intenzione di comporre un'opera lirica. E a poco a poco, non so se l'ha notato... le sue ambizioni si riducono. L'opera lirica diventa una cantata per orchestra e voci. Poi si trasforma in un componimento per orchestra, poi in un pezzo per una piccola orchestra, e infine Bast si ritrova a scrivere un brano per violoncello senza accompagnamento, per se stesso in pratica, una flebile voce che tenta di salvare tutto dicendo Sì, c'è una speranza. Sopravvive a quello che succede [...] e salverà questa piccola fiamma dura come una gemma. Perché è quella la *vera* nota di speranza in *J R*, la cosa realmente importante»<sup>80</sup>.

*The self who could do more*<sup>81</sup>, l'io che poteva fare di più si deve confrontare con la proiezione che la creazione artistica promette, al fine di poter eccedere il

---

abusi di quel sistema. Non dico quelli criminali ma gli abbondanti abusi *all'interno* dei dettami della legge. Il punto essenziale è se si può sopravvivere a questi abusi a redini sciolte e se questi abusi sono insiti nel sistema stesso. Penso sia perfettamente chiaro nella mia opera – nel modo in cui richiamo l'attenzione e uso la satira per rappresentare questi abusi – che la nostra speranza stia nel ritrovare un controllo migliore ed equo, mitigando le tentazioni verso un'avidità incontrollata e una disonestà confusa...» in Philip Gourevitch (a cura di), *The Paris Review. Interviste*, vol. II, trad. di Maria Sole Abate, Fandango, Roma 2010, p. 275.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 278.

<sup>81</sup> È una frase presente nelle opere di Gaddis che riassume la posizione fallimentare dell'artista che tenta la strada della (presunta) autenticità nell'età della tecnica e che il narratore de *L'agonia dell'agape* rintraccia a suo modo in un verso di Michelangelo: «[f]inalmente, sì, la questione da cui tutto ha origine, quel grido di Michelangelo, “O Dio, o Dio, o Dio, / Chi m'ha tolto a me stesso / Ch'a me fusse più presso / O più di me potessi, che poss'io?” O Dio, o Dio, chi mi ha tolto l'essere a me più vicino e che poteva fare di più, no, no, non è così pedestre, è poesia italiana del XV, XVI secolo, è più lirica, “Che mi è più vicino / O più potente sì, più potente di me / M'ha strappato via da me stesso”. Strappar via! “Che poss'io”, che posso fare io? Adesso vi dico, “che poss'io!”. Riportarlo indietro, colui che ha preso questo Altro, che ha strappato via l'essere a me più vicino e che poteva fare di più, sì. Sistematevi davanti alla pianola, inserite un rullo e cominciate a pompare tutto cercando di uscire da questa ingombrante maledetta cosa provvista di piccole dita, mettete una bella pianola lucida in una cassa, un bozzolo, dice una crisalide all'altra mentre passa una farfalla, non farmi mai indossare un abito simile, *O Dio, o Dio*, odioso, ripugnante, da *odium*, odio, *odisse*, odiare [...]» in

dato materiale e finito della propria attualità in favore di una incursione entro un orizzonte (culturale e temporale) più ampio del puro presente – promessa che sembra essere però scalzata dalla ripetizione infinita (i «presenti» sequenziali del macchinico) della disponibilità tecnica esercitata dal «mondo amministrato». L'entropia (la tendenza verso il disordine e la morte informativa, ove non è più possibile scorgere, smistare, indicare e decifrare la significazione) pare la categoria più adatta a riflettere la difficoltà dell'ordinare i dati, i progetti e le informazioni: un'attività, questa dello scartare, che pare essenziale all'attività artistica (e a quella teorica) e che però dimostra di essere impresa ardua da portare avanti in un ambiente di per sé già saturo. Il paradosso di tale situazione è che, sebbene ogni impresa di significazione lasci dietro di sé, sotto di sé, una parte fantasmatica e nascosta che *serve* solo in quanto scartata, in un universo saturo di informazioni, di significati, di legami l'attività vitale di separazione del significante e di messa in ordine delle narrazioni diventa quasi insostenibile. Questa preoccupazione e questo soccombere sotto i colpi della produzione materiale e del sovrappiù culturale vengono ripresi dallo stesso Gaddis nel suo ultimo romanzo, laddove la scrittura-plagio diventa un tentativo disperato di rispondere al caos e alla morte (più simile, quest'ultima, a un insostenibile rumore di fondo piuttosto che a un abissale silenzio):

[è] la mia pagina iniziale, lui ha plagiato la mia opera proprio qui sotto i miei occhi ancora prima che la scrivessi. E non è l'unica. Non è affatto l'unica lui l'ha già fatto prima, o

---

William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 93. [Finally yes that, where it's all been going from the start, that cry from Michelangelo, O Dio, o Dio, o Dio, / Chi m'a tolto a me stesso / Ch'a me fusse più presso/ O più di me potessi, che poss' io? O Dio, o Dio, who has taken the one closest to me who could do more than no, no it's not that pedestrian it's fifteenth, sixteenth century Italian nearer poetry, Who nearer to me Or more mighty yes, more mighty than I Tore me away from myself. Tore me away! che poss', what can I do? I'll tell you che poss' io! Get him back, whoever took this Other, tore away the closest to me who could do more yes wheel up the player, put a roll in and start pumping all trying to get out from under this cumbersome damn thing with its tiny fingers get a fine burnished player inside a case, a cocoon, says one pupa to the other as a butterfly passes, you'd never get me into an outfit like that, O Dio, o Dio, odious, repugnant, from *odium*, hatred, *odisse* to hate [...]].

dopo, parola per parola, proprio da qualche parte in questa pila, si potrebbe definire il plagio un genere di entropia, è lì dentro, che corrompe la creazione, è proprio qui da qualche parte non riesco mai a trovare niente in questo casino non riesco mai a organizzare le cose, non riesco mai a mettere nessun tipo di ordine ma poi è proprio questo il punto fin dall'inizio no? Mettere ordine nelle cose è metà della battaglia in effetti è tutta la battaglia, organizzare ciò che è e buttare via il resto, chi era, Fidia? Nella pietra è addormentata un'immagine, chi è questo, Nietzsche? La probabilità il caso il disordine il degrado ecco qualche rullo di carta perforata che, che, maledizione! C'è sangue dappertutto su queste pagine pubblicitarie che riguardano quello che ho appena detto, vedete? Tutto si trasforma in fumetto? In un cartone animato? L'irruzione del caso e del disordine, questo sistema binario, la macchina digitale con il suo rullo di carta «tutto o niente» che pensa a tutto, sì a tutto, qui sta il punto, ordinare e organizzare per eliminare la casualità, per eliminare il fallimento perché in America abbiamo sempre odiato il fallimento, come se fosse un enorme difetto della personalità, è questa la tecnologia lo svago il calcolo, il calcolo [...]»<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 20-21. [It's my opening page, he's plagiarized my work right here in front of me before I've even written it! That's not the only one. That's not the only one either, he's done it before, or after, word for word right in this heap somewhere you could call plagiary a kind of entropy in there corrupting the creation it's right in here somewhere I can never find anything in this mess never get it sorted out, never get it in any kind of order but that's what it's all about in the first place isn't it? Get things in order that's half the battle in fact it is the battle, organize what's essential and throw out the rest of it that's the, Phidias? For me an image slumbers in the stone who's that, Nietzsche? Probability, chance, disorder and breakdown here's that punched paper roll holding the the, damn! Getting blood all over these pages of ads for what I just said didn't I? Whole thing turns into a cartoon? an animated cartoon? Chance and disorder sweeping in and this binary system digital machine with its all-or-none paper roll holding the fort yes it was the fort, whole point of it to order and organize to eliminate chance, to eliminate failure because we've always hated failure in America like some great character flaw what technology's all about, music entertainment counting, counting [...].]

L'esperienza del fallimento, fallimento sperimentato dall'io che persiste nel voler portare avanti, con particolare forza negli anni «eroici» della giovinezza, l'illusione della poiesi artistica sganciata dal legame tragico e in un certo senso ricattatorio dell'esistenza economica, diviene dunque a sua volta *soggetto* di una nuova forma d'arte che non può che esibire il processo del proprio disgregamento. La volontà di riutilizzare tutto il materiale accumulato nell'archivio-discarda dello scrittore<sup>83</sup> si ritorce contro la sua stessa azione totalizzante e gli impone di riconoscere, inoltre, che la sua stessa originaria intenzione di *copertura senza residui* non era che una mera illusione e che forse l'unico modo per attraversare il caos al fine di giungere a un nuovo assetto, a un nuovo ordine, è quello rinunciare in toto all'ordinamento del sistema che tende all'accumulazione materiale così come alla dispersione entropica e di riconoscere la propria esperienza fallimentare come espressione (autentica?) della reiezione subita. Il disordine degli oggetti, dei progetti e la confusione reale e personale dovuta all'avvicinarsi della morte (lo stato di massimo disordine entropico, entro una prospettiva personale) si acuisce quando il tentativo di tenere insieme i brandelli della propria esistenza e della stessa scrittura cozza contro l'impossibilità di tenerne insieme i residui:

---

<sup>83</sup> Luogo ricco di significato che si ritrova anche nel citato *J R*: «[n]el complesso gioco di forze su cui si struttura l'intero romanzo, Gibbs è senza dubbio un perdente; ma, piuttosto che essere la vittima del sistema a cui si oppone, pare aver scelto volontariamente l'isolamento e la sconfitta. Assieme all'amico Thomas Eigen, ha affittato un appartamento sulla 96° strada a Brooklyn, con l'intento di crearvi un riparo dal caos della grande metropoli dove dedicarsi alla pura ricerca e alla scrittura. Ma questo microcosmo diviene ben presto il ricettacolo per un disordine ancora più sostanziale, stipato degli scatoloni zeppi dei libri invenduti, mescolati a fogli e quaderni di appunti, opere abbozzate, detriti e avanzi di cibo sparsi dovunque, con un pianoforte sommerso e una radio irraggiungibile e sempre accesa. Con chiaro intento satirico, Gaddis ha rappresentato la condizione dell'artista, naufrago in un mondo dominato dall'entropia comunicazionale: una condizione non diversa da quella del protagonista di *Agapè Agapè*, assediato anch'egli dalle pile di libri e quaderni raccolti in una vita, collezionati con l'obiettivo di «puntellare le rovine» del suo mondo, cadendo però vittima della propria stessa cura» in Simone Rebora, «*That Self Who Could Do More*». *Non finito e fallimento nell'opera di William Gaddis*, cit., p. 453.

[i]l poeta, l'artista, che si distingue dal gregge grazie a un'illuminazione interiore che Platone pensava fosse, perché non è nemmeno Platone, no, è Dodds, maledizione, dov'è Dodds? Ma non ce l'avevo qui? So di averlo portato, ho portato Flaubert e Nietzsche Huysmans Heidegger e poi Tolstoj ho portato perfino Friedrich e *La fisica del baseball* ma lui, lui non l'ho preso? Perché era Democrito, sì proprio lì in Dodds, era Democrito a dire che le poesie migliori sono composte «grazie alla ispirazione e all'afflato sacro», mi ricordo quell'espressione, l'ispirazione e l'afflato sacro che ci pone al di là e al di sopra della ragione, una sorta di rivelazione interiore, addirittura un'estasi, una sorta di stato mentale abnorme, d'accordo, sono qui per eliminarci, d'accordo diranno che temo la morte dell'élite perché significa la mia morte, naturalmente non posso biasimarli, passo la mia vita a sbagliarmi, tutto quanto non è stato che inganno e finzione, ho deluso tutti tranne le mie figlie forse loro posso ancora salvarle, non è colpa loro no?<sup>84</sup>

Quanto più l'artista riduce la propria ambizione tanto più viene travolto dagli elementi che prima considerava vitali e che ora gli si ripresentano sotto forma di scorie mortali. La consapevolezza che la vita nella scrittura, il grande

---

<sup>84</sup> William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., pp. 51-52. [The poet, the artist set apart from the common herd by some inner illumination that Plato thought was, because that's not even Plato no it's Dodds damn it where's Dodds? Had it right here didn't I? I know I brought it, brought some Flaubert some Nietzsche Huysmans Heidegger some Tolstoy even brought Friedrich and *The Physics of Baseball* but, didn't I bring it? Because it was Democritus, right there in Dodds it was Democritus saying the finest poems were composed with "inspiration and a holy breath" I remember that phrase, inspiration and the holy breath that sets us apart from reason and above reason, some inner revelation, some inner ecstasy even some abnormal mental state why they're out to eliminate us, why they'd say I'm afraid of the death of the elite because it means the death of me of course I can't really blame them, I've been wrong about everything in my life it's all been fraud and fiction, let everybody down except my daughters maybe I can still rescue them, not their fault is it? (97,0 / 184)]. La citazione di Dodds è rintracciabile in Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, trad. di Virginia Vacca de Bosis, Bompiani, Milano 2009, p. 127.

inganno dell'intrattenimento sotto forma di parola<sup>85</sup>, sia un tentativo disperato di rispondere al caos con la complessità e di soccombere, infine, sotto l'inevitabile orizzonte della morte personale permette di portare avanti con un ultimo capovolgimento ironico la verità sullo stato di finzione e di frode (*fraud and fiction*), e dunque quello della funzionalità della *frode narrativa* che l'atto della scrittura porta con sé<sup>86</sup>: quest'ultima, esposta essa stessa al deperimento, si esibisce come residuo (senza inganno?) di quella forma di grandezza artistica che la giovinezza («che poteva fare qualunque cosa»<sup>87</sup>) aveva pensato di poter realizzare senza soccombere.

### 3. Postilla. *The Rush for Second Place*

I think we really like books that make us  
*hate* ourselves...  
(William Gaddis, *The Recognitions*)

*The Rush for Second Place* – un breve e denso saggio apparso nell'aprile del 1981 su «Harper's Magazine»<sup>88</sup> – avrebbe dovuto secondo il progetto iniziale di Gaddis intitolarsi *Failure*. Si tratta di una sorta di excursus storico-teorico sulla nascita del pragmatismo americano e sulla tematizzazione del fallimento, delle

---

<sup>85</sup> Il paradossale gesto dello scrivere che «[...] diventa allora una tremenda responsabilità. Invisibilmente la scrittura è chiamata a distruggere il discorso nel quale noi che ne disponiamo, per quanto infelici possiamo sentirci, restiamo comodamente installati. Lo scrivere da questo punto di vista è la più grande delle violenze, in quanto trasgredisce la Legge, ogni legge e la sua stessa legge» in Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. di Roberta Ferrara, Einaudi, Torino 1977, p. X.

<sup>86</sup> «Vorrei partire da un argomento, toccando forse quelli a cui ho accennato prima sugli abusi devastanti del capitalismo. Alcuni lettori distratti o predisposti, come John Gardner per esempio, vedono questi libri come cronache dell'artista devoto schiacciato dal commercio. Significa evidentemente non cogliere, fraintendere, o semplicemente ignorare tutte le prove del *loro stesso* desiderio di distruzione, quel loro accogliere in modo zelante le forze che saranno incolpate per aver fallito nel raggiungimento del difficile compito per il quale il loro talento li ha preparati, per aver fallito nella ricerca del loro destino, se vogliamo, prendendo l'arte come centro, come dice lei, come redenzione in e da un mondo di valori materiali, sopraffatto dai bisogni materiali che impone» in Philip Gourevitch (a cura di), *The Paris Review. Interviste*, II, cit., p. 277.

<sup>87</sup> William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 95.

<sup>88</sup> Ripubblicato in volume in William Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, cit., pp. 38-61.



«Missed Victories in America» come recita il sottotitolo del contributo<sup>89</sup>. Come rileva Joseph Tabbi la densità e la varietà dei riferimenti bibliografici riprende un corso universitario sul fallimento tenuto da Gaddis stesso alcuni anni prima al Bard College. L'attenzione è rivolta alle seguenti figure: Frederick Exley, Max Weber, Edward Bellamy, Upton Sinclair, Dale Carnegie, John Holt, Alan Sillitoe, Doris Kearns, Myra Friedman, Sue Kaufman, A. Alvarez e Joan Didion<sup>90</sup> e lo scopo, del corso così come quello del saggio, è di rintracciare nell'attività della scrittura letteraria la sfida del «buon lavoro», ovvero il modo in cui la letteratura possa essere in grado di portare avanti il proposito dell'arte autentica nel clima di *libertà d'impresa* e di mancanza di consapevolezza storica della società americana<sup>91</sup>.

Anche in questo caso la letteratura esercita un'attività di frizione rispetto all'ordine dato dall'assetto economico-sociale dominante laddove, per Gaddis, la derivazione dall'etica protestante filtrata dalla cultura americana rovescia le buone azioni e il rapporto tra «essere» («the way things are») e dover-essere («the way things should be») ed esercita dunque rispetto allo stato di cose una forma

---

<sup>89</sup> L'attenzione verso le vittorie mancate accomuna le riflessioni di Gaddis a quelle svolte da David Foster Wallace nel saggio sul tennista Michael Joyce (cfr. David Foster Wallace, *L'abilità professionistica del tennista Michael Joyce come paradigma di una serie di cose tipo la scelta, la libertà, i limiti, la gioia, l'assurdità e la completezza dell'essere umano*, in Id., *Tennis, TV, trigonometria, tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, trad. di Vincenzo Ostuni, Christian Raimo, Martina Testa, minimum fax, Roma 2011, pp. 318-379).

<sup>90</sup> Cfr. William Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, cit., pp. 38-39. Come ha osservato Simone Reborà: «[q]uanto mai ironico e corrosivo, l'attacco alla "American success story" è condotto attraverso un ricco patchwork di citazioni in cui fonti e bersagli polemici si susseguono e mescolano continuamente, dando luogo a una prosa ilare e al contempo irritata, permeata da un costante humor nero. I giudizi di valore diventano auto-evidenti nel loro stesso proporsi all'interno del contesto, alimentati proprio da una irriducibile auto-contraddittorietà» in Simone Reborà, «*That Self Who Could Do More*». *Non finito e fallimento nell'opera di William Gaddis*, cit., p. 459.

<sup>91</sup> In effetti il saggio offre delle tracce utili per rintracciare temi cari a Gaddis, come quello delle complessità delle informazioni, della meccanizzazione, della cibernetica e dell'entropia: «[t]he real marvel in our complex technological world, given the frustration implicit in Muphy's law, is not that if anything can go wrong it will go wrong but that anything goes right at all. In communication and control "we are always", wrote cybernetics' pathfinder Norbert Wiener, "fighting nature's tendency to degrade the organized and to destroy the meaningful." The more complex the message, the greater the chance for error. Entropy rears as a central preoccupation of our time. As computer technology's appetite for precision is enhanced by its own enlarged complexity, the archenemy, disorganization, must look increasingly to human error for an ally; and failing error, where foul is useful and fair is not, to sheer deceit» in William Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, cit., pp. 49-50.

di giustificazionismo a posteriori, privando dunque l'attività personale di qualsiasi possibilità di cambiamento. Le parole rivolte da Gaddis agli studenti il primo giorno di corso illuminano anche i propositi del saggio scritto qualche anno dopo:

[w]e are still I think involved in unraveling what we adopted as a history without a past, a derivation of the Protestant ethic in which a calling to honest work produces good income; good income becomes the goal; and the goal produces good income. This is what I think produced our American philosophy of pragmatism, in which expediency becomes the goal in terms, too often of the way “things are”, rather than the way things “should be”.<sup>92</sup>

Ebbene la letteratura porterebbe avanti proprio una descrizione di questo processo di giustificazionismo culturale e contro di questo – esibendo non solo i fallimenti della logica dell'obiettivo-profitto ma mostrando la scrittura stessa come sede del fallimento – opererebbe il suo instancabile lavoro sotto forma di un ultimo, disperato esercizio.

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 39.

## II. Narrazione e preterizione: Thomas Pynchon

«Look at the smokestacks, how they proliferate, fanning the wastes of original waste over greater and greater masses of city.»  
(T. Pynchon, *Gravity's Rainbow*)

### 1. «Every weirdo in the world is on my wavelength»

Nell'intento di tracciare linee di accesso alla dimensione del residuale – nelle sue variegata e complesse declinazioni, nella molteplicità di interpretazioni che se ne possono dare e nella problematicità esibita<sup>93</sup> dalla rappresentazione romanzesca – la narrativa di Thomas Pynchon<sup>94</sup> sarebbe con buone ragioni il

---

<sup>93</sup> *Resa presente*, nel senso di Merleau-Ponty: “[l]’opera di un grande romanziere è sempre sorretta da due o tre idee filosofiche. Come ad esempio l’Io e la Libertà in Stendhal, in Balzac il mistero della storia come apparizione d’un senso nel caso delle vicende, in Proust l’implicarsi del passato nel presente e la presenza del tempo perduto. La funzione del romanziere non consiste nel tematizzare queste idee, ma nel farle esistere dinanzi a noi al modo stesso delle cose. Non spetta a Stendhal di discorrere sulla soggettività, a lui basta renderla presente” in Maurice Merleau-Ponty, *Il romanzo e la metafisica* in Id., *Senso e non senso*, trad. di Paolo Caruso, il Saggiatore, Milano 2009, p. 44.

<sup>94</sup> Per le opere in prosa di Pynchon, con esclusione dei, rarissimi, scritti di carattere non romanzesco si vedano: Thomas Pynchon, *V.*, trad. di Giuseppe Natale, Rizzoli, Milano 2005; Id., *L’incanto del lotto 49*, trad. di Liliana Burgess, edizioni e/o, Roma 1998; Id., *L’arcobaleno della gravità*, trad. di Giuseppe Natale, Rizzoli, Milano 2001; Id., *Entropia e altri racconti*, trad. di Roberto Cagliero, edizioni e/o, Roma 2004; Id., *Mason & Dixon*, trad. di Massimo Bocchiola, Rizzoli, Milano 1999; Id., *Contro il giorno*, trad. di Massimo Bocchiola, Rizzoli, Milano 2009; Id., *Vizio di forma*, trad. di Massimo Bocchiola, Einaudi, Torino 2011 e Id., *La cresta dell’onda*, trad. di Massimo Bocchiola, Einaudi, Torino 2014. Per una bibliografia minima di riferimento utile in questa sede si vedano inoltre i seguenti volumi critici: Harold Bloom (a cura di), *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, Chelsea House, New York 1986; Id. (a cura di), *Thomas Pynchon*, Chelsea House Publishers, Broomall 2003; Judith Chambers, *Thomas Pynchon*, Twayne, New York 1992; David Coward, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1980; John Dugdale, *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, Macmillan Press, Basingstoke and London 1990; George Levine; David Leverenz (a cura di), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Little, Brown and Company, Boston 1976; Stefan Mattessich, *Lines of Flight. Discursive Time and Contercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Duke University Press, Durham 2002; Edward Mendelson (a cura di), *Pynchon. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1978; Patrick O'Donnell (a cura di), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge University Press, Cambridge 1991; Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Aracne, Roma 2009; Shawn Smith, *Pynchon and History. Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*, Routledge, New York 2005; Tony Tanner, *Thomas Pynchon*, Methuen, London 1982; Giancarlo Alfano; Mattia Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Cronopio, Napoli 2003; David Seed, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, University of Iowa Press, Iowa City 1988; Paolo Simonetti; Umberto Rossi (a cura di), *Dream Tonight of Peacock Tails. Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon's V*, Newcastle Upon Tyne 2015; Martin Paul Eve, *Pynchon and*

luogo verso il quale queste convergerebbero e si intreccerebbero in maniera fertile, dando luogo a un vero e proprio *immaginario del rifiuto* che si relaziona sia con i soggetti dall'attività artistica sia con le proposte teoriche ad essa legate. Dal punto di vista rappresentativo, al grado *zero* della comprensione del testo, è possibile rilevare come nelle opere di Pynchon si vengano a costituire delle «zone», macchie di deficienza razionale e morale sul derma di un universo in frantumi, che vivono di un'esistenza umbratile, opaca, all'interno delle quali il romanzesco tesse le sue trame. A queste zone si accompagnano le possibilità narrative innestate intorno al rapporto tra rifiuti e discarica materiale e culturale: da un lato (emblematico è il valore assegnato alla paranoia) il residuale oppositivo e minoritario si forma in aperto contrasto alle grandi operazioni narrative veicolate dalle strutture di potere, e dall'altro la discarica diventa luogo di riflessione sulla relazione tra le tecniche di amministrazione del mondo tardo capitalistico e il nesso disponibilità/sostenibilità ambientale.

A queste già complesse stratificazioni si va ad aggiungere perlomeno un altro nodo che si rivelerà di fondamentale importanza al fine di comprendere quanto la narrativa di Pynchon si presti ad essere letta in filigrana e proiettata, per così dire, su livelli interpretativi che rivelano ricchezze inaspettate: alla rappresentazione tematica del residuale materiale – dalle macerie della guerra, passando per la tematizzazione delle discariche reali e virtuali, fino ai primi allevamenti intensivi di bestiame, ovvero alla carne «[...] che apprende la propria mortalità [...]»<sup>95</sup> – si affianca infatti un'attenzione speciale verso i diseredati, i derelitti, gli sconfitti della storia, verso le *wasted lives* della modernità occidentale che si confrontano, stridendo, con i sistemi politici, religiosi e morali che avallano e portano avanti le pratiche di dominio e di esclusione degli anormali. All'interno della dicotomia esistenziale e politica tra *eletti* e *preteriti* è rintracciabile inoltre la genesi delle forme di assimilazione e/o di scarto che

---

*Philosophy. Wittgenstein, Foucault and Adorno*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

<sup>95</sup> Thomas Pynchon, *Contro il giorno*, cit., p. 20.

giocano un ruolo determinante tra le tecniche di sterminio (specifico o ambientale) e le forme di messa in dubbio critica (e però sempre minoritaria) attuate dalle forme della paranoia culturale contemporanea.

La densità della prosa di Pynchon è tale che si è preferito lasciare spazio a lunghe citazioni, convinti che la complessità narrativa e la stratificazione semantica dei suoi testi emerga in questo modo con maggior evidenza e forza. Fin da un suo racconto giovanile, *Terre basse*, ripubblicato in volume nel 1984<sup>96</sup> insieme agli altri racconti scritti nel periodo tra il 1959 e il 1964, è evidente l'attenzione di Pynchon verso le zone liminari della produzione sociale e della topografia cittadina come luoghi di rivelazione ricchi di possibilità narrative. Il racconto è descritto, nell'ironica prefazione apposta dal suo autore alla raccolta, più che come un lavoro compiuto «[...] in un certo senso il bozzetto di un personaggio»<sup>97</sup> ovvero di Dannis Flange, il quale insieme a Pig Bodine e ad altri due compagni di bevute, Rocco Squarcione e Bolingbroke, si ritrova nella baracca di quest'ultimo, situata proprio all'interno di una discarica, a bere e a scambiarsi «[...] una quantità inaccettabile di discorsi razzisti, maschilisti e profascisti»<sup>98</sup>. La discarica «[...] era pressoché quadrata, con i lati lunghi mezzo miglio, affondata quindici metri sotto le strade di un esteso complesso residenziale che la circondavano. Rocco spiegò che per tutta la giornata due bulldozer D-8 seppellivano i rifiuti sotto la terra di riporto proveniente dalla costa settentrionale, così che ogni giorno il livello del terreno si alzava di circa un centimetro»<sup>99</sup>. È dunque controparte dei resti della zona residenziale di cui è *fossa* e che, nella fantasia di Flange, avrebbe forse un giorno raggiunto «[...] il livello delle strade, e avrebbero costruito delle case anche lì sopra»<sup>100</sup>, appare

---

<sup>96</sup> Thomas Pynchon, *Terre basse*, in Id., *Entropia e altri racconti*, cit., pp. 65-92.

<sup>97</sup> Thomas Pynchon, *Entropia e altri racconti*, cit., 13.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 15. «Vorrei poter dire che quella voce appartiene soltanto a Pig Bodine, e invece devo confessare che allora era anche mia. Se non altro, si può dire che fosse abbastanza autentica per la sua epoca. James Bond, uno dei modelli di John Kennedy, stava per farsi un nome pigliando a calci la gente del terzo mondo, in un'ennesima estensione di quelle storie d'avventura per ragazzi che molti di noi hanno letto quand'erano piccoli» *ibid.*

<sup>99</sup> Thomas Pynchon, *Terre basse*, cit., p. 76.

<sup>100</sup> *Ibid.*

una zona ben delimitata eppure surreale, una «[...] enclave in mezzo al tetro paesaggio che la circondava, un regno discreto di cui Bolingbroke era il signore incontrastato»<sup>101</sup>. La dinamica di separazione tra l'alto e il basso, tra la superficie resa pubblica ed esposta alle dinamiche del commercio e la struttura disorganizzata della discarica, che accumula invece costantemente gli scarti del ciclo di produzione/consumo, esibisce ironicamente lo scacco rimosso del quindicennio di vita statunitense che va dal termine della seconda guerra mondiale all'inizio degli anni Sessanta:

[y]et the distinction between a materialist culture and its castoffs proves unstable: full of refrigerators, tires, mattresses, washing machines, and other dead things, the dump effectively mocks American material bounty. Beneath it, in interlacing tunnels built by anarchists in the 1930s, dwells a shadowy group of outsiders, an alternative society undreamed of by the well-adjusted personnel back at Flange's law firm. Here Pynchon experiments with the idea that would eventually become *The Crying of Lot 49*: that of surface and subsurface social realities in America, not to mention the waste that generates discomfort among those doubting the American myth of plenty (and one notes, in passing, how Pynchon anticipates the garbage theme that would exercise Don DeLillo and others later in the century).<sup>102</sup>

Il successivo incontro di Flange con Nerissa, giovane zingara che lo accompagna, tra i fumi dell'alcool e le tinte oniriche proprie del desiderio

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>102</sup> David Cowart, *Thomas Pynchon and The Dark Passages of History*, University of Georgia Press, Athens 2011, p. 28.

immaginario<sup>103</sup>, in una zona ancora più nascosta della discarica (e del *suo* personale rimosso), è utile a mostrare come la predisposizione personale (cognitivo-figurativa) vada di pari passo alle aperture di quelle zone che fanno da contraltare alla vita diurna della società americana. Nerissa diventa ella stessa superficie sulla quale proiettare i desideri irrealizzati di Flange, così come il suo rapporto con la moglie e con il mare: «Nerissa is associated with all the projections of Dennis's anima: wife, mother, the sea (with which Flange, a navy veteran, has a mystical affinity). Only three and a half feet tall, she is also the child he regrets never having had. But finally she holds a kind of mirror up to Flange's puerility – which, Pynchon wryly concedes, may reflect his own immaturity at the time the story was written»<sup>104</sup>. Sebbene sia allora ancora un tentativo giovanile, parte di quel lento apprendistato<sup>105</sup> a cui lo stesso Pynchon ripensa con ironia, il parallelismo tra le potenzialità della discarica (potenzialità narrative e ri-memorative) e la *wasteland*<sup>106</sup> in grado di accogliere, nella caoticità del suo spazio che assume le spoglie di una nuova vacuità, percorsi altri, devianti e portatori forse di un *tramare* in grado di sbrecciare la superficie levigata della *narrazione del reale*, è un patrimonio prezioso che germoglierà nella produzione successiva e che vedrà, in particolare, nella riconfigurazione semantica del rifiuto e nella paranoia come via d'uscita dalla trama stereotipa del discorso collettivo, uno dei suoi più floridi risultati.

---

<sup>103</sup> Legato a un immaginario marino e uterino: «[t]he part of the text between the initial psychological exposition and the appearance of Nerissa shows Flange developing a conception which will mediate between the submarine green of her heart and the amniotic fluid, the Pacific and the Sound. The sea, as the place where sea stories are told and set, is associated with fictions» in John Dugdale, *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, cit., p. 39.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>105</sup> *Slow Learner* è il titolo originale della raccolta.

<sup>106</sup> «It could be argued that, despite the mocking of its content, the extensive use of *The Waste Land* in *Low-lands* involves a recognition in it of a method analogous to its own. Eliot's poem, like Pynchon's story, is an attempt to make something rich and strange by “dreamworking” literary tradition; this gives it two levels, manifest and latent, with the Notes corresponding to Freud's intermediate “associations”. The chief difference between the two texts in these terms is that *Low-lands*, as a single continuous prose narrative, has undergone substantial “secondary revision”, eliminating the fragmentation of *The Waste Land* and disguising its oneiric quality» in John Dugdale, *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, cit., p. 47.

## 2. La costituzione paranoica del mondo

Ne *L'incanto del lotto 49*, racconto<sup>107</sup> pubblicato nel 1965 e ben presto divenuto pietra angolare del «canone» pynchoniano, è possibile rintracciare chiaramente la rappresentazione del residuale come intrecciata in modo indissolubile a una pratica di riconoscimento e di formazione dell'identità che, attraverso il dispositivo conoscitivo (e culturale<sup>108</sup>) della paranoia, permetterà alla protagonista Oedipa Maas<sup>109</sup> di sperimentare in cosa consista un vero e proprio cambiamento di paradigma e di regole di narrativizzazione della credenza nel quale i rifiuti giocheranno un ruolo metaforico e simbolico di fondamentale rilevanza. Il momento d'inizio della *quest* della protagonista del racconto è il ruolo di esecutrice testamentaria di un suo vecchio amante: Pierce Inverarity<sup>110</sup>. Questo compito, assegnato ad Oedipa da una forza esterna alla sua volontà, la spingerà verso la *risoluzione* di un lutto: un evento traumatico, una ferita in grado di lacerare il tessuto di soffocante normalità all'interno della quale viene presentata la sua vita e che le permetterà nel corso della ricerca di porsi come figura in grado di assumersi la responsabilità della creazione di un nuovo ordine simbolico:

[u]na sera d'estate Mrs Oedipa Maas, tornando a casa da un ricevimento Tupperware dove la padrona di casa aveva forse largheggiato un po' col kirsch nella fonduta, scoprì di essere

---

<sup>107</sup> Secondo quanto indicato dallo stesso autore: «[i]l racconto seguente fu *L'incanto del lotto 49*, che venne proposto al pubblico come “romanzo”; e lì, do l'impressione di aver dimenticato quasi tutto quello che credevo di aver imparato in precedenza» in Thomas Pynchon, *Entropia e altri racconti*, cit., p. 30.

<sup>108</sup> Nel senso indicato da Patrick O'Donnell, *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Duke University Press, Durham and London 2000.

<sup>109</sup> Sul nome della protagonista si veda il ragguglio presente in J. Kerry Grant, *A Companion to The Crying of Lot 49*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 2008<sup>2</sup>, pp. 1-5.

<sup>110</sup> Sulle speculazioni intorno al nome di Inverarity si veda *ivi*, pp. 7-8.



stata nominata esecutore o forse, più esattamente, esecutrice testamentaria dei beni di un certo tal Pierce Inverarity.<sup>111</sup>

A partire da queste poche righe iniziali è già possibile rintracciare un ricco sottotesto in grado di dare credito a una lettura stratificata dell'*Incanto* e al quale per ragioni di coerenza teorica in questa sede si accennerà solo ove essenziale per l'andamento generale all'argomentazione<sup>112</sup>. Del complesso e spesso caotico processo che porta Oedipa ad avanzare nella propria ricerca (di autenticità, di verità, di senso) e a mettere le mani nel mondo che la circonda e della cui complessità non era consapevole prima del trauma per la morte di Inverarity e dell'assunzione di *responsabilità semantica* che ne consegue, la ricerca di indizi e il loro ordinamento è sia snodo cruciale del *plot* sia indice di una possibile riconfigurazione nella sua interpretazione.

Durante lo svolgimento della storia Oedipa, come predice il narratore nelle prime pagine, sarebbe stata «[...] destinata ad avere rivelazioni di ogni specie. Non tanto su Pierce Inverarity, o su se stessa; ma su quel che restava e che pure era stato fino a quel momento non si sa come assente»<sup>113</sup>. Il lascito di Inverarity si rivela ricchissimo: il suo impero è specchio delle dinamiche economiche statunitensi in pieno rigoglio e la stessa Oedipa, nello sforzo che le permette di destreggiarsi tra l'attività di ordinamento delle fortune di Inverarity e la loro concretizzazione in luoghi reali (la città di San Narciso, ad esempio), si trova quasi a soccombere sotto la tempesta segnica che la costringe ad affinare lo sguardo e a riconoscere un'altra America accanto a quella, nota e luminosa, degli affari, della finanza, della pubblicità, dell'intrattenimento e dell'esistenza padroneggiata dalla ragion economica. La condizione di disagio personale che

---

<sup>111</sup> Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*, cit., p. 5.

<sup>112</sup> Per un'analisi maggiormente dettagliata dello sviluppo della trama e della capillarità dei sottotesti presenti nel racconto, ci si permette di rimandare alle osservazioni condotte in Carlo Avolio, «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, "estetica. studi e ricerche", 2, ottobre 2011, pp. 155-176.

<sup>113</sup> Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*, cit., p. 17.

precede quest'indagine *sui generis* è mediata dal ricordo di un dipinto dell'esule spagnola Remedios Varo, *Bordando el Manto Terrestre* [[tavola III](#)], in grado di descrivere con estrema efficacia la narrazione priva di residui, superficiale e omologata, all'interno della quale Oedipa inizia a riconoscere di aver trascorso parte della propria esistenza. Nel quadro, infatti,

[...]si vedevano adolescenti gracili dalle facce a forma di cuore, occhi enormi, capelli d'oro fino, che prigioniere della camera più alta di una torre circolare, ricamavano una specie di tappezzeria e dalle finestre a feritoia il ricamo traboccava nel vuoto, cercando disperatamente di colmare quel niente: perché tutti i palazzi e il creato, tutte le onde, i navigli e le foreste del mondo erano già contenuti nella tappezzeria, e la tappezzeria era la terra.<sup>114</sup>

Nell'ovattata solitudine della propria torre-mondo Oedipa si trova a riconoscere che l'orizzonte della propria vita non è altro che l'atto di continuare a tessere la trama (in senso figurativo ma anche narrativo, il *plotting* appunto) della propria prigione priva di profondità e di vie di fuga, le cui regole costitutive sono dettate dalla figura dell'ordito che segue diligentemente a produrre senza sosta: «[s]e la torre è dappertutto e il cavaliere liberatore non è a prova di incantamento specifico, che altro resta?»<sup>115</sup>. Dopo un'iniziale messa in crisi dell'univocità della superficie del mondo, che si identificherà esplicitamente con la superficie dell'America, inizia una raccolta rapsodica di indizi, tracce, segni che saranno poi riordinati da Oedipa secondo una regola paranoica in grado di

---

<sup>114</sup>Ivi, pp. 17-18. «A paranoid art – as Varo's is obliquely presented in the passage – is a self-aggrandisement, a thrust towards total control; while political or economic power resembles a surrealist artist like Varo in that, in its fantastic reconstruction or cloaking of the world, it creates the counter-reality de Chirico believed he should devise to refute current reality» in John Dugdale, *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, cit., pp. 119-120.

<sup>115</sup> Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*, cit., p. 19.

riportare le anomalie (rispetto al sistema di significati condiviso) e le coincidenze (rispetto allo stesso sistema paranoico) all'interno di un più vasto disegno che si vede incarnato nell'organizzazione-ombra del Tristero. L'attività di proiezione che Oedipa mette in atto organizza in modo nuovo i segni raccolti sulla superficie del mondo, un mondo che ormai si disfa, si sfilaccia, sotto il peso della sua messa in questione paranoica.

Su un muro di un gabinetto, luogo tutt'altro che casuale, legge:

«Hai interesse ai divertimenti sofisticati? Amico, tu, le tue compagne. Più gente c'è, più ci si diverte. Rivolgerti a Kirby, RIFIUTI [WASTE] rappresentante unico, Cassetta Postale 7391, L.A.»

RIFIUTI? Oedipa si mise a pensare. Sotto allo scritto si vedeva un simbolo debolmente tracciato a matita, mai visto da Oedipa prima d'allora, cappio, triangolo e trapezoide, composti nella figura



Poteva trattarsi di roba di sesso, ma Oedipa si sentì incline a dubitarne.<sup>116</sup>

Il rifiuto di accettare la risposta più ovvia e condivisibile sul significato del messaggio e sul disegno che lo accompagna è la definitiva messa in atto dell'architettare una forma di conoscenza non più basata sul controllo e sulla condivisione del significato (sull'affidarsi cioè a quelle regole condivise che sono i naturali orpelli dell'ordito del mondo amministrato) ma sulla forma privata e paranoica di stare al mondo. È quest'ultima una possibilità che – al di là di

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 49.

semplificistiche derive autoreferenziali – rivela non solo la capacità di «ritagliare» le trame delle storie condivise e avallate dalle strutture (non soltanto conoscitive) di potere, ma anche quella di *riconoscere*, ai margini di quelle grandi narrazioni che si suppongono totalizzanti e dunque prive di residui, una tragica complessità – innanzitutto politica – che si staglia dinanzi a loro e delle quali è conseguenza palese.

Le successive rocambolesche vicende del racconto permettono alla protagonista di continuare nella sua raccolta di segni, consapevole ormai che l'ambiguità delle parole si è insinuata all'interno dell'atto del chiamare le cose con il loro nome [*the naming of names*<sup>117</sup>] e che, dunque, ogni parola, ogni simbolo, ogni segno può rivelare, se considerato da un versante oppure dall'altro della metafora, risorse inaspettate: «[l]’atto della metafora era un assalto alla verità e una bugia, a seconda di dove ci si trovava: se dentro, al sicuro, o fuori, tra i perduti. Da che parte si trovasse lei stessa, Oedipa non lo sapeva»<sup>118</sup>. Nel suo ricostruire la storia dell'organizzazione-ombra del Tristero, organizzazione in grado – sotto la simbologia del rifiuto – di continuare a contrapporsi alla narrazione e alla comunicazione del sistema postale americano (la parola W.A.S.T.E. sarebbe dunque acronimo dell'espressione: *We Await Silent Tristero's Empire*) si nasconde infatti anche un'altra possibilità, ovvero che questo cambiamento radicale di paradigma, lo spostamento delle proprie credenze all'interno di una ben più fragile sfera semiologica, sia l'unico modo per sperimentare la complessità del mondo nascosto agli occhi di chi non è in grado di mettere in crisi le proprie credenze e di sperimentare un fallimento potenzialmente liberatorio:

---

<sup>117</sup> In riferimento a una commedia alla quale Oedipa assiste il narratore informa che a un certo momento «[...] le cose prendono un'aria veramente strana, e un sottile brivido, un'ambiguità speciale, s'inserisce delicatamente tra le parole. Fino a quel momento la tecnica di chiamare le cose con il loro nome [*the naming of names*] era stata impiegata o letteralmente o metaforicamente. [...] Di certe cose, lo si dice esplicitamente, non si può parlare a voce alta; certi avvenimenti non verranno portati sulla scena» *ivi*, p. 71. [traduzione parzialmente modificata].

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 131.

[s]otto il simbolo che aveva ricopiato dalle pareti dei gabinetti dell'Ambito nel suo promemoria, scrisse *Proietterò un mondo? Se non proiettare, almeno tracciare qualche freccia sulla cupola che poi rimbalzando tra le costellazioni reperisse Drago, Balena, Croce del Sud. Tutto serviva.*<sup>119</sup>

Nella dinamica di progettazione/proiezione propria dell'attività paranoica il rischio è quello di cadere all'interno di una dimensione così ermeticamente privata da risultare incomunicabile e incommensurabile con altri sistemi di conoscenza o di informazione (in fondo, nella sua opera di messa in dubbio e di rovesciamento, la paranoia potrebbe essere considerata una forma raffinata di *ironia*), ma questo pericolo costante si accompagna alla dinamica emancipatoria da un lato, e di riconoscimento delle residualità (sociali, personali, materiali) dall'altro, che vedono nell'attività del paranoico una forma di liberazione dalle strettoie del pensiero unificato e dall'accordo collettivo sull'univocità del *mondo* circostante (o meglio: della sua narrazione creduta vera)<sup>120</sup>. Al termine della sua ricerca, messa davanti alla scarsa tenuta dei propri indizi, al mancato controllo delle proprie fonti e, dunque, al carattere (probabilmente...) illusorio della propria ricostruzione, Oedipa si trova a scegliere, e la sua scelta non ha a che fare con la *verità* bensì con la propria rinnovata *strategia esistenziale*: «[c]omunque vada, la chiamano paranoia. [...] O [...] sei inciampata per caso nella ricchezza segreta e la densità nascosta di un sogno; in una rete con cui un numero di americani comunicano realmente tra loro [...].

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 81 [traduzione parzialmente modificata].

<sup>120</sup> In questo senso il viaggio di Oedipa in una San Francisco allucinata, nella quale i «simboli» del Tristero le appaiono ad ogni angolo (l'attività proiettiva è anche, come ogni attività conoscitiva, una costruzione), è anche il viaggio che le permette – per la prima volta – di riconoscere la marginalità sociale dei derelitti, dei reietti, di coloro che all'interno della grande narrazione americana si trovano tragicamente e violentemente esclusi: «[i]n the final meditation the idea of the Tristero comes to be particularly associated with the outcasts and outsiders of Southern California; in Oedipa's period in San Francisco, old men, exiles, homosexuals, delinquents, anarchists, dissident students, deaf-mutes, children, Mexicans, blacks, Chinese, Indians, innamorati anonymous. The novel gives no cause to doubt the existence of those she sees, or of alienation, on such scale» in John Dugdale, *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, cit., pp. 141-142.

O è il prodotto di un'allucinazione. O contro di te è stato montato un complotto, talmente caro e elaborato, con particolari che vanno fino alla falsificazione di francobolli e di libri antichi [...]; una maniera così labirintica che deve superare i limiti dello scherzo. O tutta questa congiura te la immagini, nel qual caso, Oedipa, tu sei pazza da legare»<sup>121</sup>. Al termine del romanzo, giunta alla risoluzione del lutto per la morte di Inverarity e al riconoscimento del suo lascito («[...]quell'eredità si chiamava America»<sup>122</sup>), queste ipotesi si riducono infine a due sole, riproponendo su un piano nuovo la dinamica di opposizione tra sistemi omnicomprensivi e costruzioni minoritarie oppositive proprie della narrativa di Pynchon:

[o] Oedipa nell'estasi orbitante di una paranoia vera, o un Tristero esistente. Perché o dietro le apparenze dell'eredità America qualche Tristero c'era, o c'era solo l'America e se c'era solo l'America allora l'unico modo possibile per Oedipa di andare avanti e riuscire a avere qualche pertinenza era quello di straniera, non ancora segnata dalla rughe dell'esperienza americana, assunta a giro di ruota in questa o quella paranoia.<sup>123</sup>

La forma di residualità che la paranoia è, e le forme di residualità che essa stessa aiuta a rintracciare all'interno dei sistemi di conoscenza consistenti e condivisi che fondano la grammatica della retorica pubblica, della narrazione economica e della progettualità sociale dell'universo tardo capitalistico non è forma patologica ma strategia di uscita: Oedipa dunque sceglie la paranoia<sup>124</sup> –

---

<sup>121</sup> Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto* 49, cit., p. 174.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>124</sup> Sembra chiaro come in quest'accezione la paranoia sia una forma di tentativo di riscatto dell'esistenza personale, non priva di pericoli e sempre aperta al rischio dell'incomunicabilità o della «follia» istituzionalizzata. La forma di questa frizione portata avanti dalla costituzione paranoica del mondo è dunque, nella sua forma privata, in un certo senso opposta alla «paranoia totalizzante» adottata dalle strutture e dalle macchine «fasciste» denunciate da Foucault nella sua *Preface* all'edizione americana dell' *Anti-Edipo*: «[t]his art of living counter to all forms of fascism, whether already present

il suo *tramare* pubblicamente non giustificato né giustificabile – come opzione per stare al mondo e dunque come gesto politico in grado non di soppiantare le strutture di potere ma di inficiarne la narrazione illuminata e priva di residui<sup>125</sup>: in grado cioè di assumere su di sé il rischio del fallimento e dell'incomunicabilità così come di accettare la propria, essenziale, subalternità pur di continuare a tracciare figure private di senso al di fuori dell'ordito dell'ordine costituito.

---

or impending, carries with it a certain number of essential principles which I would summarize as follows if I were to make this great book into a manual or guide to everyday life:

- Free political action from all unitary and totalizing paranoia.
- Develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction, and not by subdivision and pyramidal hierarchization.
- Withdraw allegiance from the old categories of the Negative (law, limit, castration, lack, lacuna), which Western thought has so long held sacred as a form of power and an access to reality. Prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic.
- Do not think that one has to be sad in order to be militant, even though the thing one is fighting is abominable. It is the connection of desire to reality (and not its retreat into the forms of representation) that possesses revolutionary force.
- Do not use thought to ground a political practice in Truth; nor political action to discredit, as mere speculation, a line of thought. Use political practice as an intensifier of thought, and analysis as a multiplier of the forms and domains for the intervention of political action.
- Do not demand of politics that it restore the "rights" of the individual, as philosophy has defined them. The individual is the product of power. What is needed is to "de-individualize" by means of multiplication and displacement, diverse combinations. The group must not be the organic bond uniting hierarchized individuals, but a constant generator of de-individualization.
- Do not become enamored of power» in Michel Foucault, *Preface*, in Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. di Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, pp. xiii-xiv. Una versione trilingue del testo è consultabile al seguente indirizzo:

[https://maldoror.noblogs.org/files/2012/08/Foucault\\_IntroduzioneAllaVitaNonFascista.pdf](https://maldoror.noblogs.org/files/2012/08/Foucault_IntroduzioneAllaVitaNonFascista.pdf).

<sup>125</sup> «*The Crying of Lot 49* examines, on the one hand, the nature of individual rights and freedoms in contemporary American society and, on the other, the claims of various collectivities for political recognition. The individual versus the group, the individual versus society, the private sphere versus the public sphere – these are structural conflicts that have been played out over the course of American history, though always with a specific local, historicized inflection» in Jerry Varsava, *Teaching the Epochal Oedipa: The Crying of Lot 49 as Political Dialogue*, in Thomas H. Schaub (a cura di), *Approaches to Teaching Pynchon's The Crying of Lot 49 and Other Works*, The Modern Language Association of America, New York 2008, p. 59. Robert Sklar scrive inoltre che *l'Incanto* è «[...] a radical political novel. Where in *V.* and in *Under the Rose* Pynchon tossed out an idea of political apocalypse [...], in *The Crying of Lot 49* he never uses the word 'apocalypse' but rather builds a concept and a structure of revolution right into the form of the novel. [...]. *The Crying of Lot 49* [...] is an anarchist miracle, a novel which not only postulates another world but creates with the truth of art another world's intrusion into this one» in Robert Sklar, *An Anarchist Miracle: The Novels of Thomas Pynchon*, in Edward Mendelson (a cura di), *Pynchon. A collection of critical essays*, cit., p. 95. Cfr. inoltre Phillip Gochenour, *Anarchist Miracles: Distributed Communities, Nodal Subjects and The Crying of Lot 49*, "Pynchon Notes", 52-53 (spring – fall, 2003), pp. 40-52.

### 3. Poetica della preterizione e macerie della storia

Ne *L'arcobaleno della gravità* (1973)<sup>126</sup> lo scontro tra due sistemi antagonisti che oppongono nettamente le proprie risorse si rivela con particolare efficacia nella «[...] contrapposizione delle forze positive e negative (che peraltro possono anche cambiare di segno), [la quale] non pare un elemento esornativo, ma costituisce una base fondamentale per l'interpretazione dell'intero romanzo»<sup>127</sup>. Di quest'opera monumentale e articolata, all'interno della quale è possibile rintracciare una quantità strabiliante di questioni e di tematiche, si affronteranno innanzitutto la dinamica di opposizione tra elezione e preterizione e le rappresentazioni delle forme della paranoia che a quell'opposizione si legano in maniera stringente.

Se si volesse iniziare a tracciare una prima declinazione dell'opposizione tra un sistema di conoscenza rigidamente articolato (manicheo al suo interno) e un altro, fluido e dinamico, in grado di attraversare l'ombra delle zone indeterminate e di farsi carico di una dimensione di instabilità che grava sull'agire storico, questa opposizione sarebbe nel romanzo rappresentata innanzitutto dal rapporto tra il pavloviano Pointsman e lo statistico Mexico. Nel loro differente approccio allo studio del nesso tra i rapporti sessuali del tenente Tyrone Slothrop e la seguente caduta, in quegli stessi punti, dei razzi V-2 lanciati sulla Londra del 1944 dal nemico tedesco si evidenzia in un primo momento la netta distinzione di approccio che li contrappone:

---

<sup>126</sup> Per un'approfondita analisi della trama e delle questioni di maggior rilevanza critica si vedano i seguenti contributi: Harold Bloom, (a cura di), *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, Chelsea House, New York 1986; Charles Clerc, *Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State University Press, Columbus 1983; Charles Hohmann, *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Study of Its Conceptual Structure and of Rilke's Influence*, Peter Lang, New York 1986; Kathryn Hume, *Pynchon's Mythography: An Approach to Gravity's Rainbow*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987; Stephen C. Weisenburger, *A Gravity's Rainbow's Companion. Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 2006<sup>2</sup>.

<sup>127</sup> Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, p. 168.



Roger Mexico poteva essere considerato l'anti-Pointsman per eccellenza, se mai ne fosse esistito uno. Non è tanto per le ricerche psichiche, com'è pronto ad ammettere lo stesso dottore. Il giovane Mexico si occupa di cifre e di metodi statistici, non di colpi di tavolo e di pii desideri. Tuttavia, nel regno che va dallo zero all'uno, dal niente al qualcosa, Pointsman domina solo lo zero e l'uno. Non potrebbe sopravvivere, come fa Mexico, in una zona intermedia.<sup>128</sup>

La probabilità, il valore della sfumatura e della possibilità non incatenata al semplice nesso tra causa ed effetto (anche quando inteso ironicamente al rovescio, come induce a pensare il romanzo), si erige a contraltare rispetto ad un'attività conoscitiva che invece è alla ricerca di regole e di proiezioni sul futuro, un'ipoteca che stabilizzerebbe dunque il fluire storico all'interno della cintura di sicurezza dell'attività (para)scientifica: «Mexico [...] domina il regno compreso fra lo zero e l'uno, il territorio intermedio che Pointsman ha tagliato fuori: la probabilità. Esiste una probabilità dello 0,37% che, nel momento in cui avrà terminato i suoi calcoli, una certa casella della sua cartina sia stata colpita una volta, una probabilità dello 0,17% che sia stata colpita due volte...»<sup>129</sup>. Il tentativo da parte di Pointsman di opporsi alla probabilità e di ristabilire un nesso di razionalità maggiore (ovvero di stringente prevedibilità) tra le avventure di Slothrop e la caduta dei razzi è respinto inizialmente dal giovane Mexico proprio esponendo la certezza relativa della quale si fa carico:

«Ogni casella ha sempre le stesse probabilità di essere colpita di nuovo. Le zone colpite non costituiscono un raggruppamento. La densità media resta costante.»

---

<sup>128</sup> Thomas Pynchon, *L'arobaleno della gravità*, cit., p. 77.

<sup>129</sup> *Ibid.*

Sulla cartina non c'è niente che stia a provare il contrario. Si vede solo una distribuzione che rispecchia lo schema di Poisson, i centri si depositano con calma e precisione fra le caselle, proprio come previsto...

«Però le caselle che sono già state colpite parecchie volte, voglio dire...»

«Spiacente. Quello è il Sofisma del metodo Montecarlo. Non importa quante bombe siano cadute entro una certa casella, le probabilità che la casella venga colpita di nuovo rimangono inalterate. Ogni centro è indipendente rispetto agli altri. Le bombe non sono cani. Non c'è nessun collegamento. Nessuna memoria. Nessun condizionamento [*No link. No memory. No conditioning*].»<sup>130</sup>

La negazione delle forme di controllo che sorreggono il nesso causa-effetto e la successiva ricaduta sul carattere disunito degli eventi storici non fa che ribadire questa forma radicale di disgiunzione – della quale gli eventi della seconda guerra mondiale e l'irruzione del fantastico resi dal romanzo sono *sintomi* – tra la razionalità teorica e il divenire storico stesso: l'unico approccio possibile a questo scacco della ragione è l'accettazione di una forma minore di legame, che però ha da fare i conti con l'impossibilità di riallacciare il tessuto sfibrato della storia e della stessa possibilità di pensarla: «[c]ome fa Mexico a giocare con tanta disinvoltura con i simboli del caso e del terrore? Innocente

---

<sup>130</sup> Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 78. L'equazione di Poisson prende il nome da un matematico francese «[...] Siméon Denis Poisson (1781-1840), the formula is useful in calculating the probability of exceedingly rare but possible events occurring. For example, the Poisson equation is commonly used in calculating the probability of radioactive emissions or in figuring, for actuarial purposes, the chances of one's dying, for example, in a bridge collapse» in Steven C. Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion. Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, cit., p. 48. Il Sofisma del metodo Montecarlo riguarda, invece, le probabilità che un evento specifico accada senza essere condizionato dalle serie precedenti: «[s]o called because, on a roulette wheel (for example), the fact that one number comes up does not mean that its chance of coming up again are lessened. According to an axiom of statistics, with every new spin of the wheel the number has an equal chance against all others» *ivi*, p. 49.

come un bambino, forse inconsapevole – forse – che il suo gioco demolisce le eleganti sale della storia, minaccia l'idea stessa di causa ed effetto. E se per caso tutti quelli della generazione di Mexico fossero stati come lui, che cosa sarebbe successo? Il dopoguerra non sarebbe stato altro che una serie di «eventi» appena creati, da un momento all'altro? Non c'era nessun collegamento? Era la fine della storia?»<sup>131</sup>. Gradualmente, consapevole che la singolarità statistica avrebbe *scarsa probabilità* nello spiegare la perfetta sovrapposizione tra le erezioni di Slothrop e la caduta delle V-2, Mexico si vede costretto a mettere in dubbio la propria certezza relativa e si vede dunque costretto a rientrare pienamente all'interno di quell'apparato (paranoico, dogmatico ma perentorio e in un certo senso rassicurante) che vede contrapposto l'uno e lo zero:

Roger Mexico pensa si tratti semplicemente di una singolarità statistica. Il fondamento di quella disciplina, tuttavia ora comincia a sembrargli un po' traballante, le vibrazioni un po' troppo intense, troppo profonde per poter essere solo l'effetto di un'anomalia. [...]

La cosa che spaventa un po' tutti è la cartina, quella cartina su cui Slothrop annota le sue ragazze. Le stelle sono distribuite secondo lo schema di Poisson, proprio come gli impatti dei razzi sulla cartina di Roger Mexico.

[...] Slothrop ha messo la data sulla maggior parte delle sue stelle, cosa quanto mai utile. La stella compare sempre prima che il razzo colpisca la zona in questione.<sup>132</sup>

Il dualismo che ha visto originariamente contrapporre il sistema teorico di

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>132</sup> *Ivi*, pp. 115-116. «Qualsiasi bomba volante, abbastanza vicina da farlo trasalire, dovrebbe fargli venire un'erezione [...]. Slothrop [invece] ha un'erezione quando questa sequenza è *invertita*. Prima l'esplosione, poi il rumore del razzo che s'avvicina: la V-2» *ivi*, p. 117.

Pointsman a quello di Mexico viene dunque a poco a poco scardinato e lo statistico, nel corso del romanzo, entra a far parte di un anti-Sistema denominato *la Forza Contraria*: «“Tu come paranoico sei un principiante... Roger.” [...] “Naturalmente, la paranoia presuppone un ‘sistema Loro’ ben articolato – ma questo rappresenta solo metà della questione. Per ogni ‘Loro’ dovrebbe esserci anche un ‘Noi’. Nel nostro caso c’è. La paranoia creativa vuol dire sviluppare un ‘sistema Noi’ minuzioso per lo meno quanto il ‘sistema Loro’...”»<sup>133</sup>. In questo modo, allora, la paranoia – che ne *L’incanto del lotto 49* era stata declinata ancora come una forma privata di regola costitutiva del senso – diventa nel romanzo un’esplicita via di fuga oppositiva e creativa che trova nel dualismo tra gli eletti e i preteriti una forma, dalle fonti esplicitamente religiose e dalle conseguenze chiaramente politiche<sup>134</sup>, suprema di espressione.

Come ha scritto Simonetti, inoltre, «[...] una delle dicotomie più forti all’interno del romanzo resta sempre quella legata alla tensione tra un modello storico tradizionale, basato sui rapporti di causa-effetto, e un modello alternativo, che tenga conto della nuova realtà storica e sociale derivata dalla guerra e dalle scoperte scientifiche»<sup>135</sup>. Ad aggiungere un elemento ulteriore nella costante frizione tra binomi, i cui elementi si oppongono, è possibile rintracciare nel romanzo la lotta e il contrasto tra le figure antitetiche dell’elezione e della preterizione: figure che sono la proiezione all’interno dell’orizzonte della comprensione storica dell’opposizione tra eletti e preteriti nell’interpretazione calvinista delle schiere degli uomini. Questa visione non è ortodossa nella sua formulazione ma in essa gioca un ruolo fondamentale la discussione intorno alla predeterminazione delle azioni degli uomini e alla

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 813.

<sup>134</sup> La visione paranoica funziona anche come messa in dubbio delle dinamiche storiche acquisite: «[f]orse è solo scena, però non *sembrano* più Alleati... certo, la storia che hanno inventato a loro uso e consumo ci ha condizionato psicologicamente, di modo che ci aspettiamo qualche «antagonismo postbellico» – quando in realtà potremmo avere a che fare semplicemente con un unico, grande «cartello», il quale riunisce sia i vincitori che i vinti, e il cui scopo è di spartirsi tutto quello che c’è da spartirsi...» *ivi*, p. 421.

<sup>135</sup> Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, cit., p. 113.

predestinazione della salvezza della anime. Thomas Pynchon cede ironicamente parte della biografia di un proprio avo, William Pynchon<sup>136</sup>, all'eretico antenato di Tyrone Slothrop: «[...] William, sepolto sotto le foglie morte, sotto le piante di menta e di salicaria, sotto le ombre gelide dell'olmo e del salice che ornavano il cimitero al limitare della palude, in un luogo di grande putredine, di lisciviazione, di assimilazione con la terra [...]»<sup>137</sup>. Allevatore di maiali nelle Berkshires, William Slothrop «[...] aveva imparato ad amare la loro nobiltà, la loro libertà personale, la loro capacità di trovare refrigerio ruzzolandosi nel fango [...]»<sup>138</sup>; autore inoltre di un libello dal titolo *Della Preterizione* il quale fu

[...] uno dei primi a essere non solo banditi nella città di Boston, ma anche a essere bruciato sul rogo in forma cerimoniale. Nessuno voleva sentire parlare dei Preteriti, le moltitudini che Dio trascura quando sceglie i pochi eletti destinati alla salvezza. William sosteneva la santità di quelle «pecore secondarie», senza le quali non ci sarebbero stati gli eletti. [...] William riteneva che Gesù fosse stato per gli Eletti quello che Giuda Iscariota era stato per i Preteriti. Nel Creato, tutto ha il suo uguale e il suo contrario. Perché Gesù avrebbe dovuto essere un'eccezione? Se la sua venuta non rientra nella natura, nella creazione, possiamo provare qualcosa per lui, se non orrore? Oppure, se Gesù è davvero il figlio dell'uomo, e se quello che proviamo per

---

<sup>136</sup>William Pynchon fu autore di un trattato contenente eresie teologiche dal titolo *The Meritorious Price of Our Redemption*, pubblicato nel 1650: «[...] the book asserts that Christ saved mankind through his perfect obedience to God, not through bearing Adam's curse [...]. Thomas Pynchon derived his interest in unorthodox Calvinist theology from his first American ancestor and drew on miscellaneous details of his own family history for the background of the Slothrop in *Gravity's Rainbow*» in Mathew Winston, *The Quest for Pynchon*, in George Levine; David Leverenz (a cura di), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, cit., p. 254. Per approfondirne la figura cfr. Deborah L. Madsen, *Family Legacies: Identifying the Traces of William Pynchon in Gravity's Rainbow*, «Pynchon Notes», 42-43 (spring – fall, 1998), pp. 29-48.

<sup>137</sup>Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 40.

<sup>138</sup>*Ivi*, p. 706.

lui non è orrore ma amore, allora dobbiamo amare anche  
Giuda. Giusto?<sup>139</sup>

È seguendo questo bipolarismo, che ripropone in antitesi costante la lotta tra gli eletti e i preteriti, che si vanno a costituire all'interno del romanzo una serie di opposizioni manichee che mostrano come funzioni il carattere oppositivo dei *minori*, di coloro che – sganciati dalla dinamica della salvezza – rivendicano la propria natura contrastiva (inconsapevolmente *funzionale?*) ai sistemi di potere. La stessa azione romanzesca e il narratore (esplicitamente schierato) che se ne fa carico giocano sul fatto che solo dal punto di vista degli eletti può darsi, può avere *sensu* l'opposizione minoritaria dei preteriti. L'atto logico-narrativo che sottostà alla comprensione storica mette in opera una purificazione logico-concettuale degli elementi che sono considerati contaminanti, spuri o irrazionali e che – pur nella loro fondamentale funzione di contrasto – vengono in ultima istanza posti al di fuori della coerenza narrativa dei fatti, vittime di una violenza sistematica che li condanna infine all'oblio: «[t]he poeticization of these ideas is the narrator's attempt to turn the elect's control of history against itself by bringing the incoherent perception of the preterite to the forefront of the text, while at the same time inducing the reader to “see” history as the preterite in the text do, a rhetorical strategy which argues for the universality of the preterite experience»<sup>140</sup>. L'idea di preterizione è concettualmente legata al vero *to pass over*, indicando in questo modo una forma di oltrepassamento, di differente appartenenza rispetto al cristallino, pacificato (eppur violento), stato degli eletti: «[t]his idea of the “preterite”, as Pynchon uses it, refers to those who have been “passed over”, the abandoned, the

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 707.

<sup>140</sup> Shawn Smith, *Pynchon and History. Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*, cit., p. 85. La poetica dell'elezione, sostiene Smith, stabilisce un rapporto inversamente proporzionale tra il potere esercitato dagli eletti e la loro percezione dei preteriti alla stregua di essere de-umanizzati o inumani: «[t]he spatial poetics of election, organized around images of ascendance, the sky, and moving upwards, create a “perspective” that, like the overhead shot in cinematic syntax, oppresses the object of its gaze» *ibid.*

neglected, the despised and the rejected; those for whom the System has no use [...]»<sup>141</sup>. È paradossale come, nel sottrarsi al nesso razionale condiviso, le forme della paranoia (in questo caso organizzata, pubblica, si direbbe) nelle quali si concretizzano le azioni di disturbo del divenire storico e della sua comprensione, debbano consapevolmente rinunciare alle verità costituite e ai nessi razionali che potrebbero segnare l'uscita dallo stato di minorità il quale, di conseguenza, è loro forma peculiare e con buone ragioni essenziale:

«Intendo dire quello che Loro e i Loro psichiatri prezzolati definiscono "sistema illusivo". Inutile aggiungere che queste "illusioni" sono sempre definite a livello ufficiale, Noi non dobbiamo preoccuparci di questioni quali la realtà o l'irrealtà. A Loro interessa solo la comodità. Quello che conta è il *sistema*, il modo in cui i dati si dispongono al suo interno [...]»

[...]«Sono Loro quelli razionali. Noi ci pisciamo sopra, sui Loro accordi razionali... vero Mexico?»<sup>142</sup>

Il narratore, che partecipa attivamente alle cause dei propri personaggi (non solo, invero, a quelle dei paranoici appartenenti alla Forza Contraria ma

---

<sup>141</sup>Tony Tanner, *V and V-2*, cit., p. 54. Il traduttore italiano del romanzo, Giuseppe Natale, precisa inoltre che il termine *Passover* «[...] viene usato in inglese anche per indicare la Pasqua ebraica [...] con riferimento all'episodio biblico dell'angelo sterminatore, il quale "passa sopra" le case degli israeliti marchiati dal sangue dell'agnello, risparmiandole» in Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 221, nota. «Set against the Preterite are the Elite, the users and manipulators, those who regard the planet as existing solely for their satisfaction, the nameless and ubiquitous "They" who dominate the world of the book. [...] In redeploying these terms, which are after all central to the thinking of the people who founded America, and applying them to a cruel division which is at work throughout the world today, Pynchon shows once again how imaginatively he can bring the past and the present together with startling impact» in Tony Tanner, *V and V-2*, cit., p. 54. Nel romanzo, le ultime notizie che si hanno di Slothrop, esponente perfetto della massa dei preteriti, sono frammentarie ed incerte salvo il fatto che «[...] ci aspetteremmo di doverlo cercare fra gli Umili, fra le anime grigie e preterite, di trovarlo alla deriva, sotto la luce ostile del cielo, nell'oscurità del mare...» in Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 945.

<sup>142</sup>*Ivi*, pp. 813-814.

anche a quelli demoniaci e negativi, come Weissmann/Blicero<sup>143</sup>) pare ben consapevole del nocciolo duro di opposizione e di subordinazione permanente che la dimensione paranoica implica: questa consapevolezza è ribadita in chiusura del romanzo, ove si può leggere il testo di una canzone da cantare mentre il Razzo simbolicamente cade<sup>144</sup> sul cinema all'interno del quale *L'Arcobaleno* è stato *proiettato* (è infatti interpretabile, tra le altre cose, come un romanzo filmico):

[c]'è ancora tempo, se hai bisogno di conforto, di toccare la persona accanto a te, oppure di toccarti fra le tue cosce fredde... oppure, se hai in sorte una canzone, eccone una che Loro non hanno mai insegnato a nessuno, un inno di William Slothrop, dimenticato da secoli, fuori stampa, cantato su una di quelle arie semplici e piacevoli del periodo. Segui la pallina bianca sullo schermo che ti indica le parole:

*C'è una mano per rovesciare il tempo,*

---

<sup>143</sup> Weissmann, di certo il personaggio più oscuro dell'intero romanzo: «Enzian ha anche scoperto una somiglianza sufficiente fra Bleicheröde e “Blicker”, il soprannome che gli antichi tedeschi avevano dato alla Morte. Il nome era stato poi latinizzato, trasformato in “Dominus Blicero”. La parola aveva affascinato Weissmann, al punto da volerla adottare come proprio nome in codice nelle SS» *ivi*, p. 416.

<sup>144</sup> *L'Arcobaleno* è attraversato da una serie di riferimenti, espliciti e impliciti, alla produzione poetica di Rilke (in particolare ai *Sonetti ad Orfeo* e alle *Elegie duinesi*). La figura dell'angelo e il tema della caduta, ad esempio, vengono riformulati secondo la prospettiva speciale del romanzo stesso: l'immagine del giovane Gottfried, angelo mondano sacrificato da Weissmann/Blicero nel lancio del Razzo 00000 ne è la prova più evidente: «[...] non era una stella, e stava cadendo, un angelo della morte lucente» in Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 967. Si leggano, per comprendere l'uso, non privo di rovesciamenti, della poesia rilkeana, gli ultimi versi della decima elegia: «Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis, / siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren / Hasel, die hängenden, oder / meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. - // Und wir, die an steigendes Glück / denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt, / wenn ein Glückliches fällt. [Ma se i morti infinitamente dovessero mai destare un simbolo in noi, / vedi che forse indicherebbero i penduli amenti / dei noccioli spogli, oppure / la pioggia che cade su terra scura a primavera. // E noi che pensiamo la felicità / come un'ascesa, ne avremmo l'emozione / quasi sconcertante, / di quando cosa ch'è felice, cade]» in Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, trad. di Enrico e Igea De Portu, Einaudi, Torino 1978, pp. 66-69.



*Benché nella Tua clessidra sia esaurito,  
Finché la Luce che abbatté le Torri  
Non trova l'ultimo, povero Preterito...  
Finché i Cavalieri dormono sulle strade,  
Della nostra Zona storpiata, infelice,  
Dove c'è un'Anima in ogni pietra,  
E una faccia su ogni pendice...*

E adesso tutto insieme...<sup>145</sup>

Il territorio europeo devastato dalla guerra che fa da ambientazione alle vicende del romanzo, denominato «la Zona»<sup>146</sup>, appare chiaramente come il luogo in cui, materialmente e simbolicamente, la progettualità economico-politica ha messo in atto un processo di disumanizzazione e di controllo delle esistenze che oltre a porre la questione intorno al senso degli eventi storici dopo la tragedia della guerra e la costruzione di ordigni sempre più *prestanti* e potenzialmente mortiferi, si rivela soprattutto come tessuto sensibile all'apertura romanzesca, in grado di svelare la traccia infernale, *plutonica*, dello sterminio condotto dagli esseri umani: «[...] la spietata fenice che crea deliberatamente il proprio olocausto... *la propria resurrezione*... Inscenata. Sotto controllo. Nessuna grazia, nessun intervento divino»<sup>147</sup>. Per mezzo della forza

---

<sup>145</sup> Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., pp. 967-968. In lingua originale il testo della canzone di William Slothrop suona in questo modo: «There is a Hand to turn the time, / Though thy Glass today be run, / Till the Light that hath brought the Towers low / Find the last poor Pret'rite one... / Till the Riders sleep by ev'ry road, / All through our crippl'd Zone, / With a face on ev'ry mountainside, / And a Soul in ev'ry stone...» in Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, Penguin, London 2006, p. 776.

<sup>146</sup> Cfr. [tavola IV](#) e si veda in merito l'articolo di Daniela Daniele, *Rovine Belliche e Detriti Recenti. Le Zone in Gravity's Rainbow*, «Rivista di studi anglo-americani», VI, 8 (1990), pp. 421-430.

<sup>147</sup> Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 534. Quest'idea della natura predatoria dell'attività umana nei confronti della disposizione ambientale del pianeta è ribadita in un lungo passo del romanzo: «[l]a luna s'è alzata in cielo. Geli ora si siede nello stesso punto in cui ha visto l'aquila e aspetta, aspetta che qualcosa la vada a carpire. E tu, non l'hai già aspettato questo qualcosa, chiedendoti se sarebbe venuto dall'interno o dall'esterno? Superando infine le futili congetture su ciò che sarebbe potuto succedere... facendo tabula rasa nel tuo cervello, ogni tanto, per prepararti a quella Visita... sì, non era successo lì, vicino a lei? Non ti ricordi? Sei sgusciato via dall'accampamento, per

di gravità, che simboleggia la rottura del patto col divino, la caduta inevitabile sia degli angeli (umanissime vittime e carnefici osceni) che degli ordigni bellici, e nel contempo la *ricaduta* in forma di scoria di ogni ente, sono le macerie stesse ad essere riconvertite nel divenire storico: «[s]ono la Forza di Gravità, è contro di me che deve lottare il Razzo, è a me che si sottomettono i rifiuti della preistoria per essere tramutati nella sostanza stessa della Storia...»<sup>148</sup>. È allora chiaramente rintracciabile un'ambiguità significativa tra il valore di esibizione della distruzione che la *wasteland* della Zona rappresenta e la possibilità che, tra i residui umani e materiali che la attraversano come in un sogno allucinato, sia possibile scorgere se non una via per la redenzione, almeno la strada verso una rinnovata libertà che si sganci – anche per un attimo – dal gioco imperante della razionalità e ideologia che promuove la progettazione della morte: «[d]a qualche parte, fra i rifiuti e le scorie del mondo, si nasconde la chiave che ci riporterà alla nostra Terra, ci restituirà alla nostra libertà»<sup>149</sup>.

---

poter essere un momento da solo con quel Qualcosa che sentivi agitarsi lungo la terra... era l'equinozio... la primavera verde, le notti uguali... i canyon si stanno spalancando, dal loro fondo si levano le esalazioni delle fumarole, della vita tropicale, cotta a vapore come la verdura in una pentola, un ranciudume, un profumo di stupefacenti, una cappa di odori... la coscienza umana, quella povera creatura deforme e sciancata, segnata dalla sorte, sta per nascere. Questo è il Mondo poco prima della comparsa degli uomini. Il Mondo gettato troppo violentemente alla vita, in un flusso troppo costante perché gli uomini possano vederlo direttamente. Sono destinati a vederlo solo da morto, in una serie di strati inerti, putrefatto, trasformato in petrolio o in carbone. Da vivo, questo Mondo era una minaccia: era adatto ai Titani, era uno straripamento di vita, folle, fragoroso, formava una tale corona verde attorno al corpo della Terra che *bisognava* per forza mandare un predatore a rovinare tutto, prima che facesse saltare a pezzi il Creato. È stato così che noi, i suoi custodi sciancati, siamo stati mandati qui, a crescere e moltiplicarci, a dominare la Terra. I predoni di Dio. Noi. I controrivoluzionari. *La nostra missione è quella di promuovere la morte*. Il nostro modo di uccidere, in nostro modo di morire, sono unici fra le Creature. È stato qualcosa a cui abbiamo dovuto lavorare, sia da un punto di vista storico che personale. Qualcosa che abbiamo dovuto costruire da zero, fino a portarlo alla sua condizione presente, una reazione quasi forte come la vita, capace di contenere la rivolta verde. Ma è solo *quasi forte come lei*» *ivi*, pp. 916-917.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 815.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 670. [Somewhere, among the wastes of the World, is the key that will bring us back, restore us to our Earth and to our freedom.]

#### 4. Abitare la discarica

Le dinamiche di rappresentazione del residuale si fanno più complesse nei casi in cui, come nel romanzo *La cresta dell'onda*<sup>150</sup>, la narrazione romanzesca intreccia legami con eventi epocali del mondo contemporaneo: in questo caso l'atmosfera politica e la messa in questione paranoica degli eventi intessuti intorno alle catastrofi dell'11 settembre. Quest'ultimo evento, cicatrice sul tessuto politico americano e chiarissima cesura nella scansione della storia recente, è in realtà nel romanzo avvolto da una sorta di *vuoto* della parola<sup>151</sup>, e

---

<sup>150</sup> Il titolo originale dell'opera è un bel più ambiguo e risonante *Bleeding Edge*.

<sup>151</sup> Il commento emotivamente coinvolto (e concettualmente paranoico) da parte del narratore della vicenda si concentra sulle cause e sulla semplificazione linguistico-ideologica seguente portata avanti dalle strutture politiche e veicolata dai mass-media: «[s]e non leggete nient'altro che l'autorevole quotidiano cittadino potreste credere che la città di New York, traumatizzata e unita nel dolore al pari di tutta la nazione, abbia raccolto la sfida del jihadismo globale unendosi alla crociata dei giusti che ora gli uomini di Bush chiamano Guerra contro il Terrore. Se consultate altre fonti – su internet, per esempio – potreste farvi un quadro un po' diverso. Fuori, nella vasta e indefinita anarchia del cyberspazio, tra i miliardi di fantasie autorisonanti, cominciano ad affiorare oscure possibilità.

Il pennacchio di fumo e di macerie umane e strutturali finemente suddivise è stato soffiato verso sudovest, in direzione di Bayonne e Staten Island, ma l'odore si stente fino ad uptown. Un odore chimico acre, di morte e di bruciato, che a memoria di questa città nessuno ha mai sentito e che resterà per settimane. Anche se tutti a sud della 14<sup>ma</sup> strada in un modo o nell'altro sono stati toccati direttamente, a gran parte della città l'esperienza è giunta mediata, in maggioranza dalla televisione – più era uptown e più il momento era di seconda mano, racconti di parenti pendolari, di amici, di amici di amici, colloqui telefonici, sentiti-dire, folklore, come se entrassero in gioco forze tra i cui interessi è fortissimo quello di prendere al più presto il controllo della vulgata, e la storia affidabile si riducesse a un fosco perimetro centrato su “Ground Zero”, un termine da Guerra Fredda estrapolato dagli scenari di conflitto nucleare così popolari nei primi anni Sessanta. Qui non c'è stata neanche l'ombra di un attacco sovietico contro Manhattan downtown, eppure quelli che ripetono all'infinito “Ground Zero” lo fanno senza vergogna né pensiero per l'etimologia. Lo scopo è far sì che la gente si trovi fomentata in una certa direzione. Fomentata, impaurita e impotente» in Thomas Pynchon, *La cresta dell'onda*, cit., pp. 389-390. [If you read nothing but the Newspaper of Record, you might believe that New York City, like the nation, united in sorrow and shock, has risen to the challenge of global jihadism, joining a righteous crusade Bush's people are now calling the War on Terror. If you go to other sources—the Internet, for example—you might get a different picture. Out in the vast undefined anarchism of cyberspace, among the billions of self-resonant fantasies, dark possibilities are beginning to emerge.

The plume of smoke and finely divided structural and human debris has been blowing southwest, toward Bayonne and Staten Island, but you can smell it all the way uptown. A bitter chemical smell of death and burning that no one in memory has ever in this city smelled before and which lingers for weeks. Though everybody south of 14th Street has been directly touched one way or another, for much of the city the experience has come to them mediated, mostly by television—the farther uptown, the more secondhand the moment, stories from family members commuting to work, friends, friends of friends, phone conversations, hearsay, folklore, as forces in whose interests it compellingly lies to seize control of the narrative as quickly as possible come into play and dependable history shrinks to a dismal perimeter centered on “Ground Zero,” a Cold War term taken from the scenarios of nuclear war so popular in the early sixties. This was nowhere near a Soviet nuclear strike

viene esibito attraverso le conseguenze che si riverberano nelle storie dei protagonisti della vicenda rinunciando, in un ritirarsi del dire che è anche atto di denuncia, alla sua riproduzione finzionale. A questo (non)evento narrativo si aggiunge, come a complicare le chiavi di lettura del reale (quello che il narratore definisce il *meatspace*), l'irrompere della protagonista Maxine Tarnow in uno spazio virtuale che diventa veicolo di una differente dimensione dell'abitare e del costruire il senso, rimodulando in modo nuovo la dinamica della paranoia esistenziale che si è vista in atto nell'*Incanto*. Uscire dalla dinamica monodimensionale del *meatspace* ed entrare (sebbene attraverso un codice, un linguaggio e dunque anche la simulazione dell'orientarsi nello spazio) nelle profondità del web significa per Maxine abbandonare ancora una volta l'esperienza superficiale anche dell'approccio al virtuale e abbracciare una – potenzialmente pericolosa – profondità. In questa metaforica spaziale le potenzialità, le insidie e il caos composto del DeepWeb sono chiare:

[i]n teoria il Web Sommerso dovrebbe essere formato soprattutto da siti obsoleti e link rotti, una rottamaia senza fine. Come ne *La mummia* (1999) un giorno arriveranno avventurieri per dissotterrare reliquie di dinastie remote ed esotiche. – Ma è solo la facciata, – secondo Eric, – dietro c'è tutto un labirinto invisibile di vincoli collocati di proposito, in certi posti ti lasciano andare, in altri no. Devi imparare questo codice di comportamento segreto e lo devi rispettare. Una discarica, ma ben strutturata.<sup>152</sup>

---

on downtown Manhattan, yet those who repeat “Ground Zero” over and over do so without shame or concern for etymology. The purpose is to get people cranked up in a certain way. Cranked up, scared, and helpless.]

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 271. [The Deep Web is supposed to be mostly obsolete sites and broken links, an endless junkyard. Like in *The Mummy* (1999), adventurers will come here someday to dig up relics of remote and exotic dynasties. “But it only looks that way,” according to Eric—“behind it is a whole invisible

Nell'esplorazione di questo territorio virtuale ci si rende conto che la resa simulativa della spazialità ne è cifra costitutiva e che non solo non può darsi profondità (criptica e potenzialmente minacciosa) senza una superficialità «alla luce del giorno» verso la quale opporsi ma anche che, nell'accumulo delle macerie virtuali, la possibilità di rintracciare linee di interpretazione personali e svincolate dalle regole eterodirette che strutturano l'esperienza della superficie diventa una risposta viva e attiva alla richiesta di senso dell'accadere storico. Ecco allora che l'esperienza di immersione nell'oscurità del Web non strutturato diventa orientamento spaziale prima e politico poi: «[...] poco dopo sono linkati e scendono lentamente dalla Manhattan antelucana in una tenebra pullulante, lasciando gli internauti di superficie sopra di loro, indaffarati a strisciare da un link all'altro, lasciandosi dietro i banner, i pop-up, i gruppi di utenti e le chat-room autoreplicanti... e scendono in un punto dove possono cominciare a girare fra blocchi co-optati di spazio di indirizzamento con cyber-gorilla a guardia dei perimetri, centri operativi degli spammer, videogiochi reputati per un verso o per l'altro troppo violenti, offensivi o smodatamente belli per l'idea attuale del mercato...»<sup>153</sup>. Lo spazio relativamente a-normato delle profondità virtuali si lascia popolare dalle *wasted lives* della contemporaneità, figure ricacciate nei margini opachi dell'esistenza, proiezione modernissima della schiera dei preteriti: «Maxine è stupita della densità di popolazioni di quaggiù, nella Rete sub-spider. Avventurieri, pellegrini, espatriati mantenuti da casa, amanti in fuga, usurpatori, salta fossi, fuggiaschi, e un certo numero di impendi-nerd tra i quali

---

maze of constraints, engineered in, lets you go some places, keeps you out of others. This hidden code of behavior you have to learn and obey. A dump, with structure.”]

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 286. [Presently they're linked and slowly descending from wee-hours Manhattan into teeming darkness, leaving the surface-Net crawlers busy overhead slithering link to link, leaving behind the banners and pop-ups and user groups and self-replicating chat rooms... down to where they can begin cruising among co-opted blocks of address space with cyberthugs guarding the perimeters, spammer operation centers, video games one way or another deemed too violent or offensive or intensely beautiful for the market as currently defined...]

Promoman, che Eric le presenta»<sup>154</sup>. Eppure, anche in questo spazio semi-anarchico all'interno del quale l'esperienza della marginalità e della subalternità convive con quella di una maggiore libertà, il pericolo imminente di una normalizzazione e di una messa a profitto economica delle opportunità offerte da quello spazio è imminente: «[è] un territorio non ancora incasinato. Sarebbe bello che stesse così per sempre, ma i colonizzatori stanno arrivando. Pezzi grossi e pivelli. Si sente il soul bianco da dietro le montagne. Ci sono già cinque o sei progetti ben finanziati per creare dei software che surfino nel Web Sommerso...»<sup>155</sup>. Minaccioso e imminente, il rischio del controllo da parte delle dinamiche tardo capitalistiche si fa minaccia reale e al suo agire ci accompagna in modo inevitabile un annullamento delle distinzioni del residuale, l'amministrazione giuridico-normativa e la mercificazione delle risorse:

[a] parte che l'estate finirà presto, appena metteranno piede qui sotto, tutto s'imborgherà prima di avere il tempo di dire «tardo capitalismo». Poi sarà uguale a su, nell'acqua bassa. Link dopo link, metteranno tutto sotto controllo, tutto sicuro e rispettabile. Una chiesa a ogni angolo. Tutti i bar con la licenza. Chiunque voglia ancora la sua libertà dovrà montare in sella e andarsene altrove.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> *Ivi*, pp. 286-287. [It surprises Maxine how populated it is down here in sub-spider country. Adventurers, pilgrims, remittance folks, lovers on the run, claim jumpers, skips, fugue cases, and a high number of inquisitive entrepreneurds, among them Promoman, whom Eric introduces her to.]

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 287. [It's still unmessed-with country. You like to think it goes on forever, but the colonizers are coming. The suits and tenderfeet. You can hear the blue-eyed-soul music over the ridgeline. There's already a half dozen well-funded projects for designing software to crawl the Deep Web—"]

<sup>156</sup> *Ibid.* [Except summer will end all too soon, once they get down here, everything'll be suburbanized faster than you can say 'late capitalism.' Then it'll be just like up there in the shallows. Link by link, they'll bring it all under control, safe and respectable. Churches on every corner. Licenses in all the saloons. Anybody still wants his freedom'll have to saddle up and head somewhere else.]

Imparare ad abitare il virtuale può significare procedere attraverso una differente profondità, una sorta di topografia di secondo grado che risponde, almeno in un primo momento, a regole diverse rispetto a quelle di controllo dell'esperienza del *meatspace*, lo spazio corporeo primario attraverso il quale pure lo spazio virtuale viene «vissuto». Il caso della piattaforma DeepArcher<sup>157</sup> nel romanzo è esemplare: viene descritta non come un gioco ma come un viaggio, una sorta di ricostruzione aperta di uno spazio geografico potenzialmente infinito e comunque indefinito. Attraverso la costruzione di una corporeità virtuale, un *avatar* che si muove nella metaforica della spazialità virtuale e che – è bene ricordarlo – può essere ridotto in linea di principio al suo codice, l'orientarsi in questa sorta di zona sottotraccia rispetto alla luminosa esistenza corporea primaria diventa la controparte minoritaria della narrazione della retorica pubblica e serbatoio, inoltre, della ragione paranoica. DeepArcher è «[...] un viaggio [...]»<sup>158</sup> ma non è un gioco: eppure una semplice esperienza di conoscenza e di costruzione in fieri di un mondo virtuale può rivelarsi, allo sguardo iperinterpretativo del paranoico, come una sorta di reincarnazione:

– Man mano che ti addentri, gli scenari che ti passano accanto da un nodo all'altro sono contributi di utenti di tutto il mondo. Tutto gratis. Etica hacker. Ognuno fa il suo pezzo, poi sparisce senza comparire nei credits. Aggiungendo nuovi veli all'illusione. Tu sai cos'è un avatar, vero?

– Certo, una volta me l'hanno anche prescritto, ma mi dà sempre un po', cioè... di nausea.

– Nella realtà virtuale, – inizia a spiegare Lucas, – è un'immagine in 3-D che usi per rappresentare te stesso...

---

<sup>157</sup> La pronuncia è simile alla parola *departure*.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 49.

– Già, certo, i giocatori permanenti... ma qualcuno mi ha detto anche che nella religione indù l'avatar è un'incarnazione. Così continuo a chiedermi... quando passi da questo lato dello schermo alla realtà virtuale, è come morire e reincarnarsi... mi spiego?<sup>159</sup>

Il vagare in un mondo virtuale ancora indefinito, in continuo mutamento e dunque in un certo senso libero è una forma di abbandono («[...] un modo costruttivo di perdersi»<sup>160</sup>), la «partenza» per un luogo dal quale si potrebbe non (voler) tornare, come se «[...] ogni idea di scappare per trovar rifugio non avrebbe incluso alcuna via per tornare indietro»<sup>161</sup>. I mondi della realtà in prima persona e quello, simulato ma non meno potenzialmente *significante*, della realtà virtuale esperita via avatar possono sembrare separati in maniera inscindibile, ma è possibile che nell'esperienza complessiva del ricercatore paranoico e nella sua personale *quest* per una ragione rinnovata questi possano interagire, collidere e addirittura in un certo modo sovrapporsi così di rivelare (meglio: progettare/proiettare) inaspettate coincidenze. Quando Maxine si trova a osservare la Isle of Meadows [[tavola V](#)], situata proprio di fronte alla discarica di Fresh Kills<sup>162</sup> [[tavola VII](#)] il momento della rivelazione, la metaforizzazione dell'esperienza virtuale diviene palese e si rivela decisamente significativa:

---

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 85-86. [“The further in you go, as you get passed along one node to the next, the visuals you think you’re seeing are being contributed by users all over the world. All for free. Hacker ethic. Each one doing their piece of it, then just vanishing uncredited. Adding to the veils of illusion. You know what an avatar is, right?”

“Sure, had a prescription once, but they always made me a little, I don’t know, nauseous?”

“In virtual reality,” Lucas begins to explain, “it’s a 3-D image you use to represent yourself—”

“Yeah, actually, gamers in the house forever, but somebody told me also that in the Hindu religion avatar means an incarnation. So I keep wondering—when you pass from this side of the screen over into virtual reality, is that like dying and being reincarnated, see what I’m saying?”]

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 95 [t.d.A., periodo sfuggito alla trad. italiana].

<sup>162</sup> Cfr. III.3 per l'importanza che questa ha nel romanzo *Underworld*.



Sid spegne le luci di navigazione e il motore, e sistema dietro Island of Meadows, all'incrocio tra Fresh e Arthur Kills, centro del tossicame, punto focale oscuro dello smaltimento rifiuti della Grande Mela, tutto quello che la città ha respinto per poter continuare a fingersi sé stessa, e qui inaspettatamente al cuore di esso ci sono questi cento acri di acquitrino completamente intatto, proprio sotto la rotta migratoria del Nord Atlantico, protetto per legge dalla speculazione e dalle discariche, dove gli uccelli palustri possono dormire al sicuro.<sup>163</sup>

La contrapposizione, la resistenza (destinata, come il narratore presagisce, a durare poco) di questo piccolo zoccolo duro intorno all'immensa discarica che lo fronteggia si lega alla capacità di libertà relativa esperibile nelle zone non-normate. La discarica, che è la controparte dell'identità della città e dunque del sistema socio-economico che l'ha fondata e la sostiene, in quanto punto focale della civilizzazione statunitense può essere intesa come il residuo che si sostituisce alla fine, alla morte personale e collettiva: un *quid* di materiale temporalmente più resistente della specificità individuale, che minaccia addirittura la certezza della morte: «[o]gni busta di Fairway piena di bucce di patatine, fondi di caffè, cibo cinese non mangiato, fazzoletti, assorbenti usati, tovaglioli di carta, pannolini monouso, frutta guasta, yogurt scaduto, che Maxine abbia gettato in vita sua è qua da qualche parte, moltiplicata per tutte quelle che non conosce, dal 1948, prima che lei nascesse, e tutto quello che credeva perduto e ormai per sempre fuori dalla sua vita è solo entrato in una

---

<sup>163</sup> *Ivi*, pp. 199-200. [Sid kills the running lights and the motor, and they settle in behind Island of Meadows, at the intersection of Fresh and Arthur Kills, toxicity central, the dark focus of Big Apple waste disposal, everything the city has rejected so it can keep on pretending to be itself, and here unexpectedly at the heart of it is this 100 acres of untouched marshland, directly underneath the North Atlantic flyway, sequestered by law from development and dumping, marsh birds sleeping in safety.]

storia collettiva, che è un po' come essere ebrei e scoprire che la morte non è la fine di tutto: ritrovarsi, insomma, all'improvviso senza il conforto dello zero assoluto»<sup>164</sup>. È in un luogo così fortemente simbolico che avviene la messa a punto della rivelazione profana, delle segrete connessioni che permettono di sovrapporre l'esperienza «reale» del rapporto tra la riserva naturale e la discarica con quello della libertà del regno di DeepArcher minacciato dalla progettualità economica del capitalismo. La Island of Meadows ricorda a Maxine

qualcosa, e in un istante capisce di che si tratta. Come se ci si potesse inoltrare nell'incombente e profetica discarica, quel perfetto negativo della città nella sua lurida colante incoerenza, e trovare una serie di link invisibili su cui cliccare per ritrovarsi trasportati, in dissolvenza incrociata, in un rifugio inatteso, un pezzo dell'antico estuario esente da ciò che è accaduto, che è continuato ad accadere, a tutto il resto. Come la Island of Meadows, anche DeepArcher è tallonato dagli speculatori. Un bel mattino fin troppo prossimo, i visitatori migranti ancora eventualmente là sotto per fede nella sua inviolabilità saranno bruscamente sopresi dalla discesa murmure di rettili aziendali del mondo del Web smaniosi di indicizzare e corrompere un altro lotto protetto per i loro scopi tutt'altro che altruistici.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 200. [Every Fairway bag full of potato peels, coffee grounds, uneaten Chinese food, used tissues and tampons and paper napkins and disposable diapers, fruit gone bad, yogurt past its sell-by date that Maxine has ever thrown away is up in there someplace, multiplied by everybody in the city she knows, multiplied by everybody she doesn't know, since 1948, before she was even born, and what she thought was lost and out of her life has only entered a collective history, which is like being Jewish and finding out that death is not the end of everything—suddenly denied the comfort of absolute zero.]

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 200-201. [This little island reminds her of something, and it takes her a minute to see what. As if you could reach into the looming and prophetic landfill, that perfect negative of the city in its seething foul incoherence, and find a set of invisible links to click on and be crossfaded at last to unexpected refuge, a piece of the ancient estuary exempt from what happened, what has gone on

Esattamente come nel processo di costruzione del mondo paranoico dell'*Incanto* avveniva una sovrapposizione segnica e, insieme ad essa, una sovrascrittura simbolica in risposta alla regola organizzativa privata che strutturava i contenuti discontinui e «rintracciava» al di sotto del mondo dato, superficiale e illuminato, delle contro-narrazioni in grado di tracciare delle linee di senso inedite, così la sovrapposizione del reale e del virtuale mette in evidenza all'interno del *meatspace* la mai pacificata separazione tra il residuo della civilizzazione e la debole forza di resistenza della «natura» che appare minacciata pericolosamente dai processi di inglobamento normativo proprio come la come la realtà mutevole, in espansione e ancora relativamente anarchica di DeepArcher. Così dunque la relazione tra il mondo fisico, quello dello spazio corporeo, e il modo virtuale, nel quale questa corporeità è sdoppiata e proiettata in seconda istanza in un io fantasmatico e simulacrale, viene infine a mettere in contatto i due mondi e quella che in un primo momento poteva apparire una separazione di rango e una contrapposizione di realtà confluisce gradualmente verso una complessità più articolata, non priva di pericoli ma di certo ricca di possibilità, nella quale virtuale e reale possono essere entrambi campi di investimento di senso:

[a]ttraverso gli innumerevoli motivi incrociati del cyber-mondo, i destini dei cliccatori selvaggi sono alterati in peggio – crash di sistema, dati persi, conti bancari messi a sacco, tutte cose collegate al computer, come ci si può aspettare, ma poi ci sono anche problemi nella realtà fisica come brufoli, coniugi infedeli, sciacquoni aperti che

---

happening, to the rest of it. Like the Island of Meadows, DeepArcher also has developers after it. Whatever migratory visitors are still down there trusting in its inviolability will some morning all too soon be rudely surprised by the whispering descent of corporate Web crawlers itching to index and corrupt another patch of sanctuary for their own far-from-selfless ends.]

nessun idraulico riesce ad aggiustare che offrono a gente con tendenze più metafisiche ulteriore prova che internet non è che una piccola parte di un continuum integrato assai più vasto.<sup>166</sup>

Dopo l'evento dell'11 settembre la relazione tra il fisico e il virtuale diventa oggetto imprescindibile dell'attenzione paranoica al cambiamento, alle tracce che potrebbero indicare una qualche ingerenza del mondo illuminato in quelle zone d'ombra della residualità che tentavano – in una vana promessa di libertà anarchica – di sfuggire all'investimento politico ed economico così come a quello personale e privato. Nella scelta, che si mostra ancora una volta di primaria importanza, su che tipo di storia raccontare, dove cercare di trovare delle zone che sfuggano alla narrazione condivisa e quotidiana, la stessa Maxine è incerta e questo suo cercare *altrove* è l'unico gesto disponibile per chi accetta i rischi dell'isolamento del significato pur di provare a sfuggire a sistemi rigidi e determinati: «[n]on ha idea di come uscire dalla sua storia di scelte sicure e diventare raddomante nel deserto di questo momento incerto, sperando di trovare, che cosa? Un rifugio, un DeepArcher americano...»<sup>167</sup>. Il processo di fuoriuscita dalla normalità data dell'esistenza e la ricerca di altre strade in grado di sfuggire alla pratica di narrazione universale si erige nuovamente contropelo rispetto al tessuto americano: laddove per Oedipa Maas l'esistenza della sola America e l'assenza di qualsiasi *plot* metteva in questione la scelta sulle modalità da dare alla propria vita e dunque le poneva la scelta della paranoia come *strategia di resistenza* anche in questo caso lo spazio esistenziale del virtuale (in grado di

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 410. [Through the uncountable cross-motives of the cyberworld, the fates of unreflective click-happy users are altered for the worse—systems crash, data are lost, bank accounts are looted, all of which being computer-related you might expect, but then there are also the realworld inconveniences, such as zits, unfaithful spouses, intractable cases of Running Toilet, providing the more metaphysically inclined further evidence that the Internet is only a small part of a much vaster integrated continuum.]

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 420. [No idea of how to step outside her own history of safe choices and drowse her way across the desert of this precarious hour, hoping to find what? some refuge, some American DeepArcher...]

assorbire le tendenze «metafisiche» dei relitti della storia) è promessa di libertà e trappola insieme, incognita e minaccia: un territorio in cui ineluttabilmente le mani della progettualità economica cambiano le regole e il paesaggio. Come se alla tragedia degli eventi si rispondesse sottraendo l'opacità del complesso continuum del mondo contemporaneo, de-liberalizzando le zone prima fuori controllo; come se in fondo la messa in ordine del non-normato potesse, per mezzo della legge del profitto e della sua progettualità, mettere in sicurezza l'esistenza. Maxine, dopo che la piattaforma di DeepArcher «emerge» in coincidenza con l'11 settembre,

[s]tavolta non può non notare come il luogo sia diverso. Quello che era un deposito ferroviario adesso è un porto spaziale tipo *I pronipoti* tutto pieno di strutture angolari, torri frastagliate in lontananza, recinti lenticolari su palafitte, traffico di dischi voltanti su e giù in un cielo al neon. Negozi duty-free yuppizzati, alcuni di marche straneire di cui non riconosce nemmeno i caratteri delle scritte. Pubblicità ovunque. Sui muri, sui vestiti e sulla pelle della folla di comparse, come pop-up venuti dall'Invisibile che ti saltano in faccia.<sup>168</sup>

La comparsa della pubblicità, la ristrutturazione ambientale e la progettazione dello spazio realizzano quella profezia negativa che vede nelle dinamiche del tardo capitalismo processi irreversibili di fagocitazione delle esperienze devianti, eppure il detective paranoico proietta su questo spazio, che

---

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 421. [She can't help noticing this time how different the place is. What was once a train depot is now a Jetsons-era spaceport with all wacky angles, jagged towers in the distance, lenticular enclosures up on stilts, saucer traffic coming and going up in the neon sky. Yuppified duty-free shops, some for offshore brands she doesn't recognize even the font they're written in. Advertising everywhere. On walls, on the clothing and skins of crowd extras, as pop-ups out of the Invisible and into your face.]

è venuto a contatto con la superficie della propria realtà ed è dunque uscito dalla bolla di isolamento iniziale, la possibilità di costruire al suo interno una dimensione nuova, una sorta di al di là in grado di esorcizzare la morte e il terrore, di riassorbire in parte il colpo e la lacerazione del tessuto, così «reale», del vissuto americano<sup>169</sup>. Quando la piattaforma diventa open source e la sua apertura alla modificabilità diventa dunque totale lo spazio di nuovo si modifica, presagendo forse la nullificazione delle risorse e presagendo nella metafora del deserto assoluto l'inaridimento ambientale prossimo: «[s]ullo schermo, quindi, compare di colpo un deserto, anzi *il* deserto. Tanto vuoto quanto le stazioni ferroviarie e i terminali astronautici di un tempo più innocente erano sovrappopolati»<sup>170</sup>.

È infine il contatto delle due realtà ciò che permette di ricollocare la coscienza storica in una prospettiva ampia e articolata, inclusiva nel suo essere in grado di tracciare differenze e di accettare le incongruenze della superficie del mondo amministrato «privo di residui», uno sguardo insomma che, piuttosto che negare le atipicità o di semplificarne, annullandola, la presenza riesce a rintracciare zone di libertà le quali – sebbene minoritarie e dunque presumibilmente destinate a soccombere – pur *resistono*: «[a] mano a mano, trova sempre più difficile distinguere la “vera” New York da traduzioni quali Zigotisopoli... proprio mentre continua a essere irretita in un vortice che la porta ogni volta più in là nel mondo virtuale. Certo imprevista nel piano di

---

<sup>169</sup> «Per un po' Maxine continua a vagare nei corridoi attaccando bottone con gente a caso, per quanto il significato di “caso” non sia chiarissimo da queste parti. Incomincia a provare la sensazione raggelante che alcuni dei passeggeri più recenti possano essere profughi dei fatti del World Trade Center. Nessuna prova diretta, forse solo perché ha in mente l'11 settembre, ma ovunque guardi le sembra di vedere sopravvissuti in lutto, colpevoli stranieri e americani, pagatori, intermediari, paramilitari, che potrebbero aver preso parte alla giornata, o si limitano a millantarlo in un gioco al raggio» *ivi*, p. 425. [Maxine continues to wander corridors for a while, striking up conversations at random, whatever “random” means in here. She begins to pick up a chill sense that some of the newer passengers could be refugees from the event at the Trade Center. No direct evidence, maybe only because she has 11 September on her mind, but everywhere now she looks, she thinks she sees bereaved survivors, perps foreign and domestic, bagmen, middlemen, paramilitary, who may have participated in the day or are only claiming to've done so as part of some con game.]

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 479. [Onto the screen, accordingly, leaps a desert, correction, the desert. Empty as the train stations and spaceport terminals of a more innocent time were overpopulated.]

lavoro originario, ora spunta una possibilità che DeepArcher stia per tracimare nel golfo periglioso tra il monitor e il volto»<sup>171</sup>. Il riscatto e la generosità del lavoro di finzione – il suo essere fondato sull'intenzione di non aderire a una narrazione univoca del reale dato e di mettere in prospettiva (e questo accade anche quando le sue regole costitutive *simulano* la veridicità della narrazione storica condivisa) – proietta le sue figure incerte su ulteriori possibilità di esistenza. L'aspetto politico della narrazione univoca della «realtà» è innanzitutto lo strumento principale attraverso cui – in maniera più sottile e meno individuabile rispetto, ad esempio, alle incoerenze deflagranti dei *bipensiero* orwelliano<sup>172</sup>– si attua una graduale messa in mora del fantastico al fine di castrare le possibilità delle differenze esistenziali, sebbene prodotte dall'attività immaginativa: «[a]vrai notato [...] come le trasmissioni sulla “realtà” improvvisamente siano disseminate per tutte le Tv [...]? Qualcuno ha bisogno che questa nazione di esordienti si creda ormai finalmente rinsavita, indurita e consapevole della condizione umana, libera dalle finzioni che l'hanno condotta così fuori strada, manco prestare attenzione alle vite inventate fosse una forma di *perverso abuso di droga* che il crollo delle Torri ha guarito restituendo a tutti, di botto, la paura»<sup>173</sup>. È dunque politica l'ultima torsione che il romanzesco, in quanto *residuale stesso*, dimostra di poter compiere nella sua pretesa non di «spiegazione» del «reale» ma di esperienza dell'alterità, di ripiegamento delle possibilità dell'esistenza su se stesse e di moltiplicazione delle proiezioni

---

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 511. Zigotisopoli è una versione virtuale di una NY dei tempi passati, creata in DeepArcher dai figli di Maxine, (*n.d.A.*). [Increasingly she's finding it harder to tell “real” NYC from translations like Zigotisopolis... as if she keeps getting caught in a vortex taking her farther each time into the virtual world. Certainly unforeseen in the original business plan, there arises now a possibility that DeepArcher is about to overflow out into the perilous gulf between screen and face]

<sup>172</sup> Sull'importanza del romanzo di Orwell e sulle osservazioni di Pynchon stesso in merito si veda Thomas Pynchon, *Introduzione a 1984*, trad. di Tommaso Pincio, in AA. VV., *Mille Novecento Ottanta Quattro*, minimum fax, Roma 2005, pp. 109-110.

<sup>173</sup> Thomas Pynchon, *La cresta dell'onda*, cit, p. 399. [You notice[...] how “reality” programming is suddenly all over the cable[...]? Somebody needs this nation of starers believing they're all wised up at last, hardened and hip to the human condition, freed from the fictions that led them so astray, as if paying attention to made-up lives was some form of *evil drug abuse* that the collapse of the towers cured by scaring everybody straight again.]

immaginative come viatico se non di redenzione quanto meno di frizione, di opposizione permanente all'ordine dato del mondo amministrato.

## 5. Postilla. *Il pasto orrido*

Proverbs for Paranoids, 4: *You* hide,  
they seek.  
(Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*)

Nel mondo allucinato de *L'arcobaleno della gravità* la sacca di resistenza paranoica e sgangherata formata dai componenti della Forza Contraria, una forma di non-organizzazione oppositiva incapace per definizione di rovesciare la direttrice del potere e quindi incapace, di fatto, di portare avanti una vera e propria rivoluzione, mette in scena l'unica forma di attacco che è in grado di gestire: l'uso della parola al fine di inscenare una piccola, ridicola ma significativa, vendetta. È nel campo del disgusto che si ritorna, accedendo per via orrida al pasto come occasione sociale. Il rifiuto dell'organismo sano, l'escrementizio nella sua accezione strettamente biologica e patologica sono in questo caso usati *al rovescio*: laddove il disgusto originario e l'allontanamento dalle feci fonderebbero la civilizzazione come graduale sistemazione del residuale sociale e materiale<sup>174</sup>, in questo caso essi diventano esecutori di un gesto politico che tenta – invano – di rovesciare l'ordine morale che proprio sul disgusto fonda la sua capacità di delegittimare moralmente gli oggetti che ne vengono investiti<sup>175</sup>. L'occasione del contro-complotto è anche una piccola forma di rivincita, destinata a soccombere alla morte oppure all'assimilazione all'interno del Sistema stesso ma che per un momento brilla, grottesca oscena e disgustosa, come ultimo gesto di resistenza:

---

<sup>174</sup> Cfr. *infra*, cap. III.3.

<sup>175</sup> Si vedano per questi temi le osservazioni svolte in William I. Miller, *Anatomia del disgusto*, trad. di Maria Rosaria Fasanelli, McGraw Hill, Milano 1998, p. 172 e sgg.



[s]e i membri della Forza Contraria avessero saputo ciò che si nascondeva sotto quelle categorie, sarebbero forse stati in grado di disarmare, evirare, smantellare il Sistema. Però non lo sanno. Anzi, lo sanno, però non vogliono ammetterlo. Triste ma vero. Davanti a quella massa imponente di soldi, si comportano in modo schizoide, titubante, come tutti noi, questa è la dura realtà. Il Sistema ha una succursale nel cervello di ognuno di noi, il suo simbolo corporativo è un albatro bianco, tutti i suoi rappresentanti locali operano dietro una copertura nota come Io, la loro missione nel mondo è Spargere Merda. Sappiamo quello che succede, certo, ma noi li lasciamo fare. Purché possiamo vederli, contemplarli, con tutto il loro denaro ammassato, almeno una volta ogni tanto. Purché ci consentano di sbirciarli, anche se raramente. Ne abbiamo bisogno. E loro lo sanno, eccome se lo sanno: con quale frequenza, in quali condizioni... Dovremmo vedere molti più articoli nella stampa popolare, del tipo: *La Sera In Cui Rog E Castoro Si Sono Battuti Per Jessica Mentre Lei Piangeva Nelle Braccia Di Krupp*, e sbavare davanti a quelle fotografie sfocate...

Roger a questo punto deve aver sognato per un attimo le serate di caldo afoso di termidoro: la caduta della Forza Contraria, il fascino degli ex ribelli, un po' sospetti, ma che ancora godono dell'immunità ufficiale, dell'amore segreto, degni d'essere filmati dovunque si esibiscono... strambi animaletti domestici, condannati senza speranza.

Loro ci useranno. Noi li aiuteremo a legittimarli, anche se Loro non ne hanno bisogno, per Loro è solo un dividendo aggiuntivo, piacevole da avere ma non essenziale...

Eh sì, è *esattamente* quello che faranno. Ora hanno portato Roger lì, nel momento e nel posto meno opportuni, nel seno dell'Opposizione, mentre il primo vero amore della sua vita sta sulle spine, non vede l'ora di andare a casa per farsi schizzare dentro dell'altra sborra da Jeremy, per rispettare la quota di seme giornaliera... e nel bel mezzo di tutto questo, Roger si trova a dover rispondere a quell'interessante dilemma (*oh, cazzo!*): se sia peggio morire o continuare a vivere facendo il Loro animaletto domestico. Non è una domanda che ha mai ritenuto di doversi porre seriamente. Lo ha colto alla sprovvista, ma adesso non ha modo di sbarazzarsene. Deve decidersi, e abbastanza presto, entro un tempo accettabile, sentendo il terrore attanagliargli lo stomaco. Un terrore che non può scacciare col pensiero. Deve dunque scegliere fra la vita e la morte. Aspettare e pensarci su non è un compromesso, vuol dire decidere di continuare a vivere alle Loro condizioni...[...]

Il complotto contro Roger è stato ordito con gioia frivola e tremante. Il marinaio Bodine è un regalo inatteso, un sovrappiù. Il corteo che si forma per andare a tavola diventa una processione religiosa, carica di sottintesi e di gesti segreti. A giudicare dal menù, si tratta di una cena assai elaborata, piena di *relevés*, *poissons*, *entremets*. «Che cos'è questo *Überraschungbraten?*» chiede il marinaio Bodine alla commensale seduta alla sua destra, la giornalista Constance Flamp, la morosa di tutti i soldati americani, da Iwo Jima a Saint-Lô, con il suo vestito sciolto di tela cachi e la sua aria tosta.

«È esattamente quello che dice, marinaio», gli risponde il «Commando Connie», «in tedesco vuol dire *arrosto a sorpresa*.»

«Registrato», dice Bodine. Forse senza volerlo, lei fa un cenno con lo sguardo. (Ehi, Pointsman, esiste per caso il riflesso della bontà – chissà quanti ragazzi avrà visto cadere quella donna, dal '42 – che ogni tanto, anche oltre il punto Zero, sopravvive all'estinzione dello stimolo...?) Bodine lancia un'occhiata all'estremità opposta della tavola, oltre i denti corporativi e le unghie laccate, oltre le posate d'argento dai monogrammi massicci, e per la prima volta nota un forno di pietra con la graticola e due spiedi di ghisa nera azionati a mano. Alcuni domestici, nella loro livrea d'anteguerra, sono intenti a preparare, a strati, la carta (più che altro dei fogli con le vecchie direttive dello SHAEF), gli sterpi, i ceppi di pino e i pezzi di carbone... quei pezzi sontuosi di colore corvino, grandi come un pugno, la causa per cui le rive dei canali erano disseminate di cadaveri, durante l'Inflazione, quando il carbone veniva stimato ancora tanto caro che la gente era portata a uccidere, pensate un po'... mentre Justus sta per accendere lo stoppino, e Gretchen irrorava delicatamente l'esca con dello xilene proveniente dal cantiere navale dell'esercito americano, il marinaio Bodine vede Roger accanto alla graticola, la testa tenuta capovolta da quattro o sei mani, le labbra tirate a forza all'indietro scoprendo i denti, le gengive superiori già esangui, bianche come un cranio, mentre una cameriera, la classica giovane cameriera tutta pizzo e raso, maliziosa, torturabile, gli spazzola i denti col dentifricio americano, sfregandoli energicamente per togliere le macchie di nicotina e di tartaro. *Lo sguardo di Roger è così dolente, così implorante...* Tutt'attorno, gli invitati sussurrano: «Ma che strano, Stefan ha pensato anche al capocollo!» «Oh, sì, però non è *quella* la parte dove io voglio

piantare i denti...» Si sentono delle risatine, un respiro affannoso, ma cosa sono quel paio di pantaloni stretti alla caviglia, di un blu acceso, tutti strappati... e cos'è questa macchia qui sulla giacca... e cos'è quello che sta girando lassù sullo spiedo, che si sta arrossando fino ad avere una bella crosta dorata, fra un po' sarà possibile vedere la sua faccia, oh mio Dio, ma è...

«Non c'è il ketchup, non c'è il ketchup», esclama il villosa marinaio dalla giacca blu, rovistando affannosamente fra le ampolline e i vassoi, «a quanto pare non ce n'è proprio... ma in che cazzo di posto siamo capitati, *Rog?*» urla di traverso, oltre sette facce nemiche allineate. «Senti, ragazzo, non c'è mica del *ketchup* dalle tue parti?»

Ovviamente ketchup è una parola in codice...

«Strano», risponde Roger, il quale ha notato esattamente la stessa immagine vicino allo spiedo, «stavo giusto per chiederti la stessa cosa!»

Si scambiano dei grandi sorrisi, come due idioti. La loro aureola, per la cronaca, è verde. Sul serio! Il marinaio Bodine non si sentiva così esilarato, davanti alla prospettiva quanto mai plausibile di morire, dall'inverno del '42, mentre navigava in un convoglio nell'Atlantico settentrionale in tempesta, con le tonnellate di munizioni da cinque pollici che rotolavano liberamente per tutta la nave, i sommergibili tedeschi che attaccavano le navi gemelle in branco, come lupi, facendole colare a picco a dritta e a manca, e ai Posti di Combattimento, dentro il cannone di medio calibro montato a prua, i serventi al pezzo ascoltavano Pappy Hod raccontare delle barzellette che

parlavano di disastri davvero spassose e ridevano tutti a più non posso, tenendosi la pancia, boccheggiano.

«È apparecchiata proprio bene, eh?» dice ad alta voce. «Anche il mangiare non è male!» La conversazione è quasi cessata. Le facce si voltano educatamente verso di loro, con curiosità. Le fiamme guizzano sotto la graticola. Non sono «fiamme sensibili», ma se lo fossero potrebbero avvertire la presenza del generale di brigata Pudding, il quale adesso è diventato un membro della Forza Contraria, grazie alla cortese mediazione di Carroll Eventyr. «Cortese» è proprio la parola adatta, poiché le sedute spiritiche con Pudding sono snervanti almeno quanto lo erano i suoi vecchi Briefing Settimanali alla White Visitation. Pudding da morto è ancora più linguacciuto che da vivo. I partecipanti alla seduta hanno perfino cominciato a lamentarsi: «Ma non ce ne sbarazzeremo *mai?*» A ogni modo, è grazie alla passione di Pudding per le burle culinarie che è stato escogitato lo stratagemma ripugnante che sta per essere attuato.

«Oh, non saprei», lascia cadere lì Roger, fingendo un'aria distaccata, «sul menù non mi sembra di vedere la *minestra al moccolo...*»

«Già, quanto a me, prenderei volentieri del *pudding al pus*. Credi che ce ne sia?»

«No, grida Roger, ma forse c'è del *soufflé alla sborra*, con contorno di *marmellata di mestruazioni!*»

«Be', magari un bel piatto ricco e sostanzioso, come questo *stufato allo smegma*», suggerisce Bodine. «Oppure del *coagulo in casseruola...* eh, che ne dici?»

«Ma insomma...» sussurra una voce di sesso indefinito, all'altro capo della tavola.

«Noi saremmo capaci di mettere insieme un pranzo migliore di *questo*», dice Roger agitando il menù. «Si potrebbe cominciare servendo degli antipasti d'annessi fetali, forse con qualche piccolo *sandwich alla scabbia*, dopo aver eliminato le croste, ovviamente... o-oppure dei crackers alla caccola! Mmm, sì, spalmati di maionese al muco, naturalmente. E magari il tutto coronato da un pezzettino di succulenta salsiccia di sbavatura...»

«Ah, *ho capito...*» dice Commando Connie «dev'essere *allitterativo...* Vediamo un po'... che ne dite degli gnocchi alla gonorrea?»

«Siamo ancora alle minestre, bellezza», replica il marinaio Bodine, freddo. «Dunque, io suggerirei un consommé al cancro, o magari un bouillon alla bile...»

«Il vomito alla vichyssoise», dice Connie.

«Brava, adesso sì che ci sei.»

«Incistamenti in insalata», continua Roger, «con dei bei quadratini rossi di aborto in aspic, conditi con una salsina di sebo.»

A questo punto si sente qualcuno cercare di soffocare educatamente un conato di vomito, poi si vede un direttore commerciale regionale dell'ICI allontanarsi precipitosamente, rigurgitando un lungo arco grumoso di colore beige che schizza sul parquet. Lungo la tavola si vedono gli invitati portarsi il tovagliolo alla bocca. Le posate vengono deposte sulla tovaglia, l'argento tintinna sui campi di bianco, di nuovo un'indecisione sconcertante, come nell'ufficio di Clive Mossmoon...

Si prosegue nel menù, con la *fart fondue* (le bolle di gas intestinale, sistemate ad arte, si alzano lentamente nella grassa

crema viscosa del formaggio fuso, mmm...), le frittate ai foruncoli, le Verdure Veneree in salsa alla saliva.

Un kazoo smette di suonare. «I wafer alla verruca!» urla Gustav.

«Il pandoro purulento con lo sciroppo di sudore», aggiunge André Omnopon. Gustav, intanto, riprende a suonare, colmando il silenzio delle Voci Esterne che, nel frattempo, si sono interrotte, perplesse.

«E spalmato con i vermi in vasetto», sussurra il violoncellista, il quale non disdegna l'umorismo quand'è il caso.

«Le emorroidi *étouffée*», dice Connie, battendo il cucchiaio sulla tavola, divertendosi un mondo, «le budella in brodo.»

Frau Utgarthaloki si alza in piedi di scatto, rovesciando un piatto da portata colmo di foruncoli farciti - oh, *pardon*, di uova alla diavola - e scappa via dalla sala, singhiozzando tragicamente. Anche il suo affabile marito, il volto inespressivo, si alza e la segue, poi si volta per lanciare ai sobillatori un'occhiata virile che sembra promettere loro morte sicura. Nella sala comincia ad aleggiare un certo odore di vomito, attraverso le falde sporgenti della tovaglia. Le risate nervose si sono da tempo sbriciolate, riducendosi a un flebile sussurro osceno.

«Un assortimento di gulasch alla gangrena, oppure dell'ottimo *leproma lessa* con una salsa bianca e cremosa», dice Bodine in tono vagamente cantilenante, «le-pro-ma [la sua voce s'abbassa di una terza] les-so», incitando allegramente quelli che ancora tengono duro, facendo di no col dito in segno di rimprovero, avanti, bricconcelli, da bravi, vomitate per il vostro caro *zootster*...

«Fricassea al fungo!» urla Roger il Rumoroso. Jessica piange sul braccio di Jeremy, il suo cavalier servente, che le fa da scorta, il braccio rigido, scuotendo la testa davanti alla follia di Roger, portandosela via per sempre. Volete sapere se in quel momento Roger sente una piccola stretta al cuore? Sì, certo. La sentireste anche voi. Potreste perfino mettere in dubbio la giustizia della vostra causa. Però ci sono ancora dei maccheroni al moccio col burro da servire, belli fumanti, lo stracotto di sudiciume e il porridge alla pustola da scodellare nelle viscere di una generazione frignante di futuri dirigenti, i profiterole pubici da portar fuori sul carrello, nel terrazzo macchiato dall'olocausto in cielo, o irrigidito dai primi freddi autunnali.

«Crocchette al carbonchio!»

«Con un *intingolo inguinale!*»

«E la tigna alla tartara!»

Lady Mnemosyne Gloobe viene presa da una specie di attacco apoplettico, talmente violento che le si spezza la collana e le perle cadono crepitando sulla tavola, spargendosi lungo la tovaglia di seta. La perdita d'appetito regna sovrana, per non parlare della nausea. Le fiamme sotto la graticola sono scemate. Niente grasso ad alimentarle, quella sera. Sir Hannibal Grunt-Gobbinette, fra uno spasmo e l'altro, mentre la bile gialla gli schiuma fuori dal naso, minaccia di presentare un'interpellanza in Parlamento. «Vi farò marcire nello Scrubs, voi due, dovessi rimetterci la pelle!» Be'...

Bodine esce dalla porta con un garbato e precario passo di tip-tap, agitando il cappello da gangster a tesa larga in segno di saluto. Arrivederci, gente. La sola persona ancora seduta al tavolo è Constance Flamp, intenta a urlare altre possibilità



dolciarie: «Crème di coglioni! Flan di flemma! Muffin alla muffal» Avrà di che sentire, il giorno dopo... Il pavimento è cosparso di chiazze varie, simili ai miraggi di pozze d'acqua della Sesta Anticamera al Trono. Gustav e gli altri membri del quartetto hanno lasciato perdere Haydn e ora seguono tutti Roger e Bodine fuori dalla porta, accompagnando con i loro strumenti ad arco e i loro kazoo il Duo Disgustoso:

*Oh, dammi ancora di quell'acne à-la-mode,  
Ho mangiato così tanto... ah, jes' ex-plode!  
Amico, puoi cibarti di Tartine di seborrea,  
Tutta la sera, e di Delizie alla Diarrea...*

«Bisogna che ve lo dica», sussurra Gustav prontamente. «Me ne vergogno proprio, ma forse non volete avere attorno uno come me. Vedete... facevo parte delle Sturmtruppen. È stato molto tempo fa. Capite... ero uno come Horst Wessel.»

«E allora?» dice Bodine ridendo. «Chissà, magari io ero un Melvin Purvis G-Man Junior.»

«Un che?»

«Al servizio di Post Toasties.»

«Di chi?» Il crucco in realtà crede che Post Toasties sia il nome di una specie di Führer americano, che somiglia vagamente a Tom Mix o a un altro cowboy, dal labbro lungo e dal mento a briglia.

L'ultimo maggiordomo negro apre l'ultima porta che li conduce finalmente all'aperto. Alla fuga. Almeno per quella notte.

«Pasticcio alle pustole con una glassa di grassume, signori», dice congedandoli con un cenno del capo. E proprio all'altro capo dell'alba si può scorgere un sorriso.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., pp. 907-913.

### III. *Underworld*: Don DeLillo

Capital burns off the nuance in a culture. Foreign investment, global markets, corporate acquisitions, the flow of information through transnational media, the attenuating influence of money that's electronic and sex that's cyberspaced, the convergence of consumer desire – not that people want the same things, necessarily, but that they want the same range of choices.  
(D. DeLillo, *Underworld*)

#### 1. Il *Trionfo della morte*

Giants contro Dodgers: è il 3 ottobre del 1951 e allo stadio *Polo Grounds* di New York ad assistere a quella storica partita è presente, fra gli altri, J. Edgar Hoover, direttore dell'FBI dal 1935<sup>177</sup>. Hoover e gli altri spettatori presenti sugli spalti sono testimoni del fuoricampo vincente che permette ai Giants di battere la squadra avversaria nei play-off e di aggiudicarsi il *pennant* della National League. La palla, lanciata dal giocatore dei Dodgers Ralph Branca e respinta

---

<sup>177</sup> Hoover fu direttore del BOI (*Bureau of Investigation*) dal 1924 al 1935 e poi, quando l'Agenzia cambiò il nome in FBI, assunse la direzione anche di quest'ultima fino alla morte, avvenuta nel 1972. La sua figura è controversa e viene in genere ricordata per l'anticomunismo e la lotta contro i movimenti per i diritti civili. Il lettore italiano può consultare, per la dinamica politica anticomunista, un volume scritto dallo stesso direttore: John Edgar Hoover, *L'FBI contro il comunismo*, trad. di Loredana Di Bella, Sugar, Milano 1962. Cfr. inoltre il ricco saggio di Anthony Summers, *La vita segreta di J. Edgar Hoover, direttore dell'F.B.I.*, trad. di Adriana Dell'Orto, Tilde Riva e Nicoletta Rosati, Bompiani, Milano 1993 e Curt Gentry, *Il primo poliziotto d'America. Da Roosevelt a Nixon, la vita e i segreti di J. Edgar Hoover, capo dell'FBI*, trad. di Marina Astrologo, Mondadori, Milano 1996: a questi due testi si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici sul tema. Il personaggio stesso di Hoover viene descritto nella sua mania di pulizia, di ordine, di volontà autoritaria nel combattere il pericolo di contaminazione, dei nemici invisibili annidati nel sudiciume: «[m]a sono le forme di vita invisibili, a terrorizzare veramente Edgar, che si affretta quindi a dare le spalle a Gleason trattenendo il respiro. Vorrebbe precipitarsi in bagno, in una stanza rivestita di zinco con una saponetta ovale e intatta, un torrente di acqua calda e un asciugamano di fiandra mai usato prima. Ma ovviamente non c'è niente di simile nei paraggi. Solo altri germi, una coltura dilagante di agenti patogeni, microbi, colonie galleggianti di spirochete che si fondono e si separano, si allungano in spirali e si inabissano, intere vagonate di materia che la gente butta fuori tossendo, primitive e letali» in Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, p. 13.

fuoricampo da Bobby Thomson, non fu mai ritrovata e quest'oggetto diventa, nella tessitura romanzesca architettata da Don DeLillo col suo *Underworld*, una sorta di catalizzatore di storie, testimone sottotraccia e silenzioso dei cambiamenti radicali intercorsi da quel momento in poi in quarant'anni di storia americana.

L'evento significativo occorso quello stesso giorno, ovvero il primo test nucleare con ordigno all'uranio portato a termine dall'URSS e comunicato allo stesso Hoover durante la partita diventa, nel romanzo, un rumore di fondo, una traccia doppia<sup>178</sup> e fantasmatica, un tema gemello rimodulato nelle centinaia di pagine successive<sup>179</sup>: la costruzione narrativa prenderà inizio da questo episodio (da questo episodio a doppia coda) per poi procedere a ritroso nel ripercorrere la storia segreta della palla battuta da Thomson e dei suoi possessori; una merce-fantasma che vaga – con l'incoscienza e l'imperturbabilità che solo l'inanimato può arrogarsi – attraverso un ambiente politico, culturale e naturale del quale

---

<sup>178</sup> «Per il prologo di *Underworld* [...], Don DeLillo si è ispirato alla prima pagina del *New York Times* del 4 ottobre 1951, che riproduce in due colonne affiancate, stampati in caratteri e corpo del testo di uguale misura, i titoli di due avvenimenti avvenuti il giorno precedente: "Giants Capture Pennant" e "Soviet's Second Atom Blast". [...] Sin nel prologo è possibile rintracciare alcune delle tematiche principali su cui ruota l'intero romanzo: i problemi legati alla rappresentazione degli eventi storici, l'intreccio di avvenimenti reali e fittizi, il complotto che sostituisce la storia, le connessioni improbabili e tuttavia esistenti tra eventi disparati e apparentemente non correlati» in Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, cit., p. 118.

<sup>179</sup> «Quando arriva al posto d'angolo di Mr. Hoover, Rafferty non rimane in piedi di fronte al Direttore, per parlargli, ma si dà la pena di accosciarsi nel corridoio di passaggio. Tiene senza parere la mano davanti alla bocca perché nessun altro capisca quello che dice. Hoover ascolta per un momento, dice qualcosa ai suoi compagni, poi si allontana con Rafferty su per i gradini finché trova un punto isolato a meta di una lunga rampa, dove l'agente speciale riferisce nei dettagli il suo messaggio.

Pare che l'Unione Sovietica abbia condotto un esperimento atomico in una località segreta all'interno dei propri confini. Hanno fatto esplodere una bomba, per dirla in parole povere. E i nostri dispositivi di rilevazione indicano che proprio di questo si tratta – è una bomba, un'arma, è uno strumento bellico, produce calore, radiazioni, shock. Non si tratta di un impiego pacifico di energia atomica applicata al riscaldamento domestico. È una bomba rossa che produce un gran nuvolone bianco come un dio del tuono dell'antica Eurasia.

Edgar fissa la data odierna. 3 ottobre 1951. Registra la data. Se la imprime nella mente.

Sa che la cosa non è del tutto inaspettata. È la seconda esplosione atomica dei russi. Ma è una notizia dura da incassare, lo mette in agitazione, lo costringe a pensare alle spie che hanno trasmesso i segreti, alla possibilità di testate nucleari inviate alle forze comuniste in Corea. Se li sente alle spalle, sempre più vicini, che guadagnano terreno, sorpassano. La cosa lo turba, lo cambia fisicamente mentre se ne sta lì impalato, la pelle tesa sulla faccia, lo sguardo fisso» in Don DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 18-19.

l'elemento del rifiuto (comunque declinato: quotidiano, speciale, radioattivo, metaforico, sociale) sarà controparte onnipresente e minacciosa<sup>180</sup>.

Può essere interessante notare come questo cimelio sia, nella sua qualità di oggetto di culto e di merce di scambio dal valore non regolato dal semplice mercato, una risposta *minoritaria* e residuale alle questioni poste dal «mondo amministrato». L'oggetto da collezione, ancor più quando nascosto rivela, se si vuole, una piccola – relativa – verità e questa sua capacità era stata ben osservata già da Benjamin: «[...] solo Benjamin [...] ha saputo conciliare entropia mondana e possibile salvazione, frammento ed eternità – cercando di pensare a quel luogo inaccessibile “dove il caduco e l'eterno entrano in collisione”. [...] [P]er Benjamin, gli eroi della modernità sono il collezionista e lo straccivendolo; e il messia a cui, a tratti, il suo pensiero si appella tende ad assomigliare al *robivecchi per eccellenza*, disceso sulla terra in prossimità della fine dei tempi: colui che, armato di una pietà che non ha limiti, raccoglie celebra nella sua memoria tutto ciò che è logoro, negletto e dimenticato»<sup>181</sup>. Ad aggiungere un ulteriore elemento figurativo al nesso sincronico e oscuro dei due temi del romanzo, viene rappresentato come nella ressa del dopo partita l'attenzione di Hoover si sposti su una riproduzione del *Trionfo della morte* (1562 ca.) di Bruegel il Vecchio [tavola VI]:

[m]orti che sono venuti a prendere i vivi. Morti avvolti nel sudario, reggimenti di morti a cavallo, uno scheletro che suona l'organetto.

---

<sup>180</sup> Delle tre «figure del residuale» (lo straccivendolo, il collezionista e il fanciullo) il collezionista «[...] è modello da imitare per il filosofo poiché egli opera un rovesciamento di prospettiva nella considerazione della realtà: dalle tenebre dello scarto e del non-voluto-perché-inutile (o inutile-soltanto-perché-non-voluto, tenuto conto del peso preponderante dei condizionamenti sociali del mercato), alla luce dell'oggetto raro, cercato, desiderato. Questo salto libera gli oggetti dalla loro schiavitù funzionale, ma soprattutto li ricopre di significati più profondi e autentici, di nuovi valori affettivi e intellettuali» in Giulia Fresco, *I mondi apocalittici di Auster e McCarthy*, in Gianluca Cuozzo (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, cit., p. 175. Per approfondire il tema si vedano inoltre: Walter Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 214 e sgg e i due volumi di Cuozzo appena citati.

<sup>181</sup> Gianluca Cuozzo, *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, cit., p. 29.

Edgar si è fermato nel corridoio per affiancare le due pagine combacianti della riproduzione [...].

Edgar legge le didascalie sulla pagina di sinistra. Questa è un'opera del sedicesimo secolo dipinta da un maestro fiammingo, Pieter Bruegel, e si intitola *Il trionfo della morte*.

Un titolo forte, pensa. Ma ne è affascinato, lo ammette – la pagina di sinistra è forse migliore di quella di destra.

Osserva la carretta dei condannati a morte piena di teschi. È fermo nel corridoio e guarda l'uomo inseguito dai cani. Guarda il cane macilento che mordicchia il neonato tra le braccia della madre morta. Sono segugi lunghi, scarni e famelici, sono cani da guerra, cani dell'inferno, segugi da fossa comune infestati dai parassiti, da tumori canini e cancri canini.

Il caro Edgar senza-germi, l'uomo che ha installato in casa un impianto di filtraggio dell'aria per vaporizzare le particelle di polvere – è affascinato da ulcere, lesioni e corpi macilenti a patto che il suo contatto con la fonte sia puramente figurativo.<sup>182</sup>

Misofobia<sup>183</sup> e appagamento «figurativo» e in ultima istanza pornografico di ciò che suscita repulsione, attrazione irrisolta verso ciò che appare come inappropriato<sup>184</sup> e pericoloso, pulsione di morte e fascino rivolti al pensiero di un olocausto nucleare si presentano come anticipatori, contraltare psicologico di una personalità dagli indubbi caratteri autoritari (tendenti a un fascismo

---

<sup>182</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 47-48.

<sup>183</sup> «La sua mania giovanile di prendere nota di tutto, il suo eccessivo sconforto quando il corpo dei cadetti della scuola non riuscì a vincere un premio, la sua insistenza sull'ordine e la sua nevrotica paura dei germi sono caratteristiche tipiche di una personalità [paranoica] come la sua» in Anthony Summers, *La vita segreta di J. Edgar Hoover, direttore dell'F.B.I.*, cit., p. 442.

<sup>184</sup> «Edgar adora questa roba. Edgar, Jedgar. Ammettilo – ti piace molto. Ti fa venire la pelle d'oca. Scheletri col cazzo peloso. Scheletri che suonano il timpano. Il morto vestito di un saio che taglia la gola a un pellegrino» in Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 48.

potenziale<sup>185</sup>). Poco oltre Hoover «[t]rova una seconda donna morta nel mezzo della scena, cavalcata da uno scheletro. La posizione è inequivocabilmente sessuale. Ma è proprio sicuro Edgar che sia una donna quella che viene montata e non un uomo? È fermo nel corridoio circondato da gente festante e ha gli occhi fissi sulle pagine. Il quadro possiede un'immediatezza che Edgar trova strabiliante. Sì, i morti si accaniscono sui vivi. Ma poi incomincia ad accorgersi che i vivi sono peccatori. Giocatori di carte, amanti libidinosi, vede il re in manto di ermellino con le sue ricchezze ammassate dentro barilotti. I morti sono venuti a svuotare le borracce ricolme di vino, a servire un teschio sul piatto di portata a una tavolata di notabili. Vede ingordigia, lussuria e cupidigia»<sup>186</sup>. Le immagini agghiaccianti, violente e perturbanti raffigurate dal quadro di Bruegel funzionano da nesso catalizzatore, da indicatore temibile e orrendo della possibile fine del tramare (del *plotting* inteso nelle sue accezioni più ampie: dal complottare al tessere narrazioni<sup>187</sup>), da anticipatore insomma di quel costante pericolo di annientamento totale che sarà cifra della Guerra Fredda e che, in forme all'apparenza più codificate (e in ragione di ciò, forse, più inquietanti) insiste ancor oggi a minacciare l'integrità delle specie e la relativa solidità ecologica del pianeta.

La punizione messa in atto dai morti non è semplicemente rivolta, nel suo barbarico e compiaciuto accanimento, nei confronti dei soli peccatori: non solo ingordigia, lussuria e cupidigia degli uomini vengono messe sotto accusa e puniti tra atroci sofferenze, ma anche la terra stessa come luogo del *possibile* e il

---

<sup>185</sup> Il riferimento è alle ricerche di Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson e Sanford sulla personalità autoritaria, e in particolare alle risposte raccolte dalle «categorie alte» alla seguente domanda: «[q]uali grandi uomini ammira maggiormente?». Il gruppo dei conservatori americani, nel quale appare anche il nome di Hoover, viene così descritto: «[u]omini la cui distinzione principale deriva dal fatto di essere forti capi nazionali, di solito in un contesto militare o politicamente conservatore» in Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik (*et alii*), *La personalità autoritaria*, trad. di Verina Gilardoni Jones, Edizioni di Comunità, Milano 1982, vol. III, p. 100. Si rileva inoltre che questa categoria coincide in parte con la prima, ovvero con quella denominata *Potere e controllo*, ove «viene dato rilievo al capo forte, duro, virile» *ivi*, p. 99.

<sup>186</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 48.

<sup>187</sup> Elemento, quello dell'ambivalenza del *plotting*, che le poetiche di Pynchon e DeLillo hanno decisamente in comune: si vedano in merito le riflessioni svolte *supra*, cap. II e in Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, cit., p. 25 e sgg.

paesaggio come orizzonte della storia vengono annientati dalle forze della morte (e da quelle, inesorabili, della temporalità):

[i] colori della carne sanguinolenta e le cataste di corpi, questo è un censimento dei modi più orribili di morire. Guarda il cielo fiammeggiante all'estremo orizzonte, al di là dei promontori sulla pagina di sinistra – la Morte altrove, la Conflagrazione diffusa, il Terrore dappertutto, cornacchie, corvi in silenziosa planata, il corvo appollaiato sulla groppa del cavallino bianco, bianco e nero per sempre. Edgar pensa a una torre solitaria che si erge nel Kazakistan, nella zona degli esperimenti nucleari, una torre armata con la bomba, e riesce quasi a sentire il vento che soffia sulle steppe dell'Asia Centrale, là dove vive il nemico in cappotto lungo e colbacco di pelo, parlando quella sua lingua antica, liturgica e grave. Che storia segreta stanno scrivendo? C'è il segreto della bomba e i segreti che la bomba ispira, cose che non riesce a indovinare nemmeno il Direttore – un uomo il cui cuore appartato racchiude tutti i purulenti segreti del mondo occidentale – perché queste trame si stanno sviluppando solo adesso. Ma una cosa sa per certo, ed è che lo spirito della bomba è impresso non solo nella fisica di particelle e raggi, ma nell'occasione che crea per nuovi segreti. Perché per ogni esplosione atmosferica, per ogni immagine fugace che riusciamo a cogliere della forza brutta della natura, quell'inquietante occhio senza palpebre che esplode sul deserto – per ciascuna di queste cose, Edgar immagina che almeno cento segreti vadano sotto terra, a moltiplicarsi e a tramare.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 48-49.



In un mondo prossimo alla fine le schiere dei morti sembrano essere intenzionate a tormentare i vivi per rimarcare il peccato delle loro esistenze (una sorta di esperienza perfezionata al massimo grado della volontà di pulizia morale) e sembrano altresì essere intenzionate a sottrarre la vitalità, la bellezza e in ultimo la disponibilità, alla terra-paesaggio: «[m]orti di lunga data che fottono morti recenti. Morti che dissotterrano le bare. Sulle colline, morti che suonano vecchie campane incrostate, rintocchi per i peccati del mondo»<sup>189</sup>. Alla morte morale della specie corrisponde non solo la raffigurazione della minaccia corporale, la punizione subita dal corpo del peccatore, ma anche l'indisponibilità ambientale ad ogni futura redenzione. La minaccia dell'arsenale nucleare mette in relazione l'immagine apocalittica con l'immaginario politico e gioca sull'anticipazione del tema del trattamento e dello stoccaggio delle scorie, ineliminabile controparte della produzione e della minaccia incombente della Bomba. La tossicità delle scorie e la loro capacità distruttiva sono caratterizzate da una scansione, da un «battito del tempo», nettamente superiore a qualsiasi capacità progettuale di resistenza umana: il *decadimento* del materiale radioattivo non può essere (com)battuto sul piano dell'esistenza; ciò che è scartato non può essere distrutto, va dunque seppellito.

## 2. *Handle carefully*

Nick Shay, protagonista del romanzo, è l'ultimo possessore della palla battuta fuori campo da Thomson: è dunque l'ultima figura verso la quale convergono le linee narrative e le tematiche anticipate dall'episodio del 1951. Il suo muoversi su un doppio piano, quello del collezionista e quello del «manager dei rifiuti», come egli stesso si definisce, ne fanno un individuo che è al contempo analista, critico e promotore di un'estetica del rifiuto, una religione del residuale, controparte ideologica di una necessità sociale, economica e

---

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 49.

identitaria. Beninteso: essere in gioco, sfruttare economicamente il ciclo di produzione, scarto, smistamento, eventuale riciclo, e smaltimento/stoccaggio delle scorie non è un processo esclusivo: è, all'opposto, un processo inclusivo. Essere vati di una nuova visione del rifiuto, includere il rifiuto all'interno dello stesso ciclo di produzione globale, vuol dire essere ideologicamente integrati in questo stesso processo:

[l]a mia azienda si occupava di rifiuti. Noi manipolavamo rifiuti, trattavamo rifiuti, eravamo i cosmologi dei rifiuti. Viaggiavo fino alle pianure costiere del Texas e controllavo uomini in tuta spaziale che seppellivano bidoni di rifiuti pericolosi in giacimenti di sale sotterranei vecchi di milioni d'anni, i resti disseccati di un oceano mesozoico. Nel nostro mestiere era una convinzione religiosa, che questi depositi di salgemma non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni. I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. È necessario rispettare quello che buttiamo via.<sup>190</sup>

La lucida consapevolezza del carattere ineliminabile, dell'onnipresente *positività del negativo* legata ai sistemi di produzione (tardo)capitalistici<sup>191</sup>, permette a Shay di essere garante di un ordine, di un nuovo modo di trattare e pensare il rifiuto quotidiano, industriale e nucleare e di assimilarlo all'interno di una nuova attività economica che, oltre a fruttare dal punto di vista dell'investimento di capitale, opera un riorientamento estetico-politico delle considerazioni intorno al ciclo (falso poiché sempre eccedente) di produzione-scarto: «[i] gesuiti mi

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>191</sup> Si utilizza il termine in senso forte, al di là dell'ormai oziosa questione intorno a una definizione completa ed esaustiva della categoria di «postmodernismo»: cfr. Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di Massimiliano Manganelli, Fazi, Roma 2007, p. 17 e sgg.

hanno insegnato a esaminare le cose alla ricerca di un secondo significato, di collegamenti più profondi. chissà se pensavano ai rifiuti? Eravamo i manager dei rifiuti, i giganti dei rifiuti, trattavamo i rifiuti universali. I rifiuti hanno un'aura solenne adesso, un aspetto di intoccabilità. Container bianchi di scorie di plutonio con cartellini gialli di avvertimento. Maneggiare con cura. Persino l'infima spazzatura domestica viene controllata attentamente. La gente adesso guarda in modo diverso alla spazzatura, vede ogni bottiglia e cartone schiacciato in un contesto planetario»<sup>192</sup>. La «confessione della spazzatura» segna una variazione di prospettiva rispetto alle dinamiche di esclusione (dalla vista, dall'olfatto e in ultima istanza dalla coscienza) che hanno giocato da garanti del nuovo ordine durante il periodo di industrializzazione prima e di globalizzazione poi dell'economia mondiale. *Prima* la garanzia della separazione (e della superiorità morale) delle orde di produttori/consumatori poteva essere gestita solo da una separazione innanzitutto topografica che celava alla vista la *merda* industriale (salvo poi, come si è accennato, riproporre il valore escrementizio del ciclo produttivo sotto forma – per così dire – di moneta scintillante), *poi* il rifiuto ordinato, ripulito, impacchettato, sigillato viene calato, seppellito in un primo momento ma solo per rendere più sacro il luogo in cui viene sepolto. Sarcofagi che minacciano la morte e che nel timore che incutono vanno avvicinati e compresi con una sorta di atto di fede: la fede che il materiale radioattivo *resti* celato, il timore reverenziale verso una divinità infernale (plutonica) che può solo, se ridestata, portare alla morte.

La chirurgica meticolosità nell'atto di analisi, separazione e controllo ideologico della spazzatura vengono ripetuti come mantra, con poche variazioni di contenuto, da Shay lungo l'intero romanzo. La sicurezza del gesto del separare, del maneggiare il rifiuto, il metodo di scelta come gesto di sicurezza e di espiazione, ne fanno il fondamento della personalità complessa, spregiudicata ma sincera, che ne viene fuori:

---

<sup>192</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 91.

[a] casa nostra raccoglievamo separatamente i rifiuti di vetro, le lattine e i prodotti di carta. Poi separavamo il vetro trasparente dal vetro colorato. La latta dall'alluminio. I contenitori di plastica, senza tappi o coperchi, li buttavamo via solo il martedì. Poi c'erano i rifiuti organici, per il giardino. E infine i giornali, inclusi gli inserti patinati, ma stavamo attenti a non legarli con lo spago, che è sempre una grossa tentazione.<sup>193</sup>

Così nell'infanzia del protagonista:

[a] casa togliavamo la carta paraffinata dalle scatole di cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per i giornali, le lattine e i vasetti di vetro. Sciacquavamo le lattine usate e le bottiglie vuote e le mettevamo nei loro bidoni. Dividevamo la latta dall'alluminio. Nei giorni di raccolta sistemavamo ogni tipo di spazzatura nell'apposito ricettacolo e mettevamo i ricettacoli, dalla parola latina che significa ricevere di nuovo, fuori sul marciapiede davanti a casa. Usavamo un sacchetto di carta per i sacchetti di carta. Prendevamo un sacchetto di carta molto grande, ci mettevamo dentro i sacchetti più piccoli e poi depositavamo il sacchetto più grande accanto a tutti gli altri ricettacoli allineati sul marciapiede. Strappavamo la carta paraffinata dalle scatole di germe di grano. Mi sarebbe impossibile trovare espressioni che possano esagerare la meticolosità con cui eseguivamo questi compiti. Facevamo la

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 92.

composta in giardino. Impacchettavamo i giornali ma non li legavamo con lo spago.<sup>194</sup>

E nella sua vita di coppia:

[i]o e Marian dividiamo la nostra spazzatura secondo le istruzioni. Sciacquiamo le lattine e le bottiglie vuote e le mettiamo nei rispettivi raccoglitori. Dividiamo la latta dall'alluminio. Usiamo sacchetti di carta per i sacchetti di carta, schiacciando quelli più piccoli e sistemandoli dentro quello grande che abbiamo tenuto da parte a questo scopo. Impacchettiamo i giornali ma non li leghiamo con lo spago.<sup>195</sup>

Come a voler sottolineare l'importanza dei gesti, ma anche la loro sedimentazione irriflessa nel costituire modelli di comportamento in ultima istanza conformati a un ideale di *buon lavoro*, questa ossessione<sup>196</sup> – che è anche un filo rosso che collega l'educazione di Shay con il suo presente<sup>197</sup> – ha una valenza che da un lato informa e dall'altro fortifica la sua predisposizione a vedere nel rifiuto un'opportunità (economica, ma anche di salvezza<sup>198</sup>) piuttosto

---

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 855.

<sup>196</sup> «Come ben sappiamo lo sporco è innanzitutto disordine. Non esiste qualcosa come lo sporco in assoluto: esso prende vita nell'ottica dell'osservatore. Se noi evitiamo lo sporco ciò non vuol dire che lo facciamo per una vile paura, meno che mai per timore o sacro terrore. Né le idee che abbiamo sulla malattia rientrano nell'ambito del nostro comportamento verso la pulizia o verso l'astensione dallo sporco. Lo sporco è incompatibile con l'ordine. La sua eliminazione non è un atto negativo, ma è uno sforzo messo in opera per organizzare l'ambiente» in Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, trad. di Alida Vatta, Il Mulino, Bologna 1975, p. 20.

<sup>197</sup> «La spazzatura è la rappresentazione oggettiva e materiale di una paura che la storia, intesa come memoria soggettiva, assuma il controllo del passato e del futuro, e che sia quindi ineludibile come lo sono i corpi in cui siamo costretti – il passato lo si può reprimere, ma in ultima istanza non gli si può sfuggire» in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 231. Per un ulteriore approfondimento sulle differenti declinazioni dello scarto nel panorama economico e culturale contemporaneo, anche in riferimento alla situazione italiana, si rimanda al recente volume di Piero Martin; Alessandra Viola, *Trash. Tutto quello che dovrete sapere sui rifiuti*, Codice edizioni, Torino 2017.

<sup>198</sup> Un'idea rafforzata dal fatto che questa tattica, questo metodo e questo trattamento permettono di leggere ciò che altrimenti sarebbe rimasto estraneo alla vista (in quanto rigettato, appunto). In tale processo l'osservatore-funzionario resta comunque intatto e incontaminato: «[l]'azienda dovrebbe

che una materia di orrore o disgusto. Come sottolinea Scanlan, in riferimento proprio al romanzo di DeLillo, «[n]ella società contemporanea, l'aumento in termini di volume dei prodotti di consumo può aver imposto una radicale riorganizzazione del tempo, nella misura in cui la situazione può essere affrontata in virtù di un sistema che assicuri la rimozione di questi oggetti prima che si decompongano»<sup>199</sup>. L'idea che il rifiuto debba essere ripulito, l'insistere compulsivo sulla tentazione, alla quale non si cede con un certo compiacimento, del legare i rifiuti con lo spago, ovvero con un elemento estraneo che ne indurrebbe la «contaminazione» ribadisce questa rinnovata dinamica nella quale il rispetto per il rifiuto, il suo corretto trattamento, sono assimilate a un rituale<sup>200</sup> e a un tabù. A queste considerazioni si può aggiungere una variazione dello sguardo, una torsione antropologica dalla vena economica: «Marian e io vedevamo i prodotti in termini di spazzatura anche quando luccicavano sugli scaffali dei negozi, ancora invenduti. Non ci chiedevamo, Che pietanza sarà? Ci chiedevamo, Che tipo di spazzatura sarà? Sicura, pulita, ordinata, facile da eliminare? La confezione potrà essere riciclata e trasformata in buste marroncine difficili da incollare? Prima vedevamo la spazzatura, poi vedevamo il prodotto come cibo, lampadine o shampoo antiforfora. Quanto vale come spazzatura, ci chiedevamo. Ci chiedevamo se fosse corretto consumare un certo prodotto venduto in una confezione destinata a durare un milione di anni»<sup>201</sup>. Questo interesse, preveggenze, nel proiettare i prodotti di consumo e la loro

---

aprirsi verso l'esterno. Questi enti organizzati sono designati a rispondere al mercato, a faccia aperta nel mondo. Ma le cose tendono a slittare fiaccamente verso l'involuzione. Pettegolezzi, voci, promozioni, personalità, è naturale, no? – tutti i difetti umani che prendono spazio nell'anima dell'azienda. Ma il mondo persiste, il mondo guarisce in un certo senso. Senti i punti di contatto intorno a te, la carezza di griglie collegate che ti danno un senso di ordine e padronanza. È là, nelle trillanti file di telefoni, nei fax e nelle fotocopiatrici e in tutta la logica oceanica immagazzinata nel computer. Lamentatevi della tecnologia finché volete, ma in realtà aumenta la stima di noi stessi, e ci collega, con i nostri abiti ben stirati, alle cose che passano nel mondo altrimenti inosservate» in Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 92.

<sup>199</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 39.

<sup>200</sup> «Vi sono due modi diversi di cancellare una contaminazione: uno è il rituale che non si cura di indagare sulla causa della contaminazione e non cerca di stabilire responsabilità; l'altro è il rito confessionale» in Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, cit., p. 209.

<sup>201</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 127.

obsolescenza nello status futuro di rifiuti fanno di Shay un personaggio con una certa capacità critica, di indagine e di coscienza che la messe dei consumatori solitamente non esibisce:

[i]l forte interessamento che Shay ha nei confronti del mondo dei rifiuti lo taglia fuori dal mondo di coloro che non vedono la spazzatura che si cela dietro una bella confezione. Nella memoria del consumatore che ignora come la vita costringa la spazzatura nell'ombra tanto da renderla pressoché invisibile, la connessione finale tra l'uomo e la spazzatura rimane un mistero. In *Underworld* vediamo lo stesso Nick Shay mettersi nei guai per aver, in un certo senso, svelato il mistero e per averlo reso noto a se stesso, cosa che lo porta adesso a tornare indietro verso il suo misterioso passato. La consapevolezza che egli ha di quanto fragili siano i legami che uniscono il passato al presente lo riduce in uno stato di incertezza pressoché permanente.<sup>202</sup>

Il fatto che il rifiuto debba essere pulito, ordinato, purificato dagli elementi estranei ne ribadisce in altre parole il carattere di idolo potenziale. La religiosa cecità del separare dello smistare del suddividere si mostra allora nel persistente atto del riordinare il mondo del rigetto rendendolo purificato dagli elementi estranei e sottolineando la fiducia indefessa nei rituali di purificazione del contaminato<sup>203</sup>: «[l]a sporcizia si è creata grazie a processi mentali di differenziazione, come sottoprodotto della creazione dell'ordine; è iniziata così

---

<sup>202</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 232.

<sup>203</sup> «Se la città si purifica con l'eliminazione dello sterco, gli escrementi, anche se umani, non sono tuttavia in grado di concimare la terra da cui scaturiranno i soldi se prima non passano nel crogiuolo di una chimica purificatrice. C'è un'alchimia, e una medicina, dei rifiuti, la cui pratica si ispira a una credenza universalmente diffusa nei poteri dell'urina e degli escrementi umani [...]» in Dominique Laporte, *Storia della merda*, cit., p. 45.

da uno stadio di non differenziazione e, attraverso tutto il processo di differenziazione, il suo ruolo è stato quello di minacciare le distinzioni stabilite; alla fine essa ritorna al suo vero carattere indiscriminabile. L'informale è perciò un simbolo adatto della nascita e della crescita, così come lo è della morte»<sup>204</sup>. Sebbene possa apparire che la determinazione del rifiuto come qualcosa da controllare, da ri-gettare o da modificare sotto forme che non *offendano* i sensi sia legata innanzitutto all'igienismo, nei fatti la nozione di igiene è storicamente determinata e – nelle forme in cui si presenta oggi – di recente conio<sup>205</sup>. Un'attenzione più profonda, che investa non solo le complesse strutture delle società industrializzate contemporanee ma anche strutture sociali non allineate ai sistemi di produzione post-capitalistica, rivela infatti che non si tratta, in ultima istanza, di forme di negazione dello sporco in quanto anti-igienico, ma di produzione dello sporco in quanto prodotto inevitabile di un ordine gerarchico, sociale, familiare e religioso:

[s]e potessimo astrarre la patogenicità e l'igiene dalla nostra nozione di sporco, ci resterebbe la nostra vecchia definizione di sporcizia come di un qualcosa fuori posto – una interpretazione molto suggestiva che implica due condizioni: una serie di relazioni ordinate e una contravvenzione a questo ordine. Ma lo sporco non è mai un evento unico, isolato. Dove c'è lo sporco c'è il sistema. Lo sporco è il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose, così come l'ordine comprende il rifiuto di elementi estranei. Questa idea dello sporco conduce direttamente nel campo del

---

<sup>204</sup> Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, cit., p. 243.

<sup>205</sup> Non solo la teoria dell'igiene ma anche il trattamento dei rifiuti urbani è diventato un problema solo nel Novecento: «[...] l'allontanamento dei rifiuti urbani è prerogativa del solo Novecento: per quasi tutto l'Ottocento, infatti, gli abitanti della città convivevano con i residui organici, l'immondizia, gli avanzi putrescenti, il fango, gli escrementi umani e il letame, e con il corollario di epidemie che questa promiscuità comportava» in Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 112.



simbolismo e anticipa un collegamento con più ovvi sistemi simbolici di purezza.<sup>206</sup>

Appare dunque, alla luce di queste posizioni, ancora più interessante la possibilità che ciò che è inevitabilmente legato alle costituzioni sociali, comunque queste vengano declinate, nella scala di produzione massificata delle società industrializzate diventi – secondo una logica di fagocitazione anche di ciò che in un primo momento veniva espulso, previo, come s'è visto, un rituale di purificazione estetico-morale – motivo di riconquista<sup>207</sup>: un terreno sul quale si gioca una nuova battaglia per il raggiungimento se non di un ciclo di produzione/profitto universalmente reiterabile quanto meno del *contenimento* del residuale all'interno di un rinnovato ordine politico, economico e morale.

L'attenzione verso questi processi, impensabili fino a quando la questione del rifiuto non è diventata, nella sua presenza ineliminabile, un problema di ordine quotidiano (al di là dei legami simbolici ad esso collegati) si traduce in una modifica dello sguardo e dunque nell'individuazione di un nuovo paesaggio – legato e nello stesso contrapposto a quello urbano e industriale. La discarica (che sia visibile e cresca in altezza, «montagne» di rifiuti, o che venga progettata per essere accolta dalle profondità terrestri, «sepolcro» dell'inanimato) viene a formare una *wasteland* rispetto alla quale si innestano perlomeno due fonti semantiche opposte: il *vacuum* come desertico vuoto del non-animato, della scomodità e dell'aridità, e il disordine mortifero

---

<sup>206</sup> Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, cit., p. 65.

<sup>207</sup> Una riconquista impensabile solo qualche decennio fa: «[p]er concludere, se la sporcizia è una faccenda fuori posto, dobbiamo accostarci ad essa con ordine. La sporcizia e lo sporco sono ciò che non si deve includere in un modello se quest'ultimo deve essere mantenuto. Riconoscere ciò è il primo passo verso la comprensione della sporcizia e non ci coinvolge in alcuna distinzione netta fra il sacro e il profano. Lo stesso principio si applica in entrambi i settori. Inoltre esso non comporta una particolare distinzione tra primitivi e moderni; tutti noi siamo soggetti alle medesime regole. Ma nella cultura primitiva la regola di creare modelli agisce con maggior forza e con un maggior potere di generalizzazione. Nei moderni si applica ad aree staccate, separate dell'esistenza» in Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, cit., pp. 71-72. È comunque da sottolineare che l'interesse della Douglas era di far comprendere come nei rituali delle società primitive si potessero inserire istanze di contaminazione che rendono la comprensione del sistema e dell'apparente contrapposizione tra contaminato e non-contaminato meno riducibile a un ordine sociale definito.

dell'accumulo del rifiuto, controparte caotica e sovrabbondante della produzione e del consumo attuati su scala ormai globale: «[d]alla spazzatura ai marginali umani, dal degrado urbano all'impoverimento e alla progressiva distruzione dell'ambiente naturale, il pur multiforme discorso sul *waste* – parola inglese che, nella sua triplice declinazione di sostantivo, verbo, aggettivo racchiude in sé molti significati: rifiuti, scorie, scarti, sprechi; desolato, disabitato, devastato; sprecare, buttare via, far fuori – segue infatti una medesima logica spaziale di rimozione (dalle aree residenziali delle città e dai centri popolati in genere) e contenimento (nelle periferie urbane e nelle regioni desertiche del paese)»<sup>208</sup>. Di tale avviso è lo stesso narratore del romanzo: «[s]olo il martedì facevamo la plastica, senza i tappi e i coperchi. *Waste*, ovvero rifiuti, è una parola interessante, che si può rintracciare nell'inglese antico e nel norvegese antico e si può far risalire al latino, con derivati quali vuoto, svanire e devastare»<sup>209</sup>. Come sottolinea Cinzia Scarpino nel suo saggio, frutto di una ricerca che indaga le sfumature e i rapporti della cultura statunitense con i rifiuti con uno sguardo che spazia dall'indagine storico-antropologica a quella propriamente artistico-letteraria:

[i]l deserto che circonda «la meraviglia del XX secolo», il «mondo dove non c'era nessuno», farà anche da scenario agli esperimenti nucleari avviati dal Pentagono negli anni Quaranta. Se l'etimologia della parola inglese *waste* risale al latino, dove l'aggettivo «*vastus*» per «disabitato, desolato» prese a significare, per associazione semantica ai deserti (regioni spopolate per eccellenza, in latino «*solitudo, solitudinis*»), anche «vasto, ampio», la storia dei deserti sudoccidentali americani asseconda perfettamente la traiettoria che porta dal latino «disabitato,

---

<sup>208</sup> Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 12.

<sup>209</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 126.

desolato, vasto» all'inglese moderno «guasto» in quanto «reso sterile e impervio dall'azione dell'uomo». <sup>210</sup>

Ci si trova dunque di fronte perlomeno a una doppia interpretazione della moderna *wasteland*: da un lato vi è il tentativo di contenere il degrado urbano (materiale e sociale) per mezzo di tecniche di esclusione dalla vista dei prodotti dello scarto (produttivo o ideologico), in grado di «proteggere» i ceti più abbienti, e la conseguente costituzione di vere e proprie zone, geograficamente mutevoli e dal valore altamente simbolico, che nel loro persistere, immutabili e caotiche, ricordano qual è lo scacco da pagare nel gioco del capitalismo globale e della morale ad esso sottesa. La seconda interpretazione della terra desolata, svuotata, guastata irrimediabilmente dalle tecniche di amministrazione dell'inanimato, è legata a doppio filo sia alla ricerca di nuove fonti energetiche sia alla costruzione dell'arsenale bellico nucleare. Alla dimensione urbana/domestica della discarica si va dunque ad aggiungere un elemento di pericolosità che per durata nel tempo e per vastità di effetti ne altera e ne accentua il carattere di minaccia mortifera: il materiale di scarto, in questo caso, non può essere lasciato all'esibizione, dev'essere sepolto con una pratica

---

<sup>210</sup> Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 88. E ancora Scanlan, sulla definizione del campo semantico: «[l]a parola "spreco" nell'inglese medio e antico si riferiva originariamente a un terreno o un ambiente inadatto ad assicurare la permanenza dell'uomo, ma dal momento in cui il lessico dell'inglese medio si ampliava per sostituire il significato più antico di questo termine con termini equivalenti quali "landa" e "deserto", emersero nuovi utilizzi della parola "spreco" [*waste*] per indicare una censura morale. Ma, dovendo generalizzare, possiamo dire che tanto nel suo utilizzo pre-moderno quanto in quello moderno la nozione di "spreco" si riferisce generalmente a uno squilibrio. In termini più specifici, lo possiamo collocare nel rapporto di noi contemporanei con luoghi, oggetti, così come pure con comportamenti e abitudini. Ad esempio, un siffatto squilibrio si riflette nella percezione di un eccesso di consumo: ovvero, i rifiuti di una casa, mucchi di scarti, o altro ciarpame e cianfrusaglie inducono nella coscienza la consapevolezza dello spreco presente nella società moderna. Ma mentre la parola "spreco" sta per "rimanenza", un potenziale esaurito attraverso l'uso, "sprecare" [*to waste*] significa anche sciupare, nella distinta accezione di non fare l'uso migliore di qualcosa (tempo, risorse, opportunità e così via) laddove l'opportunità in questione si rende nota ma viene ignorata. In quest'accezione lo "spreco" è una mancanza di sforzo dinanzi alla presenza (o similmente, all'apparizione) di qualcosa d'altro che ci riporterebbe in equilibrio con il mondo, evitando così una caduta verso il futile e l'inutile. Potrebbe anche rappresentare qualcosa come la nozione di "utilizzo appropriato" (di una cosa, del tempo), dal momento che si applica, ad esempio, al cosiddetto "spazio deserto" [*wasteland*]» in John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., pp. 23-24.

e una meticolosità che hanno, come si è già accennato, i caratteri di cieca fiducia propri del gesto rituale.

### 3. Fresh Kills

La dinamica di segregazione, esclusione, rimozione del residuale della macchina produttiva costituisce delle zone (eterotopiche) che aprono a una riflessione estetica intorno alla valenza politica dei luoghi adibiti a discarica. Emergerà come questi luoghi abbiano il carattere della nuova possibilità data dal rifiuto (giocano infatti su dinamiche di riconoscimento metaforico e sulla riproduzione di ciò che si conosce condotta sulle materie di scarto) ma anche, nei loro aspetti più pericolosi, come tabù, come ciò che non può essere esibito ma che deve essere sigillato, *messo in sicurezza*, seppellito e dimenticato fino al momento in cui il ricordo della potenza distruttrice del rifiuto tossico e radioattivo ritorni, come da lontano e con una rinnovata forza dovuta al silenzio, come sollecitazione alla fondazione di nuovi luoghi, culturali, nei quali il terrore sia appunto divenuto sacro.

La discarica di Fresh Kills (Staten Island), «[...] una specie di King Kong delle montagne di rifiuti»<sup>211</sup>, è la controparte oscura e temibile della produzione e della messe di oggetti, scarti di cibo, rifiuti più o meno tossici prodotti dall'area e «[...] si staglia sullo scenario di *Underworld* come una vera e propria cittadella che, con le sue piramidi di spazzatura, appare complementare rispetto alla metropoli che fronteggia»<sup>212</sup>. La topografia della discarica è uno spazio che si apre alla *domanda filosofica* esattamente come si apre alla *possibilità narrativa*: i luoghi di DeLillo e di Pynchon, fra gli autori presi in esame in questa sede, lo mostrano con estrema lucidità e con una certa continuità nell'invenzione romanzesca. Nel romanzo di DeLillo le piramidi di rifiuti della discarica

---

<sup>211</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 169.

<sup>212</sup> Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 155. Per una documentata ricognizione intorno a questo e ad altri siti si veda *ivi*, pp. 154-161.

mettono insieme in maniera imprevedibile il noto con l'ignoto in una fusione perturbante: la discarica si esibisce come una contro-metropoli minacciosa all'interno della quale appaiono sovvertite (perché sono di fatto il risultato di un sovvertimento del valore *in chiaro* della merce) le regole urbane che pure hanno determinato l'esistenza dello scarto, e risultano inoltre modificate le regole percettive e del giudizio di ciò che sarebbe inammissibile all'interno del territorio cittadino<sup>213</sup>. In una scena di fondamentale importanza, Brian Glassic, collega di Nick Shay, fa esperienza sia della nuova topografia alla quale si è in precedenza accennato sia delle possibilità che questa ridescriva la percezione: «Brian scese dalla macchina e si arrampicò su un argine terroso. Il vento era abbastanza freddo da fargli lacrimare gli occhi, mentre guardava al di là di uno stretto specchio d'acqua verso un'altura a terrazze sull'altra sponda. Era bruno-rossastra, appiattita in cima, monumentale, illuminata in vetta dalla fiammata del tramonto, e Brian pensò che fosse l'allucinazione di uno di quei cucuzzoli isolati dell'Arizona. Invece era reale, ed era creata dall'uomo, spazzata dal volo roteante dei gabbiani, e Brian capì che poteva essere solo una cosa – la discarica di Fresh Kills a Staten Island»<sup>214</sup> [tavola VII]. L'enorme mole di rifiuti gestiti dalla discarica ha già assunto i caratteri di un'alterità culturale (e diventerà subito dopo una possibilità economica): la metaforica naturale si rivela un'illusione e il luogo della discarica esibisce, a uno sguardo che sta già cambiando, il suo altro aspetto, ovvero quello dell'attrazione:

[q]uello era il motivo del suo viaggio a New York, ed era proprio lì che la mattina dopo aveva appuntamento con i tecnici

---

<sup>213</sup> Salvo ritrovare, soprattutto in alcuni luoghi statunitensi, alcuni ironici rovesciamenti di questa prassi sociale e topografica: «[n]ella specificità statunitense, tuttavia, a differenza di quanto succede in Europa, i quartieri più poveri sembrano disegnare uno sviluppo urbanistico “a forma di ciambella”: è spesso alle *inner cities* nel cuore della città che corrispondono le aree più socialmente degradate (si pensi al Lower East Side di New York e al Tenderloin di San Francisco). Così, accanto alla relativa sporcizia dei quartieri poveri (siano essi centrali o decentrati) in cui la raccolta dell'immondizia riflette la consapevole incuria municipale, nel corso del Novecento americano la mole crescente di rifiuti cittadini ha esercitato una forza centrifuga verso le periferie urbane) *ivi*, p. 112.

<sup>214</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 191.

e i topografi. C'erano migliaia di acri di spazzatura ammonticchiata, terrazzata e segnata dai percorsi dei macchinari, e bulldozer che spingevano ondate di rifiuti sopra il versante in uso. Brian si sentì rinvigorire, guardando la scena. Chiatte che scaricavano, imbarcazioni più veloci che battevano i canali per raccogliere rifiuti alla deriva. Vide una squadra della manutenzione che lavorava ai tubi di scarico in alto sulle terrazze progettate per controllare lo straripamento dell'acqua piovana. Altre figure in maschera e tuta di butilene erano raggruppate alla base della struttura, a ispezionare materiale isolato per stabilirne il contenuto tossico. Era fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr'ore al giorno, centinaia di operai, veicoli con rulli compressori per compattare i rifiuti, trivellatrici che scavavano pozzi per il gas metano, gabbiani che scendevano a picco stridendo, una fila di camion dal muso lungo che risucchiavano i rifiuti sparsi.<sup>215</sup>

La discarica, situata tra «fantascienza e preistoria», è giuntura tra le istanze del passato proprie del ciclo produttivo e lo sguardo, la progettualità e l'intenzione nuova di chi ha realizzato che, come luogo di rilevanza antropologica ed economica, questa può diventare non solo il motore di nuovi investimenti, ma anche carne viva, materia pulsante e in perenne trasformazione sulla quale testare i cambiamenti radicali del rapporto tra uomo e ambiente, tra le macerie della cultura e la possibilità di reinvestire nelle dinamiche di smaltimento e contenimento di quelle stesse macerie. La dialettica passato-presente funziona come un dispositivo metaforico di riconoscimento, di illuminazione «epifanica» sebbene profana, che segue una linea di mutamento

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

di giudizio, una linea che porta il lettore-interrogante a riconsiderare il ruolo stesso della discarica urbana:

[i]mmaginò di osservare la costruzione della grande piramide di Giza – solo che questa era venticinque volte più grande, con autobotti che spruzzavano acqua profumata sulle strade circostanti. Per Brian era una visione ispiratrice. Tutta questa industriosa fatica, questo sforzo delicato per far entrare il massimo dei rifiuti in uno spazio sempre minore. Le torri del World Trade Center erano visibili in lontananza e Brian percepì un equilibrio poetico tra quell'idea e questa. Ponti, gallerie, chiatte, rimorchiatori, bacini di carenaggio, navi di container, tutte le grandi opere di trasporto, commercio e collegamento, alla fine erano dirette al culmine di questa struttura. Ed era una cosa organica, perennemente in crescita e mutamento, la cui forma veniva tracciata al computer di giorno in giorno, di ora in ora. In capo a qualche anno sarebbe stata la montagna più alta della costa atlantica tra Boston e Miami. Brian ebbe un attimo di illuminazione. Guardò tutta quella spazzatura in perenne aumento e per la prima volta capì in cosa consistesse il suo lavoro. Non in progettazione o trasporto o riduzione alla fonte. Lui si occupava di comportamento umano, delle abitudini e degli impulsi della gente, dei loro incontrollabili bisogni e innocenti desideri, forse delle loro passioni, sicuramente dei loro eccessi e delle loro debolezze ma anche della loro gentilezza, della loro generosità, e la domanda era come

impedire a questo metabolismo di massa di sopraffare l'umanità.<sup>216</sup>

La domanda intorno alla consapevolezza ecologica non si esaurisce nella questione dell'integrità (mito fondativo originario di certe cieche valutazioni intorno al rapporto tra cultura e scarto materiale e sociale) ma si trasforma piuttosto in quello della sostenibilità (non solo ambientale, ma anche sociale e politica) e passa attraverso un ripensamento dell'investimento economico intorno allo scarto, al rifiuto, al residuale tutto. Solo il riconoscimento del legame inscindibile tra l'umanità (che pare si dia nelle dinamiche di autorappresentazione occidentali come una forma di cultura determinata economicamente), le sue proprie attività di espropriazione/scarto e il modo in cui queste si legano agli interessi e alle dinamiche di riconoscimento sociali, può permettere di riformulare la nozione stessa di luogo di stoccaggio del rifiuto e insieme a ciò riproporre la questione intorno alla sua gestione, nella doppia speranza di arginarne la tossicità e di esorcizzarne la mortalità.

Alla rivalutazione del ruolo della discarica, al riconoscimento del legame di questa con l'autocoscienza sociale, ma anche con il rimosso del sistema economico di produzione e consumo, segue una rivalutazione percettiva che riporta in una condizione di accettabilità il rifiuto attraverso un canale percettivo che è la fonte primaria della scelta estetica e che viene individuata come discriminante della specificità biologico-evolutiva dell'uomo: l'olfatto: «[l]a discarica gli mostrava senza mezzi termini come finiva il torrente dei rifiuti, dove sfociavano tutti gli appetiti e le brame, i gravi ripensamenti, le cose che si desideravano ardentemente e poi non si volevano più. Brian aveva visto centinaia di discariche ma nessuna altrettanto vasta. Sì, notevole, e inquietante. Sapeva che probabilmente il vento portava il puzzo in ogni sala da pranzo nel raggio di miglia. Chissà se la gente, sentendo un rumore di notte, si chiedeva se

---

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 192.



la montagna stesse franando, scivolando verso le case, come una creatura onnivora da film dell'orrore che avrebbe tappato porte e finestre? Il vento portò la puzza attraverso il canale»<sup>217</sup>. Superato il disgusto attraverso l'olfatto, trasformata la negazione originaria del puzzo del putrescente in possibilità positiva, la strada verso una futura «redenzione» del luogo-discard è tracciata:

Brian tirò un respiro profondo, si riempì i polmoni. Questa era la sfida che bramava, l'assalto al suo autocompiacimento e al suo vago senso di vergogna. Capire tutto questo. Penetrare questo segreto. La montagna era lì, esposta, ma nessuno la vedeva o ci pensava, nessuno sapeva della sua esistenza salvo i tecnici, gli operai di squadra e gli abitanti del luogo, un deposito culturale unico, cinque milioni di tonnellate una volta che fossero arrivati alla sommità, l'avessero scolpita e modellata, e nessuno ne parlava eccetto gli uomini e le donne che cercavano di gestirla, e per la prima volta Brian si vide come il membro di una setta esoterica, un ordine di adepti e veggenti, che davano forma al futuro, pianificatori di città, manager dei rifiuti, tecnici del concime, architetti del paesaggio che un bel giorno avrebbero costruito in quel posto giardini pensili, creato un parco valendosi di ogni tipo di oggetto del desiderio, usato, smarrito ed eroso.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>218</sup> *Ivi*, pp. 192-193. E questa messe di rifiuti porta con sé anche la possibilità di uno sguardo inventivo: «[i] più grandi segreti sono quelli spalancati davanti a noi. Così aveva detto Marvin Lundy, riempiendogli la testa con quella voce asciutta ed elettrica che sembrava uscire da un'incisione chirurgica alla gola. Il vento portava il lezzo della montagna di rifiuti. Granelli, scintille e squarci di colore facevano capolino nella massa stratificata del terriccio superficiale, pezzi di stoffa residui dell'industria dell'abbigliamento, o forse quella cosa dai colori cangianti è un bikini appartenuto a una segretaria di Queens, e Brian scopre che può evocare un'infatuazione lampo, lei ha gli occhi scuri e legge rotocalchi, si dipinge le unghie e mangia dentro contenitori di polistirene, lui le dà regali, lei gli dà preservativi, e tutto finisce qui, giornali, limette di carta, mutandine sexy, dolcemente schiacciato nell'altorilievo dai bulldozer roboanti - pensa alla sua numerosa progenie di spermatozoi con la loro storia di fronte alta in famiglia, sepolti nelle guaine marca Ramses, cadaverini compressi dai rulli al calduccio giù in fondo ai rifiuti» *ivi*, p. 193.

Il recupero e la rivisitazione del senso dell'olfatto, l'accettazione del fetore<sup>219</sup> e anzi la sua affermazione come nuovo mezzo di riconsiderazione del residuale organico e inorganico, come reinvestimento estetico e politico, porta in atto un rovesciamento che vediamo in funzione attraverso un mutamento di prospettiva che rivaluta un'estetica del disgusto come nuova strada di reinterpretazione dell'umano. Si consideri inoltre che in una fondamentale questione divergono la teoria darwiniana sull'evoluzione della specie e quella freudiana sulla negazione dei prodotti di scarto in relazione alla sessualità<sup>220</sup>: il ruolo dell'olfatto e la repulsione verso l'escremento (il quale, come si vedrà, è secondo Freud in relazione con la monetizzazione dell'economia). In altre parole, «[i] nostri “prodotti di scarto” e la nostra sessualità sono quindi per noi disgustosi nella misura in cui ci pongono sullo stesso livello degli animali: “tutto ciò che ci ricorda che siamo animali suscita disgusto”. Questa “teoria molto ampia somiglia da lontano al racconto freudiano sull'origine della formazione del disgusto nell'evoluzione della postura eretta e quindi nell'allontanamento dalla postura animale a quattro zampe, dall'abitudine degli animali ad annusare

---

<sup>219</sup> «Gli scrittori parlano fetore» in Franz Kafka, *Diari 1910-1923*, trad. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1953, vol. I, p.5. Riguardo al rovesciamento operato da Kafka: «[i] disgustoso [...] comporta lo scandalo di una presenza innegabilmente reale e le principali poetiche del disgustoso generalmente si appropriano persino di questo stesso scandalo; l'effetto del modo in cui Kafka esibisce il disgustoso determina invece la sua trasformazione in fenomeni che, persino nella loro evidente presenza materiale, sembrano stranamente *non* presenti, assenti, impercettibili.

Il disgustoso in Kafka è proprio l'illeggibilità, l'invisibilità e la neutralità olfattiva di un'arte che è nondimeno dedicata al “fetore”. L'illusoria non-presenza del disgustoso nella sua manifestazione letterale costituisce il “miracolo” di una scrittura che, dietro il suo potere di rendere invisibile, produce l'aspetto positivo di una “purezza”, “innocenza” e “piacere” senza peccato. Sudiciume come purezza, “meschinità” e “ripugnanza” come “innocenza”, il diavolo come un angelo: è questo l'“inganno” di una scrittura che rivela “senza imbroglio” il suo “inferno”» in Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, cit., p. 308.

<sup>220</sup> Più precisamente, dal punto di vista dell'evoluzionismo ottocentesco (Darwin e Richet su tutti) il rapporto tra l'evoluzione della specie e il senso dell'olfatto è strettamente legato a capacità fisiologiche iscritte in una logica di sopravvivenza (si pensi, in particolare, alla capacità di provocarsi il vomito per espellere del cibo non usuale o potenzialmente pericoloso). Nella teoria freudiana, che pure si confronta con le teorie appena citate, il senso dell'olfatto è lo *strumento discriminante* della cesura (storica e specifica) tra natura e civiltà. Freud vede nell'odorato «[...] proprio una rottura rispetto all'abitudine arcaica di odorare e all'impulso libidico fondato sull'olfatto. [...] Si tratta di uno dei “sintomi del rifiuto” per la natura, alla quale viene più volte annoverato in virtù della sua appartenenza ai “sensi” “inferiori” e “oscuri”» *ivi*, p. 263.

e dai loro comportamenti sessuali»<sup>221</sup>. L'attenzione al fetore, al puzzo riconvertito in traccia di redenzione, una sorta di opzione del capovolgimento del rifiuto originario del residuale-escrementizio, è un elemento importante e persistente nel romanzo, lo stesso Shay ne è consapevole:

[i]n Olanda andai al Vam, un impianto di riciclaggio dei rifiuti che tratta milioni di tonnellate di spazzatura all'anno. Seduto in una Fiat bianca, passai accanto a lunghe file di rifiuti ammonticchiati in pile alte parecchi piani. Una fila torreggiante dopo l'altra, con ondate di vapore che si alzavano dai mucchi rastremati verso l'alto, e c'era un puzzo nell'aria che mi riempiva la bocca e sembrava abbastanza penetrante da bruciacchiarmi i vestiti. Perché mi venne da pensare che ero nato con questa esperienza nel cervello? Perché era una cosa personale? Perché, pensai, i cattivi odori sembrano dirci qualcosa su noi stessi? Il manager mi scarrozzò su e giù per le file fumanti e io pensai, Ogni cattivo odore ci riguarda. Ci facciamo strada nel mondo per poi capitare nel mezzo di una scena medieval-moderna, una città di grattacieli di spazzatura con la puzza infernale di ogni oggetto deperibile mai fabbricato, e accorgerci che assomiglia a qualcosa che ci portiamo dietro da tutta una vita»<sup>222</sup>

#### 4. «Consuma o muori»

La topografia della discarica, esemplificata dalla landa di Fresh Kills, è solo uno dei risultati dell'organizzazione nella gestione del rifiuto: l'esibizione, l'accumulo, la sistemazione, il contenimento e la razionalizzazione del residuale

---

<sup>221</sup> *Ivi*, pp. 304-305.

<sup>222</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 107.

– insieme alla configurazione di una «nuova umanità» in grado di raccattare lo scarto come una nuova positività, reimmettendolo nel ciclo produttivo – è plausibile per una tossicità relativamente gestibile. Il mondo inorganico può essere amministrato solo laddove la sua pericolosità non sia direttamente mortifera. L'esposizione può essere totale, può addirittura prendere il posto e l'immaginario di architetture artificiali (piramidi) o naturali (montagne, fiumi) solo laddove il trattamento del rifiuto non mette in scacco la vivibilità relativa. Più si alimenta la vicinanza rispetto al limite massimo della sopportabilità vitale e più si passa da una gestione in superficie ad una in profondità. Ai tracciati e alle elevazioni in altezza si sostituiscono, con l'aumentare della tossicità, pratiche di *gestione in profondità*, una nuova dimensione – plutonica<sup>223</sup> – all'interno della quale si gioca una dinamica di contenimento assoluto, seppellimento, dimenticanza e minaccia incombente: «[c]ostruivamo piramidi di rifiuti sopra e sotto la terra. Quanto più pericolosi i rifiuti, tanto più a fondo cercavamo di seppellirli. La parola plutonio viene da Plutone, dio dei morti e signore degli inferi. Lo portarono nelle paludi e lo fecero secco [*wasted him*], come si dice adesso, o come si diceva finché non è saltato fuori qualcos'altro»<sup>224</sup>.

Quanto più si accentua il carattere tossico del rifiuto tanto più il suo valore (nella doppia faccia di pericolo-attrazione, nonché di simbolo) si accentua. La dinamica che è alla base di tale costituzione si riappropria del residuale attraverso sistemi di inglobamento, di riassetamento e di nuova progettazione degli scopi economici e degli spazi sociali: ne esorcizza la

---

<sup>223</sup> Il titolo stesso *Underworld*, «[...] sarebbe stato scelto da DeLillo pensando alle scorie di plutonio interrato nei deserti sudoccidentali del paese; con un nesso neppure troppo velato tra Plutone, dio dei morti e degli inferi, e il plutonio – “il parente artificiale più pesante dell'uranio” – da smaltire. Un vero e proprio sismografo delle frequenze più basse che si muovevano nell'America degli anni Novanta del secolo scorso, il romanzo di DeLillo offre una raffigurazione tanto suggestiva quanto realistica – e ben documentata – dei deserti come sedi di esperimenti nucleari e depositi di rifiuti tossici e vecchi bombardieri. Negli anni Settanta, le vittime dei “giorni delle esplosioni in superficie” erano “i lavoratori... e la gente che viveva sottovento”; mentre in un più recente cartello di protesta a una base militare in cui si conducono test atomici si legge “la Terza Guerra Mondiale Comincia Qui”. Dagli anni Cinquanta agli anni Novanta, quel “Qui” sulla soglia della guerra nucleare evocato dal romanzo di DeLillo può essere cercato negli “spazi bianchi” del Nevada» in Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 95.

<sup>224</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 111-112.

pericolosità nel tentativo di contenerlo, riorganizzarlo in un nuovo ambiente. Il tentativo, ben conscio, di un nuovo posizionamento che veicoli dunque una rinnovata attenzione verso il potenziale mortifero e invincibile dello scarto non può che giocare all'interno piuttosto che all'esterno, in profondità invece che in superficie: il suo ambiente è il sepolcro nel deserto, quasi a richiamare l'immaginario apocalittico di una terra in cui la vita sia (stata) ridotta irreparabilmente al grado zero. I rifiuti «[...] sono il segreto meglio custodito del mondo»<sup>225</sup>, sussurra l'archeologo della spazzatura<sup>226</sup> (Jesse Detwiler), questa figura del residuale – che potrebbe aggiungersi alle altre figure benjaminiane<sup>227</sup> – introduce il tema della progettazione della discarica del futuro, in grado di accogliere i rifiuti tossici e le scorie nucleari più pericolose e potenzialmente nocive, e di farlo con una capacità di precisione e di attenzione al dettaglio, non solo tecnico ma anche economico, senza precedenti:

[a]vevo poco più di quarant'anni quando mi avevano assunto, strappandomi a un lavoro esangue come scrittore di discorsi e aiuto Pr, ed ero pronto per qualcosa di nuovo, per una fede da abbracciare.

Le grosse società sono cose grandiose e terribili. Ti prendono e ti plasmano appiattendoti in men che non si dica, ti girano e ti rigirano come vogliono. E lo fanno senza ricorrere alla persuasione aperta, lo fanno con sorrisi e cenni del capo, con un'inflexione collettiva della voce. Sei all'inizio di un

---

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 298.

<sup>226</sup> Temporalità inversa: l'archeologo dei rifiuti pensa al loro stato futuro, oppure – al contrario – ha uno sguardo che va dal futuro al presente.

<sup>227</sup> «È proprio Benjamin, nel monumentale *Passagen-Werk*, ad aver insegnato che dagli oggetti sociali caduti in disuso, logorati dal tempo e privi di funzione [...] può emergere un'immagine affrancata dall'ideologia di una determinata società: i suoi autentici desideri, le speranze, ma anche gli atti mancati delle possibilità di realizzazione di una felicità già disponibile eppure costantemente disattesa» in Gianluca Cuzzo, *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, cit., p. 137. Per l'originale lettura «teologica» alla quale approda Cuzzo a partire da Benjamin si vedano le riflessioni svolte *ivi*, pp. 137-157.

corridoio e quando arrivi in fondo hai già adottato la filosofia globale della società, la *Weltanschauung*. Uso questa parola greve e stratificata perché da qualche parte nelle sue profondità c'è un sussurro di contemplazione mistica che sembra del tutto appropriato all'argomento rifiuti.<sup>228</sup>

La figura di Detwiler è la più chiara voce che funge da cassa di risonanza sul necessario cambiamento di prospettiva di fronte alle nuove frontiere della gestione dei rifiuti: la sua lucida analisi risulta utilissima al fine di rivelare non solo le nuove dinamiche che si stanno indagando ma anche a legarle *ironicamente* alla formazione della cultura del rifiuto. Un tale discorso non può esimersi dal confrontarsi perennemente con la natura mai statica dei rapporti e dei processi di produzione: è in ultima istanza un'urgenza che ha a che fare con il denaro da una parte e con la fede dall'altro.

Vale la pena dunque seguire il testo, attraverso un metodo che interpreti e interroghi mostrando, per svelare e ripensare il percorso che lega il passato e il futuro del rifiuto con la prospettiva di un rinnovato timor sacro:

[l]a squadra addetta alla costruzione dell'impianto aveva finito il turno per la giornata. Ci fermammo sopra una buca nel terreno, un cratere scavato secondo un progetto preciso, profondo quasi duecento metri, e lungo circa un miglio, disseminato di macchine dal muso rincagnato lungo i tratti a terrazza, con il fondo e gran parte delle pareti inclinate ricoperti da un immenso telo luccicante, una pellicola di polietilene, azzurro argento, che rifletteva il movimento delle nuvole e rollava nel vento. Fui colto di sorpresa. La vista di questa cosa, di questa enorme cavità artisticamente tappezzata di plastica, era

---

<sup>228</sup> Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 299.

il primo segno materiale che mi mostrava come questa attività avesse una sua drastica grandezza, una certa grandiosità persino – i falchi a coda rossa trasparenti nel sole al tramonto, gli steli primaverili della iucca alti come bacchette magiche e questa membrana ad alta densità stranamente ed egualmente bella, in un certo senso, uno strumento profilattico, un sistema di controllo del gas, e il cratere che rivestiva, destinato ad accogliere migliaia di tonnellate di spazzatura al giorno, la vostra spazzatura e la mia, per una sepoltura nel deserto. Ascoltai Sims snocciolare cifre, quanto metano avremmo recuperato per illuminare quante case, e provai una strana euforia, un senso di fedeltà verso la società e la causa.<sup>229</sup>

L'elemento di progettazione dell'impianto di sepoltura dei rifiuti e la loro conseguente reimmissione all'interno del ciclo produttivo emergono nella loro importanza non soltanto come materiali di un'impresa che in sé è legata al suo valore economico e alla sua urgenza sociale ma anche alla ricollocazione (innanzitutto ideale) del materiale in decomposizione, la sua capacità insomma di *produrre* (il paradosso della merce-rifiuto: essere *utile* fino alla sua esistenza minima, lo scarto assoluto). L'altro elemento rivela in maniera decisamente esaustiva il cambiamento di prospettiva, la commistione dell'elemento tecnico-scientifico e del paesaggio naturale, la cognizione dell'inscindibile culturalità di ogni progetto umano: «Sims parlò a entrambi ma soprattutto a Jesse Detwiler, perché era lui il visionario, tra noi, il teorico dei rifiuti le cui provocazioni avevano spaventato tutto il settore. E Sims era eloquente, amava l'argomento e gesticolava con movimenti ampi, illustrando con le mani gli strati di plastica e terra, la trinciatura dei copertoni, la mescolanza di sostanze chimiche con la polvere da combustione. Personalmente, non avevo ancora visto queste cose,

---

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 302.

ma era facile capire cosa significassero per Sims, una fatica terrena, del tutto soddisfacente nella sua temprata mescolanza di tecnologia e vecchio, duro lavoro manuale, con la polvere in bocca e un muro di odori che ti penetravano fin nelle ossa»<sup>230</sup>. Nella dinamica tra esibizione e sepoltura, tra superficialità e profondità, tra progettazione visibile e invisibile, si gioca la partita tra una concezione del rifiuto come specchio della civiltà – come elemento non da escludere e da contenere ma da conoscere e ricondurre all'autocoscienza sociale collettiva – e quello del rifiuto tossico (esemplificato nella sua massima capacità nociva dalla scoria nucleare) come viatico di una vicinanza tra il regno del pericolo e del terrore con quello della fiducia e in ultima istanza della fede:

[t]i dirò cosa vedo qui, Sims. Il panorama del futuro. L'unico panorama che resterà da guardare. Più i rifiuti saranno tossici, più aumenterà il livello di sforzo e di spesa che i turisti saranno disposti a tollerare per visitare il sito. Però credo che non dovrete isolare questi siti. Isolare i rifiuti tossici va bene. Li rende più grandiosi, più minacciosi e magici. Ma la spazzatura ordinaria dovrebbe essere piazzata nelle città che la producono. Esponete la spazzatura, fatela conoscere. Lasciate che la gente la veda e la rispetti. Non nascondete le vostre strutture. Create un'architettura fatta di immondizia. Progettate fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti e invitate la gente a raccogliere la propria spazzatura e a portarla alle presse e ai convogliatori. Così imparerà a conoscere la propria spazzatura. Il materiale a rischio, i rifiuti chimici, le scorie nucleari, tutto questo diventerà un remoto paesaggio all'insegna della nostalgia. Gite in autobus e cartoline, posso garantirlo.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 303.



Il sottile processo che si sta tentando di descrivere, seguendo le interpretazioni del concetto di rifiuto date dall'archeologo della spazzatura e dai suoi colleghi, ha tracciato fino ad ora un riorientamento non solo della nozione ma anche del ruolo stesso svolto dal rifiuto e dal residuale, un riorientamento che porta con sé nuove possibilità di crescita economica (nell'atto di inglobare ciò che prima era indesiderato) e che riesce inoltre a smuovere una tensione, una curiosità turistica (nel senso «deteritorializzato» e inautentico del termine) in grado di parlare a sentimenti antichi e forti, come la nostalgia: «[n]on bisogna sottovalutare la nostra capacità di provare desideri complessi. Nostalgia per i materiali della civiltà messi al bando, per la forza bruta di vecchie industrie e vecchi conflitti»<sup>232</sup>. La storia del rapporto tra la civiltà e la spazzatura, la declinazione del rapporto (spaziale, sociale, simbolico) dell'elemento produttore e dell'elemento prodotto, devono dunque affrontare la torsione necessaria alla presa di coscienza di un'urgenza materiale che porta con sé una rinnovata consapevolezza espressa da una partecipazione convinta e sotto più di un aspetto inquietante:

[...] le città crescevano sulla spazzatura, centimetro per centimetro, guadagnando in altezza nel corso dei decenni man mano che i rifiuti sepolti aumentavano. La spazzatura veniva sempre ricoperta o spinta ai margini, nelle stanze come nel paesaggio. Ma aveva un suo impeto e reagiva spingendo a sua volta. Spingeva in ogni spazio disponibile, dettando schemi di costruzione e alterando sistemi di rituale. E produceva ratti e paranoia. Così la gente era stata costretta a sviluppare una risposta organizzata, ovvero a inventarsi un modo ingegnoso per disfarsi della spazzatura e costruire una struttura sociale ad

---

<sup>232</sup> *Ibid.*

hoc – operai, manager, addetti alla rimozione, saccheggiatori.

La civiltà è costruita, la storia è guidata.<sup>233</sup>

Il rapporto tra la costruzione sociale e il suo residuale è materia che investe anche la storia nel senso che, rovesciata la prospettiva, la dinamica storica e la dialettica tra le strutture di amministrazione della vita e la loro cognizione risultano modificate: «[n]oi abbiamo ribaltato tutto, capite [...]»<sup>234</sup>. La spazzatura stessa, il residuale, il negativo indeterminato, il rigettato, il reietto della civiltà non sono semplici derivati da nascondere, non sono dunque semplicemente frutto di un processo di autoaffermazione della civiltà stessa, ma appaiono come il necessario elemento di contrasto che *permette* la costituzione della coscienza storica. In altre parole, il negativo è parte costitutiva, inalienabile, della complessità storico-sociale: da queste considerazioni può apparire più chiaramente come la retorica della limpidezza, l'igienismo, la dinamica di purificazione – sebbene abbiano un carattere che tende ad essere onnicomprensivo e maggioritario – portino con sé in maniera inequivocabile e inalterabile i detriti: *detriti della storia*, appunto:

[la] civiltà non era nata e fiorita tra uomini che scolpivano scene di caccia su portali di bronzo e parlavano di filosofia sotto le stelle, mentre l'immondizia non era che un fetido derivato, spazzato via e dimenticato. No, era stata la spazzatura a svilupparsi per prima, spingendo la gente a costruire una civiltà per reazione, per autodifesa. Eravamo stati costretti a trovare il modo di liberarci dei nostri rifiuti, di usare quello che non potevamo gettare, di riciclare quello che non potevamo usare. La spazzatura aveva reagito alla spinta crescendo ed

---

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>234</sup> *Ibid.*

espandendosi. E così ci aveva costretti a sviluppare la logica e il rigore che avrebbero condotto all'analisi sistematica della realtà, alla scienza, all'arte, alla musica e alla matematica.<sup>235</sup>

È evidente come la torsione capitalistica funzioni come dispositivo di interpretazione della nascita e della formazione della cultura (assimilata ad un sistema di regolamentazione del ciclo di produzione e scarto) e come questa torsione appaia nello stesso tempo come un decisivo tentativo di semplificazione e come un inquietante presagio di futura ideologizzazione: «[c]onsuma o muori. Questo è il dettato della cultura. E finisce tutto nella pattumiera. Noi creiamo quantità stupefacenti di spazzatura, poi reagiamo a questa creazione, non solo tecnologicamente ma anche con il cuore e con la mente. Lasciamo che ci plasmi. Lasciamo che controlli il nostro pensiero. Prima creiamo la spazzatura e dopo costruiamo un sistema per riuscire a fronteggiarla»<sup>236</sup>.

La consapevolezza e la necessità di riconoscere il disordine caotico, la dimensione di scarto come il *negativo necessario*, la volontà dunque di riconoscergli una funzione oppositiva ma di importanza fondamentale, appare certamente un modo di rileggere *ex post facto* la funzione del rifiuto all'interno del sistema di produzione del tardo capitalismo e di fagocitarlo nella logica massificatrice dell'economia e delle transizioni globali; oltre a ciò – a questa pericolosità per così dire del giustificazionismo economico – si aggiunge un elemento già presente nei confronti dell'architettura progettuale del riuso, dello stoccaggio e dello smaltimento delle scorie (e delle storie): l'elemento cioè che indica il luogo di massima tossicità come zona di interesse metafisico, laddove cioè il terrore e il sacro si ritrovano in una forma decisamente inusuale: «[p]iù i rifiuti saranno pericolosi, più diventeranno eroici. Terreno contaminato da radiazioni. Nel

---

<sup>235</sup> *Ivi*, pp. 304-305.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 305.

secolo a venire, arriveremo a considerare sacra questa terra, proprio come oggi la venerano gli indiani. Parco Nazionale del Plutonio. L'ultima dimora degli dèi bianchi. Turisti con maschere antigas e tute protettive»<sup>237</sup>.

## 5. *Das Kapital*

Dall'organizzazione delle politiche di controllo dello scarto produttivo a quelle correlate delle dinamiche di contenimento (inclusivo o esclusivo che sia<sup>238</sup>) dello scarto sociale<sup>239</sup> si è osservato come il trattare e il pensare intorno all'elemento del rifiuto e del residuale in genere abbiano da affrontare differenti questioni: dall'urgenza topografica a quella dell'intensità della scoria (la sua tossicità proiettata sulla linea del tempo umana ed ecologica<sup>240</sup>), dalla lettura storico-antropologica a quella futuribile che, nell'avallare lo status quo del tardo capitalismo da un lato, dall'altro indica la possibilità di una sorta di nuova religione, abitata da déi mortiferi e terribili, tanto minacciosi quanto privi di volontà. La sacralità del processo di smistamento e il tentativo di ordinare il non-ordinabile sono sottesi da una sorta di volontà di redenzione, quasi a

---

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>238</sup> Una differenza non da poco, come ha notato Foucault nel descrivere il passaggio tecnico-politico dal modello di esclusione del lebbroso al modello di inclusione dell'appestato: «[t]ra il sogno di una società militare e il sogno di una società appestata, tra questi due sogni che vediamo nascere nel XVI-XVII secolo, si stringe un legame. E credo che, in realtà, ciò che ha giocato politicamente [...] non sia il vecchio modello della lebbra, di cui troviamo senza dubbio l'ultimo residuo, oppure una delle ultime grandi manifestazioni, nell'esclusione dei mendicanti, dei folli e nella grande "reclusione". A questo modello si è sostituito, nel corso del XVII secolo, un modello molto differente. La peste ha sostituito la lebbra come modello di controllo politico» in Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. di Valerio Marchetti e Antonelli Salomoni, Feltrinelli, Milano 2009, p.51.

<sup>239</sup> Si vedano, ad esempio, le riflessioni svolte nel secondo capito del testo di Zygmunt Bauman, *Vite di scarto*, cit.

<sup>240</sup> L'idea che le scale della temporalità mostrino tragicamente la nostra (in quanto specie) ineludibile debolezza può anche dar luogo a una rappresentazione disincantata e ironica: «[a]lla Waste Containment sono diventato una specie di dirigente emerito. Vado sporadicamente in ufficio, ma per lo più faccio giri di conferenze. Visito college e laboratori di ricerca, dove vengo presentato come analista di rifiuti. Parlo delle basi militari trasformate in discariche, del bunker sotto una montagna del Nevada che ospiterà o non ospiterà migliaia di contenitori d'acciaio di scorie radioattive per un periodo di diecimila anni. Poi c'è il pranzo. Le scorie esploderanno o non esploderanno, settantamila tonnellate di scorie, e io volo a Londra e a Zurigo per partecipare a un congresso, con la pioggia o con la neve» in Don DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 855-856.

illudersi di poter giustificare (e salvare) le dinamiche di produzione e di consumo trattando il versante dello scarto con la stessa attenzione progettuale che ne ha determinato l'esistenza: «[f]orse proviamo reverenza per la spazzatura, per le qualità redentrici delle cose che usiamo e scartiamo. Guardate come ritornano, illuminate da una specie di invecchiamento coraggioso. Le finestre rivelano un grande e potente deserto e un enorme cielo. La discarica sull'altro lato della strada è chiusa, adesso, ormai piena fino all'orlo, ma il gas continua a salire dalla grande berma di terra, il metano, e produce un tremolio sulla terra e nel cielo che aumenta l'aura di sacralità. È come se l'aria fremente raccontasse la storia di una civiltà fantasma, un luccichio di rovine nel deserto»<sup>241</sup>.

Un ulteriore elemento che riunisce sia la natura di reiezione quanto quella della mercificazione globale, quasi chiudendo il cerchio nell'ambito di un'economia fondata sul valore, è la valutazione del carattere *escrementizio* del rifiuto al quale si è già accennato in riferimento al rapporto tra olfatto e impulso di rigetto/riaccettazione, il che da un lato lo lega indissolubilmente al suo originario stato di merce e dall'altro al suo possibile reimpiego in forma nuova all'interno del sistema di produzione che pure l'ha generato:

- Perché è di questo che ci occupiamo.  
Fondamentalmente. Io e te. E tutti quelli che sono qui. Dal primo all'ultimo. Dall'inizio alla fine. È nostro preciso dovere.
- Vuoi dire che tutti i rifiuti.
- È quello che sto dicendo.
- Che tutti i rifiuti finiscono in merda. Tutti i rifiuti aspirano alla condizione di merda.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 861.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 321. Nella tessitura romanzesca i vari temi annunciati nel prologo riecheggiano e si intessono fra loro come in una partitura; all'elemento del rifiuto, a quello della morte e della punizione, alle dinamiche di purificazione e di igienizzazione si accostano quello dell'escremento, del denaro, della Bomba atomica che in ultima istanza è il motivo, dal punto di vista della corsa agli armamenti, della produzione di ulteriori scorie radioattive: «[s]embrava che Anfo fosse un acronimo per Ammonium Nitrate e Fuel Oil, nitrato d'ammonio e nafta. Rimise i maglioni nel cassetto. Li avrebbe presi al

È l'inserimento del trattamento dei rifiuti all'interno del ciclo economico inteso come ultimo tentativo di rovesciare e di ordinare l'ombra perenne dell'attività produttiva e di ridarle valore nel senso di merda/denaro: in *Carattere ed erotismo anale* la teorizzazione freudiana pone l'accento sui rapporti tra i caratteri del soggetto ordinatore e parsimonioso, progettatore dunque e amministratore anche degli scarti<sup>243</sup>, con le immagini e la metaforica del denaro e dell'oro:

[...] nelle civiltà antiche, nei miti, nelle favole, nelle superstizioni, nel pensiero inconscio, nel sogno e nella nevrosi

---

Ringraziamento se avesse pensato di averne bisogno e se non avesse cambiato idea sulla loro passabilità, cosa che stava già facendo.

La radio disse, Kafka senza la f è kaka. Sì, stiamo parlando di rifiuti, stiamo parlando di fertilizzanti, stiamo parlando di rifiuti e di armi, stiamo parlando di Anfo, la bomba che inizia nel buco del culo di un maiale da cortile.

Maialemaialemaialemaialemaialemaiale» *ivi*, pp. 640-641. Ma anche dello smaltimento estremo, utilizzare il residuo estremo come arma di distruzione: «[d]ico a Viktor che c'è una curiosa relazione tra armi e immondizia. Non so esattamente quale. Lui sorride, tira su i piedi e si accovaccia sulla panca in una posa da cariatide. Dice, forse l'una è la gemella mistica dell'altra. L'idea gli piace. Dice che l'immondizia è la gemella del diavolo. Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto, il modo in cui l'archeologo dissotterra la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d'ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato.

Tutti quei decenni, dice, quando pensavamo in continuazione alle armi e mai alle scorie che si moltiplicavano in segreto.

– E in questo caso, – dico io. – Nel nostro caso, nella nostra epoca. Quello che scartiamo ritorna a consumarci [*What we excrete comes back to consume us*]. Non lo dissotterriamo, dice lui. Tentiamo di seppellirlo. Ma forse questo non basta. Ecco perché ci è venuta questa idea. Uccidere il diavolo. E sorride, appollaiato sul sedile. La fusione di due correnti della storia, armi e immondizia. Distruggiamo scorie nucleari contaminate per mezzo di esplosioni nucleari» *ivi*, p. 841.

<sup>243</sup> «L'intrinseca necessità di questa connessione non è naturalmente del tutto chiara neanche per me; posso tuttavia riferire alcune poche cose, suscettibili di aiutarci a capirla. La pulizia, l'ordine, l'accuratezza danno l'impressione di una formazione reattiva contro l'interesse per ciò che è sporco, incomodo, non pertinente al corpo (“*Dirt is matter in the wrong place*” [inglese: Sporcizia è roba nel posto sbagliato]). Mettere l'ostinazione in relazione con l'interesse per la defecazione non sembra cosa facile; tuttavia va ricordato che già il lattante può comportarsi ostinatamente nella emissione delle feci (vedi sopra), e gli stimoli dolorosi applicati alla pelle del sedere, connessa con la zona erogena anale, servono generalmente all'attività educativa proprio per spezzare l'ostinazione del bambino, per renderlo docile. Per esprimere sfida o scherno tracotante, s'usa ancor oggi da noi come nei tempi antichi un invito avente per contenuto una carezza alla zona anale, propriamente indice quindi di una tenerezza colpita da rimozione. L'esibizione del sedere costituisce un'attenuazione, sotto forma di gesto, di quella frase; e nel *Götz di Berlichingen* di Goethe, gesto e frase si trovano applicati, nel punto più appropriato, quale espressione di sfida» in Sigmund Freud, *Carattere ed erotismo anale*, trad. di Cesare Luigi Musatti, in Id., *Opere 1905-1909*, Boringhieri, Torino 1972, vol. V, p. 403.

– il denaro è stato posto in strettissimo rapporto con lo sterco. È noto che l'oro che il diavolo regala alle sue drude si tramuta, quando egli se n'è andato, in sterco; e certamente il diavolo non è altro che la personificazione della vita pulsionale inconscia rimossa. Nota è anche la superstizione che collega la scoperta di tesori con la defecazione, e così pure tutti ricordano la figura del «cacatore di ducati». Fin nelle dottrine della antica Babilonia l'oro è lo sterco infernale, Mammone=*ilu manman*. Quando dunque la nevrosi segue l'uso del linguaggio, essa prende – qui come altrove – le parole nel loro senso originario e più espressivo, e dove sembra usare un termine verbale metaforicamente non fa in genere che ristabilire il vecchio significato delle parole.

Può darsi che il contrasto tra ciò che l'uomo ha appreso a considerare come massimo valore, e il massimo disvalore che come avanzo (i «rifiuti») egli allontana da sé, abbia condotto a questa specifica identificazione del denaro con lo sterco.<sup>244</sup>

La teoria freudiana, sia quella esplicitata nelle opere pubbliche sia quella più grezza che emerge nella sua corrispondenza privata, è interessante non soltanto come chiave di lettura del rapporto tra feci e denaro – come anche, se si vuole, di rafforzamento della dinamica dell'economia capitalista insieme alla morale borghese – ma anche perché rivela le «[...] fantasie profonde di Freud. Il rapporto di sostituzione tra denaro ed escrementi, le relative associazioni tra espressioni come “fare” e “cagare” i soldi e alcuni racconti di “superstizione” conducono Freud, in un rapido passaggio, a formulare alcuni pensieri di

---

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 404-405. Per le variazioni che la teoria freudiana rivolge al tema degli escrementi e al loro rapporto col denaro si vedano almeno: Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. di Marilisa Tonin Dogana ed Ermanno Sagittario, in Id., *Opere 1915-1917*, Boringhieri, Torino 1976, vol. VIII, p. 473 e sgg e Id., *Dalla storia di una nevrosi infantile*, trad. di Mauro Lucentini e Renata Colorni, in Id., *Opere 1912-1914*, Boringhieri, Torino 1975, vol. VII, p. 473 e sgg.

carattere storico-religioso, secondo i quali l'ente maleodorante per eccellenza, il diavolo, è identificato come proiezione religiosa delle nostre perversioni rifiutate»<sup>245</sup>. La stessa pratica psicanalitica porta avanti una ricognizione del rifiuto (del rifiutato), raccoglie gli scarti del processo di costituzione della psiche e ne ricompone un'unità superiore, più complessa, nella quale ciò che originariamente era stato allontanato viene reimmesso in un circuito di significazione che – per quanto possa dirsi multiforme – procede a un riordinamento di ciò che originariamente era non-significante e amorfo che appare ambiguo e in ultima istanza ironico<sup>246</sup>. È lecito dunque, secondo Scanlan,

[...] avanzare l'idea che la spazzatura ci fornisca una storia ombra della vita moderna, laddove le condizioni della sua produzione e i mezzi attraverso cui viene resa invisibile le conferiscano un ruolo di sgradito «doppio» dell'individuo; la presenza perturbante e irrealistica che solo con la morte si riunisce al corpo per realizzare appieno la moderna speranza dell'identità di sé. Un'identità che ci investe come mera materia. Forse la concettualizzazione teorica più adeguata della spazzatura va ricercata nella nozione di *perturbante*.<sup>247</sup>

Il rifiuto da un lato aspira alla condizione di merda, riconnettendosi al ciclo di (ri)produzione non solo del senso ma della stessa progettualità economica (e dei suoi risvolti rituali) che ne hanno permesso l'esistenza, dall'altro lato non può uscire totalmente dalla sua natura umbratile: è destinato

---

<sup>245</sup> Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, cit., p. 296.

<sup>246</sup> Si veda al John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 41. Quest'ultimo cita, tra gli altri Baudrillard: «[la] stessa psicoanalisi costituisce la prima grande teorizzazione sui residui (atti mancati, sogni eccetera). Non è più un'economia politica della produzione a indirizzarci, ma una politica economica della riproduzione, del riciclaggio – ecologia e inquinamento – un'economia politica dell'avanzo. Oggi, tutta la normalità considera se stessa alla luce della pazzia, che non era che un avanzo privo di significato» in Jean Baudrillard, *Quando si toglie tutto, non resta niente*, "kairos", 4/5 (2004).

<sup>247</sup> John Scanlan, *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo*, cit., p. 41.



in altre parole a riproporsi costantemente su livelli differenti (ironia della civilizzazione); è sempre di là da essere afferrato e assorbito totalmente dal processo che l'ha prodotto. L'illusione della *risoluzione* definitiva – la quale in fondo non sembra essere che una differente declinazione dell'illusione della decontaminazione universale (dal punto di vista della dinamica puro/contaminato) e del ciclo di produzione nel quale ogni aspetto della merce si trasforma costantemente in denaro (dal punto di vista dell'apparato economico tardo capitalistico) – è in fondo l'atto di fede che si chiede in riscatto del presente. La promessa (allo stesso tempo teoricamente inquietante e moralmente confortante) che le dinamiche di progettualità, di contenimento, di smaltimento, di immagazzinamento e di nascondimento del residuale oggettuale, simbolico e sociale possano garantire la solidità, la persistenza e l'intensificazione nel tempo dello status quo, e che possano inoltre mettere in sicurezza l'integrità ecologica e la persistenza delle specie, non pare che l'estremo atto di fede che si richiede a chi non può più dirsi estraneo alle macerie che ha prodotto e con le quali deve, in un modo o nell'altro, fare i conti.

## 6. Postilla. *The Airborne Toxic Event*

Plot a murder, you're saying. But every plot is a murder in effect. To plot is to die, whether we know it or not.  
(Don DeLillo, *White Noise*)

«L'attaccatura dei capelli di Heinrich sta cominciando ad arretrare. Mi domando come mai. Che sua madre abbia consumato qualche tipo di sostanza perfora-geni quando era incinta? O forse ho qualche colpa io? Che lo abbia tirato su, involontariamente, in prossimità di uno scarico di sostanze chimiche, nel flusso di correnti d'aria gonfie di residui industriali capaci di produrre una degenerazione del cuoi capelluto, oltre che splendidi tramonti?»<sup>248</sup>: con queste

---

<sup>248</sup> Don DeLillo, *Rumore bianco*, trad. di Mario Biondi, Einaudi, Torino 1999, p. 28.

parole Jack Gladney, professore universitario, noto esperto di Hitler nonostante non conosca il tedesco, introduce nel romanzo *Rumore bianco* (1985) il pensiero di una minaccia imminente frutto di una tossicità artificiale potenzialmente nociva. È solo un presagio, una prima ironica anticipazione del tema principale del romanzo, che prefigura il nesso tra le attività di produzione delle scorie tossiche e la consapevolezza dell'incoerenza del disastro ambientale e della morte imminente rispetto all'autoconsapevolezza della classe medio-alta americana della quale Gladney è esponente consapevole e lucido osservatore. Quando la vita del protagonista e della sua famiglia viene investita dalla preoccupazione per l'immissione nell'aria di un sottoprodotto chimico, il Nyodene D.<sup>249</sup>, Gladney pare incredulo di fronte alla possibilità del pericolo e dell'avvicinarsi repentino della possibilità della morte:

[s]ono cose che succedono alla povera gente che vive nelle zone esposte a rischio. La società è strutturata in maniera tale che sono le persone povere e prive di istruzione a soffrire l'impatto più grave dei disastri naturali, nonché di quelli prodotti dall'uomo. Chi vive nei bassopiani subisce le alluvioni, chi vive nelle baracche subisce gli effetti di uragani e tornado. Io sono un professore di college. Ne hai mai visto uno solo, in una di quelle inondazioni che si vedono alla TV, remare in barchetta nella strada di casa? Noi viviamo in una città linda e piacevole, vicino a un college dal nome pittoresco. Sono cose che in posti come Blacksmith non succedono.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> «Il Nyodene D. è un sacco di cose messe assieme, che sarebbero poi i sottoprodotti della fabbricazione di un insetticida. Il prodotto principale ammazza gli scarafaggi, i sottoprodotti ammazzano tutto il resto. È una battuta del nostro insegnante» *ivi*, p. 159.

<sup>250</sup> *Ivi*, pp. 138-139.

A differenza della tossicità dello smaltimento dei rifiuti, in questo caso ci si trova davanti a qualcosa che, nel processo di produzione, è andato storto: non solo il grado di pericolosità della misteriosa sostanza pare essere avvolto da un alone di mistero ma la sua tossicità si rivela ironicamente come residuo di una sostanza nociva che rispetto ad essa è primaria: sarebbe infatti lo scarto di lavorazione di un veleno sintetizzato per contenere gli scarafaggi (l'indesiderata e repellente intrusione di un elemento naturale sgradevole nella vita della civiltà urbanizzata e igienizzante). In questo quadro, la stranezza dei diversi componenti della famiglia Gladney appare in decisa coerenza con le dinamiche tardo capitalistiche di ricomprensione delle differenze, di fagocitazione delle anomalie all'interno di una narrazione più strutturata in grado di *spiegare* e di dare un luogo e un senso a un ventaglio più ampio di possibilità esistenziali; la ricomprensione della complessità come tentativo estremo del mimetismo economico-culturale. La consapevolezza di essere esposti alla tossicità delle scorie chimiche ripresenta in forma leggermente variata due degli elementi che si sono mostrati essere costitutivi del trattamento della spazzatura: il timore sacro verso la tossicità/mortalità e la presa di coscienza dell'origine umana e personale degli scarti che tornano a consumarci:

[i]l nostro timore era accompagnato da un senso di reverenza che confinava con il religioso. È certamente possibile essere messi in soggezione da ciò che minaccia la nostra vita, vederlo come una forza cosmica, tanto più grande di noi, più potente, prodotto da ritmi elementari e ostinati. Era una morte costruita in laboratorio, definita e misurabile, ma in quel momento ci pensavamo in modo semplice e primitivo, come a una perversione stagionale della terra, a un'inondazione o a un tornado, qualcosa di incontrollabile. La nostra impotenza non

appariva compatibile con l'idea di un evento provocato dall'uomo.

[...]

La situazione era stupefacente. Sembrava che illuminassero la nube davanti a noi come se fosse parte di uno spettacolo di suoni e luci, un po' di nebbia fatta scorrere per creare atmosfera su un alto bastione dove fosse stato trucidato un re. Ma quello a cui stavamo assistendo non era un evento storico. Era qualcosa di segreto e suppurante, un'emozione sognata che segue il sognatore anche dopo il sonno.<sup>251</sup>

Il tentativo di Gladney di ricercare un farmaco sperimentale che annulli l'effetto della tossicità alla quale si è involontariamente esposto (e sulla quale non ha dati certi ma solo un vago senso di orrore che deriva dal suo essersi posto autenticamente entro l'orizzonte della mortalità) è il tentativo di un uomo che esce dal recinto dell'esistenza normalizzata e sperimenta un tratto – breve ma significativo – in una terra non-normata, che confina con la paura dell'ignoto e con la mancanza di regole condivise o eterodirette. In una scena significativa, alla ricerca delle ultime pillole del farmaco denominato Dylar (contro-idolo con il quale spera di combattere una battaglia che forse non è neppure mai iniziata), pillole finite per caso nell'immondizia, Gladney si trova costretto a fare i conti

---

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 155. In questa sede non si affronteranno molte delle interessanti questioni, temi, suggestioni rappresentate nel romanzo. Vale la pena però accennare a una caratteristica, quella della virtualizzazione, della spettacolarizzazione e del pensiero che ragiona tramite medium simulacrali (che diventano anche a loro volta dispositivi ermeneutici) che arricchisce e anticipa per certi versi un tropo fondamentale della letteratura successiva. Si riproduce il seguente passo a mo' d'esempio: «[L]a grande nube, all'esterno del proprio turbolento nucleo, esibiva bordi inargentati dai fari. Si muoveva orribile e lumacosa nella notte, con gli elicotteri che sembravano spezzettare senza alcuna efficacia attorno ai suoi margini. Nella sua dimensione enorme, nella minacciosità oscura e corposa, con la sua scorta aerea, la nube sembrava una pubblicità su scala nazionale della morte, una campagna per molti milioni di dollari, sostenuta da spot radiofonici, grossi annunci attraverso stampa e affissioni, totale copertura televisiva. [...] Con un soprassalto mi ricordaci che ero tecnicamente morto» *ivi*, p. 191. Per una lettura che accosta questa e altre opere di DeLillo con la filosofia di Baudrillard cfr. Leonard Wilcox, *Baudrillard, DeLillo's White Noise, and The End of Heroic Narrative*, "Contemporary Literature", XXXII, 3 (Autumn, 1991), pp. 346-365.<sup>252</sup> Don DeLillo, *Rumore bianco*, cit., pp. 308-309.

con la messe degli scarti, coi rifiuti familiari e personali, con la storia sua e dei suoi cari ridotta in macerie, ormai putrescente. Novello *scavenger*, i suoi sensi e la sua consapevolezza saranno ridestati da quest'esperienza di scavo e di esibizione:

[i]n giro non c'era nessuno. Attraversai la cucina, aprii lo sportello del compressore e guardai nei sacchetti della spazzatura. Uno stillante cubo di lattine semistritolate, appendini per abiti, ossa di animali e altri rifiuti. Le bottiglie erano in frantumi, i cartoni appiattiti. I colori dei prodotti, tuttavia, erano intatti quanto a vivacità e intensità. Grassi, sughi e detriti pesanti filtravano attraverso strati di sostanze vegetali compresse. Mi sentivo come un archeologo in procinto di passare al vaglio un reperto di frammenti di utensili e spazzatura cavernicola assortita. Erano passati circa dieci giorni da quando Denise aveva compresso il Dylar. Quella particolare massa di spazzatura a questo punto era ormai quasi certamente stata messa fuori e portata via. E se anche così non fosse stato, le pastiglie erano sicuramente state distrutte dal pistone del compressore.<sup>252</sup>

Nonostante sia consapevole della certa distruzione delle pastiglie di Dylar, Gladney non resiste alla tentazione di gettare lo sguardo oltre il campo normato della quotidianità familiare, dentro il residuo della vita in comune di tutti i giorni si insidia infatti il riconoscimento della seconda natura di ognuno di noi (il marcescente implacabile che è nostro doppio e che può tornare a perseguitarci):

---

<sup>252</sup> Don DeLillo, *Rumore bianco*, cit., pp. 308-309.

[t]utti fatti che giovavano agli sforzi che stavo facendo di fingere di star semplicemente passando il tempo, frugando distrattamente nella spazzatura.

Slacciai il sacco, lo aprii e lo tirai fuori. Il tanfo terribile mi colse con una forza sconvolgente. Era nostro? Roba veramente nostra? Lo avevamo prodotto noi? Portai il sacco fuori dal garage e lo svuotai. La massa compressa se ne stesse posata lì, come un'ironica scultura moderna, massiccia, tozza, beffarda. Vi ficcai più volte il manico di un rastrello e poi sparpagliai il materiale sul suolo in cemento. Quindi ne estrassi i vari oggetti a uno a uno, massa informe dopo massa informe, chiedendomi perché mai mi sentissi così colpevole, come di violare una privacy, di svelare certi segreti intimi e forse vergognosi. Era difficile non venire distratti da questo o quell'oggetto affidato all'apparecchio devastatore. Ma perché mi sentivo come una spia domestica? La spazzatura ha un carattere tanto privato? Arde nel proprio intimo di un calore personale, dei segni di una più profonda natura, indizi di aspirazioni personali, di fallimenti umilianti? Quali atti solitari, quali abitudini inveterate? Trovai alcuni disegni a matita di una figura dotata di grosse mammelle e genitali maschili. C'era una lunga striscia di spago piena di nodi e cappi. Sulle prime mi parve una costruzione fatta a caso. Poi, guardando più attentamente, pensai di cogliere una relazione complessa tra il formato dei diversi cappi, il grado dei nodi (semplici e doppi) e gli intervalli intercorrenti tra nodi con cappi e nodi liberi. Una sorta di geometria occulta o di una simbolica ghirlanda di ossessioni. Trovai una buccia di banana con dentro un tampone. Forse il lato sotterraneo e oscuro della coscienza del

consumatore? Mi imbattei in un'orrenda massa grumosa di capelli, sapone e bastoncini cotonati per le orecchie, scarafaggi spappolati, anelli per aprire le lattine, garza sterile coperta di pus e grasso di bacon, sfilacci di filo per i denti, frammenti di ricambi per penna a sfera, stuzzicadenti con ancora impalati dei frammenti di cibo. C'erano un paio di boxer a brandelli con tracce di rossetto, forse un ricordo del Grayview Motel.<sup>253</sup>

Se si potesse indicare il momento di massima presa di coscienza del filo rosso che lega le attività produttive, la vita intima, individuale e familiare, il processo di levigazione, purificazione e messa in mora di ciò che potrebbe esibire il carattere di fetore della civilizzazione<sup>254</sup> (il fetore che gli scrittori invece parlano, secondo l'annotazione sopra citata di Kafka), il lungo passo appena riportato ne sarebbe probabilmente esempio emblematico, pur restando costantemente ambivalente nel suo riprodurre una consapevolezza che è quasi un cliché (una consapevolezza alla quale, talvolta, *queste stesse pagine* si sono inevitabilmente prestate). La dinamica di intellettualizzazione dell'immagine del

---

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 309-310. Si noti come persista l'importanza rivelatrice del senso dell'olfatto, così legato – come si è precedentemente mostrato – alla teorizzazione darwiniana di scoperta e di scollamento dell'umano dall'animale da un lato, e dal rigetto/attrazione per il rifiutato escrementizio della teoria freudiana dall'altro.

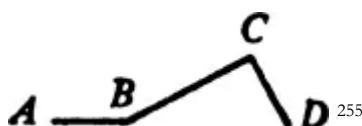
<sup>254</sup> Oltre all'elemento di distanza e di avvicinamento del residuale attraverso il fetore, il protagonista del romanzo porta poi avanti, in un atto di estrema separazione da sé dell'eccesso delle merci, in un gesto di smaltimento quasi radicale – nella speranza che ciò possa riportare in ordine la propria esistenza – un processo di eliminazione della «roba», quasi in risposta all'eccesso putrescente del quale aveva fatto esperienza: «[t]ornai a casa e mi misi a buttare via roba. Esche, palline da tennis inservibili, valigie logore. Rovistai il solaio in cerca di vecchi mobili, lampade scartate, zanzariere arrotolate, riloghe storte. Gettai via cornici, forme per scarpe, portaombrelli, mensole, seggioloni e culle, sostegni pieghevoli per apparecchi TV, seggiole in tela, giradischi rotti. Gettai via tappezzerie per scaffali, carta da lettere scolorita, manoscritti di miei articoli, bozze dei medesimi, i giornali su cui erano stati pubblicati. Più cose gettavo via, più ne trovavo. La casa era un dolce dedalo color seppia di cose vecchie e stanche. C'era un'immensa quantità di cose, un peso travolgente, una connessione, una mortalità. Ispezionai le stanze, gettando oggetti un scatole di cartone. Ventilatori elettrici in plastica, tostapane bruciati, lavori al piccolo punto su disegni tratti da *Star Trek*. Mi ci volle più di un'ora per portare il tutto fuori sul marciapiede. Non mi aiutò nessuno. Non volevo né aiuto né compagnia né comprensione umana. Volevo soltanto buttare fuori di casa tutta quella roba. Quindi mi sedetti da solo sui gradini d'ingresso, ad aspettare che l'atmosfera attorno a me venisse pervasa da un senso di serenità e pace» *ivi*, p. 313.

tampone ritrovato all'interno della buccia di banana, per esempio, la sua domanda retorica sulla rappresentazione del «dato sotterraneo e oscuro della coscienza del consumatore» è tanto fasulla quanto fondata sulla stessa struttura teorica che si sta utilizzando per interpretare non solo il romanzo ma l'intera metaforica del residuale. Il terreno dello scarto, del residuale, del rifiuto, del rimosso è un terreno scivoloso, il sistema di opposizione si presenta costantemente su più di un livello, e il carattere ironico di questa dinamica è inestricabile poiché pare essere l'unico modo di esibire il paradosso della contemporaneità: la consapevolezza delle problematiche legate al processo di produzione/rimozione pare sempre in pericolo di cadere all'interno di un sistema teorico più vasto che, nel ricomprenderlo, tenta di riordinarlo disinnescandone il potenziale sovversivo, a-normato, tanto inafferrabile quanto, forse, impensabile.



#### IV. *Infinite Junk*: David Foster Wallace

«Hal likes to get high in secret, but a bigger secret is that he's as attached to the secrecy as he is to getting high.»  
(D. F. Wallace, *Infinite Jest*)



---

<sup>255</sup> Cfr. John Barth, *La casa dell'allegria*, trad. di Pier Francesco Paolini, Rizzoli, Milano 1974, p. 129, opera decisiva per comprendere l'atteggiamento ironico e innovativo al tempo stesso che Wallace mette in atto nei confronti della metafiction postmoderna<sup>a</sup> (si veda l'uso che ne fa David Foster Wallace, *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso*, cit.).

<sup>a</sup> A mo' di esempio: «[c]ome si è detto – e se questo fosse un esempio di metafiction, cosa che NON È, verrebbe probabilmente indicato il numero di righe stampate che separano questo riferimento dal suddetto referente, il che sarebbe una principesca rottura di cazzo, nonché un gesto di presunzione, dato che darebbe per scontato che il resoconto diretto e anti-imbellezzato di una giornata lenta, calda, insonnolita e sostanzialmente frustrante e piana di impicci nella vita di tre ragazzi, nessuno dei quali troppo bendisposto verso gli altri, possa venire davvero pubblicato (e di questi tempi, dio ve la mandi buona), ma in un brano di metafiction verrebbe, anzi *dovrebbe essere* indicato, secondo un'imprescindibile convenzione postmoderna che mira ad attirare l'attenzione emotiva del povero vecchio lettore sul fatto che il racconto o il romanzo che ha comprato e pagato e ora sta impiegando il suo tempo a esaminare *non è* in effetti una finestra dalla presenza appena percettibile affacciata su un modo diverso che offre veramente divertimento e distrazione ma piuttosto, in verità, un "manufatto", un oggetto, una pura e semplice cosa di questo mondo, composta di polpa di legno emulsionata e file parallele e orizzontali di inchiostro, e *convenzioni*, ed è quindi in un senso più "profondo" soltanto la pallida imitazione di una finestra trasfiguratrice, non una vera finestra, ma una presa in giro, e dunque in senso più profondo (ma *intenzionalmente*, a questo punto) qualcosa di artificiale, vale a dire costruito, falso, una finzione, un aspirante a un certo status, un re di Spagna dai capelli di paglia (e questo consapevole esplicitare, questo svelare attraverso la decostruzione, dovrebbe rendere la suddetta metafiction "più reale" di un brano di "realismo" pre-postmoderno che si basa su certe tecniche antiche per creare un'"illusione" di accesso-via-finestra a una "realtà" isomorfica alla nostra ma detentrica e rivelatrice di verità più alte applicabili a ogni persona autenticamente umana), tutte cose che la Resurrezione del Realismo, dolorosamente partorita dal travaglio senza gloria dei minimalisti all'interno di innumerevoli laboratori di scrittura per specializzandi da una capo all'altro degli Stati Uniti d'America, e che il Feldmaresciallo Lish (che dovrebbe saperla lunga sulla materia) ha chiamato *Nuovo Realismo*, promette di smascherare come pure fesserie, queste stronzate della metafiction... e oltretutto stronzate *ingenuamente* agghindate di fesserie, poiché fondate su altrettanti "presupposti non espliciti" quanti sono quelli della narrativa "realistica" che la metafiction vorrebbe cercare di "ridimensionare" (vengono in mente dei nudisti che fanno a brandelli gli abiti del povero imperatore fra scoppi di risate stridule, come se poi non tornassero loro stesso ad abitare in colonie dalle pareti di vetro), e sosterrebbero quelli del Nuovo Realismo, al confronto la metafiction è ancora più odiosa, perché è uno schiaffo in faccia alla Storia e a quel suo scagnozzo a cui è meglio non rompere le palle, l'Induzione, e apre la porta di un fetido ripostiglio pieno di trovate brillanti del tutto gratuite<sup>α</sup>, pavoneggiamenti<sup>β</sup>, autoindulgenza<sup>γ</sup>, guardamamma-senza-manismi<sup>δ</sup>, i quali, come direbbero Gardner, Conroy, L'Heureux o perfino lo stesso Ambrose<sup>ε</sup>, cazzo, sono il massimo oggetto di odio per qualunque potenziale virtuoso pieno di passione<sup>ζ</sup> (sono quanto di più vicino al proibito, al tabù, all'infamia, all'*asur*...), e dunque il numero di righe intercorse non verrà indicato, anche se la rottura di cazzo che ne sarebbe derivata sarebbe

## 1. *Samizdat*

Publicato nel 1996 *Infinite Jest* di David Foster Wallace è un'opera-mondo di ampio respiro, un romanzo decisamente complesso considerato pressoché unanimemente come il capolavoro del suo autore: *Infinite Jest* è un universo che si squaderna davanti agli occhi attoniti del lettore con i suoi lunghi periodi, le estenuanti note (e le note alle note)<sup>256</sup>, nelle centinaia di pagine che lo compongono e che vanno a formare una delle opere narrative più intense, lette, studiate e commentate dell'ultimo decennio del secolo scorso. Proseguire l'indagine estetica intorno alla rappresentazione romanzesca del residuale, e farlo grazie alla narrativa di Wallace, comporterà delle scelte drastiche, scelte di *rimozione* e di cancellazione più gravi qui che altrove – forse – per via del carattere articolato e composito dell'architettura dell'intero romanzo<sup>257</sup>. Si terrà conto solo di alcuni aspetti, significativi in questa sede, che si confrontano e che trattano i temi della dipendenza e dell'intrattenimento, della politica e della gestione dei rifiuti, escludendone come si è detto molti altri, probabilmente altrettanto importanti.

---

stata secondaria e notevolmente più economica, in termini di tempo fortemente limitato, rispetto a questa particolare riflessione e a questo rifiuto – oggi si deve tenere una Riunione di tutti coloro che sono mai comparsi in uno dei 6659 spot pubblicitari di McDonald's mai ideati [...]» *ivi*, pp. 68-70.

<sup>α</sup> Come questa.

<sup>β</sup> Vedi *supra*.

<sup>γ</sup> Vedi *supra*.

<sup>δ</sup> Vedi *supra* e *ivi*, p. 25.

<sup>ε</sup> Cfr. John Barth, *La casa dell'allegria*, cit.

<sup>ζ</sup> Vero, possibile ma improbabile lettore?

<sup>256</sup> Si veda, a mo' d'esempio, la nota precedente a *questa*, di *quel* metodo debitrice.

<sup>257</sup> Si rimanda in particolare ai seguenti testi: Marshall Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003; Iannis Goerlandt; Luc Herman, *David Foster Wallace*, "Post-war Literatures in English: A Lexicon of Contemporary Authors", LVI, 1-16; A1-2, B1-2 (2004); Stephen Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, Continuum, New York-London 2003; Greg Carlisle, *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, SSMG Press, Universal City 2007; Clare Hayes-Brady, *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. Language, Identity, and Resistance*, Bloomsbury, New York-London 2016 e Filippo Pennacchio, *What Fun Life Was. Saggio su Infinite Jest di David Foster Wallace*, Arcipelago, Milano 2009. Si veda, inoltre, il progetto di commento collettivo al romanzo consultabile all'indirizzo <http://infinitejest.wallacewiki.com/>.

Il romanzo di Wallace si svolge in un futuro tanto inquietante quanto prossimo, un futuro in cui la stessa scansione annuale del vecchio calendario gregoriano è stata oggetto di acquisto da parte delle grandi corporazioni economiche. È perturbante la sensazione che la temporalizzazione dell'esperienza e la scansione delle attività umane, il ricordo così come il procedere storico, possano essere vendute e ricordate con i nomi delle merci prodotte dal mercato globalizzato; gli anni in cui si svolge la vicenda romanzesca sono, allora, i seguenti: I) Anno del Whopper; II) Anno dei Cerotti Medicati Tucks; III) Anno della Saponetta Dove in Formato Prova; IV) Anno del Pollo Perdue Wonderchicken; V) Anno della Lavastoviglie Silenziosa Maytag; VI) Anno dell'Upgrade per Motherboard-Per-Cartuccia-Visore-A-Risoluzione-Mimetica-Facile-Da-Installare Per Sistemi TP Infernatron/InterLace Per Casa, Ufficio, O Mobile Yushityu 2007 [sic]; VII) Anno dei Prodotti Caseari dal Cuore dell'America; VIII) Anno del Pannolone per Adulti Depend e IX) Anno di Glad.

Il titolo del romanzo è un'esplicita citazione dell'*Amleto*<sup>258</sup> ma è anche uno dei nomi che viene attribuito a un film perduto girato da James Incandenza<sup>259</sup>, denominato appunto *Infinite Jest* oppure *Intrattenimento*<sup>260</sup> (i film e i video distribuiti e consumati per svagarsi sono, nel futuro prossimo che fa da ambiente al romanzo, comperati e *consumati* in cosiddette «cartucce di intrattenimento»), e che – una volta visionato – suscita un piacere così intenso da procurare dipendenza rendendo totalmente disinteressato alla «vita reale» colui che l'ha guardato, al pari di una sostanza stupefacente perfettamente congeniata nella quale l'elemento di soddisfacimento del piacere

---

<sup>258</sup> « Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times, and now, how abhorred in my imagination it is!» in William Shakespeare, *Hamlet*, V, 1.

<sup>259</sup> Si veda *infra*, ([Materiali / a/](#)).

<sup>260</sup> Oppure *samizdat* (cfr., per esempio, David Foster Wallace, *Infinite Jest*, trad. di Edoardo Nesi con la collaborazione di Annalisa Villoresi e Grazia Giua, Fandango Libri, Roma 2000, p. 126).

fisico e quello di soddisfazione culturale paiono esattamente bilanciati<sup>261</sup>. Le vicende si svolgono per lo più nei dintorni di Boston, all'interno di un centro sportivo situato su di una collina<sup>262</sup>, l'*Enfield Tennis Academy* (fondata proprio da James Incandenza) e all'interno di un centro di recupero per tossicodipendenti, situato nelle vicinanze dell'ETA ma *downhill*, la *Ennet House Drug and Alcohol Recovery House* (fondata invece da un ex tossicodipendente, un «Tizio Che Non Usava Neppure Il Suo Nome Di Battesimo»<sup>263</sup>). Le nazione nordamericane sono politicamente accomunate all'interno della O.N.A.N. (*Organization of North American Nations*) e gli stati del nordest [tavola VIII] sono sedi di un'enorme discarica chiamata la Grande Concavità, sulla quale si tornerà in seguito. I temi di questo complesso romanzo verso i quali si concentreranno le riflessioni seguenti saranno primariamente due: da un lato la questione della dipendenza e i suoi rapporti con l'apparato economico<sup>264</sup> e i sistemi di intrattenimento, e dall'altro la rappresentazione della discarica come luogo simbolico della coscienza storica.

---

<sup>261</sup> ««Ne abbiamo già persi un paio», ammise Steeply. «Durante gli esperimenti. Non solo volontari. Un idiota del reparto Analisi dei Dati ha ceduto alla tentazione e ha deciso di vedere di cosa si trattava e si è procurato un cartellino della 1/0 di Flatto ed è entrato e si è messo a guardare». [...] «Non è stata un perdita tragica – era un ragazzino idiota. *C'est la guerre*. La vera perdita fu che il suo supervisore entrò nella stanza per portarlo via. Era il capo delle Analisi dei Dati». [...] «Che controllava. Vent'anni, Hank. Era veramente bravo. Un amico. Ora è in una camicia di forza a quattro cinghie. Lo nutrono con i tubi. Non ha nessun desiderio o volontà fondamentale di sopravvivenza, vuole solo continuare a guardare».

«L'Intrattenimento».

«Sono andato a trovarlo».

«Con la gonna, e i seni di due misure diverse».

«Non sopportavo neanche di stare nella stessa stanza con lui, vederlo in quel modo. Pregava per un altro secondo – un trailer, qualche nota della colonna sonora, qualsiasi cosa. Gli occhi gli roteavano nelle orbite come a un neonato tossicodipendente. Spezzava il cuore. Nel letto accanto, legato anche lui, l'interno idiota: lui era uno di quei ragazzini egoisti e indisciplinati dei quali ti piace parlare, Rémy. Ma Hank Hoyne non era un ragazzino. L'ho visto buttar via zucchero e dolci quando gli diagnosticarono il diabete per la prima volta. Li buttò via e se ne andò. Senza un lamento o uno sguardo». [...]

«Insomma non c'è da scherzare con il *samizdat*. Anche noi abbiamo perso della gente. È una cosa seria»» *ivi*, pp. 676-677.

<sup>262</sup> Non sfuggirà la connotazione utopico-politica di tale localizzazione spaziale, con particolare riferimento alla retorica pubblica statunitense.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>264</sup> Si veda *infra*, ([Materiali / b/](#)).

## 2. L'intrattenimento infinito

*Infinite Jest* è un romanzo che, come lo stesso Wallace ebbe a dire, utilizza la dipendenza come metafora, come chiave di accesso e lume nel repertorio di esperienze e immagini che sono a loro volta vie di accesso a questioni più radicali e a situazioni estreme, sintomi di meccanismi, strutture e costruzioni culturali intrusive. Intorno al nesso tra la dipendenza e i dipendenti, gli *junkies*, si gioca buona parte della narrazione e le dinamiche di intrattenimento così come quelle della tossicodipendenza (nel suo ampio spettro, da quella verso le sostanze illegali fino all'abuso di farmaci) finiscono per essere l'elemento in cui si riflette il *nostro* rapporto con la dipendenza e con l'intrattenimento (con la dipendenza *in quanto* intrattenimento e con l'intrattenimento *in quanto* dipendenza). La rappresentazione di Wallace non ha nulla di moralistico: «[p]er me il problema dell'intrattenimento... Oddio, se il libro passa per una sorta di denuncia contro l'intrattenimento allora è un fiasco. Parla, come dire, del nostro rapporto con questa cosa. Non vuole essere un romanzo sulla *droga*, sulla disintossicazione dalla droga. È solo che la droga funge un po' da metafora per quella sorta di continuum della dipendenza che secondo me sta alla base del nostro modo di relazionarci, come cultura, a tutte le cose viventi»<sup>265</sup>.

Cosa accade, dunque, quando le dinamiche di purificazione e di separazione tra chi si suppone libero e chi si riconosce o viene riconosciuto come dipendente si riversano all'interno dei sistemi stessi di produzione? Cosa accade, in altre parole, quando si scopre al di sotto della narrazione limpida dei sistemi culturali, che nell'elaborazione dei prodotti d'intrattenimento (anche di quelli considerati «alti») vi è una precisa strategia volta a legare, a semplificare la visione del mondo e i bisogni degli individui-consumatori? Intorno a questa domanda, che pare essere costitutiva dei sistemi economici tardo capitalistici,

---

<sup>265</sup> David Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, trad. di Martina Testa, minimum fax, Roma 2011, p. 148.

vengono a orbitare morfologie esistenziali e sociali del residuale che non hanno più i caratteri dell'escluso, del reietto, dell'abietto assoluti ma quelli dell'escluso, del reietto e dell'abietto *integrati*, contemplati – come *effetti collaterali* – all'interno del sistema, il quale di fatto costruisce metodologie e mette in piedi strutture in grado di *sanare* la dipendenza (non di eliminarla, ma di canalizzarla in maniera così sottile da permettere al sistema stesso di continuare a reggere)<sup>266</sup>.

Se nella narrativa di Pynchon, per portare un esempio, il campo semantico, metaforico e simbolico del rifiuto e del residuale è legato indissolubilmente a una contro-narrazione che friziona con le grandi *storie* messe in piedi dai sistemi di potere, nella narrativa di Wallace (insieme alla volontà di recuperare una certa intimità della letteratura e del rapporto tra lettore e testo) si introduce l'idea che la storia possa esibire in maniera problematica il fatto che la soddisfazione del bisogno sia legata e costruita intorno alla nostra stessa idea di cultura: «[p]er te la dipendenza è una cosa che ti riduce a un mentecatto balbettante e ti blocca completamente la vita. Mentre per me – ed è di questo che parla il romanzo – si tratta di un continuum, che però ha una direzione ben precisa. E cioè la ricerca di qualcosa di *facile* e piacevole al di fuori di me che mi faccia sentire bene. E non dico che in questo ci sia niente di sbagliato. Sto solo dicendo che è un continuum, e che a volte *scivoliamo*»<sup>267</sup>. L'utilizzo costante

---

<sup>266</sup> In questo senso il ruolo dello sport pare riuscire a controbilanciare con la disciplina quella tendenza dispersiva del piacere del tossico, pur restando fermo il fatto che l'oscillazione tra i due tipi di evasione resta viva e intatta: «[p]erciò credo che c'entri un po' il fatto che... che in pratica moriamo dalla voglia di abbandonarci completamente a qualcosa. Di fuggire, di evadere, in qualche modo. Ma ci sono certi tipi di evasione che – un po' alla Flannery O'Connor – finiscono, perversamente, per costringerti ancora di più a guardare in faccia te stesso. E poi ce ne sono *altri* tipi che dicono: "Dammi sette dollari, e in cambio ti faccio dimenticare che ti chiami David Wallace, che hai un brufolo sulla guancia e che hai la bolletta del gas da pagare".

Il che... il che va anche bene, a piccole dosi. Sennonché c'è qualcosa, nel meccanismo del nostro rapporto con tutto questo, che fa sì che le piccole dosi... che ci impedisce di *limitarci* alle piccole dosi» *ibid.*

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 240. Pare chiaro che l'elemento di tossicità e di legame indotti dalla dipendenza da sostanze sia, per Wallace narratore così come per Wallace uomo, più che un semplice legame apparente: «[e]cco uno dei motivi per cui temevo che il libro sarebbe apparso totalmente assurdo: non sapevo se qualcun altro la vedeva in questo modo. Cioè, ho cominciato a vedere un rapporto *significativo* fra... delle analogie significative fra il rapporto che ho io con la tv, e quello che alcune persone che ho conosciuto nella casa-famiglia avevano, per dire, con l'eroina.

*Oppure*, ad esempio, se sei mai andato a... Io ho frequentato le riunioni di un grippo di autoaiuto che si chiama SLAA, hai presente? Sex and Love Addicts Anonymous. Dove c'erano uomini che

dell'immagine del continuum ripropone la complessità della visione di Wallace anche in relazione all'apparente dicotomia tra uso e abuso (di sostanze e di prodotti culturali) che dunque non appare come tale: non c'è separazione di ambito né di stato, è una questione di intensità (di qualità della relazione con la merce) e di gestione della fame del desiderio inteso come appagamento di una mancanza (fisica, psicologica, economica, tecnologica): «[n]on sto dicendo che nell'intrattenimento ci sia qualcosa di sinistro, di orribile o di sbagliato. Sto dicendo che è... sto dicendo che è un continuum con diversi livelli. E se il libro ha un argomento, l'argomento è questa domanda: perché guardo così tanta merda? Il problema non è la merda in sé; sono io. Perché lo faccio? E cosa c'è di tanto americano in quello che faccio?»<sup>268</sup>.

È nella figura del giovane Hal Incandenza, astro nascente del tennis, dipendente da varie sostanze, genio dalla memoria strabiliante, affetto da una forma di disagio psichico (o di solitudine esistenziale?) che lo avvicina alla probabile forma depressiva che ha spinto il padre (regista, è bene ricordarlo, dell'Intrattenimento) al suicidio, che si celano l'angoscia del tossico e la vuotezza dell'individuo geniale che non riesce a trovare né la vicinanza degli altri né una forma positiva di costruzione della personalità:

Hal Incandenza, anche se non è ancora riuscito a capire come mai suo padre mise la testa dentro un forno a microonde durante l'Anno della Saponetta Dove in Formato Prova, è del tutto sicuro che non fu per la comune anedonia Usa. Lo stesso Hal non prova nessuna vera emozione tipo intensità-di-vita-interiore da quando era molto piccolo; pensa a termini

---

andavano... che andavano con le prostitute, no?, e accumulavano migliaia di dollari di rosso sulla carta di credito. Perché non riuscivano proprio a *trattenersi*. E mi sembrava che le *uniche* differenze fra me e loro fossero relativamente insignificanti. E che invece ci sia soprattutto questa specie di *fame* disperata, un enorme buco che va riempito. E una seria tendenza a guardare all'esterno, a cercare *beni di consumo* di vario tipo, per riempirlo. Ecco cosa mi sembrava davvero americano, e in maniera commovente, in tutto questo» *ivi*, pp. 240-241.

<sup>268</sup> David Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, cit., p. 149.

come *joie* e *valore* come alcune delle molte variabili di equazioni rarefatte, e lui può manipolarle con abilità in modo da soddisfare chiunque a eccezione di se stesso che è lì dentro, dentro il proprio guscio, come essere umano – in realtà lui è molto più robotico di John Wayne. Uno dei suoi problemi con la Mami consiste nel fatto che Avril Incandenza crede di conoscerlo a fondo come essere umano, e pensa che sia una persona interiormente molto ricca, mentre invece dentro Hal non c'è quasi nulla, e lui lo sa bene. La sua Mami Avril sente i suoi echi dentro di lui e pensa che quello che sente sia lui, e questo fa capire a Hal la sola cosa che negli ultimi tempi riesce a sentire davvero: capisce di essere solo.<sup>269</sup>

L'anedonia di Hal pare una forma di svuotamento dell'esistenza, di assenza e di purificazione (delle, dalle) passioni: come il risultato definitivo di una forma estrema di svago, di *amusement*, che svuoti in maniera decisiva l'interiorità del soggetto e lo renda (o lo riveli) appunto *cavo*. L'interiorità, quella forma «[...] soggettivamente limitata della verità, è già sempre stata, più di quanto non si pensasse, soggetta ai padroni esterni. L'industria culturale finisce per ridurla a menzogna palese. [...]. In questo senso l'*amusement* realizza

---

<sup>269</sup> David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 923-924. E poi di seguito: «[r]isulta piuttosto interessante notare che il mondo delle arti degli Usa di fine millennio considera fighe e giuste l'anedonia e il vuoto interiore. Si tratta forse delle vestigia della glorificazione romantica del *Weltschmerz*, che significa la noia-del-mondo o *l'ennui* giusta. Forse è perché gran parte delle arti viene prodotta da persone anziane annoiate e sofisticate, e poi consumata da persone più giovani che non solo consumano arte ma la studiano per capire come essere fichi e giusti - e bisogna tenere presente che per i ragazzini e per i giovani essere giusti e fichi equivale a essere ammirati e accettati e fare parte di un gruppo e quindi a Non Essere Soli. Lasciamo perdere la pressione-dei-coetanei. Si tratta piuttosto di *fame-dei-coetanei*. No? Entriamo nella pubertà spirituale quando giungiamo alla conclusione che il grande orrore trascendente è la solitudine, l'esclusione, l'ingabbiamento dell'anima. Una volta arrivati a questa età, daremo e accetteremo qualsiasi cosa, indosseremo qualsiasi maschera per essere a posto, per far parte di qualcosa, per non essere soli, noi giovani. Le arti Usa sono la nostra guida per essere ammessi nel gruppo. Un manuale. Ci viene insegnato come portare maschere di *ennui* e ironia logora quando siamo giovani, quando la faccia è abbastanza elastica da assumere la forma di qualsiasi maschera si indossi. E poi ci rimane attaccato, quel cinismo stanco che ci salva dal sentimento sdolcinato e dall'ingenuità non sofisticata» *ivi*, p. 924.



effettivamente quella purificazione delle passioni che Aristotele aveva già attribuito alla tragedia e che Mortimer Adler assegna oggi al cinema. Come ha rivelato la verità sul conto dello stile, così l'industria culturale la scopre anche su quello della catarsi»<sup>270</sup>. Nel teorizzare intorno alle dinamiche dell'industria culturale e al rapporto tra produzione e attività mimetica dell'arte (e in particolare del cinema come forma suprema della loro contemporaneità) Horkheimer e Adorno vedevano nelle forme di arte «leggera» e nella standardizzazione dei linguaggi i sintomi dell'attività ordinatrice dell'ideologia dominante e dei sistemi di produzione ad essa legati:

[s]embra che le cose vadano così anche oggi. La loro ideologia è l'affare. Rimane vero, peraltro, che la forza dell'industria culturale risiede nell'unità col bisogno che essa produce, e non nel semplice contrasto con esso, quando pure fosse quello di onnipotenza e impotenza. *L'amusement* è il prolungamento del lavoro nell'epoca del tardo capitalismo. Esso è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquistato un potere così grande sull'uomo che utilizza il suo tempo libero e sulla sua felicità, essa determina in modo così integrale la fabbricazione dei prodotti di svago, che egli non è più in grado di apprendere e di sperimentare altro che le copie e le

---

<sup>270</sup> Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 153-154; considerazione che non è scontata, e nemmeno necessariamente condivisibile in quanto stigmatizzazione di una forma artistica nel suo complesso. Si ricordi, ad esempio, come Benjamin consideri la forma filmica: «[...] [u]na delle funzioni rivoluzionarie del cinema sarà quella di far riconoscere l'identità dell'utilizzazione artistica e dell'utilizzazione scientifica della fotografia, che prima in genere divergevano. Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e imprevedibile» in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

riproduzioni dello stesso processo lavorativo. Il preteso contenuto è solo un esile pretesto: ciò che si imprime realmente negli animi è una sequenza automatizzata di operazioni prescritte. Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio. Da questo vizio originario è affetto incurabilmente ogni *amusement*.<sup>271</sup>

Se si volesse tracciare una linea di confine concettuale tra *amusement* ed *entertainment* si potrebbe forse trovare nel secondo una caratterizzazione più attiva, una ricerca volta a colmare quel vuoto personale e quella solitudine esistenziale che la rivoluzione tecnologica prima e quella dei dati e delle informazioni poi hanno radicato all'interno sia della struttura sociale sia dei sistemi di produzione. L'intrattenimento è la variante tardo-novecentesca di quelle forme primordiali di di-vertimento<sup>272</sup> messe sotto accusa da Horkheimer e Adorno. Tenendo presente queste doverose distinzioni, si possono leggere le loro osservazioni come degli straordinari documenti che, per così dire, *in itinere* riflettono intorno alla produzione delle merci della cultura e alla mercificazione della cultura stessa, intorno al valore commerciale e politico portato dallo svuotamento concettuale:

[p]iù le posizioni dell'industria culturale diventano solide e inattaccabili, e più essa può permettersi di procedere in modo brutale e sommario coi bisogni del consumatore, di produrli,

---

<sup>271</sup> Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 145.

<sup>272</sup> «Divertirsi significa ogni volta: non doverci pensare, dimenticare la sofferenza anche là dove viene esposta e messa in mostra. Alla base del divertimento c'è un sentimento di impotenza. Esso è, effettivamente, una fuga, ma non già, come pretende di essere, una fuga dalla cattiva realtà, ma dall'ultima velleità di resistenza che essa può avere ancora lasciato sopravvivere negli individui. La liberazione promessa dall'*amusement* è quella dal pensiero come negazione [...]. Anche nei rari casi in cui il pubblico dà segni di ribellione contro l'industria dello svago, ciò è dovuto solo alla passività – divenuta, a suo modo, coerente – a cui è stato educato proprio da essa. Con tutto ciò il compito di tenere a bada la gente è divenuto via via sempre più difficile. L'istupidimento progressivo prodotto dall'industria culturale deve tenere il passo coi progressi dell'intelligenza» *ivi*, pp. 154-155.

dirigerli, disciplinarli, e di ritirare perfino il divertimento: non ci sono limiti, in questo campo, al progresso culturale. Ma questa tendenza è immanente al principio stesso dell'*amusement*, in quanto illuminato e borghese. Se il bisogno di divertimento è stato prodotto, in larga misura, dall'industria, che reclamizzava, agli occhi delle masse, l'opera col soggetto, l'oleografia col piatto prelibato che vi era riprodotto, e, viceversa, la polvere per fare il budino con la riproduzione del budino stesso, è dato avvertire da sempre, nell'*amusement*, il tono della manipolazione commerciale, il *sales talk*, la voce dell'imbonitore nella sua baracca da fiera. Ma l'affinità originaria del mondo degli affari e di quello dell'*amusement* si rivela nel significato proprio di quest'ultimo: che non è altro che l'apologia della società. Divertirsi significa essere d'accordo. L'*amusement* è possibile solo in quanto si isola e si ottunde rispetto alla totalità del processo sociale, e abbandona assurdamente, fin dall'inizio, la pretesa irrinunciabile di ogni opera, per quanto insignificante essa possa essere: quella di riflettere, nella propria limitazione, il tutto.<sup>273</sup>

Nelle dinamiche dell'arte successiva alla seconda metà del secolo scorso – con particolare riferimento alla ripresa ironica, citazionista e *integrativa* da parte della prosa romanzesca delle sfide del modernismo che tentavano strade di rottura rispetto alla tradizione precedente –, all'interno di un contesto economico globale nel quale si è assistito alla «artistizzazione» dell'esperienza e dunque ad un ulteriore svuotamento del residuo valore aurorale dell'arte stessa<sup>274</sup>, si vedono fiorire e confermare non solo il movimento di

---

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>274</sup> Anche questo aspetto era stato già osservato, nella sua forma embrionale ma già decisiva: «[l]a cultura è una merce paradossale. È soggetta così integralmente alla legge dello scambio da non essere

eterodirezione da parte dell'industria culturale (o dei meccanismi globali che a questa si sono andati sostituendo) ma anche, e soprattutto, il profondo legame tra la vecchia arte borghese, «difficile», e l'arte popolare.: «[l]'arte "leggera" come tale, lo svago, non è una forma morbosa o degenerata. Chi la deplora come un tradimento nei confronti dell'ideale dell'espressione pura si fa delle illusioni sul conto della società. [...] L'arte seria ha dovuto negarsi alla comprensione di coloro per cui il bisogno e la pressione dell'esistenza fanno della serietà una beffa, e che sono, di necessità, contenti quando possono trascorrere passivamente il tempo in cui non sono alla ruota. L'arte leggera ha sempre accompagnato come un'ombra quella autonoma. È, per così dire, la cattiva coscienza sociale dell'arte seria. La distanza a cui questa, in forza delle sue premesse sociali, doveva necessariamente restare dalla verità, conferisce all'altra una parvenza di legittimità. La verità è nella loro stessa scissione, che esprime almeno la negatività della cultura a cui danno luogo, sommandosi, le due sfere»<sup>275</sup>.

Insieme al recupero delle tecniche e alla commistione di linguaggi della cultura (*highbrow*, *middlebrow*, *lowbrow*...) e all'uso consapevole in vista di un neo-

---

più nemmeno scambiata (comprata e venduta); si risolve così ciecamente e ottusamente nell'uso che nessuno sa più che cosa farsene. Perciò si fonde e si mescola con la pubblicità, che diventa tanto più onnipotente e onnipresente quanto più ci sarebbe motivo di ritenerla assurda in regime di monopolio»  
*ivi*, pp. 174-175.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 143.

umanismo<sup>276</sup> che riscatti la forza esaurita dell'ironia postmoderna<sup>277</sup>, le istanze della narrativa propugnate da Wallace devono necessariamente fare i conti con la variazione, nel campo dei rapporti di produzione, del rapporto che la merce di consumo intrattiene con l'arte; devono fare inoltre i conti con una rinnovata consapevolezza intorno all'uso stesso del linguaggio<sup>278</sup> e, di riflesso, dei più complessi meccanismi che dominano la coscienza sociale e mettono in

---

<sup>276</sup> È un aspetto essenziale della poetica di Wallace, sul quale non ci si può soffermare in questa sede. Valgano come esempio le parole pronunciate dallo scrittore in un discorso per il conferimento delle lauree al Kenyon College, il 21 maggio del 2005: «[i]l genere di libertà davvero importante richiede attenzione, consapevolezza, disciplina, impegno e la capacità di tenere davvero agli altri e di sacrificarsi costantemente per loro, in una miriade di piccoli modi che non hanno niente a che vedere col sesso, ogni santo giorno. Questa è la vera libertà. Questo è imparare a pensare. L'alternativa è l'inconsapevolezza, la modalità predefinita, la corsa sfrenata al successo: essere continuamente divorati dalla sensazione di aver avuto e perso qualcosa di infinito.

So che questa roba forse non vi sembrerà divertente, leggera o altamente ispirata come invece dovrebbe essere nella sostanza un discorso per il conferimento delle lauree. Per come la vedo io è la verità sfrondata da un mucchio di cazzate retoriche. Ovvio che potete prenderla come vi pare. Ma vi pregherei di non liquidarlo come uno di quei sermoni che la dottoressa Laura impartisce agitando il dito. Qui la morale, la religione, il dogma o le grandi domande stravaganti sulla vita dopo la morte non c'entrano. La Verità con la V maiuscola riguarda la vita *prima* della morte. Riguarda il fatto di toccare i trenta, magari i cinquanta, senza il desiderio di spararsi un colpo in testa. Riguarda il valore vero della vera cultura, dove voti e titoli di studio non c'entrano, c'entra solo la consapevolezza pura e semplice: la consapevolezza di ciò che è così reale e essenziale, così nascosto in bella vista sotto gli occhi di tutti da costringerci a ricordare di continuo a noi stessi: "Questa è l'acqua, questa è l'acqua; dietro questi eschimesi c'è molto più di quello che sembra". Farlo, vivere in modo consapevole, adulto, giorno dopo giorno, è di una difficoltà inimmaginabile. E questo dimostra la verità di un altro cliché: la vostra cultura è realmente il lavoro di una vita, e comincia... adesso. Augurarvi buona fortuna sarebbe troppo poco» in David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*, trad. di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2009, pp. 154-155.

<sup>277</sup> Sono molte le esplicite dichiarazioni di Wallace al riguardo: «[s]e ho un vero nemico, un patriarca contro cui effettuare il mio parricidio, si tratta probabilmente di Barth e Coover e Burroughs, e perfino Nabokov e Pynchon. Perché, anche se la loro consapevole letterarietà, la loro ironia e la loro anarchia erano al servizio di scopi validissimi ed erano indispensabili per quell'epoca, il loro assorbimento estetico da parte della cultura consumistica americana ha avuto conseguenze terrificanti per gli scrittori e per chiunque. [...] L'ironia e il cinismo erano esattamente la reazione che ci voleva all'ipocrisia americana degli anni Cinquanta e Sessanta. È questo che rende i primi scrittori postmoderni dei grandissimi artisti. Il grosso merito dell'ironia è che spacca le cose a metà e va a guardare dall'alto in basso, così da rivelarne i difetti, le ipocrisie e i doppioni. Il sarcasmo e l'ironia sono ottimi modi per strappare le maschere e mostrare la realtà sgradevole che c'è sotto. Il problema è che, una volta che le regole dell'arte sono state smantellate, e una volta che le sgradevoli realtà diagnosticate dall'ironia sono state rivelate in piano, "a quel punto" che facciamo? [...] Pochi artisti osano parlare in modi in cui si possa tentare di aggiustare quello che non va, perché rischiano di apparire sentimentali e ingenui agli smalzati ironisti. L'ironia si è trasformata da un mezzo di liberazione in un mezzo di schiavitù» in David Foster Wallace, *La ragazza dai capelli strani*, trad. di Martina Testa, minimum fax, Roma 2008, pp. 337-338.

<sup>278</sup> Si veda, ad esempio, lo splendido saggio *Autorità e uso della lingua (ovvero, Politica e lingua inglese è ridondante)*, scritto nel 1999 e ripubblicato in volume nella seguente raccolta: David Foster Wallace, *Considera l'aragosta*, trad. di Adelide Cioni e Matteo Colombo, Einaudi, Torino 2014, pp. 71-138.

agitazione, per così dire, il rapporto (il legame più o meno consapevole) della scrittura con la cultura di massa:

[è] strano il modo in cui... insomma, davvero. Hai davanti un gran cumulo di merda, ed ecco che spunta fuori una rosa. E ti rendi conto che più *fa schifo* la merda, più... più è saprogenica la merda, più è anche fertile. Quindi non si tratta di dire: «Ah, la cultura pop è meravigliosa, siamo continuamente circondati da tutta questa bellezza». Ma il trucco è che... se riesci ad arrivare alla giusta conformazione mentale, e ti metti un po' nello spirito giusto per cercare davvero di prestare attenzione, e *fare* quello sforzo, poi lo vedi quello che c'è di bello.

Il paradosso è che la cultura di massa ti abitua a *non farlo*, lo sforzo. Ti dice che quello sforzo *non c'è bisogno* di farlo.<sup>279</sup>

Nella prospettiva di Wallace, l'elemento negativo dell'intrattenimento nella cultura di massa non appare dunque come una forza da espellere, quanto come una dinamica da comprendere e da riconoscere nella caratterizzazione dello scrittore contemporaneo: in un fondamentale saggio pubblicato nel 1993<sup>280</sup> è possibile rintracciare come all'elemento di passività voyeuristica proprio del rapporto tra il singolo-fruitori davanti alla T.V. si accosti il graduale riconoscimento dell'elemento della *guardabilità* [*watchableness*] come la paradossale «dote autentica» di essere umani che sanno di essere osservati per via del *medium* televisivo: «[...] ci formiamo l'idea che la quintessenza della vera guardabilità sia apparire inconsapevoli del fatto che si venga guardati; sia cercare di essere spontanei. Le persone che noi, giovani scrittori e solitari in estasi,

---

<sup>279</sup> David Lipsky, *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, cit., p. 296.

<sup>280</sup> David Foster Wallace, *E Unibus Pluram. Gli scrittori americani e la televisione*, in Id, *Tennis, TV, trigonometria, tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, cit., pp. 34-126.

studiamo più approfonditamente, per cui proviamo la più intensa compassione ed empatia, sono, in virtù di un talento per la finta disinvoltura, in grado di sostenere gli sguardi della gente. Mentre noi, nel tentativo disperato di mostrare *nonchalance*, siamo figure inquietanti che sudano sulla metropolitana»<sup>281</sup>. Il rapporto degli scrittori con la televisione (la quale non può essere scissa, in quanto *medium*, dai contenuti che veicola e dalla forma in cui questi a loro volta [si] adattano [al]la comprensione dei fruitori) è significativo in quanto sposta e complica la questione della critica-dipendenza, a differenza di come accadeva per il netto rifiuto della cultura popolare in quanto industria culturale di francofortese memoria; forma accomodante, assertiva, narcotizzante veicolata dalle strutture di potere dominanti. Nell'intrattenimento, si potrebbe affermare, la narrativa è tanto invischiata quanto potenzialmente critica, ne assume le forme e i riferimenti, le metafore e persino l'esibizione dell'oggettualità materiale tanto quanto desidera in fondo emanciparvisi: «[c]os'è esattamente che odiamo così tanto nella cultura televisiva? Perché ci siamo così immersi se la odiamo tanto? Ma, per assurdo, a tali questioni fornisce domande e risposte la televisione stessa. [...] La televisione è riuscita a diventare la più efficiente analista di se stessa»<sup>282</sup>. Non solo dunque la televisione fornisce materiali e strategie ai narratori, non solo in invischiata in una singolare tenzone che da un lato li vede avvolti nel fascino della passività voyeuristica e dall'altro nel disprezzo, ma la televisione stessa ha sviluppato forme di ironico distacco<sup>283</sup> (autocitazione, parodia, simulazione della simulazione, e così via) che sono state

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>283</sup> «L'ironia è certamente un terreno su cui gli scrittori hanno lavorato con zelo per molto tempo. E l'ironia è un elemento importante per capire la tv, perché la "T.V.", adesso che ha assunto un tale potere da non essere più un acronimo, ma uno stile di vita, ruota intorno a quel tipo di assurde contraddizioni che l'ironia per sua natura tende a smascherare. È ironico, ad esempio, che la televisione sia una forza sincretica, omogenizzante che trae molto del suo potere dalla diversità e dalla varietà delle affermazioni che si danno su di essa. È ironico che sia necessaria un'autoconsapevolezza estremamente scaltra e molto poco affascinante per creare quell'illusione di fascino inconsapevole che creano gli attori televisivi. E che prodotti presentati come un aiuto all'espressione dell'individualità possano permettersi di essere reclamizzati in tv soltanto perché c'è un'enorme quantità di gente che li compra. E potrei continuare» *ivi*, p. 57.

poi fatte proprie dallo sperimentalismo della metafiction postmoderna: «[...] la letteratura americana resta tuttora profondamente influenzata dalla televisione... specialmente quei filoni della narrativa che hanno le loro radici nel postmodernismo, il quale, anche al massimo della sua rivolta, con la metafiction, non è stato tanto una “reazione” alla cultura televisiva, quanto piuttosto una forma di accettazione della stessa tv»<sup>284</sup>.

In quanto *arte bassa* per eccellenza, sebbene per Wallace non si possa dare «[...] la colpa della bassa qualità né al mezzo né al Pubblico»<sup>285</sup>, e in quanto latrice di una forma di deliziosa passività che relega chi ne fruisce i contenuti in uno stato di assimilazione non impegnativa, la tv – ed è qui che l’analisi di Wallace si riconnette in maniera esplicita allo sviluppo romanzesco di *Infinite Jest* – è per certi versi simile alle sostanze, per esempio gli alcolici, che sono potenzialmente portatrici di dipendenza:

[...] [l]’analogia tra la televisione e i liquori è la migliore, credo. Perché [...] temo che il buon vecchio uomo medio Joe Valigetta possa definirsi un teletilista. Ovvero, guardare la tv può diventare una forma di nociva dipendenza. [...] E, anche qui, io per «dipendenza nociva» non intendo uno stato di ipnosi diabolica. Un’attività implica una dipendenza se il rapporto che si ha con essa sta, su quel *continuum* tendente verso il basso, tra il trovarla un po’ troppo piacevole e l’averne un vero e proprio bisogno.<sup>286</sup>

Il rapporto tra la letteratura e i prodotti pensati per e veicolati dalla tv è maggiormente pervasivo rispetto alle più classiche risposte della cultura contemporanea alla forza persuasiva degli interessi economici e alle forme di

---

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 61.



intrattenimento che veicolano determinati immaginari, stili di vita e desideri negli spettatori. L'*entertainment* è allora un'attività proteiforme in grado di assuefare e nello stesso tempo di trasformarsi ironicamente: «[...] il rapporto di questa cultura del guardare e il ciclo di trasgressione, senso di colpa e rassicurazione, ha avuto una serie di importanti conseguenze per l'arte americana, e sebbene i parallelismi più facili da notare siano con il pop di Warhol o il rock di Elvis, la relazione più interessante è quella tra la televisione e la letteratura americana»<sup>287</sup>. La capacità della televisione di ruminare, rovesciare e di ripresentare sotto forma apparentemente nuova l'identico – la sua spinta ironica che si rovescia ogni volta che la si esamina, sfuggendo in questo modo alla possibilità che se ne dia un'anatomica *rigorosa* – è una tattica che la televisione riproduce dai suoi più feroci critici, la corrente postmodernista che tentava di metterne a nudo la spietata crudeltà: «[...] ora è la *televisione* che prende elementi dal *postmoderno* – l'involuzione, l'assurdità, il sarcasmo annoiato, l'iconoclastia e la ribellione – e li piega ai propri fini: attirare spettatori/consumatori»<sup>288</sup>.

### 3. La Grande Concavità

Si è in precedenza mostrato come la mercificazione di ogni aspetto della vita all'interno dell'universo (iper)capitalistico rappresentato in *Infinite Jest* – il suo futuro prossimo e *possibile* – riconfiguri sotto la dinamica di attrazione-

---

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 67. È interessante notare come la parabola dell'assimilazione da parte dei materiali (e anche degli scarti) della cultura di massa sia da Wallace iscritta in una serie di approcci che ridefiniscono l'uso dei materiali provenienti da quella cultura: «[f]u nell'America dell'era post-atomica che le influenze della cultura pop sulla letteratura diventarono qualcosa di più che artifici tecnici. Nel momento in cui la televisione emise i suoi primi vagiti, la cultura di massa degli Stati Uniti sembrò poter essere utilizzata con successo dall'Arte Alta come grande serbatoio di miti e di simboli. I grandi sacerdoti di questo movimento di cultori del pop erano gli "umoristi neri" post-nabokoviani, gli esponenti della metafiction, e tutta quella gamma di francofili e latinofili che solo successivamente furono riuniti sotto l'etichetta di "postmoderni". [...] Si potrebbe pensare in maniera particolare al Gaddis di *The Recognitions* e J R, al Barth della *Fine della strada* e di *The Sot-Weed Factor*, al Pynchon dell'*Incanto del Lotto* 49. [...]» *ivi*, p. 73. Si veda inoltre *ivi*, p. 75 e sgg per un esplicito richiamo e analisi del rapporto tra *Rumore bianco* e le immagini televisivi come *topos* unificante della sua narrativa.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 102.

dipendenza anche gli aspetti, come quelli dell'arte, che, privati della loro residua eccentricità, vengono definitivamente assimilati come merce. Intorno alla polarizzazione tra le merci di consumo e quelle stesse merci intese come sostanze stupefacenti in grado di concedere un piacere assoluto che viene ad identificarsi con l'assoluta dipendenza (il tutto pare essere in fondo un discorso intorno alla natura del desiderio) vengono ad orbitare tipologie del residuale nelle quali è possibile riconoscere – con uno sguardo per così dire volto all'indietro: dai territori possibili del romanzesco a quelli del presente – dinamiche, volti, attitudini e dipendenze che sfumano il confine tra il consumatore attivo e il reietto, e che rovesciano l'uno nell'altro. Un altro aspetto fondamentale, che va ad accostarsi alla cognizione perturbante del riconosceri nello stesso tempo come consumatori e come dipendenti, è quello della cartografia della discarica che si è già notato essere questione di interesse nella rappresentazione romanzesca del residuale materiale così come della questione del mantenimento o della messa in scacco del già precario equilibrio ecologico del pianeta. In altre parole, non è possibile sfuggire a una rappresentazione da un lato e a una riflessione estetico-politica dall'altro intorno alla discarica come *wasteland* capovolta: non più il vuoto siderale degli spazi deserti, inospitali nei confronti della vita, ma il sovrappiù del processo produttivo che de-stabilizza nella sua nocività caotica la possibilità di un (sebbene sempre precario) equilibrio tra le specie viventi e l'ambiente che abitano.

Nel romanzo, in seguito a quella che viene definita «Riconfigurazione» (come viene illustrato in una nota: «[i]l termine ufficiale per fare accettare al Canada di prendere il territorio degli Stati Uniti e permetterci di scaricarci sopra ogni genere di immondizia che non vogliamo è la Riconfigurazione territoriale. *Grande Concavità* e *Grand Convexité* sono espressioni gergali usate negli Stati Uniti e in Canada che poi vennero adottate e generalizzate dai media»<sup>289</sup>), è necessario creare una vasta zona che funga da discarica per far fronte al sempre maggiore

---

<sup>289</sup> David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 1372, nota 177.

accumulo di rifiuti e di scorie tossiche necessarie per mantenere intatto il processo produttivo<sup>290</sup> [tavola VIII]. Lo smaltimento dei rifiuti è affidato alla *Empire Waste Displacement* (dunque non un vero e proprio smaltimento [*disposal*] ma una consapevole rimozione/trasferimento [*displacement*], la dislocazione del rifiuto in una zona così vasta da poter essere considerata una contro-nazione) e viene messo in atto da enormi catapulte: «[...] i québecchiani chiamano *les trebuchets noirs* le spettacolari catapulte lunghe un isolato che fanno un rumore tipo quello di un gigantesco piede che sbatte a terra quando proiettano enormi ammassi di bidoni di rifiuti tenuti insieme da cinghie speciali nelle regioni subanulari della Grande Concavità a un'altezza parabolica che supera i cinque chilometri; le fionde delle catapulte sono realizzate in una lega elastica e le enormi coppe portabidoni sembrano dei guantoni da baseball infernali; circa mezza dozzina delle catapulte sono in questa specie di capannone tipo hangar con il tetto retrattile che occupa una superficie di almeno sei isolati quadrati sull'incursione brachiforme di Enfield nell'Allston Spur, le visite scolastiche sono tollerate ma non incoraggiate [...]»<sup>291</sup>. All'interno della Cavità/Convessità, recintata da muri trasparenti e, come tra poco si vedrà, zona di sperimentazione politica ed ecologica si realizza la coincidenza della discarica del futuro con una nuova regione, una terra multiforme che risponde in maniera inquietante al sovraccarico del rifiuto nel processo di produzione delle merci e di quello dell'energia.

---

<sup>290</sup> Il che dà vita alla formazione di gruppi separatisti dei quali viene dato anche un breve elenco: «ELENCO ALFABETICO DEI GRUPPI SEPARATISTI/ANTI-ONAN LA CUI OPPOSIZIONE ALL'INTERDIPENDENZA/RICONFIGURAZIONE VIENE CATALOGATA DALLA REALE POLIZIA CANADESE A CAVALLO E DALL'UFFICIO SERVIZI NON SPECIFICATI DEGLI STATI UNITI COME TERRORISTA/ESTORSIONISTA (Q = Québecchiano, A = Ambientalista, S = Separatista, V = Violento, Vv = Molto Violento)

-*Les Assassins des Fautenils Rollents* (Q, S, Vv)

-*Le Bloc Québécois* (Q, S, A)

-*Falange Pro-Canada di Calgary* (A, V)

-*Les Fils de Montcalm* (Q, A)

-*Les Fils de Papineau* (Q, S, V)

-*Le Front de la Libération de la Québec* (Q, S, Vv)

-*Le Parti Québécois* (Q, S, E)» in David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., p. 194.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 322.

Il processo di «anulazione» [*annulation*], una sorta di sperimentazione di fusione del residuo tossico al fine di produrre ulteriori scorie utili alla produzione di energia (e così via...), che viene imbastito nella parte occidentale della Concavità è avvolto da una nube astratta di complessità, che viene però parzialmente rarefatta da una spiegazione della quale si riporteranno solo i passaggi più importanti: «[l]a reazione breeder e la litiumizzazione sono roba difficile, ma l'intera storia fusione/fissione e anulazione dei rifiuti la puoi immaginare proprio come un immenso triangolo rettangolo»<sup>292</sup> e l'intero processo è così pensato: «[p]rova a immaginarti un grande triangolo rettangolo pseudocartografico. Hai il tuo bell'impianto centrale per la fusione dei rifiuti O.N.A.N.-Sunstrand, sorvegliato costantemente, in quella che un tempo era Montpellier nello Stato che un tempo era il Vermont, nella Concavità. Da Montpellier le scorie del processo vengono convogliate per mezzo di tubazioni in due punti, uno dei quali è quel bagliore blu che si vede di notte vicino al Complesso dei Ventilatori a Methuen, a sud della Concavità, proprio contro il Muro [...]»<sup>293</sup>. Vale la pena di seguire a grosse linee il sistema di smaltimento e di anulazione delle scorie: maggiori sono i dettagli forniti, infatti, e più forte è il senso di straniamento dell'intera narrazione:

«[...] viene raffinato il fluoride di plutonio dei rifiuti della fusione tossica fino a farlo diventare plutonio-239 e uranio-239 e poi fissionato in un normale, vecchio e un po' rischioso reattore breeder, la cui produzione consiste soprattutto in scorie di U-239, che viene convogliato per mezzo di tubazioni o catapultato o portato via su lunghi camion lucidi in quella che

---

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 759. Come informa la nota: « L'angolo nordovest/nordest nella ex Montpellier Vt non è esattamente un angolo di 90°, anche se ci manca poco. Comunque il triangolo Syracuse-Ticonderoga-Salem è uno di quei triangoli con la base infinita 25-130-25 che hanno un aspetto terribile quando vengono proiettati su uno dei mappamondi distorti di Corbett Thorp nella Trigonometria Cubolare del Trivium» *ivi*, p. , nota.

<sup>293</sup> *Ivi*, pp. 759-760.

un tempo era la A.F.B. di Loring – la Air Force Base vicino a quella che un tempo era la isola di Presque nel Maine – dove viene fatto decadere naturalmente in nettunio-239 e poi in plutonio-239 e poi viene aggiunto alle scorie frazionali di UF<sub>4</sub> anch'esse fatte arrivare da Montpelier lungo tubazioni, e poi fissionate in un modo volutamente tremendo così da creare quantità infernali di scorie radioattive altamente velenose, che sono mescolate con l'acqua pesante e vengono convogliate di nuovo a Montpelier con speciali tubazioni allo zirconio riscaldato attentamente sorvegliate da soldati in assetto di guerra, e lì saranno usate come matériel grezzo per i veleni necessari alla litiumizzazione tossica e l'intensificazione delle scorie e la fusione anulare».

«La mia testa sta girando sul suo asse».

«È solo ciclo in movimento a forma di triangolo rettangolo per la interdipendenza e la creazione e utilizzazione delle scorie. Hai capito? [...]».<sup>294</sup>

L'idea alla base del processo è che il ciclo di fusione delle scorie possa essere in grado di riutilizzare il *residuo* come valore aggiunto, nell'illusione che il negativo, lo scarto che un tempo veniva accumulato, contenuto e al massimo interrato venga reimpresso all'interno del sistema produttivo così che si possa raggiungere il grado zero dello spreco (ovvero: il massimo del profitto: il sogno del capitalista). L'idea dietro la teoria anulare è che essa sia un tipo «[...] di fusione che può produrre scorie che diventano poi carburante per un processo le cui scorie sono il carburante per la fusione [...]»<sup>295</sup>. A corollario di questa teoria, volutamente astrusa, c'è il tentativo – ancora più inquietante e radicale –

---

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 760.

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 761.

di «[...] ottenere una fusione anulare ad alta quantità di scorie bombardando le particelle radioattive altamente tossiche con dosi massicce di roba ancora più tossica delle particelle radioattive. Una fusione che si alimenta con i veleni e produce fluoruro di plutonio e tetrafluoruro di uranio relativamente stabili. E tutto ciò di cui c'è bisogno è l'accesso a volumi impressionanti di materiali tossici»<sup>296</sup>. La ricaduta ecologica sarebbe paradossalmente enorme, l'eliminazione infatti di qualsiasi componente negativa all'interno della Concavità – e qui, il sarcasmo di Wallace si fa raffinato – sarebbe una variazione drastica dell'equilibrio ambientale: «[...] si scopre che la fusione risultante è così voracemente efficiente da assorbire tutte le tossine e i veleni dall'ecosistema circostante, inclusi gli inibitori della crescita organica per un raggio di centinaia di chilometri in ogni direzione [...] [a]lla fine ti ritrovi con un ambiente circostante così fertile e lussureggiante che è praticamente impossibile viverci»<sup>297</sup>.

Il luogo di smaltimento delle scorie, il prodotto visibile dell'attività economica e del radicale svuotamento consumistico dell'esistente, la discarica – che nel romanzo di DeLillo<sup>298</sup> appariva nel suo erigersi contro la temporalità degli essere umani come un luogo di culto, tempio di una nuova religione in grado di fronteggiare l'*emergenza* del rifiuto solo estremizzandone il concetto e avvicinandolo a una sorta di divinità temibile e affascinante al tempo stesso – diventa non più luogo di sepoltura, deserto che accoglie i resti delle cose, ma luogo in cui si tenta di annichilire qualsiasi aspetto residuale *attraverso* un uso paradossale e perverso della stessa tossicità del processo produttivo. L'emergenza dell'illusione del profitto infinito che, non trovando vie d'uscita all'interno di una rinnovata consapevolezza ecologico-politica, si riversa beffardamente su se stessa nei toni grotteschi e tragici di un'apocalisse annunciata.

---

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 762

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> Vd. *supra*, cap. [III.4](#).

#### 4. Postilla. *Materiali*

See yourself in your opponents. They will bring you to understand the Game. To accept the fact that the Game is about managed fear. That its object is to send from yourself what you hope will not return.

(David. Foster Wallace, *Infinite Jest*)

/a/

Questa inguardabile cartuccia di Intrattenimento d'avanguardia che all'inizio era saltata fuori ogni tanto in qualche locale a caso: un film con certe, a quanto gli è dato di capire dai rapporti, «qualità» per le quali chiunque lo aveva visto non desiderava nient'altro nella vita se non rivederlo di nuovo, e poi di nuovo, e così via. Era sbucata fuori alla Nca di Berkeley a casa di uno studioso di cinema e del suo compagno maschio, nessuno dei quali si era presentato agli appuntamenti per molti giorni; e da quel momento in poi erano stati persi a ogni significativa attività umana lo studioso e il suo compagno, i due poliziotti mandati alla casa di Berkeley, i sei poliziotti mandati dopo che i due poliziotti non avevano più risposto al Codice Cinque, il sergente di guardia e il suo collega inviati dopo di loro – in tutto diciassette tra poliziotti, personale paramedico e tecnici dei teleputer, finché la letalità di ciò che avevano visto si era rivelata con sufficiente chiarezza da far pensare a qualcuno di staccare la corrente elettrica nella casa di Berkeley. L'Intrattenimento era saltato fuori a New Iberia LA. A Tempe AZ si erano persi due terzi degli spettatori di un festival di cinema d'avanguardia nell'anfiteatro degli Studi sull'Intrattenimento dell'Arizona State University prima che un custode intelligente togliesse la corrente all'intero edificio. J. Gentle era stato informato della cosa solo dopo che era saltata fuori e aveva colpito anche un attaché medico mediorientale con immunità diplomatica e una dozzina di altre persone qui a Boston MA, alla fine della scorsa primavera. Tutte queste persone ora sono in ospedali psichiatrici. Sono

docili e continenti ma completamente vuoti, come se fossero regrediti a uno stato cerebrale rettileo. Tine aveva visitato l'ospedale. I significati della vita di queste persone erano collassati verso un punto focale così piccolo che nessun'altra attività o rapporto poteva attirare la loro attenzione. Secondo un medico del C.D.C. le loro energie mentali/spirituali ora erano pari più o meno a quelle di una tarma. La cartuccia di Berkeley era sparita dalla Stanza dei Reperti della Polizia di San Francisco dove, dopo un'indagine con un microscopio elettronico, erano state rinvenute fibre di flanella. La D.E.A. aveva perso quattro ricercatori sul campo e un consulente prima di arrendersi di fronte ai problemi irrisolvibili che si presentavano tutte le volte che si cercava di far vedere a qualcuno la cartuccia di Tempe e farsi spiegare il suo fascino letale. Era stato usato un linguaggio di forza inaudita per dissuadere un certo Famoso Cantante Confidenziale dal tentare una visione personale delle qualità della cosa. Né il C.D.C. né i professionisti del mondo dello spettacolo hanno mai voluto prendere parte a test di visione. Tre membri dell'Accademia delle Arti e delle Scienze Digitali avevano ricevuto per posta delle copie senza etichetta, e quello che si era seduto per vederla ora aveva bisogno di tenere sempre un contenitore per la bava sotto il mento. Le notizie che la cosa sia di nuovo saltata fuori nella zona metropolitana di Boston Ma non hanno ricevuto conferma ufficiale. In parte Tine è stato inviato qui a coordinare la risposta a queste voci. Possiede anche un'agenda tascabile speciale della Franklin dove annota le misurazioni giornaliere, tutti i giorni, anche se agli occhi di un profano l'agenda di pelle potrebbe riportare una qualsiasi annotazione statistica. Ormai molti volontari prelevati dalle istituzioni penali federali e militari sono stati persi nel tentativo di descrivere i contenuti della cartuccia. Le cartucce di Tempe e di New Iberia si trovano sotto custodia in un caveau. Un soldato sociopatico e mentalmente ritardato di Leavenworth, legato come un salame con gli elettrodi attaccati alla testa e una cuffia per la registrazione, era riuscito a raccontare che la cosa apparentemente si apre con una inquadratura interessante e bellissima di una



donna velata che entra nella porta girevole di un grande edificio e vede di sfuggita qualcun altro nella porta girevole, qualcuno la cui vista le fa tremare il velo, prima che le energie mentali e spirituali del soggetto diminuissero improvvisamente fino al punto in cui neanche scariche di voltaggio quasi letale dagli elettrodi avevano potuto allontanare la sua attenzione dall’Intrattenimento. Lo staff di Tine aveva vagliato dozzine di nomi prima di decidere che il terzo nome che la comunità dei servizi segreti avrebbe dato allo schiavizzante Intrattenimento sarebbe stato «il *samizdat*». Le T.A.C. sui soggetti sacrificati rivelavano un’attività cerebrale normale, senza una quantità di onde alpha sufficienti a indicare uno stato di ipnosi o rialzi indotti dei livelli di dopamina. I tentativi di tracciare la matrice del *samizdat* senza prenderne visione – per induzione dai codici postali, esami al microscopio elettronico dentro le buste marroni imbottite, incinerazione e cromatografia degli involucri delle cartucce senza etichetta, estesi interrogatori a ogni civile esposto – individuano il probabile punto di disseminazione in qualche luogo lungo il confine settentrionale degli Stati Uniti, con centri di smistamento nella zona metropolitana di Boston/New Bedford e/o qualche luogo nel deserto Sudovest. Il problema canadese degli Stati Uniti è di competenza dell’Agenzia per le Attività Anti-Anti-O.N.A.N.<sup>299</sup> dell’Ufficio dei Servizi Non Specificati degli U.S.A. Per così dire. La possibilità di un coinvolgimento canadese nella disseminazione dell’Intrattenimento così interessante da risultare letale è la ragione per cui Rodney Tine, la sua scorta e il suo righello sono venuti a Boston.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> [La A.A.A.A.O. è la divisione più elitaria e meno specifica dei Servizi Non Specificati, quella che paga il salario dell’ultimo incarico sul campo a Hugh Steeply, anche i suoi assegni e i soldi per i suoi travestimenti sono inoltrati attraverso un ufficio chiamato la “Fondazione per la Libertà Continentale”, che c’è solo da sperare che sia uno scherzo/schermo.]

<sup>300</sup> David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 730-732.

/b/

Hal, dopo essersi cannato in quattro diverse occasioni – due volte in presenza di altri – in questo giorno di riposo continentale, oltre a sentire ancora una specie di colpevole nausea allo stomaco per la *débauche* di Eschaton di questo pomeriggio e per il suo mancato intervento o meglio per non essere stato neanche capace di alzarsi dalla sedia, Hal, appunto, si è un po' lasciato andare e sta addentando la parte esterna del suo quarto cannolo al cioccolato in mezz'ora, e sente il dolore elettrico di una carie incipiente nella fila dei molari di sinistra e poi, come sempre gli succede dopo aver esagerato con i dolci, si sente sprofondare, emozionalmente, in una specie di depressa confusione. Il film di marionette gli ricorda già abbastanza Lui in Persona e la sola cosa più deprimente alla quale pensare in questo momento potrebbe essere la pubblicità e le ripercussioni della Riconfigurazione dell'O.N.A.N. sull'industria pubblicitaria americana. Il film di Mario mostra ora dei tagli artistoidi tra le immagini dell'erezione delle fortificazioni di Lucite e delle installazioni ATHSCME ed E.W.D. per lo smaltimento dei rifiuti lungo il nuovo confine degli Usa, e l'oscura citazione del disastroso elemento dell'amore interessato di Rodney Tine con l'apparizione di una marionetta voluttuosa che rappresenta l'infame ed enigmatica *femme fatale* del Québec nota come «Luria P—». La manina di panno marrone della marionetta di Tine è appoggiata sul piccolo ginocchio di Luria fatto con un bastoncino di Popsicle voluttuosamente imbottito, e i due sono nella famosa steakhouse Szechuan di Vienna, Virginia, dove secondo una tenebrosa leggenda venne concepito il Tempo Sponsorizzato sul retro di una tovaglietta di carta tipo chintz con la stampa dello zodiaco cinese, da R. Tine. Hal conosce benissimo la storia della caduta e rinascita del millennio della pubblicità negli Stati Uniti, perché uno dei soli due lavori

accademici che ha scritto su qualcosa di anche remotamente filmico<sup>301</sup> era una mastodontica ricerca sui comuni e intricati destini della televisione e dell'industria pubblicitaria americana. Si trattava del progetto finale, ed era determinante per la votazione del corso annuale sull'«Introduzione agli Studi dell'Industria dello Spettacolo» tenuto dal Sig. U. Ogilvie nel maggio dell'A.P.P.W.; e Hal, al settimo anno di studi e arrivato solo alla lettera R dell'O.E.D. *Condensato*, scrisse della fine della pubblicità in TV con un tono così riverente da far pensare che gli eventi si fossero svolti nella nebulosa era glaciale tra uomini vestiti di pelli d'animale, invece che solo quattro anni prima, quasi contemporaneamente alla nascita dell'Era di Gentle e della Riconfigurazione Experialista di cui lo spettacolo di marionette di Mario si prende gioco.

Non c'è alcun dubbio che l'industria dei Network televisivi – o meglio delle Tre Grandi, poiché la PBS è di tutt'altra categoria, e la Fox partì bene ma durò poco – aveva già avuto dei grossi problemi. Tra la proliferazione esponenziale dei canali via cavo, l'ascesa dei telecomandi a-controllo-totale conosciuti storicamente come cambini, e quella dei VCR dotati di sensori di volume e picco vocale isterico in grado di eliminare gran parte delle pubblicità dai programmi registrati su nastro (qui Hal aveva fatto una digressione piuttosto prolissa sulle battaglie legali tra i Network e i produttori di VCR sulla Funzione di Programmazione accanto alla quale il Sig. O. preso da un attacco di impazienza aveva disegnato un teschio rosso sbadigliante), i Network non riuscivano ad attirare la quantità di pubblico di cui avevano bisogno per giustificare i prezzi degli spazi pubblicitari necessari a riempire il loro enorme stomaco. Il nemico acerrimo delle Quattro Grandi erano le oltre 100 reti via cavo americane a carattere regionale o nazionale che nell'Era pre-millennio di Limbaugh, grazie a una interpretazione straordinariamente generosa degli statuti di Sherman da parte del Dipartimento di Giustizia, si erano coalizzate in

---

<sup>301</sup> [L'altra era quell'invocazione profetica per un eroe catatonico, anche questa scritta per la seconda sessione del corso di Ogilvie sullo Spettacolo.]

una Associazione Commerciale frazionata ma potente sotto la guida di Malone della TCI, Turner della TBS, e un personaggio piuttosto oscuro dell'Alberta già proprietario del canale *Vedi-Dalle-Finestre-Simulate-Di-Varie-Case-Eleganti-In-Posti-Esotici*, del Canale del Camino Natalizio, della Matrice della Programmazione Didattica via cavo della CBC, e di quattro delle cinque grandi reti canadesi per le televendite di *Le Groupe Vidéotron*. Allestendo una campagna diretta al cuore e alla mente che derideva la «passività» di centinaia di milioni di spettatori costretti a scegliere ogni sera tra i programmi di quattro soli Network statisticamente sfatti, ed esaltava invece la «vera scelta americana» tra oltre 500 opzioni di canali via cavo, il Consiglio Americano per la Diffusione della Televisione Via Cavo attaccava le Quattro proprio alla loro radice ideologica, la matrice psichica in base alla quale i telespettatori erano stati condizionati (condizionati in maniera piuttosto piacevole dalle Quattro Grandi Reti e dai loro pubblicitari, faceva notare Hal) ad associare la Libertà di Scelta e il Diritto all'Intrattenimento con tutto ciò che era U.S. e vero.

La campagna del C.A.D.C., brillantemente orchestrata dall'agenzia pubblicitaria Viney & Veals di Boston MA si era proposta di colpire le Quattro Grandi nel torace fiscale con l'ubiquo slogan antipassività *Non Mettetevi a Sedere Per Niente di Meno*, quando un colpo di grazia del tutto non intenzionale fu inferto alla vitalità dei Network da un avvenimento collaterale e non correlato della Viney & Veals. Come gran parte delle agenzie pubblicitarie americane, la V&V imburrava avidamente la fetta di pane da ogni lato possibile, e aveva cominciato a trarre vantaggio dai ribassi delle tariffe degli spazi pubblicitari delle Quattro Grandi per lanciare sui Network efficaci campagne di prodotti e servizi che in precedenza non avrebbero potuto permettersi una diffusione di immagine a carattere nazionale. Per l'oscura Nunhagen Aspirin Co. di Framingham MA, fino ad allora conosciuta solo a livello locale, la Viney & Veals riuscì a convincere la Fondazione Nazionale per il Dolore Cranio-Facciale, con sede a Enfield, a sponsorizzare un'enorme mostra itinerante di dipinti sul tema

del dolore cranico facciale invalidante realizzati da artisti che soffrivano di dolore cranio-facciale invalidante. Gli spot televisivi dell'Aspirina Nunhagen erano 30 secondi muti di immagini di alcune delle opere in mostra con in basso a sinistra la scritta NUNHAGEN ASPIRIN in pallidi, calmanti colori pastello. I quadri erano davvero strazianti, anche perché le TV ad alta definizione erano già diffuse, per lo meno nell'agiata casa Incandenza. Hal cerca di non pensare a quegli spot con i quadri che rappresentavano i dolori dentali, mentre con un frammento di cannolo infilato chissà dove nell'arcata superiore sinistra continua a cercare Schacht per chiedergli di dargli un'occhiata. Ne ricorda uno che rappresentava un americano medio con la faccia normale e un tornado che gli usciva fuori dall'orbita oculare e una bocca che urlava al vortice del tornado. E quello era uno dei più tranquilli<sup>302</sup>. Gli spot non costarono praticamente nulla di produzione. Le vendite dell'Aspirina Nunhagen andarono alle stelle su tutto il territorio nazionale, anche se le cifre relative all'indice di gradimento degli spot passarono da basse ad abissali. La gente trovava i quadri talmente atroci che comprava il prodotto ma indietreggiava inorridita davanti agli spot. Ora si potrebbe pensare che tutto questo non avesse grande importanza finché il prodotto vendeva così bene, che non contasse nulla che milioni di telespettatori in tutta la nazione cambiassero canale nel momento in cui appariva il dipinto di una faccia contorta dal dolore con un'acchetta piantata in fronte. Ma la cosa che

---

<sup>302</sup> [Tutti quelli intervistati dalla Nielsen risposero mostrando una certa repulsione neurale nei confronti dei quadri. Ce n'era uno di una donna con tutti gli attrezzi da carpentiere conosciuti che le spuntavano dalla faccia. Un altro di un uomo giovane con fascio di luce scarlatta che gli attraversava la tempia destra e veniva fuori dall'altra parte. Una donna con la testa tra le zanne di una qualche specie di squalo talmente grande che non entrava nella cornice. Una donna con la faccia da nonna con il cranio scoperchiato dal quale uscivano a mo' di serpenti delle rose, mani, una matita, e altri tipi di flora lussureggiante. Una testa che veniva fuori come un nastro da un tubetto di crema strizzato; un Talmudista con la barba fatta di aghi; un papa baconiano con il cappello in fiamme. C'erano tre o quattro di quelli sui denti che facevano accapigliare la gente che si precipitava nel bagno per passarsi il filo interdentale fino a che le gengive non sanguinavano. Un quadro, che aveva particolarmente impressionato Hal quando aveva nove anni e gli aveva fatto ingoiare una quantità tale di Nunhagen che le orecchie gli avevano cominciato a fischiare e non avevano smesso per quasi una settimana, era quello di un uomo con un aspetto vagamente familiare e benestante, con un'abbronzatura da istituto di bellezza, e un pugno senza corpo gli tirava fuori una manciata di cervello dall'orecchio sinistro mentre la sua faccia da ragazzo sano, come gran parte delle facce della pubblicità, aveva uno sguardo strano di intensa e infelice concentrazione, un'espressione di dolore più meditativa di quella convenzionale.]

rese gli spot della Nunhagen diciamo fatalmente potenti fu che anche i numeri degli indici di ascolto degli spot che seguivano e dei programmi che li contenevano ne furono compromessi e, ancora peggio, ebbero un effetto disastroso perché erano così spiacevoli da risvegliare letteralmente dal sonno legioni di spettatori affezionati ai Network che fino ad allora erano stati così intontiti e sedati da non avere neanche la voglia di sprecare l'energia del muscolo del pollice necessaria a cambiare canale sullo schermo; risvegliò legioni di questi spettatori improvvisamente disturbati e indignati e fece ricordare loro il potere dei loro pollici.

La successiva macchina da soldi creata dalla Viney & Veals, una ignobile serie di spot per una catena nazionale di cliniche per la liposuzione, consacrò la V&V come un'agenzia di alte vendite-prodotto e terribili indici di gradimento delle pubblicità; e questo mise in grandi ambascie le Quattro Grandi, perché – anche se i critici e i P.T.A. e le P.A.C. femminili per i disturbi alimentari denunciavano le immagini degli spot della LipoVac che mostravano celluliti mostruose ed esplicite sequenze di aspirazioni che sembravano degli incroci tra le iperboliche dimostrazioni dell'aspirapolvere Hoover, le autopsie filmate e le trasmissioni di cucina per una dieta senza colesterolo in cui si faceva un gran drenare di grassi di pollo; anche se le fughe degli spettatori dalle pubblicità della LipoVac stroncarono gli indici di ascolto degli altri spot e degli spettacoli che li contenevano – il sonno agitato dei dirigenti delle Reti ammorbato da vivide visioni REM di pollici flaccidi e atrofizzati che ritornavano spasmodicamente alla vita e premevano sui telecomandi – anche se gli spot erano di nuovo fatalmente potenti, le entrate della catena LipoVac vennero così oscenamente aumentate dalla pubblicità che la LipoVac Unltd. ben presto si poté permettere di pagare somme oscene per 30 secondi di pubblicità sui Network, somme veramente oscene, delle quali ora le Quattro assediate avevano un bisogno assoluto. E così le pubblicità della LipoVac venivano trasmesse e trasmesse, e molti soldi passavano da una mano all'altra, e gli indici di ascolto delle Reti

iniziarono a crollare come sgonfiati da qualcosa di appuntito. Da una prospettiva storica è facile accusare i Network di essere stati ingordi e miopi riguardo all'esplicita liposuzione; ma Hal sostenne, con una compassione che il Sig. Ogilvie trovò sorprendente in un ragazzo al settimo anno, che è probabilmente difficile frenarsi ed essere lungimiranti quando si è costretti a lottare tutti i giorni contro una maligna, invasiva cabala via cavo sostenuta dalla V&V.

Comunque, con il senno di poi, si può dire che la pagliuzza che stroncò la schiena delle Quattro Grandi fu il trittico di pubblicità in bianco e nero che la V&V realizzò per una piccola cooperativa del Wisconsin che vendeva raschietti per la lingua via posta prepagata. Queste pubblicità evidentemente riuscirono a colpire qualche nervo psicoestetico scoperto, senza contare che crearono ex novo un'industria nazionale di raschietti per la lingua e fecero entrare la Fond du Lac NoCoat Inc. tra le Fortune 500<sup>303</sup>. Anche se da un punto di vista stilistico ricordavano quegli orribili scenari dei colluttori, dei deodoranti, e degli shampoo antiforfora che raccontavano l'incontro di un antieroe con un bellissimo oggetto del desiderio e lo facevano finire in repulsione e vergogna per una deficienza igienica facilmente rimediabile, la forza emozionale delle pubblicità NoCoat poteva essere individuata nello strato ripugnante di materiale grigio-bianco quasi geologico che ricopre la lingua di un essere umano altrimenti molto affascinante che accetta l'invito civettuolo di una splendida ragazza a dare una leccatina al cono gelato che ha appena comprato da un venditore ambulante con la faccia rassicurante, da parente. Il primo piano indugia sulla lingua protesa, che è sporca da non crederci. Poi si vede una ripresa frontale al rallentatore della faccia disgustata della ragazza mentre indietreggia, e il cono restituito le cade dalle mani paralizzate dalla repulsione. La sequenza al rallentatore da incubo prosegue con il poveretto mortificato che si infila in mezzo al traffico con un

---

<sup>303</sup> [Alla fine la Nocoat Inc. occupò il posto numero 346, proprio quello lasciato vacante dalla Cbs della Hoechst, notò Hal con una mancanza di ironia sorprendente.]

braccio a coprirgli la bocca, e la faccia gentile da zio del venditore ambulante che adesso si contorce in un'espressione di odio mentre urla invettive igieniche.

Evidentemente queste pubblicità scossero gli spettatori nel profondo. In parte si trattava di un ritorno a un gusto dei tempi passati: i critici pubblicitari sostennero che gli spot della NoCoat facevano lo stesso effetto dell'esame proctologico nella pubblicità della Preparazione H, oppure dello spot dei Pannoloni per Adult Depend in cui si faceva una panoramica delle pozzanghere sul pavimento durante un incontro di preghiera in una chiesa. Ma l'esercitazione di Hal spiegava che il pubblico delle Quattro Grandi reagiva su un livello molto più vicino all'anima, a cui il semplice cattivo gusto non avrebbe mai potuto avvicinarsi.

La campagna della V&V per la NoCoat era un caso specifico nella escatologia dei richiami emotivi. Troneggiava come una specie di Überpubblicità, e proiettava un'ombra nera su un intero secolo di persuasione pubblicitaria. Riusciva a fare quello che tutte le pubblicità dovrebbero fare: creare un'ansia che si allevia solo con l'acquisto. E ci arrivava in un modo molto più efficace che saggio, data la psiche vulnerabile di una nazione in quei giorni sempre più sensibile all'igiene.

La campagna NoCoat ebbe tre conseguenze di notevoli proporzioni. La prima fu un anno orribile che Hal ricorda solo vagamente in cui il Paese divenne ossessionato dall'igiene della lingua, e la gente non usciva più di casa senza un raschialingua titolare e uno di riserva. Un anno in cui le zone nelle immediate vicinanze dei lavandini e degli specchi delle toilette pubbliche diventarono posti orrendi da frequentare. I soci della cooperativa NoCoat smisero le salopette della B'Gosh e i poncho fatti a mano per vestirsi Armani e Dior, poi la cooperativa si disintegrò rapidamente in una serie di cause a otto zeri. Ma a questo punto tutti, dalla Procter & Gamble a Tom's del Maine, avevano tirato fuori il raschialingua con il loro marchio, alcuni dei quali equipaggiati con dei barocchi optional elettronici potenzialmente molto pericolosi.



La seconda conseguenza fu che le Quattro Grandi finirono per cadere, fiscalmente parlando, giù dallo scaffale. Cavalcando un'onda di disaffezione del pubblico che non aveva precedenti dai giorni delle pubblicità Jif in cui degli sconosciuti infilavano i loro nasi lucidi nei vostri barattoli di Jif, la cabala della televisione via cavo capeggiata da Malone, Turner e quel tipo misterioso dell'Alberta riuscì ad accaparrarsi come sponsor quelle aziende i cui spot erano stati mandati in onda a sette o otto spot di distanza da quelli della NoCoat e a farli passare dalla parte dei veri angeli della morte della TV americana via etere, alias Malone e Turner della C.A.D.C., che misero subito a profitto questa iniezione di capitale fresco facendo offerte irrifiutabili per i diritti delle Final Four dell'N.C.A.A., delle World Series del baseball, Wimbledon e del Circuito Professionisti di Bowling, e questo provocò ulteriori defezioni per le Quattro Grandi da parte della Schick e della Gillette da una parte e della Miller e della Bud dall'altra. La Fox portò i libri in tribunale il lunedì dopo gli annunci del colpo della C.A.D.C., e il Dow Jones sprofondò sotto i titoli della G.E., Paramount, Disney eccetera. In pochi giorni tre delle Quattro Grandi Reti avevano cessato le trasmissioni, e la ABC si era lanciata in una maratona di *Happy Days* così interminabile che ricevettero minacce-bomba sia la Rete sia il povero vecchio Henry Winkler, ormai un calvo zucchero-dipendente di La Honda CA, che stava cominciando a fare un pensierino a quella aspirazione della LipoVac che era sì oscena a vedersi, ma dava un minimo di speranza...

E la terza ironica conseguenza fu che quasi tutte le grandi agenzie pubblicitarie che dipendevano dalle grandi Reti - tra queste la icariana Viney & Veals - furono anche loro risucchiate nel maelstrom delle Quattro Grandi, e portarono dietro di sé innumerevoli aziende di produzione, artisti grafici, contabili, consulenti per i computer, venditori aggressivi, demografi con gli occhiali di corno eccetera. I milioni di cittadini che abitavano in zone nelle quali per un motivo o per un altro non era ancora disponibile la televisione via cavo usarono i loro videoregistratori fino a fonderli, ormai mortalmente stufi

di *Happy Days*, e si ritrovarono con un'enorme, pazzesca quantità di tempo senza avere né possibilità di scelta né intrattenimento; e le cifre dei crimini domestici, così come quelle dei suicidi, giunsero a livelli tali da gettare una nube scura sul penultimo anno del millennio.

Ma la conseguenza di queste conseguenze - con tutta l'ingegnosa ironia yankee che accompagna le vere resurrezioni - giunse quando le Quattro Grandi, ora unite in Una, muta e invisibile ma ancora capace di sostenere con le ultime poste di bilancio intoccabili dai creditori quelle menti dirigenti rapaci e astute che riescono a sopravvivere ai tagli all'osso di un personale ridotto all'osso, risorsero dalla cenere ed ebbero un ultimo grande giorno, ironicamente attaccandosi allo stesso appello antipassività e proscelta della V&V per annientare la Cadc che solo pochi mesi prima aveva annullato le Quattro Grandi, e fecero precipitare la TCI di Malone con un bel paracadute a forma di campana, e mandarono Turner in un esilio nautico autoimposto.

Perché ora entra in scena Noreen Lace-Forché, la Gran Mogol del video a noleggio laureata alla USC che nell'anno 1990 a.S. aveva preso la catena regionale della Intermission Video di Phoenix e l'aveva fatta diventare una distribuzione a livello nazionale seconda solo alla Blockbuster Entertainment. La donna che Gates chiamava «La Regina Assassina» e Huizenga della Blockbuster «La sola donna che temo personalmente».

Dopo aver convinto i resti scheletrici delle Quattro Grandi a unificare le loro risorse di produzione, distribuzione e capitale dietro la facciata di un'azienda che lei stessa aveva già incorporato e tenuto ferma da una parte fin da quando aveva previsto l'apocalisse della televisione via etere per l'effetto psicofiscale degli spot della Nunhagen - il nome di questa compagnia-ombra un sinistro «InterLace TelEntertainment» - la Lace-Forché si mosse e persuase il maestro della pubblicità, P. Tom Veals - a quel tempo ancora in lutto perché il suo partner torturato dal rimorso si era buttato dal ponte Tobin con un mezzo salto mortale, e occupato a farsi venire la pancreatite a forza di alcol in una

casetta elegante di Beacon Hill - a rimettersi in sesto e orchestrare la profonda insoddisfazione del Paese per la «passività» insita anche nella televisione via *cavo*:

Che differenza fa se le tue possibilità di scelta sono 4 o 104, o 504?, diceva la campagna di Veals. Perché - ammesso che la tua casa sia cablata o tu abbia la parabola e possa pagare un canone mensile indipendentemente da quello che «scegli» di vedere - alla fine eccoti qui seduto ad accettare solo quello che la distante C.A.D.C. decide di pomparti nel cervello. Eccoti qui a cercare di consolarti dalla dipendenza e dalla passività cambiando canale a una velocità tale che già si cominciava a pensare che tutto questo potesse causare a lungo termine gravi forme di epilessia. La promessa della cabala della televisione via cavo di «riacquistare il proprio potere» come sosteneva la campagna, non era nient'altro che l'invito a scegliere quale dei 504 canali ti avrebbe propinato le sue immagini su un cucchiaino mentre stavi lì fermo seduto ad aspettare a bocca aperta<sup>304</sup>. E allora cosa sarebbe successo se, così diceva in sintesi la loro campagna, cosa sarebbe successo se invece di star seduto a scegliere il meno peggio tra 504 programmi più o meno infantili, la vox e digitus populi avesse potuto scegliere di rendere lo spettacolo a casa propria una cosa letteralmente e totalmente *adulta*? Per esempio, che cosa sarebbe successo se secondo la InterLace - se uno spettatore *avesse potuto scegliere più o meno al 100 per cento cosa vedere in qualsiasi momento*? Se avesse potuto scegliere - e noleggiare - con i PC e i modem e le linee a fibre ottiche, da decine di migliaia di seconde visioni, documentari, eventi sportivi, vecchi amati telefilm non-*Happy Days*, programmi completamente nuovi, roba culturale e così via, tutti presi dagli immani depositi delle Quattro Grandi e confezionati dalle loro esperte e ora snelle produzioni, e poi impacchettati e disseminati dalla InterLace TelEnt. per mezzo di impulsi a fibre ottiche perfetti per i nuovi dischetti da PC da 4,8 Mb che stanno nel

---

<sup>304</sup> [È ovvio che tutto questo materiale viene semplificato in un modo alquanto grossolano nel resoconto efebico di Hal; Lace-Forché e Veals sono in effetti dei geni trascendenti di quella specie complessa che riesce sempre a trovarsi al posto giusto nel momento giusto, e il loro successo all'interno di un'ideologia americana che si incarnasse nella *apparenza della libertà* fu del tutto irresistibile.]

palmo della mano e InterLace stava introducendo sul mercato con il nome di «cartucce»? Che si potevano vedere direttamente sul monitor ad alta definizione del fidato PC? O, se preferivi, potevi collegare al tuo buon vecchio televisore con il suo bello schermo da premillennio con al massimo uno o due coassiali? Una programmazione autoselezionata che poteva essere addebitata su qualsiasi carta di credito o disponibile con un finanziamento InterLace a un tasso veramente speciale per ognuna di quel 76 per cento di famiglie U.S. che possedevano un PC, una linea telefonica e un credito verificabile? Che cosa sarebbe successo se, l'annunciatrice di Veals ruminava rumorosamente, che cosa sarebbe successo se lo spettatore fosse potuto diventare il *regista* della programmazione; cosa sarebbe successo se lui/lei avessero potuto *definire* il tipo di intrattenimento che a loro piaceva e che era loro diritto ricercare?

Il resto, per Hal, è storia recente.

Al momento in cui furono disponibili non solo le cartucce dei film di Hollywood di seconda visione ma anche molte di prima, oltre alle nuove sitcom, ai film gialli e agli avvenimenti sportivi quasi in diretta, oltre ai notiziari serali condotti da famosi mezzibusti, previsioni del tempo, arte, salute e analisi finanziarie e tutto aveva cominciato a pulsare bene e un po' dappertutto, i programmi della C.A.D.,C. vennero di nuovo retrocessi al livello dei pomeriggi di vecchi film e baseball come negli anni Ottanta. Ormai le scelte passive erano poche. L'intrattenimento di massa americano diventò pro-attivo, guidato dal consumatore. E siccome le pubblicità erano da escludersi - qualsiasi CPU di qualsiasi PC con un minimo di sensibilità era in grado di eliminare tutto ciò che strillava o non fosse gratificante per mezzo della Funzione di Revisione che veniva attivata dopo la ricezione di un dischetto di intrattenimento - la produzione delle cartucce (che a questo punto significava sia la «disseminazione spontanea» via satellite di programmazioni in base a menu selezionati dallo spettatore sia la registrazione di programmi su dischetti da 9,6 Mb disponibili a buon prezzo e compatibili con qualsiasi sistema provvisto di Cd-ROM), sì,

proprio la produzione di cartucce – anche se controllata in modo tentacolare da un'InterLace che aveva registrato i diritti del processo di trasmissione digitale delle immagini in movimento e possedeva più azioni di ognuna delle cinque Baby Bells che operavano nella trasmissione a fibre ottiche di InterNet acquistate a 0,17 centesimi di dollaro dalla GTE dopo che la Sprint era andata a pancia all'aria nel tentativo di lanciare una forma di videofonia primitiva e scarna senza maschera e senza Tableaux – divenne un libero mercato quasi hobbesiano. Non esisteva più la riluttanza dei Network a fare un programma troppo interessante per paura che le pubblicità ne sarebbero state offuscate al confronto. Tanto più una cartuccia era piacevole, tanto più numerosi erano gli ordini da parte degli spettatori; e tanto più numerosi erano gli ordini per una cartuccia, tanto più InterLace compensava la produzione dalla quale l'aveva acquistata. Semplice. Il piacere personale e il fatturato lordo sembravano finalmente avere la stessa curva di domanda, per lo meno riguardo all'intrattenimento nelle case.

E mentre l'acquisizione da parte della InterLace dei talenti e degli impianti di produzione dei Network, di due tra le più importanticonglomerate per i computer casalinghi, delle avanzatissime licenze per il Cd-ROM Froxx 2100 della Aapps Inc., degli orbiter D.S.S. della RCA e dei brevetti per l'hardware, e dei diritti digital-compatibili per la tecnologia ancora-un-po'-troppo-cara dei monitor a colori con visualizzazione migliorata per mezzo di circuiti a microprocessori e  $2^{(\sqrt{\text{area}})}$  più linee di risoluzione ottica – mentre queste acquisizioni permettevano alla rete di disseminazione delle cartucce di Noreen LaceForché di raggiungere l'integrazione verticale e poter fare economie di scala, i canoni per la ricezione a impulsi e per il noleggio delle cartucce diminuirono considerevolmente<sup>305</sup>; poi i maggiori ricavi dati dall'aumento consequenziale del volume degli ordini e dei noli furono reinvestiti con

---

<sup>305</sup> [È ovvio, con buona pace dei critici, che questo avvenne anche per prevenire i reclami alla Corte di Appello da parte del Consiglio per la Diffusione della Televisione Via Cavo per il fatto che InterLace stesse praticamente saltando sullo Sherman Act del 1890 a. S. con i tacchi a spillo.]

preveggenza in un ulteriore, nazionale cablaggio in fibra ottica InterGrid, nell'acquisizione totale di tre delle cinque Baby Bells che avevano iniziato InterNet, in ribassi estremamente attraenti sui nuovi PC speciali InterLace con schermo ad alta definizione e microprocessore Risc<sup>306</sup> e motherboard a risoluzione mimetica per la lettura delle cartucce (subito ribattezzati «Teleputers» o TP dai ragazzi di Veals durante la Ricognizione), in modem solo-fibra e, naturalmente, in spettacoli di alta qualità che gli spettatori avrebbero liberamente desiderato di scegliere sempre di più<sup>307</sup>.

Ma non c'era – né poteva esserci – nessuna pubblicità di nessun tipo negli impulsi InterLace o nelle cartucce ROM, questo era il punto sul quale la presentazione di Hal continuava a ribattere con insistenza. E così, oltre per esempio un Turner che continuava a protestare sulle onde corte dalla radio del suo yacht sulla linea equatoriale, la vera perdente nel passaggio dalla C.A.D.C. a InterLace era stata un'industria pubblicitaria U.S.A. che stava già agonizzando per la morte delle Quattro Grandi. Nessun mercato sembrava avere furia di aprirsi e compensare la chiusura del pozzo della vecchia TV. Le agenzie, ridotte alle cellule delle loro menti creative migliori e più rapaci, si guardavano continuamente intorno alla ricerca di nuovi polsi da toccare e nicchie da riempire. Tabelloni pubblicitari spuntarono con furia quasi micologica anche lungo le stradine di campagna. Nessun autobus, treno, filobus o taxi rimase immune dall'essere impecettato di pubblicità patinate. Per un certo periodo di tempo le linee aree commerciali si trascinarono dietro quegli standardi pubblicitari trasparenti e lucidi che normalmente erano riservati ai Piper durante

---

<sup>306</sup> [I «Reduced Instruct-Set Computers», discendenti dei «Power PC» della Ibm/Apple, con un tempo di risposta pari a quello dei computer professionali e 0,25 terabyte di DRAM e numerose slot di espansione per varie applicazioni killer.]

<sup>307</sup> [Un paio dei primi e più accessibili documentari di Incandenza furono acquistati dalla InterLace su una base di contingenza legata alla distribuzione, ma a eccezione di uno piuttosto piatto che pareva della PBS sui principi laici dell'anulazione Dt, non riuscirono mai a fruttare alla Meniscus/Latrodoctus più di una frazione degli interessi sugli interessi della fortuna che Lui in Persona aveva fatto con il suo specchietto retrovisore. In seguito InterLace opzionò soltanto i diritti di alcune sue produzioni più impegnate per «Grida dai Margini», una linea di prodotti con una prospettiva di ascolto molto basso, quando Lui in Persona era ancora vivo; il grosso della sua roba non fu mai inserito in un menu InterLace fino a dopo la sua morte prematura.]

le partite di football o sulle spiagge di luglio. Le riviste (già messe in pericolo dai loro equivalenti in video ad alta definizione) si riempirono così tanto di quelle insopportabili e caduche cartoline pubblicitarie che i prezzi della posta di quarta classe andarono alle stelle, rendendo le e-mail dei loro equivalenti in video molto più appetibili, in un'altra spirale viziosa. L'agenzia Sickengen, Smithe Lundine, un tempo il vanto di Chicago, convinse la Ford a dipingere la pubblicità di alcuni prodotti per la pulizia della casa sulle portiere delle nuove auto, un'idea che fallì miseramente quando i clienti U.S.A. con le loro magliette Nike e i cappellini Marlboro si rifiutarono perversamente di comprare «macchine che vendevano». In contrasto con quasi tutto il resto dell'industria, una certa agenzia pubblicitaria dell'area metropolitana di Boston andava così bene che fu soltanto per noia o per sfida che P. Tom Veals accettò di occuparsi delle PR della candidatura di un ex cantante confidenziale e maestro di sdolcinatezza che se ne andava in giro dondolando il microfono e blaterando di strade letteralmente pulite e di colpa creativamente rifocalizzata e di sparare i rifiuti del popolo nel gelo dello spazio infinito che tutto perdona.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> [Certamente non giovò molto alla campagna intensiva di J. Gentle che nella ultraliberale Enfield uno dei suoi primi seguaci portabandiera fosse stato proprio Gerhardt Schtitt dell'Eta, che fino a quel momento era stato così schierato all'estrema destra che perfino le persone che non avevano l'orologio facevano finta di guardarlo e blateravano vagamente di un appuntamento tutte le volte che gli occhi di Schtitt diventano blu scuri e lui pronunciava parole tipo *America, decadenza, Stato o Legge*; ma Mario I. era forse l'unico a cui era stato spiegato che l'attrazione di Schtitt per Gentle aveva più a che fare con la mania di Schtitt per il tennis di qualsiasi altra cosa: l'Allenatore era stato affascinato dalle implicazioni atletico-wagneriane delle proposte di Gentle riguardo ai rifiuti, l'idea di allontanare da noi stessi quello che vorremmo che non tornasse mai indietro.] David Foster Wallace, *Infinite Jest*, cit., pp. 549-560.

## Conclusione. Letteratura e minorità

The specter of things sings in its own  
ashes. Who has ears to hear it?  
(Cormac McCarthy, *Suttree*)

Le ricognizioni teoriche svolte nelle pagine precedenti hanno rivelato una geografia eterogenea e intimamente opaca: orientarsi nel mezzo del doppio spettrale delle *cose*, passando accanto alle voci che narrano della loro esistenza di indeterminata negazione, permette di rintracciare rapporti di prossimità precari e orizzonti sfocati. La mobilità della rappresentazione romanzesca del residuale, il suo svincolarsi dal nesso rappresentazione-verità, investe anche la teoria estetica quando quest'ultima tenta di *gettare una luce* su quelle stesse narrazioni: se sono in grado di recepire da un lato simbolicamente (sotto specie *metaforica*) e dall'altro come esibizione culturale (sotto specie *logica*)<sup>309</sup> l'interesse e l'emergenza del residuale questo è forse possibile proprio a partire dal loro status di marginalità nei confronti degli oggetti «in chiaro» della produzione. A questo difetto costitutivo di posizione e di visione, della cui possibile fertilità si è tentato di dar conto, si accompagna l'inafferrabilità della totalità delle determinazioni del residuale stesso delle quali non si danno né elencazione né classificazione, né indicazione dei casi particolari né tassonomia che possano aspirare a completezza. Una prima parziale risposta a questa manchevolezza è che esse sono reazioni alle incessanti meccaniche dei dispositivi e dei processi di (della) civilizzazione – siano essi materiali, culturali o concettuali – e che dunque vivano di un'esistenza in seconda battuta, come repliche-scarti sconcertanti e scomodi. È allora necessario fare i conti, di caso in caso, con ciò che rappresentano: il doppio storpiato di una positività a cui fanno una distorta eco. Non si tratta di forme di pura opposizione ma di sfuggenti, mutevoli e talvolta sorprendenti scorie che oltre a rivelare la natura del processo che dà

---

<sup>309</sup> Per una trattazione più dettagliata si rimanda a quanto svolto nell'*Introduzione*.



loro esistenza si aprono anche alla nostra esperienza della diversità e alla possibilità di proiettare le nostre interpretazioni entro un rinnovato orizzonte di domanda «ecologica». La residualità si è rivelata come zona di relativa indipendenza semantica capace di mostrare scorci e percorsi significativi attraverso il paesaggio terribile della *wasteland*: un territorio osceno che da un lato permette a chi lo percorre di sperimentare una via di emancipazione da una condizione di alterità totale che resta però aliena e dall'altro, portando all'attenzione i complessi legami del nesso produzione-scarto, avvicina i processi culturali e quelli di antropizzazione ai limiti mortiferi della sostenibilità ambientale e della tenuta concettuale.

Le letture e le interpretazioni dei testi narrativi hanno lasciato emergere differenti concretizzazioni della questione del residuale: formazioni verbali rapprese, solidificate e rese presenti<sup>310</sup> dai romanzi e dagli autori che hanno guidato un sopralluogo discontinuo e allucinato all'interno della discarica di un immaginario collettivo intimamente correlato alle modalità (anche irriflesse) attraverso cui – fittiziamente – *ci* pensiamo, *ci* intendiamo. L'universo balbuziente di saturazione informativa che investe i pensieri e i discorsi dei personaggi di William Gaddis è un esempio di come il residuale possa darsi nella forma paradossale della bulimia verbale, della *trance* mediale e della riduzione della capacità di scarto e di ordinamento che sola permette una sistemazione significativa funzionale all'opera d'arte. Il paradosso dell'archivio-discarica che sommerge lo scrittore morente è l'esibizione sconcertante dell'impossibilità di recuperare la progettualità delle grandi opere d'arte entro l'orizzonte tecnico della riproducibilità e della falsificazione perennemente in atto: l'ammissione del fallimento personale come resa incondizionata nei confronti di un sistema feroce che non consente la ricerca dell'originalità e della singolarità, e nel quale la figura dell'artista risulta schiacciata entro dinamiche di tragicomica violenza.

---

<sup>310</sup> Si veda *supra*, nota 93.

Alla dimensione entropica dell'informazione e al disturbo della comunicazione dovuto al sovrappiù di mezzi, di nodi, di codici e di tecnologie di (ri)produzione si aggiunge un aspetto squisitamente politico rintracciabile con forza ed evidenza nella produzione di Thomas Pynchon: il reietto della (dalla) Storia, l'escluso, il perdente, il traditore, il paranoico sono solidificazioni di una stessa sfaccettata realtà, quella del *preterito* soggetto di una storia mai detta, appannaggio esclusivo della *fabulation*, e dunque sganciata dalla dinamica di verificabilità condivisa; una dinamica che al contrario esibisce criteri di verità relativa in grado forse di attenuare l'incomunicabilità e il rumore presenti in ogni comunicazione. La metaforica del residuale che si accompagna a questa contro-narrazione è ricca di implicazioni innanzitutto poetiche e in secondo luogo politiche: il simbolo raccolto casualmente, in grado di convogliare su di sé l'attenzione e il meccanismo privato delle regole di costruzione del discorso paranoico; le cartografie delle discariche, capaci di aprire squarci narrativi che si muovono su precarie profondità piuttosto che su una superficie nitida «illuminata dal sole»; l'apparente separazione tra i sistemi di orientamento nello spazio politico del *meatspace* e del virtuale, che si risolvono in una complessa, e per certi versi inquietante, penetrazione dell'uno nell'altro (nella fondazione di un immaginario che è sì più variegato e ricco ma che rischia anche di cedere alle dinamiche del puro profitto e del controllo, ove si cristallizzi in forme robuste ed economicamente promettenti...). L'ironia che arricchisce tali strategie consiste inoltre nel fatto che, oltre ad essere elementi per così dire *interni* alla narrazione, i suddetti campi di significato metaforici sono dispositivi che funzionano al suo *esterno*, come congegni interpretativi che permettono al lettore di praticare egli stesso una tessitura e di (e)seguire una trama: quel *plotting* dal quale viene messo in guardia e nel quale resta inevitabilmente invischiato.

Se i reietti pynchoniani esercitano una forza eversiva simboleggiata, incarnata così come irrobustita dalla loro dimensione di esclusione e di scarto rispetto a un ordine semantico e politico dominante, nella narrativa di DeLillo

la compenetrazione tra le tecniche di produzione delle scorie e la riflessione intorno alla mortalità si gioca su un piano decisamente meno dicotomico e per questa ragione più ambiguo e stratificato. Innanzitutto la questione sociale della gestione dell'inanimato dello scarto produttivo e la trasformazione della discarica in una *wasteland* postmoderna pongono in essere la concretizzazione di un doppio versante figurativo, figlio del rapporto tra rifiuto e pericolosità: da un lato la fondazione di un deserto-sepolcro (un luogo vacuo in grado di esibire la sua promessa di mortalità) e dall'altro una montagna di rifiuti, ove al caos informativo si sostituisce ben più prosaicamente una montagna di immondizia. Il recupero del senso dell'olfatto e il superamento del disgusto sono in netta contrapposizione, si direbbe in contrapposizione evolutiva, rispetto a teorie (come quella freudiana) che rintracciano in ciò che provoca disgusto il residuo del nostro passato animale e che dunque sottolineano la frattura *dovuta* tra progettualità culturale (separazione dell'utile dall'inutile, del proprio dall'improprio, del contaminato dall'incontaminato) e sgradevole immediatezza dell'escrezione biologica.

La compenetrazione dell'elemento culturale e di quello economico è inoltre declinata come possibilità della gestione dello scarto in vista di un fine utilitaristico: nell'illusione che possa darsi un ciclo di produzione che rigeneri costantemente se stesso anche a partire dai propri scarti si inserisce la questione dell'impraticabilità della vita autentica, dell'incapacità che l'uomo integrato nel sistema produzione-consumo e nello scambio merda-denaro ha di poter autodefinire la propria storia personale, di liberarsi dalla dimensione puramente valutativa dell'esistenza «materializzata». È a questo già complesso panorama che va ad aggiungersi l'urgenza e il pericolo della dipendenza (dalle sostanze, dalla pubblicità, dalla promessa di felicità offerta dalla merce, dall'intrattenimento) rappresentata nell'opera di Wallace: è a partire da un contesto non aprioristicamente critico ma interno alle dinamiche tardo capitalistiche che va inquadrata la questione del rapporto, ad esempio, tra la

spazzatura tele-visiva e il legame di dipendenza psicofisico celato dietro la meccanica dell'intrattenimento.

Il testo letterario è dunque parte attiva di quell'«inquinamento della semiosfera»<sup>311</sup> che cerca di riflettere – in forme che non hanno a che fare né con il rispecchiamento né con la chiarificazione – sugli eventi e sui processi della cui problematicità esso stesso viene investito: il rischio, in questa nube tossica di segni, di rumore informativo e di sovrabbondanza ermeneutica, è quello di non riuscire ad avanzare lungo il periglioso crinale che si erge tra l'interpretazione e la proposta teorica<sup>312</sup>. Se il meccanismo di ordinamento logico-argomentativo, esattamente come quello di gestione produttiva delle risorse, prevede un'attività di scarto e dunque l'inevitabile concretizzazione di un orizzonte-discarica, la proposta di un'ecologia non solo ambientale ma, per dirla con Guattari, sociale

---

<sup>311</sup> È la questione posta, ad esempio, da Franco La Cecla: «[s]e la semiosfera è quella realtà artificata costituita dai sistemi di segni che popolano il nostro mondo, se essa è costituita dalle molte e intrecciate rappresentazioni, simulazioni di realtà (di cui i giornali, ad esempio, sono un solo livello, quello della simulazione della quotidianità – ma le reti informatiche, il mondo sullo schermo, la stessa letteratura, le rappresentazioni scientifiche del mondo, alcuni tra gli altri), allora come occuparsi dell'inquinamento della semiosfera?» in Franco La Cecla, *Postfazione*, in Félix Guattari, *Le tre ecologie*, trad. di Riccardo d'Este, Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2013, p. 61. La produzione e la sovrabbondanza di segni sono da un certo punto di vista il risultato dello spostamento della dinamica produttiva in ambito mediale, come scrive Guattari: «[i]l capitalismo postindustriale che, per quanto mi riguarda, preferisco definire come *Capitalismo Mondiale Integrato* [...] tende sempre più a decentrare i suoi centri di potere dalle strutture di produzione di beni e di servizi alle strutture produttrici di segni e di soggettività, in particolar modo attraverso il controllo che esercita sui media, la pubblicità, i sondaggi ecc.» *ivi*, pp. 28-29.

<sup>312</sup> Un percorso di tensione verticale che, secondo Sloterdijk, potrebbe essere attraversato per mezzo di una «acrobatica» filosofica: «[p]er la cultura occidentale fu il Socrate platonico a scoprire tale fenomeno, quando, *expressis verbis*, parlò dell'essere umano come di colui che potenzialmente è “superiore a se stesso”. Propongo di tradurre questa indicazione nella seguente osservazione: tutte le “culture”, “sottoculture” o “scene culturali” si costruiscono su differenze guida, con l'aiuto delle quali viene suddiviso in classi polarizzate il campo in cui si danno le possibilità di condotta umana. Così, le “culture” ascetiche conoscono la differenza guida tra perfezione e imperfezione, le “culture” “religiose” quella tra sacro e profano, le “culture” aristocratiche quella tra nobile e triviale, le “culture” militari quella tra valoroso e vile, le “culture” politiche quella tra potente e impotente, le “culture” amministrative quella tra superiore e subordinato, le “culture” atletiche quella tra eccellenza e mediocrità, le “culture” economiche quella tra abbondanza e scarsità, le “culture” cognitive quella tra sapere e ignoranza, le “culture” sapienziali quella tra illuminazione e accecamento. Queste distinzioni hanno tutte in comune la partigianeria per il primo termine, che in ciascuno dei campi indicati funge da attrattore, mentre al secondo polo spetta invariabilmente la funzione di valore repulsivo ovvero di grandezza negativa» in Peter Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, trad. di Stefano Franchini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 18.

e mentale<sup>313</sup>, potrebbe indicare la strada per un recupero del riconoscimento del residuale, per una «cultura dello scarto» in grado di mantenere viva l'urgenza di una riflessione intorno allo statuto del rigettato e che ne rifiuti al contempo la completa assimilazione entro una struttura teorica rigida: che ne riconosca, insomma, l'essenziale minorità. Da questa prospettiva, intimamente pessimista nei confronti di un possibile «ribaltamento» del rapporto gerarchico tra messa a profitto delle risorse<sup>314</sup> e gestione del rifiuto, appare forse segnata da un eccessivo ottimismo (se non da un certo utopismo) la promessa del dialogo integrato tra le tre ecologie proposta dallo stesso Guattari:

[i]l principio comune alle tre ecologie consiste, dunque, nel fatto che i territori esistenziali con cui ci portano a confrontarci non si danno come un in sé, chiuso in se stesso, ma come un per sé precario, finito, finizzato,

---

<sup>313</sup> «Lungi dal ripiegarsi sulla natura quale si immagina fosse ieri, compete all'ecologia di reinventare nuove maniere di stare nel mondo e nuove forme di socialità. L'ecologia sarà in primo luogo mentale e sociale o non sarà nulla, o comunque poco» *ivi*, p. 9.

<sup>314</sup> Al riguardo le riflessioni possono essere molto diverse tra loro, si veda ad esempio la differenza tra la proposta teorica di Guattari, che indica una via di fuga attraverso una riappropriazione «umanistica» dell'urgenza ecologica e quella di interpretazione storico-filosofica del già citato Sloterdijk. Nel primo caso valgono a mo' di esempio i seguenti passi: «[l]'ecosofia sociale, dunque, consisterà nello sviluppare delle pratiche specifiche tendenti a modificare e a re-inventare i modi di essere all'interno della coppia, della famiglia, del contesto urbano, del lavoro ecc.» *ivi*, p. 19 e «[m]en che mai la natura può venir separata dalla cultura e bisogna che impariamo a pensare «trasversalmente» le interazioni tra ecosistemi, meccanosfere e universi di riferimento sociali e individuali» *ivi*, p. 25. Nel caso di Sloterdijk e della sua filosofia che riflette sul rapporto tra ambiente uterino, sfericità del territorio addomesticato e tecnica, le seguenti riflessioni riallacciano il filo con il discorso schmittiano del *nomos* come principio ordinatore dello spazio: «[l]a rivoluzione neolitica ha costretto gruppi umani, fino ad allora dediti al nomadismo, nella trappola della sedentarietà, nella quale hanno tentato di conservarsi quel tanto di radicamento quanto di fuga; così debutta la conversazione agrometafisica con le piante utili, gli animali domestici, gli spiriti domestici, gli dei dei campi e dei penati. Solo il primo radicamento dei contadini al suolo determina in maniera obbligatoria questa cruciale equazione tra l'universo materno e lo spazio coltivato e fertile. L'epoca del lavoro, in quanto sfruttamento delle madri, inizia con l'insediamento sulla terra – la terra-scrofa con le parole di John Berger –, la quale, di qui in avanti, dovrà fornire in modo cronico un sovrappiù di produzione, un *surplus* di nascite, un eccesso di potere. In questa epoca, si perviene al legame interiorizzato dei mortali con un territorio al contempo sacro, maledetto e infetto, sul quale nascono capanne, cloache, case del capo: in cui, per generazioni, i campi reclamano di essere lavorati anno dopo anno, in cui le previsioni permettono di fare progetti e in cui gli antenati morti delimitano con precisione i territori del loro ritorno: è qui che si costituisce quel nuovo tipo di spazio che è la patria, e quel nuovo tipo di pensiero che è il diritto del suolo – il *Nomos*» in Peter Sloterdijk, *Sfere I. Bolle*, trad. di Gianluca Bonaiuti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 254.

singolare, singolarizzato, capace di biforcarsi o in reiterazioni stratificate e mortifere oppure in un'apertura processuale a partire da prassi che permettano di renderlo «abitabile» da parte di un progetto umano. È quest'apertura prassica che costituisce l'essenza di quest'arte dell'«eco» che sussume tutte le maniere di domesticare i territori esistenziali, sia che riguardino modi intimi d'essere, il corpo, l'ambiente, o dei grandi sistemi contestuali relativi all'etnia, alla nazione o anche ai diritti generali dell'umanità.<sup>315</sup>

Nel concludere il presente studio si auspica sia emerso che il percorso intorno alla letteratura portato avanti nelle pagine precedenti si muove verso un recupero positivo ma non risolutivo, critico, articolato ma non definitivo, delle letterature *della* minorità, ovvero di quegli oggetti narrativi che riflettono la questione intorno al valore del residuale e che si riconoscono a loro volta come suoi frutti. Il perché di una tale indagine ha dunque a che fare con la natura dell'alterità e con la sua capacità di resistere, deformandosi, alle sollecitazioni esterne: la narrazione «irreale» permette di abbandonare l'ipotesi che abbia a che fare con la «verità» e apre a nuove prospettive e risposte formulate in lingue e categorie forestiere eppure situate in una zona di comunicabilità relativa e di gioco osmotico tra un sistema e l'altro, pena l'indicibile e l'incommensurabile.

---

<sup>315</sup> Félix Guattari, *Le tre ecologie*, cit., p. 34. Nell'ambito di questa prospettiva di emancipazione il discorso di Guattari si fa politico in senso squisitamente militante ma anche, se si vuole, piuttosto ingenuo: «[l]'eco-logica non impone più di “risolvere” i contrari, come lo pretendevano le dialettiche hegeliane e marxiste. In particolare nel campo dell'ecologia sociale, ci saranno dei tempi di lotta in cui tutti e tutte saranno portati a fissarsi degli obiettivi comuni ed a comportarsi “come dei piccoli soldati” – voglio dire: come dei buoni militanti – ma, congiuntamente, vi saranno dei tempi di risingolarizzazione in cui le soggettività individuali e collettive “si trarranno in disparte” ed in cui prevarrà l'espressione creatrice in quanto tale, senza più preoccuparsi delle finalità collettive. [...] L'ecologia ambientale, per come esiste oggi, a mio avviso non fa che abbozzare e prefigurare l'ecologia generalizzata che sto preconizzando qui e che avrà come fine quello di decentrare radicalmente le lotte sociali e i modi di assumere la propria psiche» in Félix Guattari, *Le tre ecologie*, cit., p. 32.

L'emancipazione illuministica, la fuoriuscita dallo stato di minorità – ovvero dalla condizione di dipendenza da direttive che eterodirigano intelletto, volontà ed educazione<sup>316</sup> –, non si può chiedere alle letterature che riverberano in modo così sensibile i mutamenti, le pericolosità, le insidie e le eccitanti possibilità (così come la prossimità nei confronti della catastrofe ecologica) della contemporaneità<sup>317</sup>. Il recupero di una dimensione articolata e la rinuncia all'intento di assimilare il romanzesco alle forme conoscitive del rispecchiamento, dell'illuminazione, della sovra (o sotto) determinazione e così via, non si concretizzano in una savia ignoranza ma in una stratificata consapevolezza *della* differenza. Non nella mera – seppur significativa – esibizione della frammentarietà del «mondo amministrato», ma nel riconoscimento del legame tra questo e le narrazioni che lo raccontano; non nel tentativo di emendare politicamente lo scorretto (magari ipotizzandone la possibilità di trascenderne utopicamente il dispositivo dicotomico), ma nell'intensificare la cognizione della portata tragica del nesso progetto-reietto e delle sue imprevedibili conseguenze.

---

<sup>316</sup> Il riferimento è naturalmente alla definizione della *Aufklärung* con la quale Kant apre il suo articolo del 1784 e il suo rapporto con la *Unmündigkeit*. Per il testo e per una breve riflessione di Foucault al riguardo si consulti il volume: Immanuel Kant; Michel Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo?*, Mimesis, Milano-Udine 2012 [l'ignoto traduttore del volumetto pare essere stato condannato a *damnatio memoriae*: scarto incommensurabile]. Si vedano, al fine di riannodare la riflessione kantiana al rapporto con la scienza e la ragione strumentale, le osservazioni presenti in Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 87 e sgg.

<sup>317</sup> Una teoria del residuale ha ragion d'essere solo all'interno del sistema che lo produce e il suo valore non è – di per sé – né positivo, né negativo. In questo senso ha un eminente carattere provocatorio, trasversale, e permette di riflettere sull'attività di produzione e di scarto sia come opportunità (nel senso di una costruzione consapevole) che come limite (nell'altro senso, quello della dipendenza). La stessa dinamica politica di semplice «protezione» ecologica non è esente da questa ambivalenza laddove tenta di «risolvere» la crisi ambientale e del sovrasviluppo riflettendo intorno alla questione del limite ecologico e della «sesta catastrofe» (si veda al riguardo la riflessione di Serge Latouche, *Il limite*, trad. di Fabrizio Grillenzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2012).

## Appendice. Scarti

[In questa sezione sono raccolti i materiali di scarto accumulati durante la ricerca]

A dump, with structure.  
(T. Pynchon, Bleeding Edge)

La gente sta scavalcando i sedili, lancia grida rauche alla volta del campo. Lui resta fermo con gli occhi fissi sulle pagine. Non si era accorto di avere solo metà del quadro finché non è arrivata svolazzando anche la pagina di sinistra, offrendogli la fugace visione di un terreno marrone ruggine e di un paio di uomini scheletrici intenti a tirare le corde di una campana. La pagina ha sfiorato il braccio di una donna ed è volata contro il petto di Edgar timorato di Dio.

Thomson è sbucato al centro del campo esterno adesso, e cerca di schivare i tifosi che arrivano correndo e saltando. Gli saltano addosso, vogliono buttarlo a terra, mostrargli le foto di famiglia.

E qual è il rapporto tra Noi e Loro, quanti collegamenti troviamo nel labirinto neurale? Non basta odiare il proprio nemico. Bisogna capire che ciascuno dei due contribuisce alla completezza dell'altro.

centrale nel romanzo almeno quanto la cui tossicità e capacità distruttiva sono scandite da una temporalità nettamente superiore a qualsiasi capacità di resistenza umana. Il *decadimento* del materiale radioattivo risulta vincente, per durata e persistenza, sull'umanità fragile e caduca

la morte corrisponde non solo la punizione ma anche l'indisponibilità ambientale a future redenzioni. L'immagine apocalittica e l'immaginario politico si sovrappongono

Abbattimento di alberi, rifiuti del mondo, rovine, acque infette, terre sterilikkkkkkkkkkkkkkkkkkkkk future redenzioni

Pre-detta

palla da baseball viene raccolta da un giovane, un certo Cotter. Quello stesso gior'no l'URSS porta a termine per la prima volta un test nucleare. I due eventi, che DeLillo secondo una cifra che gli è propria avvicina sincronicamente, aprono una nuova stagione nella tensione tra U.S.A. e U.R.S.S. e, propriamente parlando, danno inizio alla competizione tra gli arsenali nucleari che sarà tratto imprescindibile della Guerra Fredda. Come in una scrittura musicale, il tema del nucleare diventerà centrale nella vita del protagonista del romanzo, il lato indicibile dell'esibizione di forza data dall'arsenale bellico risulta essere, oltre alla minaccia dell'apocalisse nucleare, la produzione e il trattamento delle scorie, la cui tossicità e capacità distruttiva sono scandite da una temporalità nettamente superiore a qualsiasi capacità di resistenza umana. Il *decadimento* del materiale radioattivo risulta vincente, per durata e persistenza, sull'umanità fragile e caduca.



La scrittura romanzesca si nutre delle zone vuote della memoria storica, talvolta traccia linee che la intersecano e che ne mettono in contatto aspetti distanti: l'invenzione romanzesca può legare eventi, elementi distanti e tra loro differenti.

Sovrapposizione, immagine apocalittica e immaginario politico.

L'apocalisse del Trionfo della morte, danza macabra e trionfo della morte, in connessione con la minaccia della Bomba:

ripulita  
impacchettata  
ordinata  
scintillante  
merda dorata (il cacatore d'oro: Freud, Menninghaus)

La meticolosità chirurgica della separazione della spazzatura:

Produrre, smistare, gettar via [Waste, vastum]

III.2 – Produrre, smistare, gettar via

Non legarli con lo spago: una tentazione, una contaminazione. L'idea dunque, che il rifiuto debba essere pulito, ordinato, purificato dagli elementi estranei. Religiosa cecità della separazione, fiducia indefessa nelle dinamiche di purificazione del contaminato.

Smistare: paratassi nel continuum della spazzatura (come in quello delle parole e dei pensieri).

Perché i rifiuti corporei dovrebbero essere un simbolo di pericolo e di potere? Perché mai la qualifica di stregone si dovrebbe acquisire attraverso un'iniziazione che comporta spargimenti di sangue, incesti e antropofagia? Perché, dopo tale iniziazione, la loro arte dovrebbe consistere in gran parte nel manovrare dei poteri che si ritengono inerenti ai margini del corpo umano? Perché i margini del corpo umano si dovrebbero ritenere investiti in modo speciale di poteri e di pericoli?

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 186)

Il paradosso finale della ricerca di purezza è che essa è un tentativo di forzare l'esperienza entro categorie logiche di non-contraddizione: ma l'esperienza non è malleabile, e chi si lascia attrarre da questo tentativo cade in contraddizione.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 245)

La personalità autoritaria: gerarchia, superstizione, sessualità.

Molte delle pagine seguenti sono state scritte ascoltando *in loop* una traccia di rumore bianco...

Progettavamo e gestivamo discariche. Eravamo i broker dei rifiuti. Organizzavamo trasporti navali di rifiuti pericolosi attraverso gli oceani del mondo. Eravamo i Padri della Chiesa dei rifiuti in tutte le loro trasmutazioni. Ero stato lì lì per accennare al mio lavoro con Klara Sax, durante la nostra chiacchierata nel deserto. Anche la sua carriera a tratti era stata contrassegnata dai metodi di trasformazione e di utilizzo dei rottami. Ma qualcosa mi aveva

reso diffidente. Non volevo darle l'impressione di alludere a una certa affinità di intenti e di prospettive.

Alle persone famose non piace sentirsi dire che qualcun altro condivide le loro qualità. Provano subito la sensazione di avere qualcosa di strisciante sotto i vestiti.

(Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, p. 107)

Vuole che la porti a New York il mese prossimo.

Guardò uno stormo di gabbiani che planavano e ne vide altre centinaia arroccati su un pendio, tutti girati dalla stessa parte, immobili, attenti, uniti nella concentrazione, nella loro splendida e vuota natura di uccelli, in attesa del segnale per spiccare il volo.

(Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, pp. 190-193.)

In senso lato, la frase di Casinò riassume la logica che sta dietro alla storia dei deserti sudoccidentali tratteggiata finora ed evocata nell'epica di Don DeLillo, *Underworld* (1997), in cui Nick Shay, il protagonista, è un «manager dei rifiuti» che si occupa di cercare luoghi «vuoti» in cui riversarlo (il sottosuolo di Nevada, Arizona, New Mexico).

(in base a una dinamica che, come si è tentato di mostrare, guarda in modo nuovo il residuale e tenta, attraverso sistemi di amministrazione, di riappropriarsene esorcizzandolo) più il tentativo conscio è quello di appropriarsene (esorcizzandolo) tentando di riappropriarsene per vie che la rei

Ho sentito delle voci, - disse Sims. - Questo non è il mio campo, naturalmente. Ma in una stanzetta sul retro del nostro ufficio di New York si narra una leggenda su una nave fantasma. Il Liberiano Volante.

- Pensavo che fosse prassi normale scaricare sostanze terribili nei Pms.

Un Pms, lo avevo appena scoperto, era un Paese Meno Sviluppato, ovvero un paese sottosviluppato nel linguaggio delle banche e altre entità globali.

- Quei paesi dalla Pelle Molto Scura, hai presente? Sì, è una storia orribile che sta diventando sempre più pesante. Un paese riceve un compenso pari a quattro volte il suo prodotto nazionale lordo per accettare un carico di rifiuti tossici. Dopodiché cosa succede? Non vogliamo saperlo.

- D'accordo. Ma cos'è che rende questo carico così inaccettabile? E perché non sappiamo in che cosa consista esattamente?

(Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, pp. 294-295.)

- **Forse stiamo cercando di risparmiarci un grosso imbarazzo**, -disse Sims.

Non sembravano sorprendenti, tutte quelle storie di navi fantasma, anche se erano soltanto voci infondate, perché la sera prima c'era stato detto che i rifiuti sono il segreto meglio custodito del mondo. Lo aveva detto Jesse Detwiler, l'archeologo della spazzatura che aveva parlato alla riunione plenaria circa un'ora dopo la scossa - un discorso difficile da mandar giù dopo il piccione alla griglia e le verdure baby Zen.

Sulle nostre facce si era dipinta un'antica espressione di allarme, all'ora dell'aperitivo, quando la stanza aveva tremato intorno a noi. Era un'espressione che aveva trascinato nella sua scia un certo impaccio, un vergognoso imbarazzo per la paura tradita, la sensazione di essere stati colti di sorpresa, appena prima di riprendere il controllo, ed era questa la faccia

che si aggirava nella suite, al di sopra delle vodka tonic, creando un ironico legame tra i manager, nell'aria condizionata.

Vedemmo Detwiler nell'atrio dopo aver pagato il conto. Sims gli andò incontro e lo prese per il collo, letteralmente, lo strinse in una presa di testa e finse di tempestargli di pugni il cranio rasato. A quanto pare si conoscevano, e ci demmo un appuntamento per andare tutti e tre a vedere una discarica che Sims aveva progettato, un'opera imponente ancora in via di costruzione.

Un uomo e una donna attraversarono l'atrio e io osservai attentamente la donna. Forse per via della sua andatura ancheggiante, per il suo modo di muoversi, tutta sberlucicante e con il culo alto, attenta alle apparenze come il personaggio di un film di serie B fradicio di alimenti e di gin. Andai a controllare il nostro programma sul tabellone a cavalletto vicino alle porte girevoli: iscrizione e caffè, leggi sulle autorizzazioni, immagazzinaggio di scorie, con gli argomenti e i nomi degli oratori a caratteri bianchi mobili, dalle 10 alle 12 e dalle 14 alle 17, e poi ancora fino a tarda sera, e pensai agli swinger e ai loro programmi.

La Whiz Co' era una società con una corsia preferenziale verso il futuro. Il Futuro dei Rifiuti. Questo era il titolo che avevamo dato al nostro congresso nel deserto. L'incontro era allargato a tutto il settore ma noi eravamo la società che forniva la forza motrice, eravamo i precursori, gli audaci imprenditori, quelli pronti a capire le vere dimensioni dell'argomento.

Andammo tutti e tre insieme alla discarica verso la fine del pomeriggio, mezz'ora di macchina a est, in parte su strade strettamente riservate ai militari. Sims aveva un permesso che consentiva l'entrata a determinate ore, un accordo elaborato tra la Whiz Co' e un'agenzia sepolta dentro il Pentagono, cosa che ci risparmiò la noia di un giro interminabile.

Detwiler si fermò sul bordo del cratere a guardare giù.

- E che mi dite del materiale a rischio?

- Verrà chiuso in bidoni e seppellito. Ma non ce ne dimenticheremo. sarà registrato su file 3D. Possiamo trovarlo se è necessario.

- Qual è il vostro approccio alle scorie nucleari?

- Scorie nucleari, hai detto. Per questo abbiamo assunto Nick.

Vidi il baluginio nello sguardo di Simeon e dissi con aria impassibile: - Ho una certa esperienza di pubbliche relazioni.

Detwiler sollevò impercettibilmente il mento, per sottolineare lo scarso divertimento che ricavava dalla mia battuta. Aveva la spavalda sicurezza del dissidente, dell'elemento estraneo che cerca di intorbidare le acque, sovvertendo le regole di ogni credo compiaciuto. E sembrava rifatto, rimaneggiato, testa rasata e baffi folti, un tipo sicuro di sé, con un trainer personale in palestra e un buon conto in banca, vestito in lupetto nero e jeans firmati. Mi venne in mente che, a parte i capelli rasati, avrebbe potuto essere uno swinger.

Sims non era sicuro che questa tirata gli andasse a genio.

Non è possibile pensare a partire dal testo letterario senza *leggere*. Non interessano né l'eleganza né l'economia editoriale in questo caso: è necessario che il ragionamento segua il testo e lo contenga, anche se quest'ultimo dovesse essere *troppo corposo*. Solo in questo modo si mette in pratica un'estetica della letteratura che percorra nello stesso tempo sia la strada dell'interpretazione che quella della comprensione.

**Che tipo di nostalgia?**

Detwiler era stato una figura marginale negli anni Sessanta, un guerrigliero della spazzatura che rubava e analizzava i rifiuti domestici di gente famosa. Aveva diramato una serie di comunicati finto-comintern sul contenuto di quell'immondizia, con tirate personali, e la stampa underground non ci aveva messo molto a impadronirsi di quel materiale. Le sue attività erano culminate in un'ondata di popolarità quando era stato arrestato per aver sottratto la spazzatura di J. Edgar Hoover sul retro della casa del Direttore nella zona nordovest di Washington, ed era questo che la gente ricordava di lui, o quantomeno quello che avevo ricordato io appena mi era capitato di risentire il nome di Jesse Detwiler. Si era guadagnato un fugace momento di celebrità nelle cronache dell'epoca, condiviso con la banda girovaga di ragazze con i tamburelli e bombaroli, di levitatori e patiti dell'acido e bambini sperduti.

Un uccellino sorvolò il cratere, un cardellino o uno scricciolo, muovendosi con nervosa fugacità, con l'urgenza del tramonto.

Parlava con il suo stile da talk-show, esperto, concentrato, genericamente intimo. Era un attivista della spazzatura, alla caccia di contratti per libri e documentari, e non credo che gli importasse se ad ascoltarlo eravamo in due o in mezzo milione.

Il sole tramontò.

- Ci credi davvero? - dissi.

- Ci puoi scommettere le palle. Io insegno alla Ucla. Porto i miei studenti alle discariche di immondizia e li aiuto a capire la civiltà in cui vivono.

[Interessante la metafora/paesaggio del deserto] Sepolcri nel deserto

Deserto – sepoltura

Futuro – Tossicità – religione

- Ti chiamano ancora così, la Bag Lady?

- Di rado ormai, - disse Klara.- Allora eravamo in poche. Prendevamo i rifiuti e li conservavamo come forma d'arte. Il che suona più nobile di quanto non fosse. Era solo un modo di guardare più attentamente alle cose. E lo sto ancora facendo, forse però a un livello più profondo.

- Non è il mio genere. Forse diffido del bisogno di un contesto. Sai cosa voglio dire?

- Immagino di sì.

- Perché io riesco a capire ma solo fino a un certo punto. Prendi il tuo oggetto da uno studio incasinato e lo pianti in un museo dalle pareti bianche con dipinti classici e diventa qualcosa di forte in questo contesto, diventa una specie di provocazione. E che cos'è in realtà. Vecchie vetrate di fabbrica e tela da imballaggio. Diventa, non saprei, molto filosofico.

(Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, p. 419.)

Gli aerei spuntano luccicanti dalle montagne verso sud, scintillano nella foschia mentre si avvicinano in lunga fila per atterrare, e io vedo lo scheletro di acciaio dell'impianto in fondo alla strada. Parcheggio sotto i giardini terrazzati che mandano rami di buganvillea oltre i muri pastello. C'è la mia nipotina, con me, Sunny, ha quasi sei anni adesso, e dentro il capannone del riciclaggio ci fermiamo su una passerella e guardiamo le operazioni. La latta, la carta, la plastica, il polistirene. Tutto vola giù per i nastri trasportatori, quattrocento tonnellate al giorno, catene di montaggio di immondizia, divisa, compressa e infine trasformata in unita squadrate, di nuovo prodotti, legati col fil di ferro e accuratamente ammonticchiati e pronti per essere venduti. Sunny adora questo posto, e come lei gli altri bambini che vengono qui accompagnati dai genitori o dagli insegnanti, e si fermano sulla

passerella e visitano la mostra. La luce entra a fiotti dai lucernari e scende fin sul pavimento del capannone, e cade sui grossi macchinari con uno splendore magico

. I bambini adorano i macchinari, le imballatrici e le tramogge e i lunghi nastri trasportatori, e i genitori guardano fuori dalle finestre nella foschia del metano, e gli aerei spuntano dalle montagne e si allineano in manovra di avvicinamento, e i camion sono disposti in doppia colonna fuori dal capannone, portano l'immondizia non divisa, lo squallore viscerale della nostra vita, e ripartono con le unita squadrate e ammucchiate, per riportarle nel mondo, i grossi blocchi di prodotto, incontaminati, giornali per i giornali, latta per la latta, e ci sentiamo tutti meglio quando ce ne andiamo.

(Don DeLillo, *Underworld*, trad. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, pp. 860-861.)

Attraverso la carlinga per riempire il tappo di scotch.

- È semplicemente ovvio, - dice lui.

Mi accorgo che Brian ha aperto gli occhi.

Torno al mio posto, tendendo un braccio per mantenere l'equilibrio, e mi siedo con cautela. Aspetto un attimo, poi ingoio lo scotch di colpo e sbatto gli occhi.

Guardo Brian.

Dico: - La prima bomba, Brian, hanno dovuto trattare il materiale del nocciolo in un certo modo, a quanto capisco. Hanno dovuto far combaciare una parte con l'altra. Per ottenere la reazione a catena cruciale per l'intera operazione. Il progetto aveva un elemento maschile che combaciava con un elemento femminile. Il cilindro si infila in un'apertura della sfera. Lo sbattono dentro. Molto suggestivo. In realtà non c'è scampo. Cazzi e fiche dappertutto.

Uno sforzo *tipografico* del concetto? **Davvero?**

*Pourquoi suis-je si belle ?*

*Parce que mon maître me lave.*

(Paul Éluard, *Capitale de la douleur*)

I supermercati così grandi, puliti e moderni, per me sono una rivelazione. Ho passato la vita in negozietti di gastronomia con banchi sbilenchi pieni di vassoi su cui erano disposti mucchietti mollicci e umidi di sostanze di svariate colorazioni chiare

Il mondo è pieno di significati abbandonati. Nei luoghi comuni io scopro intensità e temi impensabili.

Il fatto è che, quando si è in giro, tutto è connesso. Tutto e niente, per essere precisi.

Un altro tramonto postmoderno, ricco di espressività romantica.

SALUTE VIA CAVO, TEMPO VIA CAVO, NOTIZIE VIA CAVO, NATURA VIA CAVO.

la cui stranezza pare essere perfettamente giustificata, segno evidente che non si tratta di un attrito o di una opposizione, ma del sagace tentativo di fagocitare anche l'anormale così da esibire una nor

Un dramma antico, vasto e terribile veniva compromesso da qualcosa di innaturale, da un piccola e fetida intromissione.

Una donna che passava per strada disse: – Un decongestionante, un antistaminico, un calmante per la tosse, un analgesico.

In altre parole mi stai dicendo di tramare un assassinio. Ma ogni trama è in realtà un assassinio. Tramare significa morire, che lo si sappia o no.

se si vuole, a suo modo, rivelatrice Latrice di una verità relativa e che però sarebbe sfuggita a tuttiP Benjamin sul collezionista: il cimelio come forma di contenitore di storia.

Ricorda: oltre all'accumulazione originaria di capitale il sistema di produzione capitalistica mira all'incremento del profitto (e dunque all'incremento del capitale). Ricorda: il legame tra moneta e merda è *vitale* (Freud).

Dunque se reimmettiamo lo scarto escrementizio, il *dèchet*, nelle nostre più complesse teorie e pratiche ambientali e sociali, commettiamo una sorta di *coprofagia culturale*?

La dipendenza, l'intrattenimento, la politica, la gestione dei rifiuti, l'arte sono alcuni dei

Are we not all of us fanatics? I say only what you of the U.S.A. pretend you do not know. Attachments are of great seriousness. Choose your attachments carefully. Choose your temple of fanaticism with great care. What you wish to sing of as tragic love is an attachment not carefully chosen. Die for one person? This is a craziness. Persons change, leave, die, become ill. They leave, lie, go mad, have sickness, betray you, die. Your nation outlives you. A cause outlives you.

Le gambe della costellazione di Perseo furono amputate dall'orizzonte terrestre. Perseo indossava un cappello da giullare. La testa di Ercole, la sua testa era quadrata. Non mancava molto all'alba anche perché a 32° nord si distinguevano Castore e Polluce. Erano sopra la spalla sinistra di Marathe, come se i due giganti stessero guardando da sopra la sua spalla, una delle gambe di Castore femmineamente piegata all'interno.

«Ma ci hai mai pensato?» Steeply accese un'altra sigaretta.

«Vuoi dire fantasticato?»

«Se è così irresistibile. Se tocca desideri così assoluti», disse Steeply. «Non sono sicuro di poter neanche immaginare dei desideri così totali e assoluti». Su e giù sulle punte dei piedi. Voltò la parte superiore del corpo solo per guardare indietro verso Marathe. «Hai mai pensato a come sarebbe, ci hai mai riflettuto sopra?»

«Noi, noi stiamo cercando di capire a quali scopi potrebbe servire, l'Intrattenimento. Troviamo interessante la sua efficacia. Voi e noi siamo tentati in modi diversi». Marathe non riconobbe nessun'altra costellazione visibile nel Sudovest degli Usa se non la parte alta del Grande Carro, che era proprio attaccato all'Orsa e formava un qualcosa che rassomigliava a un «Secchia Maggiore» o a una «Culla Maggiore». La sedia cigolava leggermente quando lui spostava il suo peso.

Steeply disse: «Veramente non posso dire di essere stato tentato nel senso stretto della parola *tentato*».

«Forse diamo due significati diversi alla stessa parola».

in che modo le merci di intrattenimento mimino da un lato gli effetti e l'uso delle droghe e come dall'altro sia la dinamica di offerta-ichiasta, la soddisfazione del bisogno

L'*amusement*, il divertimento, tutti gli ingredienti dell'industria culturale, esistevano già da tempo prima di essa. Ora vengono ripresi e manovrati dall'alto, e sollevati al livello dei tempi. L'industria culturale può vantarsi di avere realizzato con estrema energia, e di avere eretto a principio, la trasposizione - che era stata spesso, prima di essa, goffa e maldestra - dell'arte nella sfera del consumo, di avere liberato l'*amusement* delle sue ingenuità più petulanti e fastidiose e di avere migliorato la confezione delle merci. Man mano che diventava più totale e più totalitaria, e che obbligava più spietatamente ogni *outsider* a dichiarare fallimento o ad entrare nella corporazione, essa si faceva, nello stesso tempo, più fine e più sostenuta, fino a terminare nella sintesi di Beethoven col Casino de Paris. Il suo trionfo è duplice: ciò che estingue fuori di sé come verità, può riprodurlo a piacere dentro di sé come menzogna.

La purezza dell'arte borghese, che si era ipostatizzata come un regno della libertà in opposizione alla prassi materiale, era stata pagata, fin dall'inizio, con l'esclusione della classe inferiore, alla cui causa - che è quella della vera universalità - l'arte rimane fedele solo in quanto si libera dagli scopi della falsa universalità.

Adorno (industria culturale).

Immagine della merda.

[inserisci anche i commenti sull'intrattenimento di David nell'intervista di Lipsky]

[*Intrattenimento infinito: anche la scrittura è tale.* Blanchot]

[Ove si riflette intorno al legame tra dipendenza e intrattenimento]

[nella quale l'autore della presente ricerca, come buon senso e prassi accademiche suggeriscono, dà indicazioni per permettere ai (possibili quanto improbabili) lettori di i) contestualizzare, ii) focalizzare, iii) incuriosirsi, iv) seguire (?) il discorso in maniera lineare]

[Ove si riflette intorno al legame tra dipendenza e intrattenimento]

[un passo lungo tratto da *Infinite Jest*] sul rapporto tra televisione, pubblicità e intrattenimento. Per rendere noto a chi non abbia mai letto DFW

«Non è vero, anche se in effetti questa era stato l'ostacolo che aveva messo in difficoltà l'anulazione, e che doveva essere superato, ed è stato superato, anche se in un modo così poco intuitivo e astratto-concettuale da rendere ovvio che il vostro sistema educativo da Terzo mondo ha tristemente bisogno di un bel testo aggiornato. Ed è proprio a questo punto nel problema dell'assenza di rifiuti della fusione che il nostro glorioso Fondatore ottico, l'ex babbo di Inc, e il povero marito della Sig.ra Inc-»

«So a chi ti riferisci».

«A questo punto è quell'uomo in persona a dare il suo contributo finale e durevole alla scienza di Stato dopo aver cessato di disegnare i riflettori a diffusione di neutroni per la Difesa. Hai visto la targa di coprolite nell'ufficio di Tavis. Viene dall'Aec, per il babbo di Inc, per il suo contributo all'energia delle scorie».

«Lo scopo per il quale mi trovavo sulle scale e avevo perso l'orientamento era che volevo visitare il bagno. Ma questo accadeva molto tempo fa».

«Cerca di trattenerne la tua acqua per un secondo, non ci vorrà di più. Non saresti neanche qui se non fosse per il papà di Inc, lo sai? Quell'uomo aiutò a disegnare le speciali

conversioni olografiche in modo che l'équipe che lavorava al processo anulare potesse studiare il comportamento delle particelle subatomiche in ambienti altamente tossici. Senza diventare tossiche».

«Allora stanno studiando le conversioni olografiche dei veleni invece dei veleni».

«Come una scatola di preservativi ottici. Il profilattico definitivo».

«Per favore, portami in bagno».

[...]

«[...] La cosa che devi tenere a mente se devi fare il corso di Watson sono gli effetti ciclici dell'invio di rifiuti e della fusione. Quali sono i giorni in cui vengono azionate più spesso le grandi catapulte?»

«Le date che in ogni mese sono numeri primi, fino a mezzanotte».

«Il che sradica la supercrescita finché le tossine sono fuse e utilizzate. Lo scenario dal satellite è che la parte est della Griglia 3 passa da supercrescita a deserto a supercrescita diverse volte al mese. Con la prima settimana del mese specialmente sterile e l'ultima settimana infinitamente lussureggiante».

«Come se il tempo stesso venisse vastamente accelerato. Come se la natura stessa avesse un bisogno disperato di visitare il bagno».

«Fenomeni accelerati, il che in realtà equivale a un incredibile rallentamento del tempo. [...]».

«Tempo decelerato, ho capito».

Marathe fece un gesto come per colpirsi la testa. «Ancora una volta tralasci l'importante. Questo appetito di scegliere la morte attraverso il piacere se questa è una scelta possibile - questo *appetito* del tuo popolo incapace di scegliere gli appetiti, *questa* è la morte. E quella che tu chiami morte, la caduta: quella sarà soltanto la formalità. Non vedi? Questo era il genio di Guillaume DuPlessis, quello che M. DuPlessis insegnava alle cellule anche se l'Flq e les Fils non lo capirono. E neanche gli albertani, che sono tutti pazzi nella testa. Noi dell'Afr, noi capiamo. Ecco perché *questa* cellula di québeciani, *quel* pericolo di un Intrattenimento così perfetto da uccidere chi guarda, se è così - il modo esatto non conta. Il momento e il modo esatto della morte non contano più. Non per la tua gente. Li vuoi proteggere? Ma puoi solo rimandare la morte. Non salvarli. L'Intrattenimento esiste. L'attaché e i gendarmi di quel ridicolo incidente - altre prove. È là, esiste. La scelta di ammazzare la propria testa attraverso il piacere ora esiste, e le vostre autorità lo sanno altrimenti non cerchereste di fermare il piacere. Su questo punto il vostro Gentle senzadio era corretto: *A qualcuno bisogna dare la colpa*».

p. 426.

Il protesico studioso cinematografico: «Le ventole non ce la fanno a tenerla tutta nella Grande Convessità. A poco a poco ritorna indietro. Non si può sbolognare la propria immondizia e impedire ogni dispersione, no? Per la sua stessa natura, l'immondizia tende a tornare indietro. Io ricordo quando il vostro Charles era color caffelatte. Guardatelo adesso. È il fiume blu. Avete un fiume là fuori che è blu».

«Vuoi dire la Grande Concavità, Alain».

«Voglio dire la Grande Convessità. So quello che dico».

«Poi si scopre che aveva messo l'ipocac nel brandy. È stata la cosa più orribile che abbia mai visto. Sbuffi da balena dappertutto, a destra e a manca. Avevo sentito l'espressione *vomitare a proiettile* ma non avevo mai immaginato di poter - che si potesse *mirare*, che la pressione fosse tale da poter *prendere la mira*. E da sotto il tavolo escono i suoi tecnici, lui si mette a sedere su una sedia di tela, tira fuori un ciak e comincia a filmare tutto quell'orribile barcollante lamentoso spruzzante - »



«Per Dio, su quest'ultima cartuccia-come-morte-estatica girano voci fin dall'Anno della Lavastoviglie. Si facciano le indagini, venga fuori il nome dell'oscura fondazione che la finanzia, ci si procuri la cartuccia cercando nella parte di mercato in cui si presume sia stata fatta circolare. Si dia un'occhiata. Si scoprirà che senza dubbio non è altro che erotismo concettuale o un'ora di spirali che girano. O magari qualcosa stile tardo Makavajev, quella roba che, a ripensarci, si trova avvincente solo dopo che è finita».

p. 312

"Look-Mom-no-hands quality"

- I. Narrazione e preterizione [Pynchon]
- II.
- III.
- IV. Noise/ Inherent Vice [Gaddis] [Discorso sul fallimento può essere in sintonia con la storia dei preteriti di Pynchon. Archivi sovraccarichi che diventano discariche]
- V. Underworld – White Noise [DeLillo]
- VI. Sette Sogni: la “storia simbolica” di William T. Vollmann. I racconti dell'arcobaleno [Vollmann]
- VII. [Wallace] [Attenzione agli junkies e agli emarginati. Importanza dello smaltimento dei rifiuti in Infinite Jest]
  
- VIII. Introduzione – Morfologia del residuale
- IX. Narrazione e preterizione [Pynchon]
- X. Noise/ Inherent Vice [Gaddis] [Discorso sul fallimento può essere in sintonia con la storia dei preteriti di Pynchon. Archivi sovraccarichi che diventano discariche]
- XI. Underworld – White Noise [DeLillo]
- XII. Sette Sogni: la “storia simbolica” di William T. Vollmann. I racconti dell'arcobaleno [Vollmann]
- XIII. [Wallace] [Attenzione agli junkies e agli emarginati. Importanza dello smaltimento dei rifiuti in Infinite Jest]
- XIV. Conclusione [McCarthy?] – Letteratura e minorità
- XV. Appendice [residui]

Un caos, una discarica, alla quale lo scrittore soccombente deve arrendersi. O la strategia del tutto caotico oppure la strategia di riduzione e di ruminazione che semplifica, dopo aver travagliato, la propria resa e alla quale però resta sempre un sentimento di incompiutezza, nella speranza e nel ricordo di molto altro da fagocitare

Where is it, this swamp of ambiguity, paradox, anarchy they're calling aporia his book right here somewhere probably at the bottom of the pile it was a game they played, the Greeks, a game you couldn't win, nobody could win, a parlour game proposing questions there was no clear answer to so winning wasn't the point of it no, no that's ours isn't it, right on the money because that's what the game is, the only game in town because that's what America's wait, little card there falling on the, there! You see?

This guilt, guilt, guilt step in it wherever you go in this pile somewhere, what was I looking for, these pages on Tolstoy no I put those under here with some broken, with this training your mind to recollect sins in a previous life to these cases today of recovered memory, same thing isn't it? Satanism and cannibalism and rape under the guidance of your psychotherapist, abuse and abortions and alien abductions with the help of your church

counselor and these vivid fake memories of satanic cults where they practiced cannibalism and the poor woman is told to bring the meat in and they'll get it analyzed for human protein but I mean where did this Satan come from in the first place?

Fact that I'm forgotten that I'm left on the shelf with the dead white guys in the academic curriculum that my prizes are forgotten because today everybody's giving prizes for that supine herd out there waiting to be entertained, try to educate them did they buy those "Educator" piano rolls teach them to play with their hands no, went right on discovering their unsuspected talent playing with their feet here's Flaubert yes, "The entire dream of democracy" he says, "is to raise the proletariat to the level of bourgeois stupidity." You want the essence of elitism there he was, his idea of art that "the artist must no more appear in his work than God does in nature, that the artist must manage to make posterity believe that he never existed" good God, the rate things change a generation lasts about four days what posterity?

Riferimento a Dodds, *I greci e l'irrazionale*, p. 127

But it's not the World War when Wagner's music was banned here no, no this goes back to the day Wagner's art was damned as "nothing more than the dope required by a decadent generation" by his disciple, his apostle, by the one who believed him to be Germany's greatest creative genius, by the, good God can't you see? Wagner was the Other, he was the where is that, Michelangelo and the Self who could do more because that's what it's all about so he had to be killed, Nietzsche had to kill him and be carried away to an asylum a year later, while great Wagner lifts us aloft above the clouds to the mighty halls of old Walhalla where these great artists will never play again, but their phantom hands will live forever, haunt us forever. Forever!

(150,2 / 184)

Nel suo confronto con le teorie esposte da Benjamin nel celebre saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, una delle opere più citate all'interno del romanzo e uno dei motivi per cui Gaddis stesso decise alla fine della sua vita e della sua attività di scrittore di abbandonare l'impianto teorico originario sulla storia dell'invenzione e della diffu

The masses invading the province of the writer says Walter Benjamin a hundred years later, by now the fences are down there's no province left, on the shelf with the dead white guys you want the real gap, a look from the heights down on the mass of men who aren't worth anything in the first place, that there's a greater gap between some men and others than between these others and the animal kingdom yes that was Nietzsche before they twisted him all out of shape and the whole, get my breath here yes avoid stress try to get the, get my leg here makes him sound like what little my golden Sigi found any good about those human beings telling Reverend Oskar Pfister in his experience most of them are trash coming one way and Tolstoy the other with his duty to these scraps, just had them these scraps of Tolstoy under the wait, wait been looking for this yes that shot of mitoxantrone side effects may cause shortness of breath, lower back pain, swelling feet and lower legs good God from whom all blessings flow but which ones? No discolouration at the site here where the needle went into the vein, unusual bruising or bleeding what do they call unusual? (108,2 / 184)

: settant'anni fa un grande pianista che incideva un rullo sincronizzando le mani e azionando i pedali in un cinquantesimo di secondo, nel 1926 una società ha fabbricato e venduto dieci milioni di rulli, tutta questa storia si trasforma in un fumetto, la marmaglia là fuori crash bang prende d'assalto i cancelli alla ricerca del piacere, la democrazia scala le mura

terrorizzando l'élite che aveva monopolizzato l'intrattenimento di lusso fino ai tempi di Maria Antonietta, prendendo d'assalto la Bastiglia con, ecco sì, eccone una sì, qui c'è una pubblicità tedesca del 1926 con un testo che promuove lo spettacolo di qualità ecco ecco qui, "C'è una categoria di persone ancora più ampia che non è in grado di utilizzare correttamente il modello standard del piano meccanico, in quanto non ha un verso senso dei valori musicali. Loro non hanno 'orecchio per la musica', ecco perché suonano in modo atroce su pianoforti anche forniti di meccanismi di prim'ordine", e vogliamo parlare di spettacoli di qualità? Difendere questi elitari amenti della musica? No qui no, qui si parla di ciò di cui di cui si parla sempre. Delle vendite

«Vendendo il proprio sangue per potersi comprare i colori.»

«È disgustoso, Gibbs, sembra che lei voglia tirarlo fuori per... torniamo a questo bilancio...»

«Ma perché la sua opera, perché pensa che un quadro valga più del suo...»

«Buon prò gli faccia, allora! Comunque, chi gli ha chiesto di dipingere?»

«Ecco il punto, maggiore. Nessuno.»

... mond Cable o qualche altro titolo di sviluppo...

«Cos'ha detto? che titolo?» «Ma senza di loro dove la trovi, l'arte?»

«L'unica volta che si sente parlare di chiunque.»

esponendo la scrittura al deperimento – l'estrema forma di illusione che

*mundus (im)mundus est*

## II. Fallimento dell'artista

Caos e discariche. Entropia

Più l'artista riduce la propria ambizione (Bast e la sua trasformazione dell'opera) più viene travolto dagli scarti materiali e informativi del mondo tecnologizzato. Alla fine, la voce dell'artista soccombente è nello stesso tempo autentica e finale, autentica e morente, autentica e inascoltata.

aspetti le accomuna alla storia dei preteriti di Pynchon, ovvero la questione del fallimento (dell'arte e degli artisti in prima istanza, e più in genere delle esistenze che tentano di vivere una vita autentica) come motivo di esclusione e rifiuto nella società tardo-capitalista. Il secondo aspetto saliente per la presente ricerca è il tentativo – mai portato a compimento – di dare ordine al caos (materiale, informativo, affettivo) da parte delle vite alienate della contemporaneità: piuttosto che ri-ordinare queste finiscono infatti per essere ineluttabilmente travolte dall'entropia, ne sono simbolo gli archivi sovraccarichi (*Agapē Agape, JR, Le perizie*) che diventano vere e proprie, sintomatiche, discariche.

Le opere di William Gaddis saranno lette innanzitutto sotto una luce che per diversi  
FALLIMENTO - MUSICA

I.0 – Introduzione [rapporto Pynchon – Gaddis, suo profilo brevemente tracciato]

1. Meccanizzazione delle arti (Gaddis vs. Benjamin)

I.1 – Il rumore del fallimento I.2 – JR: lo scacco dell'esistenza autentica ai tempi del capitale finanziario

I.3 – Archivi-discardie (*Agapē Agape*), storia del player-piano e altri fallimenti

[Music, that's really where it all starts and ends next time I see a human being I'll ask for a little music here not just for pleasure no, look for those notes on Nietzsche's Apollinian measured beauty in this heap somewhere but that's not what it's about no, it's this detachable self or soul being tormented in Hades or this guilt Empedocles gets from Pythagoras' school of recollection, training your memory to recollect William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, cit., p. 35. sins and sufferings of your previous life in his terrifying catechism we came here to be punished and we ought to be punished, because good God! You find it wherever you look, the body as a prison and there's the rabbinical student dying of love for a woman engaged to somebody else so his spirit inhabits her body, slips in when she's asleep and her body's unoccupied and the rabbi comes in to exorcise this *dybbuk*, who may be having a grand time in there. (71,0 / 184)]

Give them the choice, Mr. Benjamin, and the mass will always choose the fake.

e questa possibilità di cambiamento, che si può rivelare solo esibendo il peccato del fallimento, è indotta proprio dalla letteratura che di questo si deve occupare,

(Tabbi, *Afterword*)

Although the material on Dworkin never found its way into the final draft of *Agapē Agape*, Gaddis preserved a conversational impulse similar to what had seen him through the composition of *The Recognitions*. Feeling a “need to speak with those no longer here” (as he wrote in his notes), Gaddis this time channeled his thoughts into a series of imaginary conversations—Walter Benjamin in dialogue with Johan Huizinga, Nietzsche communing with himself in his final mad days spent mostly improvising on the piano, and the man on the bed in direct conversation with various characters from fiction: Svengali (from *Trilby*), Hoffmann (from Offenbach's posthumously published *Tales*), Pózdnyshév (from *The Kreutzer Sonata*). In each case music, the art most conducive to unspoken fellowship, is the medium and occasion for the conversation. Its appreciation is best expressed by two people listening and keeping quiet for as long as the music lasts. But the agitations that such listening might cause were understood by Tolstoy, an author whose role as a secular prophet dismayed Gaddis but whose work he never ceased quoting. Music in *The Kreutzer Sonata* is a source of dangerous emotional and physical connection. Tolstoy's narrator, Pózdnyshév, complains that piano recitals initiated “the greater part of the adulteries in our society.”<sup>41</sup> But music is also recognized as creating a separate place where one experiences emotions and sensations that are less easily defined:

“How can I put it? Music makes me forget myself, my real position; it transports me to some other position not my own. Under the influence of music it seems to me that I feel what I do not really feel, that I understand what I do not understand, that I can do what I cannot do.... Music carries me immediately and directly into the mental condition in which the man was who composed it. My soul merges with his and together with him I pass from one condition into another, but why this happens I don't know.”

Secondo Baudrillard: lo smontaggio del mostro-Beaubourg. «La gente ha voglia di prendere tutto, di azzannare tutto, di abbuffarsi di tutto, di manipolare *tutto*. Vedere, decifrare, imparare non la emoziona. La sola emozione (di massa) è quella della manipolazione, Gli organizzatori (e gli artisti e gli intellettuali) son osconvolti da questa velleità incontrollabile, giacché pregustano sempre e soltanto l'acculturazione delle masse allo *spettacolo* della cultura.

p.40

Lo scopo della ricerca è quella di intendere il residuale, nelle sue diverse forme, come pietra angolare di un'indagine estetica che abbia come oggetti alcune tra le più alte e significative produzioni romanzesche della letteratura statunitense a cavallo tra il XX il XXI secolo.

Innanzitutto saranno da stabilire i confini teorici del concetto di residuale e le sue differenti declinazioni all'interno di una storia teorica che ha nei francofortesi degli epigoni ideali e nei pensatori che tentano di tracciare i caratteri sfuggenti del contemporaneo (si pensi, ad esempio, a *Vite di scarto* di Z. Bauman) dei continuatori non sistematici né – s'intende – integrati, ma le cui una modalità di interrogazione rappresentano momenti imprescindibili nella formazione dell'autorappresentazione di una parte della civiltà contemporanea.

Si tenterà di mostrare in che senso il residuale non è la negazione (determinata, pura, logica che sia) ma un'entità *positiva* che però vige nel regime della frizione. Sarà inoltre da cartografare, con la maggior cura possibile, l'area semantica del residuale: residuo, resto, scarto, rifiuto, esubero, e così via.

Ognuna di queste determinazioni metaforiche (metafora intesa come dispositivo conoscitivo) è differente dalle altre ma ciò che hanno in comune ne rinvigorisce la comune caratterizzazione residuale. Una prima e sommaria mappatura di ciò che le accomuna può essere, come di seguito brevemente esposto, un ulteriore passo avanti per la preparazione di una proposta teorica e di un metodo utili alla ricerca:

1) Vengono alla fine di un processo (non necessariamente di un lavoro ma anche di un semplice processo di riconoscimento).

2) Non sono superate, per restare tali, da forme “positive” che ne riabilitino la presenza, il ruolo, la funzione. Infatti il residuale *non* è il negativo, né la mera negazione di un positivo determinato.

3) Possono essere tenute presenti, essere addirittura “centrali” all'interno di narrazioni minoritarie: la minorità è essenziale al fine di mantenere intatto il carattere di subalternità (non semplicemente oppositiva) rispetto a narrazioni di ordine superiore.

4) Sono elementi che minano la continuità e l'integrità dei discorsi totalizzanti delle strutture di potere (le strutture di potere sono tali anche se non nettamente riconoscibili e fluide, il loro scopo è primario, non lo è invece il loro essere esposte alla luce dell'agone pubblico).

5) Il loro profilo è umbratile, notturno, e sarà indagato da un'ermeneutica materiale: la vicinanza e la particolarità del residuo ne fanno, costitutivamente, un'unicità contingente che si perderebbe nella semplice astrazione teorica.

Seguire inizialmente Scanlan.

La narrazione e la scrittura filosofica e lo scarto.

Differenze con negativo, negazione, rimosso, sublimato.

Metodologia: ermeneutica materiale

Luoghi significativi: la discarica (come eterotopia?)

Minorità della letteratura e recupero della complessità (da accennare, poi in conclusione)

## **Capitolo I** **Ricognizioni del collasso: William Gaddis**

Le opere di William Gaddis saranno lette innanzitutto sotto una luce che per diversi aspetti le accomuna alla storia dei preteriti di Pynchon, ovvero la questione del fallimento (dell'arte e degli artisti in prima istanza, e più in genere delle esistenze che tentano di vivere una vita autentica) come motivo di esclusione e rifiuto nella società tardo-capitalista. Il secondo aspetto saliente per la presente ricerca è il tentativo – mai portato a compimento –

di dare ordine al caos (materiale, informativo, affettivo) da parte delle vite alienate della contemporaneità: piuttosto che ri-ordinare queste finiscono infatti per essere ineluttabilmente travolte dall'entropia, ne sono simbolo gli archivi sovraccarichi (*Agapē Agape, JR, Le perizie*) che diventano vere e proprie, sintomatiche, discariche.

- I.0 – Introduzione [rapporto Pynchon – Gaddis, suo profilo brevemente tracciato]
- I.1 – Il rumore del fallimento
- I.2 – JR: lo scacco dell'esistenza autentica ai tempi del capitale finanziario
- I.3 – Archivi-disariche (*Agapē Agape*)

## **Capitolo II** **Narrazione e preterizione:**

La narrativa di Pynchon sarà indagata a partire dalla sua “poetica della preterizione” per la quale gli agenti dei romanzi danno forma, sia da un punto di vista cognitivo (emblematico è il valore assegnato alla paranoia) sia da un punto di vista rappresentativo, a una contro-storia che tenta di scardinare le versioni semplificate, strumentali, delle grandi narrazioni e di svelarne nel contempo i meccanismi di costituzione al fine – estetico e politico – di riconsegnare una comprensione più complessa, critica e aperta delle forme e delle modalità in cui agiscono gli strumenti in mano alle strutture di potere.

- II.0 – Introduzione
- II.1 – Terre desolate (*Terre basse*)
- II.2 – La costituzione paranoica del mondo (*L'incanto del Lotto 49*)
- II.3 – Poetica della preterizione e macerie della storia (*L'arcobaleno della gravità*)
- II.4 – Il corpo della terra (*Mason & Dixon*)
- II.4 – Corpi virtuali e discariche reali (*Bleeding Edge*)
- II.5 – Postilla: Paesaggio e macello: la *Inconvenience* a Chicago

## **Capitolo III** ***Underworld: Don DeLillo***

Tra le opere di DeLillo, vera e propria miniera per leggere le questioni legate alla produzione, al consumo e allo scarto, di sicuro interesse è uno dei suoi più conosciuti capolavori, *Underworld*, del quale si metterà in risalto la capacità di rilettura della storia americana dal dopoguerra agli anni Novanta attraverso un punto di vista minoritario, subalterno. Sarà inoltre indagato il romanzo *White Noise* nel quale la scoria tossica, residuo ineliminabile e costante pericolo del mondo contemporaneo, è la ragione di un confronto con l'esistenza inautentica – familiare e lavorativa – e con la morte.

- III.0 – Profilo dell'autore. Suggerimento: il paesaggio in rovina, una wasteland, del *Trionfo della morte*
- III.1 – Produrre, smistare, gettar via
- III.2 – Occultare [il *sottosuolo* e la scoria]
- III.3 – *Das Kapital*
- III.4 – Postilla: l'evento tossico aereo

## **Capitolo IV** ***Infinite Junk: David Foster Wallace***

- IV.0 – Introduzione. Profilo dell'autore
- IV.1 – L'incessante produzione
- IV.2 – Il sistema di smaltimento (U.S.A. e Canada)
- IV.3 – *Junkies*
- IV.4 – Postilla: *Brevi interviste, La scopa del sistema*

### **Conclusione: Letteratura e minorità**

#### **Appendice: residui [resti]**

##### **Capitolo \***

##### **Sette Sogni: la “storia simbolica” di William T. Vollmann**

Nell'ambizioso progetto intitolato *Seven Dreams: A Book of North American Landscapes* Vollmann intende scrivere un'opera che si situa in una zona «grigia tra narrativa e storia. Io la definisco “storia simbolica”. Ciascuno dei sette volumi che la compongono è un'opera autonoma che si prefigge lo scopo di allettare e intrattenere, ma anche di insegnare qualcosa presentando un'interpretazione poeticamente vera di eventi reali». I volumi che compongono la serie narrano la storia delle popolazioni nordamericane dal IX al XX secolo, e pongono l'accento sugli orrori, le lotte, gli stermini sui quali si fonda, dimenticandoli, l'autocomprensione dei vincitori.

##### **Capitolo \***

##### **I paesi delle ultime cose: Paul Auster e Cormac McCarthy**

Tale disparità ha consentito alla porzione moderna del pianeta di cercare, e trovare, soluzioni globali a problemi di «sovrappopolazione» prodotti localmente.

Tuttavia, per gran parte della storia moderna, regioni immense del pianeta (le regioni «arretrate», «sottosviluppate», se misurate col metro delle ambizioni delle aree del pianeta già moderne, cioè consegnate a una modernizzazione ossessiva) sono rimaste in tutto o in parte immuni dalle pressioni della modernizzazione stessa, sottraendosi così al loro effetto di «sovrappopolazione». Di fronte alle nicchie del pianeta in via di modernizzazione, queste regioni («premoderne», «sottosviluppate») hanno cominciato a essere considerate e trattate come terre in grado di assorbire l'eccesso di popolazione dei «paesi sviluppati»; destinazioni naturali per l'esportazione di «esseri umani in esubero» e, ovviamente, discariche belle e pronte per i rifiuti umani della modernizzazione.

*One feels the purifying change. One rejects  
The trash.*

Non solo elenco ma accostamento significativo e utilizzo nella forma del commento che cementifica frammento con frammento, maceria con maceria.

Rapporto tra la storicità del testo, la sua inaggrabilità e la tecnica interpretativa Garelli  
p. 253

Il fatto è che costitutiva del sapere ermeneutico, almeno dopo la positiva lezione impartita dall'evoluzione dell'ermeneutica filosofica, è precisamente quella “torsione” che l'interpretazione deve saper compiere su se stessa per interrogarsi non solo ed esclusivamente sul proprio oggetto ma anche su di sé, sulle proprie condizioni di possibilità, “sul suo modo di pervenire alla conoscenza del suo oggetto”

Garelli, p. 260

Ermeneutica come attività: p. 265.

produzione incessante e inscindibile suo fantasma: il residuo materiale e

Luoghi significativi: la discarica (come eterotopia?)

Minorità della letteratura e recupero della complessità (da accennare, poi in conclusione)

Nella parte metodologica: perché solo letteratura e non arte. Trash.

Poi: metodologia: ermeneutica materiale (Szondi, Garelli)

Costitutivamente il l'argomento del residuale non può essere conclusivo, è sempre di là da essere compreso in grandi narrazioni

*Terimanre con wasteward: verso occidente, dipinto Washinton, beckett, Wallace, ecc. è parola joyciana.*

Lo scopo della ricerca è quella di intendere il residuale, nelle sue diverse forme, come pietra angolare di un'indagine estetica che abbia come oggetti alcune tra le più alte e significative produzioni romanzesche della letteratura statunitense a cavallo tra il XX il XXI secolo.

Innanzitutto saranno da stabilire i confini teorici del concetto di residuale e le sue differenti declinazioni all'interno di una storia teorica che ha nei francofortesi degli epigoni ideali e nei pensatori che tentano di tracciare i caratteri sfuggenti del contemporaneo (si pensi, ad esempio, a *Vite di scarto* di Z. Bauman) dei continuatori non sistematici né – s'intende – integrati, ma le cui una modalità di interrogazione rappresentano momenti imprescindibili nella formazione dell'autorappresentazione di una parte della civiltà contemporanea. -

Si tenterà di mostrare in che senso il residuale non è la negazione (determinata, pura, logica che sia) ma un'entità *positiva* che però vige nel regime della frizione. Sarà inoltre da cartografare, con la maggior cura possibile, l'area semantica del residuale: residuo, resto, scarto, rifiuto, esubero, e così via.

Ognuna di queste determinazioni metaforiche (metafora intesa come dispositivo conoscitivo) è differente dalle altre ma ciò che hanno in comune ne rinvigorisce la comune caratterizzazione residuale. Una prima e sommaria mappatura di ciò che le accomuna può essere, come di seguito brevemente esposto, un ulteriore passo avanti per la preparazione di una proposta teorica e di un metodo utili alla ricerca:

6) Vengono alla fine di un processo (non necessariamente di un lavoro ma anche di un semplice processo di riconoscimento).

7) Non sono superate, per restare tali, da forme "positive" che ne riabilitino la presenza, il ruolo, la funzione. Infatti il residuale *non* è il negativo, né la mera negazione di un positivo determinato.

8) Possono essere tenute presenti, essere addirittura "centrali" all'interno di narrazioni minoritarie: la minorità è essenziale al fine di mantenere intatto il carattere di subalternità (non semplicemente oppositiva) rispetto a narrazioni di ordine superiore.

9) Sono elementi che minano la continuità e l'integrità dei discorsi totalizzanti delle strutture di potere (le strutture di potere sono tali anche se non nettamente riconoscibili e fluide, il loro scopo è primario, non lo è invece il loro essere esposte alla luce dell'agone pubblico).

10) Il loro profilo è umbratile, notturno, e sarà indagato da un'ermeneutica materiale: la vicinanza e la particolarità del residuo ne fanno, costitutivamente, un'unicità contingente che si perderebbe nella semplice astrazione teorica.



[bauman e capitolo sul progetto]  
[negazione determinata? Rivedere appunti]

*wasteward*

Il residuale come questione estetica: percorsi nordamericani

Waste. Il residuale come questione estetica nella letteratura nordamericana.

Waste. Estetica del residuale nella letteratura nordamericana.

Waste. Poetiche del residuale nella letteratura nordamericana.

Waste. Estetica del residuale

Diogene mangia gli scarti del cibo. Il cinismo e lo scarto. Sloterdijk?

«No matter how the official narrative of this turns out, [...] these are the places we should be looking, not in newspapers or television but at the margins, graffiti, uncontrolled utterances, bad dreamers who sleep in public and scream in their sleep.»

(T. Pynchon, *Bleeding Edge*, London p. 322)

Teoria: il rifiuto come declinazione post-industriale della categoria di brutto.

La regressione delle masse, oggi, è l'incapacità di udire con le proprie orecchie qualcosa che non sia stato ancora udito, di toccare con le proprie mani qualcosa che non sia stato ancora toccato, la nuova forma di accecamento, che sostituisce ogni forma mitica vinta. (Dialettica dell'illuminismo, p. 45)

Contronarrazioni si danno solo se si tiene conto del residuale. Quest'ultimo dev'essere distinto dal logicamente negativo del positivo dato (vedi la critica di Adorno a Hegel il Dialettica Negativa)

rispecchiare lei stessa le fantasie non avverate di Frange, da quella di avere un figlio alla propria

serve al finale del romanzo, che lo stesso Pynchon definisce puerile ma che serve a Flange

ma che infine ripensa al proprio rapporto con la moglie, al figlio che non hanno avuto e infine, come lo stesso Py

e al fatto che non hanno avuto figli, desiderio dei quali la giovane Nerissa è probabilmente una proiezione

Quello che doveva essere luogo del ritrovo e del ricordo diventa ben presto,

Pynchon. Vollmann. Gaddis. DeLillo. Auster (?) Wallace, McCarthy

Ranciere?

William Gass

Lineamenti per un'estetica del rifiuto (del residuale)

Tracciare la linea concettuale del rapporto tra rifiuto e residuo.  
In che rapporto sta col negativo (col *negato*)?  
Valore escrementizio del rifiuto.

«Questa illusione, in cui si perde l'umanità illuminata senza residui, non può essere dissolta dal pensiero che, come organo del dominio, deve scegliere fra comando e obbedienza»

(Dialettica dell'illuminismo)

«Somewhere, among the wastes of the World, is the key that will bring us back, restore us to our Earth and to our freedom.»

(T. Pynchon, Gravity's Rainbow)

INDICE ragionato?

Introduzione – Filosofia del negativo (a partire da Adorno)

Il sogno di Pirate all'inizio di GR è proprio il sogno dei derelitti, dei rifiuti che tentano di salvarsi.

Antinomia (?): quando si scrive la storia dei rifiuti non si esce per ciò subitamente dal paradigma del rifiuto? Il problema è i) formale (in che modo si racconta?), ii) identitario (c'è, mi pare, un problema di riconoscimento, in senso hegeliano), e iii) c'è il rischio del non-dicibile (il totalmente altro, totalmente subalterno, è impensabile, e si ritorna al riconoscimento. Di qui la funzione di minorità. Sviluppare questa categoria in barba a Kant.

Ricorda: il residuale non è il negativo (astratto). È positivo: ciò che resta dopo l'uso, l'utilizzo, la razionalizzazione. Lo scarto diventa rifiuto in quanto non-desiderato, per questo va smaltito (distrutto, sepolto, dimenticato oppure – ancora peggio – ri-utilizzato, cioè rivalutato come merce).

Il Deep Web: A dump, with structure.” (B. Ed. P- 226)

The thought did enter Sid's mind, as he admits later, but that would have brought the Coast Guard into this too, so instead, gambling on DEA caution and hardware limitations, with the World Trade Center leaning, looming brilliantly curtained in light gigantically off their port quarter, and someplace farther out in the darkness a vast unforgiving ocean, Sid keeps hugging the right side of the channel, past Ellis Island and the Statue of Liberty, past the Bayonne Marine Terminal, till he sees the Robbins Reef Light ahead, makes like he's going to pass it too, then at the last minute hooks a steep right, nimbly and not always according to the rules of the road proceeding then to dodge anchored vessels towering in out of nowhere and oil tankers under way in the dark, sliding into Constable Hook Reach and on down the Kill Van Kull. Passing Port Richmond, “Hey, Denino's somewhere off the port beam here, anybody feel like grabbing a pizza?” Rhetorical, it seems.

Under the high-arching openwork of the Bayonne Bridge. Oil-storage tanks, tanker traffic forever unsleeping. Addiction to oil gradually converging with the other national bad habit, inability to deal with refuse. Maxine has been smelling garbage for a while, and now it intensifies as they approach a lofty mountain range of waste. Neglected little creeks, strangely luminous canyon walls of garbage, smells of methane, death and decay, chemicals unpronounceable as the names of God, the heaps of landfill bigger than Maxine imagines

they'd be, reaching close to 200 feet overhead according to Sid, higher than a typical residential building on the Yupper West Side.

Sid kills the running lights and the motor, and they settle in behind Island of Meadows, at the intersection of Fresh and Arthur Kills, toxicity central, the dark focus of Big Apple waste disposal, everything the city has rejected so it can keep on pretending to be itself, and here unexpectedly at the heart of it is this 100 acres of untouched marshland, directly underneath the North Atlantic flyway, sequestered by law from development and dumping, marsh birds sleeping in safety. Which, given the real-estate imperatives running this town, is really, if you want to know, fucking depressing, because how long can it last? How long can any of these innocent critters depend on finding safety around here? It's exactly the sort of patch that makes a developer's heart sing—typically, "This Land Is My Land, This Land Also Is My Land."

Every Fairway bag full of potato peels, coffee grounds, uneaten Chinese food, used tissues and tampons and paper napkins and disposable diapers, fruit gone bad, yogurt past its sell-by date that Maxine has ever thrown away is up in there someplace, multiplied by everybody in the city she knows, multiplied by everybody she doesn't know, since 1948, before she was even born, and what she thought was lost and out of her life has only entered a collective history, which is like being Jewish and finding out that death is not the end of everything—suddenly denied the comfort of absolute zero.

Il residuale è differente rispetto al negativo

L'area semantica del residuale [da vagliare, approfondire, estendere]: Residuo, resto, scarto, rifiuto

Ognuna di queste determinazioni metaforiche (la metafora come dispositivo conoscitivo) è differente dalle altre, ma hanno molto in comune:

- 1) Vengono alla fine di un processo (non necessariamente di un lavoro ma anche di un semplice processo di riconoscimento)
- 2) Non sono superate, per restare tali, da forme "positive" che ne riabilitassero la presenza, il ruolo, la funzione. Infatti il residuale NON è il negativo.
- 3) Possono essere tenute presenti, essere addirittura "centrali" all'interno di narrazioni minoritarie: la minorità è essenziale al fine di non mantenere intatto il carattere di subalternità (non semplicemente oppositiva) rispetto a narrazioni di ordine superiore.
- 4) Sono elementi che minano la continuità e l'integrità dei discorsi totalizzanti delle strutture di potere (le strutture di potere sono tali anche se non nettamente riconoscibili e fluide, il loro scopo è primario non il loro essere alla luce)
- 5) Il loro profilo è umbratile, notturno, non può che essere indagato innanzitutto da un'ermeneutica materiale: la vicinanza e la particolarità del residuo ne fanno, costitutivamente, un'unicità contingente.

NOTA ERMENEUTICA MATERIALE (Szondi), ma anche Interpretazione nei particolari (Benjamin) (Passage di Parigi, II, 1179, N 2, I)

- I. Introduzione – Morfologia del residuale
- II. Narrazione e preterizione [Pynchon]
- III. Noise/ Inherent Vice [Gaddis] [Discorso sul fallimento può essere in sintonia con la storia dei preteriti di Pynchon. Archivi sovraccarichi che diventano discariche]
- IV. Underworld – White Noise [DeLillo]
- V. Sette Sogni: la "storia simbolica" di William T. Vollmann [Vollmann]
- VI. [Wallace] [Attenzione agli junkies e agli emarginati. Importanza dello smaltimento dei rifiuti in Infinite Jest]
- VII. Conclusione [McCarthy?] – Letteratura e minorità

## VIII. Appendice [residui]

déchets - Bataille? Vedi; la parte maledetta, il dispendio, la letteratura e il male, Il limite dell'utile,

«Questa è la suggestiva interpretazione di Benjamin che con Bataille sembra condividere, sia pure in forme meno estreme, l'idea della forza eversiva degli scarti, metafora del rimosso, in grado di trasformare la storia» Maria Barbara Ponti. In merito cfr. Benjamin

Sono d'altro canto noti i rapporti fra Benjamin e Bataille e la condivisione dell'idea dell'emergere del desiderio nella cultura proletaria e della possibilità di trasformare questa forza a fini rivoluzionari. Cfr. W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Avanguardia e rivoluzione*, a cura di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973; per questi problemi si veda anche L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Einaudi, Torino 1977.

Benjamin è citato da Cuozzo nell'Intro e in alcuni saggi.

Inoltre Cuozzo ha scritto: *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*: non l'ho letto prima di scrivere il titolo... però almeno non sono solo.

Vedi anche: Benjamin. Tesi sul concetto di storia

Gli incantevoli scarti. Cento romanzi di cento parole: Eugenio Baroncelli

WASTE: METAFORE DEL RIFIUTO NELLA NARRATIVA DI THOMAS PYNCHON

Subalternità / rifiuto

Paranoia

Topografia (distopia)

*Low Lands* (cfr. T.S. Eliot)

*The Crying of Lot 49* (W.A.S.T.E.)

*Bleeding Edge* (deposito di rifiuti, al suo centro però Isle of Meadow, paragonata a DeepArcher)

*waste* / il deserto della sovrabbondanza

*waste of time* → tempo (perduto)

*waste of space* → spazio (desolato)

*waste*: aggettivo, nome, verbo elenco dei significati e degli usi

Mondo metaforico singolare (psicologico-cognitivo) / mondo metaforico creativo

I. Introduzione teorica e metodologica

II. Paranoica del rifiuto [Connettività, struttura della conoscenza, informazione, paranoia, minorità]

III. (Dis)topica del rifiuto [Luogo dell'azione, luogo di riconoscimento del preterito ma anche memento della Città produttiva, al suo interno precaria oasi di pace]

riprodotta dal non-luogo virtuale].

#### IV. Conclusioni

##### Teoria della Halbbildung

C'est seulement s'ils se battent jusqu'à la mort ou s'ils sont pris par une émotion physique violente et contagieuse que des êtres humains sortent de cette difformité confuse de leurs intérêts qui en fait ensemble une accumulation de déchets inertes. Bataille

Quindi anche **refrattario**

Dialettica negativa: p.5, p. 13, p. 23, p. 40, p. 43, p. 49, [da terminare di rileggere]

Totalità e infinto: critica della filosofia occidentale come pensiero di sintesi, assoluto, che non lascia nulla di là di sé

Litter-letter (FW)

Come scrive Benjamin, il rapporto dell'arte, della cultura con lo sviluppo economico non è di semplice rispecchiamento (come invece crede una "scolastica" interpretazione marxista). Esso è piuttosto, come scrive B., sua espressione. Cfr. Passages, I., p. XXV.

In fondo il residuale è riscatto dell'arte. In Gaddis e Wallace è rifiuto della società industriale invece, impedisce la comunicazione, stordisce, crea dipendenza.

Andrea Mecacci, *Il kitsch*, il Mulino, Bologna 2014.

Musil, *Sulla stupidità*, in *Saggi e Lettere*, pp. 175-176 (citato in Mecacci p. 9) "La parola kitsch ha il senso di merce in svendita, di roba di scarto, soprattutto in base al senso primario, ad esso collegato, di merce inservibile e inadatta"

Abraham Moles (citato in Mecacci, p. 10)

Sul dilettantismo. Flaubert, Goethe, Schiller.

Tutto si può rovesciare. (Rileggi Flaubert B&P). Autoreferenzialità del sentimento (sentimentalismo)

Mecacci p. 104 citat MacDonald, (*Una teoria della cultura di massa*, 1953). Valore dello *entertainment* (Wallace?)

MacDonald, *Masscult e midcult*

Kitsch come "mero" feticcio.

Eco critica Adorno p. 110. Ma come intende Adorno il feticcio?

Una teoria del feticcio nella società postindustriale.

Adorno è eccessivamente rigido ma resta comunque un punto di partenza ineludibile.

Baudrillard, *La società dei consumi*

Sul turismo Mecacci p. 117.

Non poeticizzare. È necessaria l'asprezza e l'ironia che è nelle cose, negli *oggetti* trattati.

Moles: feticismo, estetismo, consumo. (Citato in Mecacci p. 120)

Trash (Mecacci p. 138). *Trash e Schund*

Junk Art. Alloway, Junk Culture

*Trash. Quando i rifiuti diventano arte*

Warhol: (citato in Mecacci p. 139) "Mi è sempre piaciuto lavorare con gli scarti. Cose che vengono scartate, che non sono buone e tutti lo sanno: ho sempre pensato che hanno un grande potenziale di divertimento. È un lavoro di riciclaggio. Ho sempre pensato che ci fosse più humor negli scarti. [...] Non voglio dire che il gusto popolare sia cattivo e che tutto ciò che avanza dal cattivo gusto sia buono: ciò che voglio dire è che probabilmente gli scarti sono brutte cose, ma che se riesci a lavorarci un po' sopra e leftover dice Warhol, citato in Mecacci p. 139) dalla produzione e dal consumo globali.

renderle belle o almeno interessanti, c'è anche meno spreco. [...] La vita a New York fornisce molti incentivi a volere ciò che gli altri non vogliono: a volere tutta la roba di scarto" (Andy Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, trad modificata da Mecacci)

Acquisire metodo come disciplina. Nessun abbellimento.

C'è comunque una sorta di *ritorno*. Non solo la lowbrow culture ma anche la high culture deve fare i conti con il kitsch, col trash, con consumismo e in fin dei conti con il valore residuale, escrementizio, della merda (appunto) che resta (Postindustriale e/o tardo capitalista?)

Una teoria del feticcio (da Marx a Fusillo [?!])

Lukacs: *Prolegomeni a un'estetica marxista* e la sua teoria del particolare

**Appunti sui *Passages* (W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, 2 voll., Einaudi, Torino 2002).**

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio-merce [...]. Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo della propria estraniamento da sé e dagli altri [...] La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce [...]. Essa è in conflitto con l'organico, accoppia il mondo vivente al mondo inorganico e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al sex-appeal dell'inorganico, è il suo ganglio vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio. (pp. 9-11)

Tiedemann su Benjamin: «egli perseguiva l'idea di una fisiognomica materialistica che pareva immaginare in termini di integrazione o di ampliamento della teoria marxista. La

fisiognomica deduce l'interno dall'esterno, decifra la totalità dal dettaglio, rappresenta l'universale nel particolare; prende le mosse, nominalisticamente, dal questo-qui corporeo, opera induttivamente a partire dalla sfera della perspicuità. Il *Passagenwerk* ha «fondamentalmente a che fare con il carattere espressivo dei primi prodotti e delle prime costruzioni industriali, delle prime macchine, ma anche dei primi grandi magazzini, pubblicità e così via»; in questi caratteri espressivi Benjamin sperava di trovare ciò che si sottrae alla presa immediata in il contrassegno del XIX secolo. Quel che per lui contava era «il nesso espressivo»: «non si tratta di illustrare l'origine economica della civiltà, bensì l'espressione dell'economia nella sua civiltà». (pp. XXV-XXVI).

What voices overheard, flinders of luminescent gods glimpsed among the wallpaper's stained foliage, candlestubs lit to rotate in the air over him, prefiguring the cigarette he or a friend must fall asleep someday smoking, thus to end among the flaming, secret salts held all those years by the insatiable stuffing of a mattress that could keep vestiges of every nightmare sweat, helpless overflowing bladder, viciously, tearfully consummated wet dream, like the memory bank to a computer of the lost? [Lot 49]

Molti, tra gli statunitensi, hanno un conto in sospeso con la Germania, spesso col nazismo. Vedi Rumore Bianco, Pynchon ovviamente, I racconti dell'arcobaleno di Vollmann, Gaddis (ma è più intellettuale), e Wallace?

In che modo la storia minoritaria degli scarti si può leggere con la teoria del complotto? Come si gioca a fare i seri con una teoria della cultura di massa volta a semplificare il paradosso dell'esistenza di una storia alternativa, dal basso, non ufficiale rispetto alla storia ruminata dai ministeri della verità? (Chiedi a Simonetti)

Sono rifiuti i protagonisti di *Brevi interviste con uomini schifosi. Hideous Men*

Rileggi con attenzione le bibliografie nei saggi raccolti in Cuozzo: ci sono suggestioni nascoste. Avevi pensato ad Anders? Perché hai *dimenticato* Anders?

Bisogna mappare. Tracciare una mappa semantica delle differenze linguistiche e concettuali (waste, junk, junkie, ecc.).

Anders, *L'uomo è antiquato*

Nel paese delle ultime cose, Auster.

The Road: "across the waste". E il deposito della merce, il mezzo di spostamento è il carrello per la spesa.

*You hide, They seek.*

C'è una differenza essenziale tra waste e junk: il primo è un vastuum, un luogo desolato che non accoglie possibilità di rinascita, di rinnovamento, di miglioramento. È così oppure così è diventato (una guerra, un incendio si sono aperti spazio tra la terra e questa è diventata vasta e infertile, desolata). Cosa si lega allora al junk? Il rifiuto che non viene dal troppo (o troppo scarso) utilizzo, bensì dal consumo: il residuo del processo di produzione/consumo. Junk diventa il residuo del feticcio della merce (reale e virtuale, esteriore e interiore): a questo si lega la possibilità che una distesa indifferenziata di rifiuti restituisca una nuova terra desolata, (*un'integrazione segreta?*).

Il collezionista  
L'antiquario  
L'allegorista  
Il fanciullo

Guattari sull'ecologia filosofica. Non scordare.

Riciclare?

Riciclare il senso e riciclare gli oggetti defunzionalizzati [...] non sembrano essere due attività tanto diverse. [...] Reimmettere nel ciclo della significazione parole e concetti che oggi non sembrano avere più alcun senso (come salvezza, redenzione, natura e persino conversione di vita) è qualcosa che deve procedere di pari passo con il recupero di tutto ciò che la società dei consumi giudica come improprio, oramai desueto e senza più funzione per vivere nel mondo patinato di merci e *gadgets* che sembrano promettere la salvezza dell'anima (oggetti il cui ciclo di vita si contrae sempre di più).

(Resti del senso, p. 13)

D'altronde, come hanno notato Auster e McCarthy, nella vita che si sta prospettando – accelerata dal forte impatto di una manipolazione tecnica che contribuisce in misura determinante all'esaurimento entropico dei fondamenti del reale – ad ogni sparizione di cose si assiste anche alla scomparsa del termine che le designava: quando le cose svaniscono dal mondo fisico, anche le parole che le denotavano sono sottoposte ad un precoce processo di rimozione. Ora, sottolinea Auster, se intere categorie di oggetti scompaiono, ma non tutte allo stesso modo per tutti, il linguaggio si risolverà infine in una molteplicità di linguaggi privati a cui certe rappresentazioni di oggetti (e non altre) sono inaccessibili: prima o poi determinate parole “divengono solo suoni, una collezione a casaccio di gutturali e fricative, una tempesta di roteanti fonemi, e finalmente tutto va a finire in discorsi inarticolati”. Alla fine di questo ineluttabile processo di erosione, dunque, “ogni persona parla la propria lingua privata, e poiché gli elementi della comprensione comune diminuiscono, diventa sempre più difficile comunicare con chiunque”.

(Resti del senso, p. 13)

I nomi delle cose che seguivano lentamente le cose stesse nell'oblio. I colori. I nomi degli uccelli. Le cose da mangiare. E infine i nomi di ciò in cui uno credeva. Più fragili di quanto avesse mai pensato. Quanto di tutto questo era già scomparso? Il sacro idioma privato dei suoi referenti e quindi della sua realtà. Ripiegato su se stesso come un essere che cerca di preservare il calore. Prima di chiudere gli occhi per sempre.

(La strada, p. 68 – citato in Resti del senso, p. 14)

[quindi abbiamo bisogno delle cose – quindi il rifiuto è il risultato (necessario?) del nostro abitare il mondo, manipolarlo, antropizzarlo, ruminarlo, misurarlo, venderlo, comprarlo. Il paradosso risiede nel fatto che un mondo senza cose, senza nomi e concetti sarebbe una wasteland. Il punto è che un modo di pure cose-merci diventa esso stesso luogo di una discarica infinita. Il processo di formazione del rifiuto in sé ha un aspetto positivo, il rifiuto sta di fronte ai nostri processi narrativi, alle nostre azioni, al nostro agire politico. Ci sta davanti e, benché possa essere incenerito, seppellito, sminuzzato, trasformato, la sua esistenza ci ripropone con costanza la domanda intorno alle nostre pratiche]



La realtà, ricorda Bloch, è sempre *interruzione e frammento*, costellazione ontologica sincopata e discontinua che occorre studiare in una “esplorazione della connessione obliqua tra le cose”.

Vi è un altro me che , per quanto dormiente e accantonato nel dimenticatoio, avrebbe potuto essere, e che – in questa forma depotenziata e residuale – si accompagna al mio io ricordandomi delle possibili alternative sacrificate in nome della coerenza, della logica identitaria e della continuità dei vissuti.

(Resti del senso, p. 19)

Odradeck (Resti del senso, p. 19)

D'altronde, come ha insegnato la letteratura fantastica, quando s'incontra il proprio doppio (*Dopplergänger*), identico eppure fatalmente alternativo all'io conosciuto [...] vuol dire che la nostra vita è giunta al punto di non ritorno: l'io e il suo doppio ribelle non sono componibili, sono inevitabilmente alternativi e antagonisti.

(Resti del senso, p. 19)

[Attenzione: il residuale non è solo possibilità estinta e mai realizzata. Può stare, davanti a noi, come il doppio del feticcio della merce (e delle nostre vite)]

Contro l'idea hegeliana della caduta nell'irrazionale, nell'ineffettuale (Cuozzo), dell'inservibile delle rappresentazioni e delle concrezioni spirituali residuali. Inattuali?

Produco scorie dunque sono...

(Resti del senso, p. 27).

Meno messianico, rispetto a Cuozzo.

Passato e futuro, rimosso e ulteriorità di un senso adveniente, parole dette e parole ritrovate, nell'ottica della conversione del soggetto, sono un che di inestricabile.

(Resti del senso, p. 31)

[Ma cosa accade quando il rifiuto viene *salvato*? Reimmesso insomma sotto l'egida del mondo amministrato, all'interno delle strutture della produzione e di scambio, reintegrato nei discorsi della significazione condivisa? Non viene la sua essenziale caratteristica di opposizione minoritaria per ciò stesso depotenziata? Non è questo, forse, uno dei mascheramenti della ruminazione economica vigente?]

L'inadempito, ciò che emerge dalla pattumiera a cui affidiamo i resti del nostro io alternativo, scarti di vita sacrificati in nome di una *coerenza narrativa* che ci ha portati sull'orlo dell'apocalisse. In nome di questa coerenza senz'anima il mondo si è impoverito drasticamente, fino a renderlo irricognoscibile ai nostri occhi.

(Resti del senso, p. 33)

La “penetrazione filosofica del mito”, la liberazione da “così è e così dev'essere” – *there is no alternative* – è un'operazione da netturbini, straccivendoli del dimenticato, coloro che rovistano tra i cascami affidati al rimosso e al negletto della storia, come anno insegnato Michel Tournier e Ted Botha: questi inediti angeli delle obsolescenze sono coloro che, come già aveva intuito Calvino, cercano l'ultima salvezza disponibile all'uomo di oggi tra di “detriti del tempo”.

(Resti del senso, p. 33)

Questa suggestione, apparentemente balzana, del filosofare tra i rifiuti della storia alla ricerca della pentola d'oro tra le scorie del processo produttivo, nasconde in sé un programma filosofico – allo stesso tempo residuale e utopico – per chi non voglia rendersi complice dell'imminente catastrofe: le scorie, detto altrimenti, mettono in discussione "l'immagine di un'epoca in cui, indiscutibilmente, il capitalismo è sempre più sommerso dai rifiuti che produce".

(Resti del senso, pp. 33-34)

Tourniere, *Le meteore*. Alexandre l'immondezzaio reinventa la significazione attraverso una rifunzionalizzazione degli scarti.

Logica spaziale della rimozione (Resti del senso, p. 37)

La deiezione.

Deietto e reietto.

Il riuso del mingo è un capitalismo di "ripasso" che stringe un legame, a mio parere inscindibile, con l'immaginario tardo-capitalistico. Ideologia del riarredo.

("Il segreto, ad ogni modo, è quello di trattare ogni cosa ritrovata alla strega di una materia prima, con cui dare forma ad un mondo diverso da quello dato" (Resti del senso, p. 42)

La deiezione non viene definitivamente *smaltita*. Sta. Re-sta. Anche se lascia un nuovo spazio.

Il libro di Daniel: Scopo precipuo dell'impresa del protagonista/narratore è una revisione critica della versione "ufficiale" della storia, – sia nella sfera pubblica, sia in quella privata – una versione, come dimostrato dal destino degli Isaacson, volta a rafforzare l'egemonia dell'ordine politico dominante e, contestualmente, annientare qualunque forma di dissenso. Il testo si configura come un contributo ermeneutico autoreferenziale teso a incorporare la ricostruzione documentaria degli eventi dall'inevitabile sovrastruttura ideologica imposta dal gruppo egemone al fine di enucleare una verità storica che, tuttavia, come si vedrà, finirà per rivelarsi dolorosamente elusiva.

(Resti del senso, pp. 71-72)

Spazzolare contropelo la storia.

Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, p. 54.

[In verità quando riprodurrò a fine saggio gli elementi scartati sarà una seria finzione. Una discarica strutturata. Quando li riprodurrò *in verità produrrò*. Non si esce dalla produzione, anche nella *mera esibizione*]

Reading to me the facts and figures of economic exploitation, of slavery in the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries. Putting together all the historic injustices and showing me the pattern and how everything that had happened was inevitable according to the Marxian analysis. Putting it all together. Everything was accounted for: even my comic books which he studied with me, teaching me to recognize and isolate the insidious stereotypes of yellow villains, Semitic villains, Russian villains. Even the function of public games like baseball. What its real purpose was. The economic class of baseball fans. Why they needed baseball. What would happen to the game if people had enough money, enough freedom. I listened because that was the price I paid for his attention. "And it's still going

on, Danny,” a famous remark. “In today’s newspaper it’s still going on. Right outside the door of this house it’s going on. In this house.” He said Williams, the janitor in the cellar, was a man destroyed by American Society because of his skin and never allowed to develop according to his inner worth. “The battle is not finished, the struggle of the working class is still going on. Never forget that, Danny.” And it seemed to me then that I was marked. Because they had a lot more power than we had. And it seemed to be even in the clouds which blew up through the sky over the schoolyard, that power of theirs to destroy and put down and take vengeance on the ideas in my head, on the dangerous information put in my head by my reckless father.

Bloch nel suo confronto con Freud contesta a quest’ultimo non la dimensione fisica dell’impulso (di cui lui stesso tiene conto), ma di aver reso l’inconscio sostanzialmente analogo alle forze produttive del modo di produzione capitalistico, da cui gli uomini vengono costantemente agiti.

(Resti del senso, p. 105)

Si può utilmente pensare ad un parallelo tra rifiuto e rimosso: entrambi vengono spinti sotto la soglia della coscienza grazie all’azione di un meccanismo difensivo, e la loro comparsa sulla scena comporta un effetto perturbante.

(Resti del senso, p. 105)

La realtà è sempre interruzione e frammento.

Bloch, *Geographica*, Marietti, Genova 1992, p. 232. Citato in (Resti del senso, p. 109)

Ma a quanto pare non esiste la pagina 232. La citazione di Bloch si è frammentata...

Grazie a Dio, tutta la storia non è vera [...] un motto niente male per il mondo.

Bloch, *Tracce*, p. 210.

La storia non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo.

(Benjamin, *Passages*, p. 528)

Si aprirebbe una questione-*Gomorra*: perché la rifiuti?

Nel paese delle ultime cose:

a un certo punto le cose si disintegrano in sozzura, polvere o rottami, e quanto ne rimane è qualcosa di nuovo, qualche particella o agglomerato di materia che non si riesce più a identificare. Rimane un pezzetto, un granello, un frammento di mondo che non c’è: un nulla, una cifra di infinito. Un cercatore d’oggetti deve salvare queste cose prima che raggiungano lo stato di assoluta rovina. (33-34)

Kant: l’illuminismo è l’uscita dell’uomo dallo stato di minorità. E rivendicare questa minorità come sperone critico dopo essersi addossati tutte le funzioni della ragione strumentale?

*Eritis sicut Dei*

Queste storie parlano di skinhead, pazienti di radiologia, puttane, innamorati, feticisti e altre anime perse. [...]

Quanto allo schema, non capisco i colori in sé perciò non ho basato la mia ideologia sulle qualità innate di certe tonalità ma sulla loro esasperazione e la loro negazione. A delimitare lo spettro di queste *Storie dell’arcobaleno* sono il bianco e il nero, e il loro significato sta proprio nella progressione dall’uno all’altro. Vorrei tanto poter dire che i colori mi sono

piaciuti tutti allo stesso modo. In realtà mi sento particolarmente attratto dal verde e dal giallo (senz'altro perché mangio poca verdura) e nutro una sconfinata ammirazione per il nero (mi hanno detto che non è un colore, ma mi rifiuto di crederlo). Perciò il motto di questa raccolta è:

**Niente è più bello del buio più oscuro.**

(William T. Vollmann, *I racconti dell'arcobaleno*, AvantPop, Roma 2001, p. 9)

La skyline americana era un interminabile bastione che andava scalato, una serie di cubi e di alte torri frastagliate e intelaiate come ossa, tutti assiepati a terra, stretti come sardine, protratti in una complessità che sfuggiva alla comprensione di chiunque; e la nave si accostò finché ogni grattacielo divenne un muro, venato svettante e vasto, seguito da milioni di altri muri. Seamus poteva solo sperare d'intrufolarsi fra gli interstizi alti trecento metri, se fosse riuscito a emergere dall'acqua, strisciando a pancia sotto sull'asfalto viscido fra tronconi salmastri di pali elettrici e filo spinato; poi avrebbe dovuto attraversare di soppiatto gli atrii delle torri, schivare i telefoni a pagamento (grondando acqua per tutto il tempo), incoraggiato dall'intuizione che era possibile vivere negli interstizi visto che gli spazi intermedi finiscono per ingrandirsi se i grattacieli seguitano a ingrandirsi sempre più...

(William T. Vollmann, *Mani rosse*, in Id., *I racconti dell'arcobaleno*, AvantPop, Roma 2001, p. 102)

NOTA SULLA VERITÀ DEI RACCONTI

Non ho verificato nessuna delle affermazioni, reminiscenze, storielle o aneddoti che mi hanno raccontato. Ma non ne ho nemmeno alterato il contenuto. Sono come sono. In fondo che me ne frega se corrispondono o meno alla verità? Se uno mi racconta una storia, probabilmente sarà vera per *lui*; comunque sia, perché non può diventare vera per *me*? Per rovesciare la massima di Hassan l'Assasino: «TUTTO è vero; NIENTE è lecito». Nella mia dotta edizione della Bibbia le note spiegano il Divino in termini metereologici. Ma non sarebbe altrettanto mirabile la meteorologia spiegata in termini divini? Di sicuro posso sapere più di quanto vedo.

(William T. Vollmann, *I racconti dell'arcobaleno*, AvantPop, Roma 2001, p. 667)

Soprattutto vorrei ringraziare quelli che non ho nominato o che sono rimasti anonimi: le prostitute, la dottoressa che mi ha fatto assistere alla mia prima autopsia, il dottore che mi ha dato le radiografie e tutti gli altri che si sono fidati di me. Inutile dire che ogni errore o interpretazione errata è mio.

(William T. Vollmann, *I racconti dell'arcobaleno*, AvantPop, Roma 2001, p. 670)

C'è nell'abiezione una di quelle violente e oscure rivolte dell'essere contro ciò che lo minaccia e che gli pare venga da un fuori o un dentro esorbitante, gettato a lato del possibile, del tollerabile, del pensabile. Vicinissimo ma inammissibile.

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 3)

Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto. Il traditore, il bugiardo, il criminale con la coscienza pulita, lo stupratore senza vergogna, l'assassino che dice di salvare...

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 6)

Lo scrittore affascinato dall'abietto ne immagina la logica, vi si proietta, la introietta e di conseguenza perverte la lingua, lo stile e il contenuto.

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 18)

L'abiezione è semplicemente l'incapacità di assumere con una forza sufficiente l'atto imperativo di esclusione delle cose abiette (che costituisce il fondamento dell'esistenza collettiva).

[...] L'atto di esclusione ha il medesimo senso della sovranità sociale o divina ma non è situato sullo stesso piano: si situa precisamente nel campo delle cose e non, come la sovranità, nel campo delle persone. Ne differisce dunque allo stesso modo in cui l'eroticismo anale differisce dal sadismo.

Georges Bataille, *L'abiezione e le forme miserabili*, in Id., *Il problema dello Stato e altri scritti politici*, Casa di Marrani, Brescia, 2013, p. ?) [Confronta traduzione]

*Il resto: sozzura e rinascita*

Molto significativa a questo riguardo è la vicenda della repulsione che i resti alimentari provocano non brahmanesimo. Più insozzanti di ogni altro cibo, non pare che lo siano a motivo di questa ambivalenza, duplicità o mistura permanente o potenziale tra lo stesso e l'altro che, come abbiamo indicato, ogni cibo significa. I resti sono residui di qualcosa ma sopra tutto di qualcuno. Contaminano per questa incompletezza. In certe condizioni però il bramino può mangiare i resti i quali anziché contaminarlo lo rendono idoneo a compiere un viaggio o anche la sua semplice funzione, l'atto sacerdotale.

Questa ambivalenza dei residui (contaminazione e potenza di rinnovamento, resto e ricominciamento) si trova anche in campi diversi dal quello del cibo. Certe cosmogonie rappresentano il resto dopo il diluvio sotto forma di serpente che diventa il sostegno di Visnù e garantisce così la rinascita dell'universo. Analogamente, se quanto resta di un sacrificio può essere chiamato abietto, il fatto di consumare le tracce di un sacrificio può essere la causa di una serie di buone rinascite e può anche far meritare il cielo. Il resto è una nozione fortemente ambivalente nel brahmanesimo: sozzura e rinascita, abiezione e purezza assoluta, ostacolo e impulso alla santità. Ma ecco forse il punto essenziale: il resto sembra suscettibile di estendersi a tutta l'architettura di questo pensiero non totalizzante. Niente per essa è tutto, niente è esaustivo, c'è resto in ogni sistema; nella cosmogonia, nel rito alimentare e anche nel sacrificio che deposita per esempio con le ceneri una traccia ambivalente. Sfida ai nostri universi monoteistici e monologici, questo pensiero ha apparentemente bisogno dell'ambivalenza del resto per non chiudersi in *Un* simbolico monoplano e porre così sempre un non oggetto contaminante e ravvivante: sozzura e genesi. E il poeta di *Atharvaveda*, XI, 7 esalta il resto (*uchista*) insozzante e rigenerante come precondizione di ogni forma: "Sul resto sono fondati il nome e la forma, sul resto è fondato il mondo... L'essere e il non essere sono entrambi nel resto, nella morte, nel vigore..."

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 86)

Céline né attore né martire

Ogni *tema di finzione* è per definizione una sfida al significato *unico*, poiché è un significato polivalente, "una siderazione dell'ipseità" (G. Bataille)

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 157)

Si è vergini dell'orrore come lo si è della voluttà.

(Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*)

A guardarla da vicino ogni letteratura è probabilmente una versione di quell'apocalisse che mi pare si radichi, qualunque siano le condizioni sociostoriche, nella frontiera fragile ("borderline") in cui le identità (soggetto/oggetto, ecc.) non sono o sono appena – doppie, sfocate, eterogenee, animalesche, metamorfosate, alterate, abiette. [...] Baudelaire, Lautrémont, Kafka, Bataille, Sartre (*La nausea*) o altri moderni avrebbero potuto sostenere a modo loro la mia discesa agli inferi della nominazione, cioè dell'identità del significabile.

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 241)

[*La letteratura e il male*]

Perché l'abiezione è in fondo l'altra faccia dei codici religiosi, morali e ideologici sui quali poggiano il sonno degli individui e i momenti di calma delle società. Questi codici ne sono la purificazione e la rimozione. Ma il ritorno del loro rimosso costituisce la nostra "apocalisse" e in questo non sfuggiamo alle convulsioni drammatiche delle crisi religiose.

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, p. 243)

Com'è strutturato il dominio del disgustoso? Si prendano in considerazione le seguenti coppie di contrari. Alcune di esse sono più importanti di altre, ma tutte influiscono in qualche misura sul concetto di disgusto:

inorganico/organico

vegetale/animale

noi/loro

me/te

dentro di me/fuori di me

secco/umido

fluidico/viscoso

compatto/molle (confronta duro/soffice e ruvido/liscio)

non appiccicoso/appiccicoso

immobile/serpeggiante

non coagulato/coagulato

vita/morte o decomposizione

salute/malattia

bellezza/bruttezza

alto/basso

destro/sinistro

gelido, caldo/freddo umido/tiepido

teso/floscio

moderazione/eccesso

uno/molti

(William I. Miller, *Anatomia del disgusto*, McGraw-Hill, Milano 1998, p. 33)

Malgrado tutto il potere che questo paese gestisce così sconsideratamente, lasciatemelo dire, malgrado tutti i pericoli che rea per il mondo, l'America è destinata a diventare irrilevante. Ci credereste?

(Don DeLillo, *L'uomo che cade*, Einaudi, Torino 2008, p.198)

Eccoli che arrivano, marciando nella luce del sole d'America.

(Don DeLillo, *Mao II*, Einaudi, Torino 2003, p. 5)

Il fatto che

“Low-lands” ends with a dream sequence in which Flange encounters a gypsy named Nerissa, a descendent, perhaps, of the “fairy-child” who haunts Sinclair Lewis’s *Babbitt*. A fantasy of female complaisance

[Devo dare al saggio una forma sperimentale: sperimentare una forma diversa per ogni autore. Con Wallace si può addirittura a lavorare su un testo post-postmoderno: citazioni, note di redazioni, laterali, a piè di pagina: tutto *contro* il (e quindi *in favore* del) concetto di “guarda mamma: senza mani!”. Bisognerà essere ironici mostrando i limiti stessi di questo sperimentalismo.] [In Pynchon ci saranno simboli, formule matematiche, acronimi da decifrare (o da lasciare indecifrati). In Gaddis l’ammontare delle cose. Il magazzino della coscienza, irrisolto. Lo spettro del fallimento. La cicatrice della sua certezza. In DeLillo una costruita americanità. Uno scovare segni, simboli, riassetarli sul binario delle esistenze. ]

Certo che è innocente. È per questo che l’hanno preso. È un’idea talmente semplice. Terrorizzare l’innocente. Più spietati sono, meglio vediamo la loro rabbia. E non è forse il romanziere Bill, più di ogni altra persona, più di ogni altro scrittore, colui che capisce questa rabbia, che sa in cuor suo cosa pensa e cosa prova il terrorista? Nel corso della storia è sempre il romanziere che si è sentito vicino all’uomo violento che vive nell’oscurità. A chi vanno le tue simpatie? Alla polizia coloniale, agli occupanti, al ricco proprietario, al governo corrotto, allo stato militarista? O al terrorista? E io non rinnego quella parola nonostante abbia un centinaio di significati. È l’unica parola onesta da usare.

(Don DeLillo, *Mao II*, Einaudi, Torino 2003, p. 141)

Restano tanti mari di sangue e sperma da traversare.

(William T. Vollmann, *Storie di farfalle*, AvantPop, Roma 1999, p. 9)

Tutti conosciamo la storia della puttana che, essendosi accorta di poter contare sempre meno sulla cinese bianca, sua vecchia amica, presa dalla disperazione, si ricordò di quel modo di dire, «spararsi la merda», e così riempì una siringa con i propri escrementi liquidi e se li pompò in vena, provocandosi magnifici accessi. Meno noto è l’aneddoto dell’uomo che decise di suicidarsi ingurgitando il rimedio per il piede d’atleta. Per amore di Gloria, morì dopo un’indicibile agonia. Quando raccolsero un campione della sua urina, la provetta di plastica si fuse. Questa, senza dubbio, è disperazione. Anche quella che segue lo è, ma di un genere più oscuro, perché fittizio. Tutti i racconti di prostitute qui contenuti sono, però, autentici.

(William T. Vollmann, *Puttane per Gloria*, Mondadori, Milano 2000, p.7)

*Expelled from Eden. A William T. Vollmann reader*

Le nuvole sono dure come pietre, e tutti noi facciamo un unico sogno nero.

(William T. Vollmann, *La camicia di ghiaccio*, Alet, Padova 2007, p. 13)

Il resto – non più scritto – mostra di essere andato perduto. Ma è davvero così?

In effetti in ogni opera d’arte dell’età postindustriale si possono rinvenire tracce di residualità, resti, scarti, scorie, rifiuti. Farne l’elenco sarebbe un’impresa da Bouvard e Pecuchet, inutile quanto dispendiosa.

Il punto è, al più, mimare dall'interno, interpretare e proporre al tempo stesso, ermeneutica materiale.

Pareyson, Estetica

Pareyson, Verità e interpretazione

La stessa messa in dubbio della liceità di indagare filosoficamente i contenuti e le forme del romanzesco è una risposta minoritaria alla volontà di semplificazione realistica esercitata dalle meccaniche dei poteri.

Ma il desiderio del crimine [...] è sempre correlativo di una incrinatura, di una rottura, di una debolezza, di un'incapacità del soggetto. È la ragione per cui vedete apparire regolarmente nozione come la "non intelligenza", l'"insuccesso", l'"inferiorità", la "povertà", la "bassezza",

l'"immaturità", il "difetto di sviluppo", l'"infantilismo", il "primitivismo delle condotte", l'"instabilità".

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 29.

Quel che vorrei studiare è l'emergere del potere di normalizzazione [...], il modo in cui si è formato e si è installato, e poi – senza fondarsi mai su di una sola istituzione, ma attraverso l'interazione tra istituzioni diverse – ha esteso la sua sovranità nella nostra società.

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 33.

Si trattava di pratiche di esclusione, di pratiche di rigetto. Oggi diremmo: pratiche di "marginalizzazione". È sotto questa forma che si descrive – e credo lo si faccia ancora adesso – il modo in cui il potere si esercita sui folli, sui malati e sui criminali, sui devianti, sui bambini, sui poveri. Gli effetti e i meccanismi di potere che si esercitano su di loro sono genericamente descritti come meccanismi ed effetti di allontanamento, di squalificazione, di proscrizione, di rigetto, di privazione, di rifiuto, di disconoscimento. Si impiega dunque tutto l'arsenale dei concetti o dei meccanismi negativi dell'esclusione.

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 47.

Mi sembra che, per quanto riguarda il controllo degli individui, l'occidente non abbia in sostanza che due grandi modelli: uno è quello dell'esclusione del lebbroso; l'altro è quello dell'inclusione dell'appestato.

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 48.

La reazione alla lebbra è una reazione negativa; è una reazione di rigetto, di esclusione. La reazione alla peste è una reazione positiva; è una reazione di inclusione, di osservazione, di formazione di potere, di moltiplicazione degli effetti di potere a partire dal cumulo dell'osservazione e del sapere. Si è passati da una tecnologia del potere che scaccia, che esclude, che bandisce, che marginalizza, che reprime, a una potere positivo, a un potere che fabbrica, che osserva, che sa e si moltiplica a partire dai propri effetti.

Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 51.



Sotto forma di interruzione della continuità e della contiguità, sotto forma di produzione spontanea di un rigetto, viene formulato qualcosa di oscuro e negativo: viene messa in gioco un'unità torbida delle nostre facoltà. La filosofia accademica, salvo brevi accenni, non ha preso in considerazione questo nesso.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 22.

Il vero è il disgustoso, il disgustoso è il vero, ossia la “cosa in sé”: in questa tesi si imbatte sorprendentemente lo sviluppo, importante ma ampiamente ignorato, del pensiero moderno – da Nietzsche, Freud, Kafka, Bataille e Sartre fino a Kristeva. Quasi senza eccezioni, questa tesi conduce a una seconda: l'arte è la pratica che assolutamente e prima di tutto dona a questa verità abietta un luogo e una “realtà” capace di mandare in frantumi tutto l'ordine simbolico. L'arte fa suo ciò che è stato rifiutato per mezzo di una complessa misura di contenimento del disgusto come piacere enfatico. L'arte è la presentazione di ciò che è abietto come piacere “assoluto”, è il disgustoso come forma escrementale e distruttiva e insieme come godimento innocente, è il disgustoso come essere intermittente del “vero” – e ciascuno degli autori citati offre per questo tipo di arte un modello di pensiero diverso.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 27.

Lo scandalo dell'economia puzza troppo poco. Produce un'emulsione omogenea in tremende quantità, un rifiuto dell'industria alimentare. I dolci come lubrificanti nella monotona vita d'ufficio. I sacchi della spazzatura, ornamenti delle mura dei giardini, contengono, secondo le statistiche, soprattutto i resti di quelle schifose pappette che si trovano a scatoloni nelle offerte speciali. Il consumatore immediato vuole consumare quella poltiglia rappresa prodotta con una secrezione di Unilever-Givaudan e Nestlé anche all'aperto, ad esempio alla fermata del tram. Il consumatore veloce pretende all'istante una massa indefinita, tremolante e raffreddata, così che la divora già nel supermercato o all'ufficio postale davanti allo sportello. Questa gelatina giallognola e puzzolente o questa sostanza marrone che viene fatta passare per una mousse, è divorata da donne che si appagano in fretta lungo le scale mobili della metropolitana. L'intenditore del post-gusto è sedotto da uova di pesce annegate in gelatina e da vecchi tuorli d'uovo esanimi in un coagulo di feti immaturi di dubbie origini animali, in piatti di plastica al banco del bar dentro il centro commerciale. Ciò che ne risulta nidifica e trasborda da tutti i recipienti nella stanza. Di fianco al secchio, dietro il cestino della carta, nei container e nel tombino compare una società di ingurgitatori di cibo, di donne bulimiche e di fanatici della dieta: è una società che si ingorda. Vuole il budino intero ma anche una consistenza impalpabile. Non si può evitare questa società né opporvisi, poiché non ha alcuna resistenza fisica. Ciò che entra davanti esce da dietro, per così dire, inalterato. Le leccaschiffe sono fra di noi. E il terribile sospetto si rivela fondato: sono anche in noi. [...] Pellicole di plastica saldate, strappate con i denti, e l'avidità con cui si strappa resta conficcate nelle macerie di materia plastica. La lussuria del palato soddisfatta con la stagnola, il polistirolo, il cellophan, la viscosa, il latex, il polietilene e diversi coloranti e additivi. Forma e contenuto sono sintetizzati, il resto scade a purulenta e viscida masticatura. Contorcersi e vomitare sullo yoghurt scaduto versato proprio dentro questi recipienti in offerta: sarebbe ora di finirla con questo pasto veloce e istantaneo, che si incrosta e si incolla a stracci e cenci unti, cartoni stropicciati e foglie marce e blocca i tombini di scarico. E ora vomiterò anch'io il contenuto del mio stomaco avvelenato e infettato.

I. Schaad, *Der öffentliche Stuhl*, in *Kursbuch*, 129 (1997), pp. 54-55. [citato in Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 30]

Una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore. Il primo carattere di tale letteratura è che in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione. Kafka definisce in questi termini il vicolo cieco che impedisce agli Ebrei di Praga l'accesso alla scrittura e fa della loro letteratura qualcosa d'impossibile; impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossibilità di scrivere in un'altra lingua. Impossibilità di non scrivere perché la coscienza nazionale, incerta o oppressa, passa necessariamente attraverso la letteratura - la battaglia letteraria acquista una giustificazione reale sulla massima scala possibile. L'impossibilità di scrivere in una lingua diversa dal tedesco è per gli Ebrei di Praga il sentimento di una distanza irriducibile rispetto alla primaria territorialità ceca. E l'impossibilità di scrivere in tedesco è la deterritorializzazione della popolazione tedesca stessa, minoranza oppressiva che parla una lingua staccata dalle masse, come un "linguaggio di carta" o artificiale; a maggior ragione gli Ebrei, che fanno parte di questa minoranza ma ne sono anche esclusi, quasi come zingari che abbiano strappato il bambino tedesco dalla culla. Insomma, il tedesco di Praga è deterritorializzato, adatto a strani usi minori (si veda, in un diverso contesto, cosa possono fare i Neri con l'americano).

[...]

Nella letteratura minore, infine - ed è questo il terzo carattere - tutto assume un valore collettivo. Infatti, proprio per la carenza, in essa, di talenti, non si danno le condizioni di una enunciazione individuata, che potrebbe essere per esempio quella dell'uno o dell'altro maestro e che potrebbe venir separata dall'enunciazione collettiva. La relativa mancanza di talenti finisce così per avere un effetto benefico e permette di concepire qualcosa di diverso da una letteratura di maestri: ciò che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un'azione comune e ciò che dice o fa è necessariamente politico, anche se gli altri non sono d'accordo. Il campo politico ha contaminato ogni enunciato. Ma soprattutto - ed è ciò che più conta - dal momento che la coscienza collettiva o nazionale è "spesso inattiva nella vita esterna e sempre in via di disgregazione", la letteratura viene ad assumere positivamente su di sé questo ruolo e questa funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria. È la letteratura che produce una solidarietà attiva, malgrado lo scetticismo; e se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancor di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità. Come il cane delle Indagini, che dalla sua solitudine fa appello a un'altra scienza. La macchina letteraria prende il posto di una macchina rivoluzionaria a venire non certo per ragioni ideologiche ma perché è la sola ad essere determinata a soddisfare le condizioni di un'enunciazione collettiva che, in quell'ambito, non sono presenti da nessun'altra parte: la letteratura è affare del popolo

Gilles Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore*

I tre caratteri della letteratura minore sono quindi la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione. Ciò equivale a dire che l'aggettivo "minore" non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita).

Gilles Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore*

Parlare, e soprattutto scrivere, significa digiunare. Kafka dimostra una persistente ossessione dell'alimento, e di quell'alimento per eccellenza che è l'animale o la carne, l'ossessione del macellaio, e dei denti, dei grandi denti sporchi o dorati<sup>8</sup>. È uno dei principali problemi con Felice. Il digiuno è così un tema costante in quel che Kafka scrive, una lunga storia di digiuni. Il Digiunatore, sorvegliato da una giuria di macellai, termina la sua carriera accanto alle gabbie delle bestie feroci che mangiano la loro carne cruda, mettendo i visitatori

di fronte a un'alternativa irritante. I cani tentano di tenere occupata la bocca del cane delle Indagini riempiendola di cibo perché esso smetta di porre i suoi quesiti - e anche in questa occasione si crea un'alternativa irritante: "In questo caso però, si poteva cacciarmi via e vietarmi di porli [i quesiti]. Questo non era invece nelle intenzioni, non si volevano ascoltare le mie domande, ma appunto per queste domande non si voleva cacciarmi via" (R., 469-70). Il cane delle Indagini oscilla fra due scienze, quella del cibo, che è della Terra e della testa bassa ("Dove prende la terra il nostro nutrimento?"), e la scienza musicale, che è dell'"aria" e della testa alta, come testimoniano i sette cani musicanti delle prime pagine e il cane cantante della fine: fra le due scienze vi è tuttavia qualcosa di comune, poiché il cibo può venire dall'alto e la scienza del cibo va avanti solo attraverso il digiuno, proprio come la musica è stranamente silenziosa.

Gilles Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore*

Preterito.

*Etwas fehlt*

Questo ci porta all'odierna idea liberale di giustizia universale, il cui scopo non è solo di caratterizzare tutte le ingiustizie passate come crimini collettivi, in quanto comporta anche l'utopia politicamente corretta di «riparare» alla violenza collettiva del passato (verso i neri, gli indiani d'America, gli immigrati cinesi ecc.) attraverso rimborsi o misure giuridiche. Questa è la vera utopia, l'idea che un ordine giuridico possa fare ammenda per i suoi crimini fondatori, e lavarsi così retroattivamente delle proprie colpe e riconquistare l'innocenza perduta. Ciò che sta al termine di questa strada è l'utopia ecologica che l'umanità possa ripagare interamente il debito contratto con la natura per tutto lo sfruttamento del passato. In effetti, non è forse l'idea di «riciclare» parte dello stesso schema della riparazione per le ingiustizie del passato? L'idea utopica che sta alla base di entrambi è la stessa: il sistema che è emerso attraverso la violenza deve ripagare il suo debito per riacquistare un equilibrio etico-ecologico. L'ideale del «riciclare» comporta l'utopia di un ciclo chiuso in sé stesso in cui tutti i rifiuti, tutti i resti inutili, sono sublati: nulla viene perduto, tutti i rifiuti sono riusati. È a questo livello che dobbiamo compiere il passaggio dal cerchio all'ellisse: già nella natura stessa non c'è un ciclo di riciclaggio totale, esistono rifiuti inutilizzabili. Si ricordi la follia metodica del «Panopticon» di Jeremy Bentham, in cui per ogni cosa, fino a includere gli escrementi e le urine dei prigionieri, deve essere trovato un uso ulteriore. A proposito delle urine, Bentham propose l'ingegnosa soluzione seguente: le mura esterne delle celle non devono essere completamente verticali, ma leggermente curve all'interno, affinché, quando i prigionieri urinano sul muro, il liquido coli verso il basso, mantenendo le celle calde in inverno... È per questo che l'atteggiamento propriamente estetico di un ecologista radicale non è quello di ammirare o anelare a una natura incontaminata di foreste vergini e cieli azzurri, ma piuttosto quello di accettare i rifiuti come tali, di scoprire il potenziale estetico dei rifiuti, della decomposizione, dell'inerzia di materiali putrefatti che non servono a nulla.

Slavoj Žižek, *Vivere alla fine dei tempi*, Ponte alle Grazie, Milano 2010

«Ci saranno fuori-casta finché esisteranno le caste». Finché esisteranno le caste ci sarà un elemento eccessivo, escrementale, a valore zero che, anche se formalmente parte del sistema, non ha al suo interno un luogo proprio. Gandhi offusca questo paradosso, come se un'armoniosa struttura di caste fosse possibile. Il paradosso degli intoccabili è che essi sono doppiamente marcati dalla logica escrementale: non solo essi si occupano degli escrementi impuri, ma anche il loro status formale all'interno del corpo sociale è quello di escremento.

È per questo che il paradosso propriamente dialettico è che, se vogliamo uscire dal sistema delle caste, non basta revocare lo status degli intoccabili ed elevarli al livello di «figli di dio»; il primo passo deve invece essere proprio quello opposto: universalizzare il loro status escrementale all'intera umanità. Martin Lutero propose esattamente una tale identità escrementale per l'uomo: l'uomo è come una merda divina, caduta dall'ano di Dio – ed effettivamente è solo all'interno di questa logica protestante dell'identità escrementale dell'uomo che il vero significato dell'incarnazione può essere formulato. Nella dottrina ortodossa, Cristo alla fine perde il suo status eccezionale: la sua stessa idealizzazione, l'elevazione a nobile modello, lo riduce a un'immagine ideale, una figura da imitare (tutti gli uomini dovrebbero sforzarsi di diventare Dio); imitatio Christi è una formula ortodossa più che cattolica. Nel cattolicesimo la logica predominante è quella di uno scambio simbolico: i teologi cattolici amano imbastire discussioni su argomenti giuridici scolastici su come Cristo pagò il prezzo dei nostri peccati ecc. Non stupisce che Lutero reagisse malamente al risultato più basso di questa logica: la riduzione della redenzione a qualcosa che può essere comprato dalla Chiesa. Il protestantesimo, infine, pone la relazione come reale, e considera Cristo come un Dio che, nell'atto della Sua Incarnazione, volentieri si identificò con la Propria merda, con quel reale escrementale che è l'uomo; ed è solo a questo livello che possiamo comprendere la nozione propriamente cristiana di amore divino, come l'amore per quella miserabile entità escrementale chiamata «uomo». Abbiamo qui a che fare con quella che può venire

ironicamente chiamata la posizione proletaria cosmico-teologica, il cui «infinito giudizio» è l'identità di eccesso e universalità: la merda della terra è il soggetto universale. (Questo status escrementale dell'uomo è già indicato dal ruolo del sacrificio nei Veda originari: attraverso la sostituzione degli umani con la vittima sacrificale, il sacrificio testimonia del ruolo eccentrico, eccezionale, dell'uomo nella grande catena alimentare; parafrasando Lacan, l'oggetto sacrificale rappresenta l'uomo per altri membri «ordinari» della catena alimentare).

Slavoj Žižek, *Vivere alla fine dei tempi*, Ponte alle Grazie, Milano 2010

*Waste not, want not.*

Shaun! Shaun! Post the post! with a high voice and O, the higher on high the deeper and low, I heard him so! And lo, mescemed somewhat came of the noise and somewho might amove **allmurk**. [letamebre]

(Finnegans Wake, 404: 7-10)

Il dar via le feci in favore (per amore) di un'altra persona rappresenta a sua volta un prototipo dell'evirazione, il primo caso in cui si rinuncia a una parte del proprio corpo per accattivarsi il favore di un'altra persona, di una persona che si ama. L'amore, per altri aspetti narcisistico, per il proprio pene, non esclude dunque un apporto derivante dall'eroticismo anale. Le feci, il bambino, il pene, costituiscono pertanto un'unità, un – *sit venia verbo* – concetto inconscio, il concetto di una “piccolezza” che può essere staccata dal proprio corpo.

(Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile*, in *Opere 1912-1914*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 558)

Perché la teoria aristotelica della rappresentazione dell'orrendo – della sua sublimazione (?) a fini catartici – non può essere iscritta nell'ambito di una poetica che ingaggi con il residuale, il refrattario, il reietto, lo scarto, il rifiuto, un confronto più serrato?

Cosa c'è in Baudelaire che non può appartenere ad Aristotele?

Sempre più pavido nello scrivere. Ed è comprensibile. Ogni parola rigirata nella mano degli spiriti – questo slancio della mano è il loro movimento caratteristico – diventa una lancia rivolta verso chi parla. In modo particolare un'osservazione come questa. E così all'infinito. L'unica consolazione sarebbe: accade, tu voglia o non voglia. Più che consolazione è: che anche tu possiedi armi.

(Franz Kafka, *Diari*, ultima annotazione!)

Wasteward (nuovo titolo?)

*Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America*

Westward the course of empire takes its way;  
The first four acts already past,  
A fifth shall close the drama with the day;  
Time's noblest offspring is the last

In altri termini, in un'epoca in cui l'organizzazione religiosa di un determinato paese *si sviluppa*, essa rappresenta la via più diretta alle pulsioni escrementali collettive (pulsioni orgiastiche) in opposizione alle istituzioni politiche, giuridiche ed economiche. “Agiologie” e “scatologie”, il sapere del sacro e quello dell'escremento sono perciò duplicati intercambiabili del concetto astratto dell'“eterologia

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 458.

Perché Kristeva ritiene necessario aggiungere al catalogo freudiano dei meccanismi di difesa (rimozione, rifiuto, negazione, spostamento) un ulteriore concetto – un concetto che per giunta può essere letto di primo acchito come una nuova proposta di traduzione del termine “rifiuto”? [Attenzione: rifiuto nel senso di gesto di rifiuto. Bisognerebbe trovare il modo di evitare fraintendimenti nella stesura del saggio].

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 479.

Nella teoria freudiana delle nevrosi – e nella terminologia del presente lavoro – l'occasionale connessione del concetto di disgusto con quello di rifiuto non indica quindi affatto un meccanismo di difesa fortemente demarcato, distinto dalla rimozione, dalla negazione, ecc. Piuttosto, questa connessione deve la sua eccedenza semantica sui concetti più generali di difesa e rimozione soltanto alla catena fisiologica di associazioni “vomito – gettare-fuori-di-sé – rifiutare” e all'allusione ai poteri oscuri della terra, che occasionalmente producono rifiuti, pietre che provengono dal sottosuolo.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 482.

Al di là della cura e della condizione di transfert, il piacere perverso dell'analista ha un equivalente nell'arte. La letteratura, così sostiene Kristeva, rifiuta il rifiuto, risponde all'abiezione “originaria” con un “*rejet*” di secondo livello – non tanto abbandonando l'ordine simbolico in favore di quello “semiotico”, quanto piuttosto iscrivendo in modo “perverso” e “sovversivo” il movimento del corpo abietto e degli impulsi nell'ordine simbolico.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 494.

Lo scrittore affascinato dall'abietto ne immagina la logica, vi si proietta, la introietta e di conseguenza perverte la lingua, lo stile e il contenuto. Ma d'altra parte, siccome la sensazione di abiezione è giudice quanto complice dell'abietto, lo è pure la letteratura che vi si confronta. Con quella letteratura si potrebbe dire che si compie una traversata delle categorie dicotomiche del Puro e dell'Impuro, dell'Interdetto e del Peccato, della Morale e dell'Immorale.

Per il soggetto solidamente installato nel suo superio questa scrittura partecipa necessariamente dell'interludio che caratterizza la perversione e perciò provoca a sua volta l'abiezione.

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore*, p. 18.)

Lo sforzo estetico – discesa nelle fondamenta dell'edificio simbolico – consiste nel rintracciare le fragili frontiere dell'essere parlante, quasi al suo sorgere, presso quell'“origine” senza fondo che è la cosiddetta rimozione originaria. In quest'esperienza condotta nondimeno dall'Altro “soggetto” e “oggetto” si respingono, si affrontano, affondano e ripartono inseparabili, contaminati, al limite dell'assimilabile, del pensabile: abietti. La grande letteratura moderna si dispiega su questo terreno: Dostojewski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline...

(Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore*, p. 20.)

In quanto scena di una radicale dissociazione del Sé, l'autore della letteratura moderna è anche una reincarnazione della figura polimorfa e perversa del bambino. Kristeva storicizza

questo ruolo tramite una diagnosi culturale generalizzante: nel moderno, le tradizionali posizioni del super-io (come la religione e la morale), che avevano tenuto sotto controllo, semantizzandolo, l'abietto, rimosso ma ancora insistente sul presente, perdono la loro capacità di creare vincoli sociali. [...] Anche laddove lo scrittore moderno evita questo rischio – che secondo la diagnosi di Kristeva è del resto incomparabilmente più rilevante per la moderna scrittrice – la sua attività letteraria assume regolarmente il valore di un'attività perversa. In ogni indebolimento dei limiti che lo trattengono, l'autore moderno mantiene sempre una misura di scherzosa distanza dal suo “rifiuto di terzo grado”, così come dalla sua rivitalizzazione dell'abietto,

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 496.

La teoria di Kristeva dell'abiezione reinterpreta l'“*interdit*” di Bataille come il divieto imposto dal padre (lacaniano), dal sovrano dell'ordine simbolico; attribuisce al corpo materno la posizione che Bataille attribuisce al sacro, allo spreco alla perdita del Sé; e ritrova la trasgressione di Bataille nella violazione dell'ordine simbolico che riporta al corpo materno vietato.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 502.

La verità è da allora qualcosa che *si presentai* nel naufragio delle “normali” modalità di simbolizzazione, nel linguaggio intermittente dei sintomi. Benjamin, variando Nietzsche e Freud, ha formulato un'analoga riabilitazione della verità metafisica: la verità dell'arte, così sostiene Benjamin, è un “essere”, ma di un tipo che risiede soltanto nell'interruzione, nei rinvii del linguaggio, della bellezza e dell'apparenza. Il disgusto è all'ora in sé un operatore dell'interruzione: interrompe ogni avvicinamento e consumazione continui, oppure li rifiuta. Interrompe ugualmente ogni sentimento di sé che sia non problematico e continuativo, a favore di una forte accentuazione dell'integrità del Sé in uno stato d'emergenza, nel momento della decisione su essere e non-essere. Perciò, nella storia del disgusto e in quella della verità, si dà più di un motivo per una loro convergenza.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 504.

Kristeva aveva connesso il funzionamento dell'ordine simbolico patriarcale e lo sviluppo del soggetto parlante alla generazione “originaria” di una posizione abietta: aveva anche indagato l'insistenza di questo abietto nel desiderio e nella conoscenza della sua rivalutazione nelle prassi della letteratura. In modo simile, la politica della “affirmative abjection” identifica determinati gruppi come l'abietto dell'ordine dominante per dedicarsi poi al rifiuto del rifiuto e al controinvestimento del rifiutato.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 510.

La scomoda teoria di Kristeva diventa in questo modo alla fine un'ingenua favola di repressione e di liberazione. L'evocativo termine “abjection” diventa il mezzo di un'“identità politica”: l'affermazione dell'abietto (in Kristeva della controparte tendenzialmente psicotica di ogni identità del soggetto) si rovescia in autoconsolidamento delle identità dei gruppi politici.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 512.



[Sull'*Abiect Art*]: La questione legata a questo dibattito e cioè “perché gli artisti vogliono creare oggetti abietti”= ha carattere di déjà vu: perché Baudelaire ha cantato la sua amante come una carogna? Perché il Romanticismo si è dedicato a una poetica affermativa della decomposizione, inclusa la licenza per un'impotenza disgustosa? Le risposte date finora riguardo le questioni poste dall'*abiection art* sono per lo più risposte datate.

Winfried Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 519.

<https://library.wustl.edu/?s=gaddis> (materiali)

---

William Gaddis: lettera alla madre

To Edith Gaddis

Pedro Miguel, Canal Zone  
[13 March 1948]

dear Mother.

One thing I do not understand. You know, I left N.Y. with comparatively little luggage. And now this room is *littered*. Junk all over the place, and all over the walls, &c. Apparently I am a real candidate for the studio; but I cannot understand how these things just accumulate.

---

A Weisenburger!

To Steven Weisenburger

[A professor at the University of Kentucky who contributed an essay entitled “Contra Naturam?: Usury in William Gaddis’s J R” to *Money Talks: Language and Lucre in American Fiction*, edited by Roy R. Male (Univ. of Oklahoma Press, 1981), 93–109.]

Wainscott, N.Y. 11975

18 September 1981

Dear Steven Weisenburger.

I ordered (prompted by A Broyard’s most grudging mention in his NY Times review), finally received & have just read your piece on J R in *Money Talks*. Generally I have resisted responding to reviews or critical pieces with notes either of thanks or indignation, but in this case feel obliged to let you know that I read yours with pleasure and appreciation. Self serving as this must inevitably sound, given your bias for the book, I did find your approach, your informed analysis & exploration of the themes, & your conclusions, (& a most coherent style), to be extremely gratifying, & confirming that what I thought I had put there is really there.

This last I suppose provoked by this cursed word inaccessible which has haunted both these Big Books & far worse in the case of *The Recognitions* 25 years ago. Oddly enough things seemed to be reversed with J R, where what one might have feared as ‘provincial’ reviewers—from the Cleveland Plain Dealer to the Hibernian—sailed right

through & had a marvelous time whereas a 'serious critic' such as Steiner seemed to take the whole thing as a personal affront &, finding it unreadable from the outset, went right on to review it anyhow to prove it was unreadable: some sort of contradiction, or non seq, or oxymoron there somewhere. The only piece that really annoyed me was John Gardner's thoroughly dishonest job in the NY Review: jauntily challenging Steiner's charge & finding the book immensely readable in order to set it up for his own sloppily contorted conclusion (a common stunt of his) as totally negative, Art (pure) the victim of (dirty) Commerce &c. (Ah Bartleby! Ah moral fiction!)

I only mention Gardner here because his egregious pose in seizing the wrong end of the stick is too typical of the simplistic stupidity that has found my work entirely negative (incidentally, as you may have noticed the titles on p. 515 of J R are anagrams of The Recognitions & all of the blurbs (except for delicately evocative & yummy read) are from reviews it received); whereas your grasp of the Art/Commerce relationship, & of seeing Bast shaped as triumph, are of course what the whole damned book is about. Just as (your p. 95) everything outside Art diminishing in worth, the counterpoint of Bast's diminishing vision of his talents from grand opera to cantata to suite to finally the lonely piece for cello is refinement rather than the defeat that carelessness reads in, & the fact that this is all the triumph needed. In this whole area I find your insight immensely heartening.

Now what follows may be simply carping but I hope, in the light of my appreciation of what is of real importance in your piece, that you'll see these items supplied simply should you ever want to reprint or expand it. Clearly they also reflect my own constant concern that it is my fault when such details are mis-taken when I'd thought them clear to a serious reader.

Ergo: foot of p. 95, a Long Island (not a Brooklyn) school; 96, 97 Amy Joubert is the daughter of Moncrief [sic]; Cates is her great uncle; 97 he buys picnic forks from the Navy (J R 169) not Air Force, sells to Army; 98 (& I've always regretted that I didn't make this more clear) last lines J R on the phone, I don't understand where you got J R anticipating a tour of college campuses; what he's really got in mind is some undefined career 'in public life', ie politics in which Bast again presumably will 'help him out', though how he could manage such a thing is purposely left unclear: point is J R has 'learned' in terms of shifting his view of where the power lies in this **junk world** which is to say **he's learned nothing, and will persist.**

---

To Candida Donadio

Piermont NY  
8 December 1975

Dear Candida,

I'm spending the days going through masses of papers, notes, trash, clippings, correspondence, trying to figure out what to do with myself now: America has odd ways of making **one feel one's self a failure**. And looking over the fragments of our correspondence assembled, I am just terribly struck at the consistency, from my end, of howls about money, and from yours of reassurances, hopes, encouragement: of course this isn't really news (and probably hardly unique in your file of writers), but seeing it so all at once did overwhelm me with a clearer sense of what I've put you through year after year, and I wish to Christ it had finally come up on the note of triumph you have hoped and worked so hard for.

Bataille – Collegio di sociologia 1937-1939

*Underworld\_ connessione waste-shit. Freud. Rimosso. Bataille, fecale.*

Interessante connessione (oppositiva?) tra le Fresh Kills e la Island of Meadow (in Bleeding Edge).

Dalla chiusura della discarica newyorkese di Fresh Kills (Staten Island) a una serie di indagini circa le ricadute radioattive sulle popolazioni nativi di Nevada, Utah, New Mexico; dagli articoli sulla rapida distruzione del West ai saggi sull'impatto ambientale e umano dell'uragano Katrina e della «marea nera» del Golfo del messico; dalle letture e riletture di *Underworld*, il romanzo di Don DeLillo, alle visioni e ri-visioni della serie televisiva *I Soprano*; dalle fotografie di Joel Sternfeld. Melinda Hunt, Jacob Holdt, Richard Misrach, David Maisel e Alex MacLean alle immagini di Eric Drooker, dai documentari cinematografici sulle stoviglie e i cortocircuiti del sistema alimentare ai reportage giornalistici sull'inquinamento di acqua e aria, le pagine di quell'enorme archivio si sono moltiplicate nel tempo, altrettante cartine tornasole di un intero paese che si sta, per molti versi, «buttando via».

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 12.)

Ragionare dei materiali così raccolti traducendo parole, immagini, statistiche, dati in un disegno unico per quanto sfaccettato, ha significato volgere lo sguardo all'indietro e ricavare una storia dei rifiuti e degli sprechi americani a partire da una serie di luoghi: discariche, fogne, stazioni per l'immigrazione, vagoni ferroviari, centrali nucleari, carceri, ghetti, cimiteri, ospedali fabbriche, macelli, scuole, autostrade, dighe, argini, supermercati, esposizioni universali, musei, memoriali...

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 11-12.)

La seconda parte del sottotitolo – *Una storia dal basso* – vuole invece dar ragione sia della qualità basso-mimetica, vale a dire corporea, del fenomeno «rifiuti» (che, in quanto deiezioni materiali di un'attività umana, appartengono alla sfera dell'«abietto» studiata dalla filosofia Julia Kristeva), sia della dimensione sociale della loro storia, intrecciata da sempre alla sopravvivenza delle classi e delle categorie più deboli (i poveri, i lavoratori, i neri, le minoranze etniche, le donne).

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 12)

[D.H. Lawrence, prefazione al romanzo di Edward Dahlberg *Vita da cani* (1930), citato in Scarpino, p. 13:]

Come si dice in questo romanzo: gli americani distinguono gli altri popoli da sudore e dalla loro cucina. Il che significa: dai loro effluvi sgradevoli. E questo è fondamentalmente vero. Una volta troncata la simpatia del sangue, una volta rimasta soltanto quella dei nervi, gli esseri umani sviluppano una segreta e intensa ripugnanza fisica reciproca, e una simpatia esclusivamente mentale e spirituale. La segreta ripugnanza fisica tra la gente è all'origine della perfezione del sistema «idraulico» americano, degli impianti igienici americani, e delle cucine americane, antisettiche e totalmente smaltate di bianco. Si rivela negli orridi annunci pubblicitari sulla «alitosi» o alito cattivo. È all'origine della nausea americana di fronte alla tosse, agli sputi o a qualsiasi cosa del genere. *Le città americane tollerano a cuor leggero orrendi mucchi di barattoli e immondizie sminuzzate. Ma gli onesti cittadini diventano matti alla vista di escrementi umani.*

Come sostiene Scarpino, nel romanzo *Vita da cani* «alle dinamiche mentali dell'abiezioni si sono sovrapposte quelle economiche del capitale».

Ed è forse in virtù del loro legame con i meccanismi dell'abiezione, ai quali Julia Kristeva riconduce i procedimenti psicologici dell'arte, che i «rifiuti» – intesi quali spazzatura metropolitana, luoghi degradati o marginali, rovine vecchie solo dieci anni – corrono in molta parte della storia dell'arte americana: dalla Ash Can School alla fotografia sociale di Jacob Riis e Lewis Hine, dalla pop art di Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg all'architettura di Robert Venturi, dalle Watts Towers di Simon Rodia ai *graphic novel* di Will Eisner e alla musica sperimentale di John Cage e Laurie Anderson, fino ai film della Factory di Andy Warhol.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 14)

Abbiamo l'accesso al Merriam-Webster dal proxy dell'Università? NO.

Upton Sinclair, *La giungla* (1906). Vedi Scarpato, p. 47 e sgg. Chicago e i mattatoi. *Against the Day*.

[Sui depositi di scorie radioattive, in particolare sui Navajo cfr. Scarpino, p. 38 e sgg. E ovviamente l'ultimo dei *Sette sogni* di Vollmann, che pare termini esattamente lì. Il gesto iniziale dell'ascia proiettata in cielo e il gesto finale della disfatta antropologica subita dai nativi.]

È il protagonista di *Underworld*, Nick Shay, a restituirci l'immagine inquietante e disperata di una metropoli contemporanea, New York, letteralmente sopraffatta dai propri rifiuti; si tratta di «una scena medieval-moderna, una città di grattacieli di spazzatura con la puzza infernale di ogni oggetto deperibile mai fabbricato» che «assomiglia a qualcosa che ci portiamo dietro da tutta una vita».

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 111)

Il romanzo di DeLillo compendia suggestivamente la sfaccettata storia dei rifiuti del paese. Se i deserti costituiscono i «vuoti» in cui riversare gli scarichi industriali e i fallout nucleari, le grandi città americane rappresentano il «pieno» dei consumi faticosamente rimosso dalla vista e spinto verso la periferia urbana. In nessun altro luogo come nelle città, la gestione dei rifiuti è problematica e può generare degrado. La densità dei abitanti cresce infatti in maniera direttamente proporzionale alla riduzione degli spazi in cui stipare l'immondizia. Smaltita impersonalmente, dalla gestione municipale nella forma di servizio di raccolta, la spazzatura condiziona la via delle città soprattutto nei momenti di crisi in cui il governo si inceppa (scioperi, condizioni metereologiche particolarmente calde ecc.). La rimozione di ciò che l'organismo metropolitano continua ad espellere relega il fantasma dei rifiuti là dove si crede che essi siano meno visibili, ovvero ai margini del perimetro urbano, coincidenti spesso con luoghi di attraversamento rapido, come l'autostrada londinese M25 descritta da Iain Sinclair nel suo *London Orbital* (2002).

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 111-112.) [Cit. DeLillo a pag. 110, 249]

[Per chi abita ai margini della società] Sopravvivere *ai* rifiuti significa da sempre sopravvivere *di* rifiuti, estraendone il valore residuale e trasformandolo in risorsa economica

e culturale; una lezione che, ironia della sorte, pare oggi l'unico appiglio possibile per rallentare l'agonia della «società dell'opulenza».

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 113.)

[The Great Pacific Garbage Patch: l'ottavo continente]

Proprio negli slum si concentreranno le azioni documentaristiche dei riformisti di fine secolo. In queste aree anguste e sovraffollate, gli immigrati vivono non solo *nel* degrado urbano – sistema fognario inesistente, scarsa areazione degli alloggi, spazzatura animale e umana accatastata che fermenta nella calura estiva, un habitat ideale per il diffondersi di epidemie – ma anche *di* scarti cittadini raccolti e riciclati da eserciti di *scavengers*, in maggioranza donne e bambini, costretti a recuperare i «tesori di un letamaio».

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 118.)

Fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, quindi, le operazioni di recupero dei rifiuti – «garbage» (spazzatura domestica umida), «manure» (letame) e «trash» (rifiuti solidi) – costituiscono una pratica sociale ben conosciuta tra le famiglie borghesi e necessaria al sostentamento dei poveri.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 121.)

Parallela alla crescita industriale di beni di consumo, corre così quella dei rifiuti che non tardano a trasformarsi in un grande business: accanto alle tradizionali attività di sussistenza degli *scavenger* immigrati, si fanno largo i grandi cartelli della carne, dell'acciaio, del carbone e del petrolio.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 125)

Il povero, lo sporco, l'abietto diventano insomma polo negativo e necessario al consolidarsi culturale e commerciale di un'identità borghese benestante, ordinata e pulita.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 126)

L'idea di una dimora borghese che si contrapponga a quella sporca e sovraffollata degli immigrati – italoamericani *in primis* – si misura soprattutto su una diversa permeabilità dello spazio pubblico. Mentre i poveri – le foto di Riis sono esemplari in questo senso – devono necessariamente vivere *sulla e della* strada, cancellando i confini tra interno ed esterno, portando spesso l'interno nell'esterno e viceversa, le classi medie lottano per mantenere le due sfere separate, gli oggetti-feticcio conservati con cura negli interni borghesi hanno il compito di trattenere un'impronta di unicità ed esclusività nei confronti di ciò che è popolare.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 130)

[Sul riuso e sul recupero del rifiuto (cfr. *Mongo* e Scarpino p. 130 e sgg)]

Storia sull'Esposizione di Chicago del 1893. (Interessante per Pynchon ADT) vedi Scarpino p. 132 e sgg.

Isole-carceri, isole-discariche

Anche il catalogo-archivio stipa gli spazi dell'immaginazione e della memoria, creando al contempo, scrive Michel Foucault, i presupposti per una nuova era epistemologica (quella dei documentari, dei dossier) che necessita di dati per creare «casi» più facilmente riconoscibili come scarti di una norma.

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 251)

Gli elenchi di rifiuti sono archivi che escludono o cataloghi che includono?

(Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 253).

C.L.R. James, *Marinai, rinnegati e reietti. La storia di Herman Melville e il mondo in cui viviamo*, Ombre Corte, Verona 2003.

Georges Perec, *Ellis Island. Storie di erranza e di speranza*

C'erano migliaia di acri di spazzatura ammonticchiata, terrazzata e segnata dai percorsi dei macchinari, e bulldozer che spingevano ondate di rifiuti sopra il versante in uso. Brian si sentì rinvigorire, guardando la scena. Chiatte che scaricavano, imbarcazioni più veloci che battevano i canali per raccogliere rifiuti alla deriva. Vide una squadra della manutenzione che lavorava ai tubi di scarico in alto sulle terrazze progettate per controllare lo straripamento dell'acqua piovana. Altre figure in maschera e tuta di butilene erano raggruppate alla base della struttura, a ispezionare materiale isolato per stabilirne il contenuto tossico. Era fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr'ore al giorno, centinaia di operai, veicoli con rulli compressori per compattare i rifiuti, trivellatrici che scavavano pozzi per il gas metano, gabbiani che scendevano a picco stridendo, una fila di camion dal muso lungo che risucchiavano i rifiuti sparsi.

(Don DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p. 191.)

Il capitale elimina le sfumature di una cultura. Investimenti esteri, mercati globali, acquisizioni societarie, il flusso di informazioni dei media transnazionali, l'influenza attenuante del denaro elettronico e del sesso virtuale, denaro mai passato di mano e sesso sicuro al computer, la convergenza del desiderio dei consumatori - non che la gente voglia le stesse cose, necessariamente, ma vuole la stessa gamma di possibilità di scelta.

(Don DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p..)

*What we excrete comes back to consume us.*

Quello che scartiamo ritorna a consumarci.

(Don DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999, p..)

Immaginario vittoriano: fogne, cloache, letamai. (Cfr. Scarpino p. 118 e sgg)

Letamaio – denaro. Freud. Il cacatore d'oro.

Ammesso che il disordine rovini il modello, esso fornisce anche del materiale al modello.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 149.)

Vi sono due notevoli differenze tra le nostre idee di contaminazione – tipiche di Europei contemporanei – e quelle, diciamo, delle culture primitive. Una è che per noi evitare

lo sporco è una questione di igiene o di estetica che non ha alcun rapporto con la nostra religione. [...] La seconda differenza è che la nostra concezione dello sporco è dominata dalla conoscenza degli organismi patogeni. La trasmissione delle malattie per via batterica fu una grande scoperta del diciannovesimo secolo. Essa provocò la rivoluzione più radicale nella storia della medicina; ed ha trasformato a tal punto le nostre vite che è difficile pensare allo sporco fuori dal contesto della patogenicità: ovviamente, le nostre idee di sporco non sono così recenti. Dovremmo poter riuscire a tornare indietro col pensiero di almeno cento anni e analizzare le basi della paura dello sporco, prima che questa fosse stata trasformata dalla batteriologia; per esempio prima che lo sputare con disinvoltura nella sputacchiera fosse considerato un atto antigienico.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 65.)

Mi si voglia perdonare l'uso che sto facendo di anomalia e di ambiguità come se fossero sinonimi; in senso stretto non lo sono: una anomalia è un elemento che non rientra in una data serie o categoria; l'ambiguità è la caratteristica di quelle affermazioni che sono suscettibili di due interpretazioni. Tuttavia se si pensa a degli esempi ci si accorge che c'è un ben misero vantaggio a distinguere questi due termini nella loro applicazione pratica. Lo scioppo non è né liquido né solido.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 68. CFR, Sartre, L'Essere e il nulla<sup>725</sup> sgg)

Ammesso che il disordine rovini il modello, esso fornisce anche del materiale al modello. L'ordine implica restrizione; infatti da tutti i materiali possibili è stata fatta una selezione limitata ed è stata usata una serie limitata tra tutte le possibili relazioni. Così, per definizione, il disordine è illimitato: nel disordine non vi è alcun modello, ma un infinito potere di crearne. Ecco perché, benché noi cerchiamo di creare ordine, non riusciamo a condannare il disordine: riconosciamo che è distruttivo per i modelli esistenti, ma anche che ha delle potenzialità. Esso simboleggia sia il pericolo che il potere.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 149.)

Sembra che, se una persona non ha posto nel sistema sociale ed è perciò emarginata, tutte le precauzioni contro il pericolo debbano venire dagli altri; egli non può far nulla per la sua situazione anomala. Questo è pressappoco il modo in cui noi stessi – in un contesto profano anziché rituale – consideriamo la gente che vive in uno stato di marginalità. [...] Un uomo che ha trascorso tutto il tempo «dentro» viene posto permanentemente «fuori» dalla organizzazione sociale normale. In mancanza di riti di aggregazione che possano dichiaratamente assegnargli una nuova posizione, egli rimane ai margini, insieme ad altra gente cui viene analogamente accreditata poca fiducia e scarsa attitudine ad imparare: tutto atteggiamenti sociali negativi.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 153)

[Su Durkheim]: le credenze religiose esprimono la consapevolezza che la società ha di se stessa; la struttura sociale viene investita di poteri punitivi che la mantengono in essere.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 159)

Il concetto di società è un'immagine potente: è potente nel uso stesso diritto di controllare o di spingere gli uomini all'azione. Questa immagine è dotata di forma, di confini esterni, di margini, di una struttura interna. Il suo schema ha il potere di premiare il conformismo e di respingere ogni attacco. Vi è dell'energia nei suoi margini e nei suoi spazi non strutturati. Ogni esperienza che l'uomo ha di struttura, margini o confini è pronta ad essere adoperata come simbolo della società.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 177)

Per correggere le due deformazioni del dato empirico cui è incline questo argomento, noi dovremmo attentamente classificare i contesti in cui la sporcizia corporea è ritenuta potente. [...] Lo stesso valga per l'impiego del sudiciume corporeo come strumento rituale di offesa.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 185)

In secondo luogo tutti i margini sono fonte di pericolo. [...] Ogni struttura concettuale è vulnerabile ai suoi confini. Ci si dovrebbe aspettare che gli orifizi del corpo simboleggino i suoi punti di speciale vulnerabilità. Il materiale che essi emettono è sostanza marginale del tipo più ovvio: sputo, sangue, latte, urina, feci o lacrime hanno attraversato i confini del corpo uscendo semplicemente di fuori. Così anche per i pezzi tagliati, come le unghie, la pelle, i capelli recisi e per il sudore. L'errore sta nel considerare i margini del corpo isolatamente da tutti gli altri margini. Non c'è ragione di supporre che vi sia per l'atteggiamento dell'individuo verso il proprio corpo e la propria esperienza emotiva una priorità rispetto alla sua esperienza culturale e sociale. [...] Ogni cultura ha i suoi speciali rischi e problemi; a quali particolari confini corporei le sue credenze attribuiscono potere dipende da qual è la situazione che il corpo rispecchia: a quanto pare, in nostri timori e desideri più profondi si manifestano con una sorta di geniale abilità.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, pp. 186-187)

Il procedimento è simile, in forma più modesta, a quello che Freud applica all'analisi dei motti di spirito. Cercando una connessione tra la forma verbale e il divertimento che ne deriva, egli aveva faticosamente ridotto l'interpretazione delle battute spiritose a poche regole generali. Nessun commediografo si servirebbe di tali regole per inventare delle battute, ma esse ci aiutano tuttavia a trovare certe connessioni tra il riso, l'inconscio e la struttura delle storielle. L'analogia è valida perché la contaminazione è come una forma di umorismo capovolta: non è una battuta perché non diverte, ma la struttura del suo simbolismo si avvale del paragone e del doppio senso proprio come la struttura di una battuta.

Sembra sia utile distinguere quattro tipi di contaminazione sociale: il primo è il pericolo che preme sui confini esterni; il secondo è il pericolo che deriva dalla trasgressione delle linee interne al sistema; il terzo è il pericolo presente nei margini delle linee; il quarto è il pericolo causato dalla contraddizione interna, quando certi postulati fondamentali vengono negati da altri postulati fondamentali, in modo tale che in certi punti il sistema sembri in conflitto con se stesso. Nel presente capitolo mi propongo di dimostrare come il simbolismo dei confini del corpo è utilizzato, in questo tipo di spirito che non diverte, per esprimere il pericolo per i confini della comunità.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 188)

I rituali influenzano la struttura politica attraverso il medium simbolico del corpo fisico.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 196)

Non ha alcun senso parlare di confuse mescolanze di sacro e di impuro, ma resta valido il fatto che le religioni spesso considerano sacre cose molto impure e respinte con orrore. Pertanto dobbiamo chiederci come mai lo sporto, che di solito è distruttivo, talvolta diviene creativo.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 241.)



Occupiamoci per prima cosa della sporcizia. Nel corso di una qualsiasi imposizione di ordine, sia nella mente che nel mondo esterno, l'atteggiamento verso pezzi e bocconi respinti attraversa due stadi: primo, essi sono manifestamente fuori posto, una minaccia per il buon ordine, e perciò vengono considerati una causa di disturbo ed energicamente spazzati via. In questo stadio essi possiedono una certa identità, si possono vedere come i frammenti indesiderati di una cosa – quale che sia – da cui essi provengono: capelli, cibo o involucri. Questo è lo stadio in cui sono pericolosi: conservano ancora una loro semi-identità e la chiarezza della scena in cui si trovano è turbata dalla loro presenza. [...] Non è piacevole andare a frugare nei rifiuti per cercare di recuperare qualcosa, poiché ciò fa rivivere l'identità: finché l'identità è assente l'immondizia non è pericolosa, non si creano neppure delle percezioni ambigue, perché essa appartiene chiaramente ad un posto definito, un cumulo di immondizie di vario tipo. Persino le ossa dei re sepolti suscitano un certo timore reverenziale, eppure, il pensiero che l'aria sia piana della polvere di cadaveri delle stirpi trapassate non ha il potere di muovere nulla. Dove non c'è differenziazione non c'è neppure contaminazione.

(Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 242-243.)

[Filosofia delle cose ultime: inutile riportare i brani. È così ricco che bisogna tenerlo aperto e vivo]

Non si scrive che al limite del proprio sapere, su quella punta estrema che separa il nostro sapere e la nostra ignoranza, *e che fa passare l'uno nell'altra*. Soltanto così si è portati a scrivere. Colmare l'ignoranza, è come rimettere la scrittura a domani, o meglio renderla impossibile. Forse qui c'è un rapporto della scrittura ancor più minaccioso di quello che si dice essa intrattenga con la morte, col silenzio.

(Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 4.)

*What's any artist, but the dregs of his work?*

[Dunque, la questione che si pone è quella di definire una morfologia del residuale che non cada in contraddizione, una contraddizione che pare palese nel momento in cui si fanno ad analizzare gli autori, in particolar modo quelli nordamericano, che scrivono del residuale e sul residuale.

Ecologia disincantata e negativo indeterminato.

È in questa consapevolezza che mi piacerebbe recuperare una lettura *politica* delle opere d'arte, e di quelle letterarie in particolare: la dimensione politica (e, in questo caso, di riflessione tra l'agire economico e il mantenimento dell'equilibrio ecologico) è ciò che resta di queste riflessioni, che quindi sono un inizio, un brogliaccio [*wastebook*] per ulteriori ricerche

Però è necessario qualcosa di più: un reinquadramento delle finalità, un'assunzione dell'esistenza nella sua finitudine – la vita, la morte, con tutta la loro stranezza – associati alla ridefinizione di nuove solidarietà internazionali e alla promozione del desiderio di vivere, di creare in quanto parametro economico e sociale primordiale. Non è un'accozzaglia di molecole sperdute in un angolo dell'universo. Insomma, è portatrice di un senso che va ben al di là dei discorsi politici distillati dai media attuali.

(Félix Guattari, *Le tre ecologie*, trad. di Riccardo d'Este, Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2013, p. 9.)

È il rapporto della soggettività con la sua exteriorità – sia sociale, animale, vegetale, cosmica – che in questo modo si trova compromesso in una sorta di movimento generale di

implosione e di infantilizzazione regressiva. L'alterità tende a perdere qualsiasi asperità. Il turismo, per esempio, si riassume assai spesso in un viaggio in un altrove identico, all'interno delle stesse ridondanze di immagini e di comportamento.

(Félix Guattari, *Le tre ecologie*, trad. di Riccardo d'Este, Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2013, p. 14.)

La contraddizione è la seguente: come si può, ci si domanda, uscire dalla logica del rapporto capitale merce è prodotto di scarto ci viene da aggiungere virgola quando appare evidente che ho in rivendicazione ogni nuance ogni sfumatura ogni declinazione politica prima ancora che artistica del residuale è, rivendica, inibisce, una verticalità minoritaria una distanza che è essenzialmente minoritaria.

Il rischio sarebbe anche quello di portare avanti un'argomentazione che tenti dissimulare di eseguire una coerenza interna una deducibilità, che non può avere.

Nel momento in cui ci confrontiamo con questi autori non è difficile trovare del materiale sul quale lavorare. del è mettermi in mano in maniera coerente con la stranezza, l'originalità, la peculiarità di ogni scrittore. non è neanche detto che vi sia una legittimità in tutto questo. lo stesso discorso critico si fa minoritario e dunque si espone alle critiche autoritarie dei sistemi di potere dei quali è il mio controparte inalienabile. adottare tecniche. per così dire di interrogazione filosofica oltre che di scrittura adottare una mail di una variabilità dell'atto della scrittura può essere una soluzione. una soluzione anche di difesa di copertura di protezione. Però è anche ironia. è un atto ironico è un gesto ironico. la stessa ironia inscritta in questa dinamica di rovesciamento delle direttive fra sistemi autoritari e istanze minoritarie.

Una tale prospettiva oltre che essere interessante un punto di vista estetico appare di supporto ad una visione politica che indichi bene aspetti un giorno ancora negativa interna per così dire al sistema stesso ti viene criticato alcune di l'uscita comunque un'attenzione della Costituzione dei sistemi di costruzione vendita e smaltimento del rituale del rifiuto della merce di scarto oggettiva e umana.

questa dimensione del rituale quanto distanza estetico politico e sociologica è stata messa in luce sebbene la prospettiva differente di critica radicale esistenti nel globalizzazione tardo capitalismo da Bauman.

sono le vite non contemplate dalla dinamica della ricompensa economico-sociale, sono quelle appunto che Pynchon chiamerebbe le vite dei preteriti, i colori sono stati dimenticati dal non sarà soltanto dalle strutture economico sociali ma anche dai dai processi di narrazione autoritaria.]

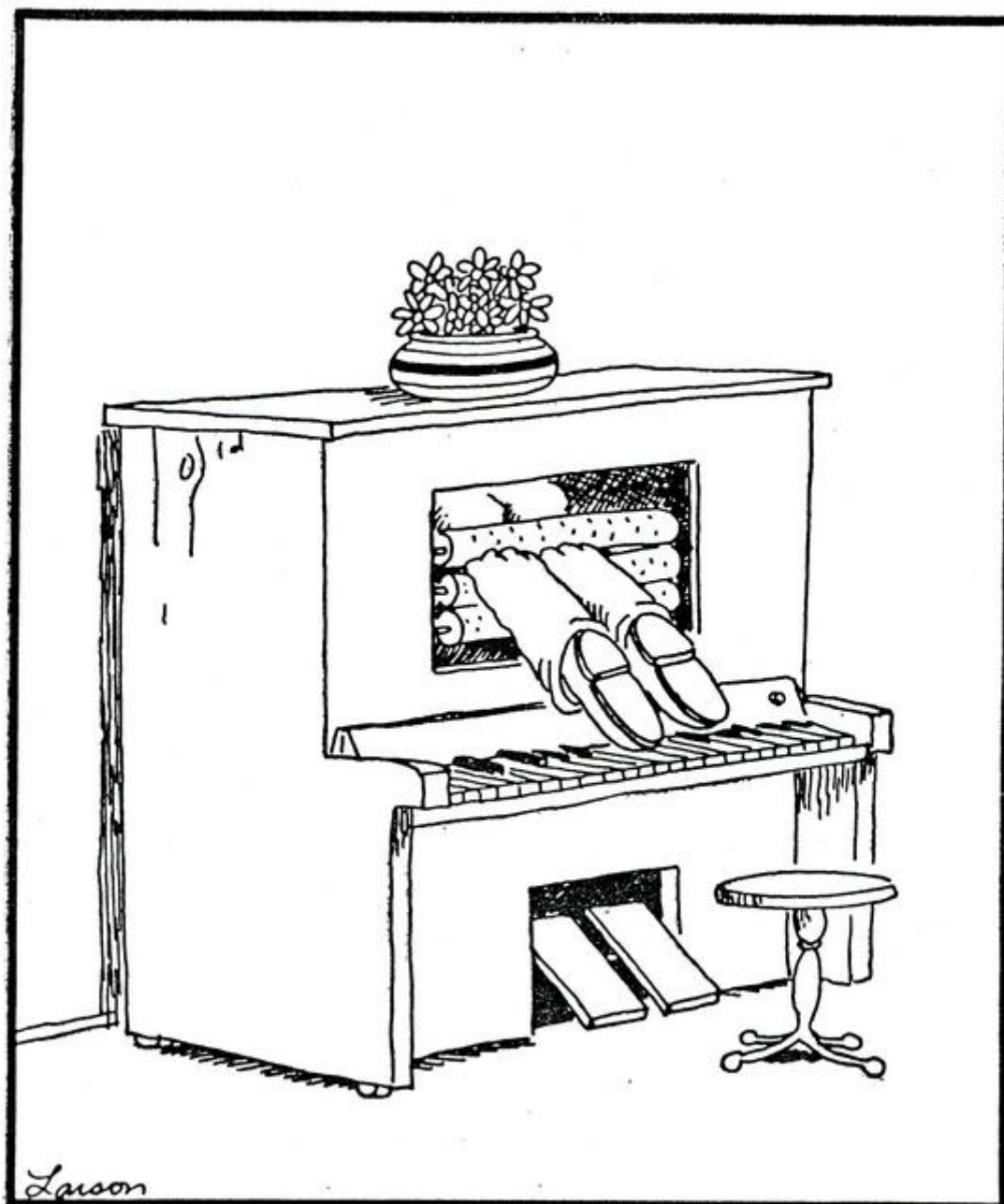
## II.6 – Postilla: Paesaggio e macello: la *Inconvenience* a Chicago

Lo stesso vale per l'universitario alle prese con il suo computer, costantemente occupato a correggere, rimaneggiare, sottilizzare, a fare di questo esercizio una sorta di psicoanalisi interminabile, memorizzando tutto per sfuggire al risultato finale, per allontanare la scadenza della morte e quella, fatale, della scrittura, grazie a un eterno *feed-back* con la macchina. Meraviglioso strumento di magia esoterica - di fatto, ogni interazione si riduce sempre a una interlocuzione senza fine con una macchina - guardate il bambino, a scuola, con il suo computer: forse che lo si è reso interattivo, aperto sul mondo? Si è riusciti soltanto a creare un circuito integrato bambino-macchina. Quanto all'intellettuale, ha finalmente trovato l'equivalente di quello che il teenager aveva scoperto nello stereo e nella cuffia: una desublimazione spettacolare del pensiero, la videografia dei suoi concetti!

(Jean Baudrillard, *L'America*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 34).

## Tavole

### I



(Immagine riprodotta sulla prima pagina del testo *Torschlusspanik*)

## II



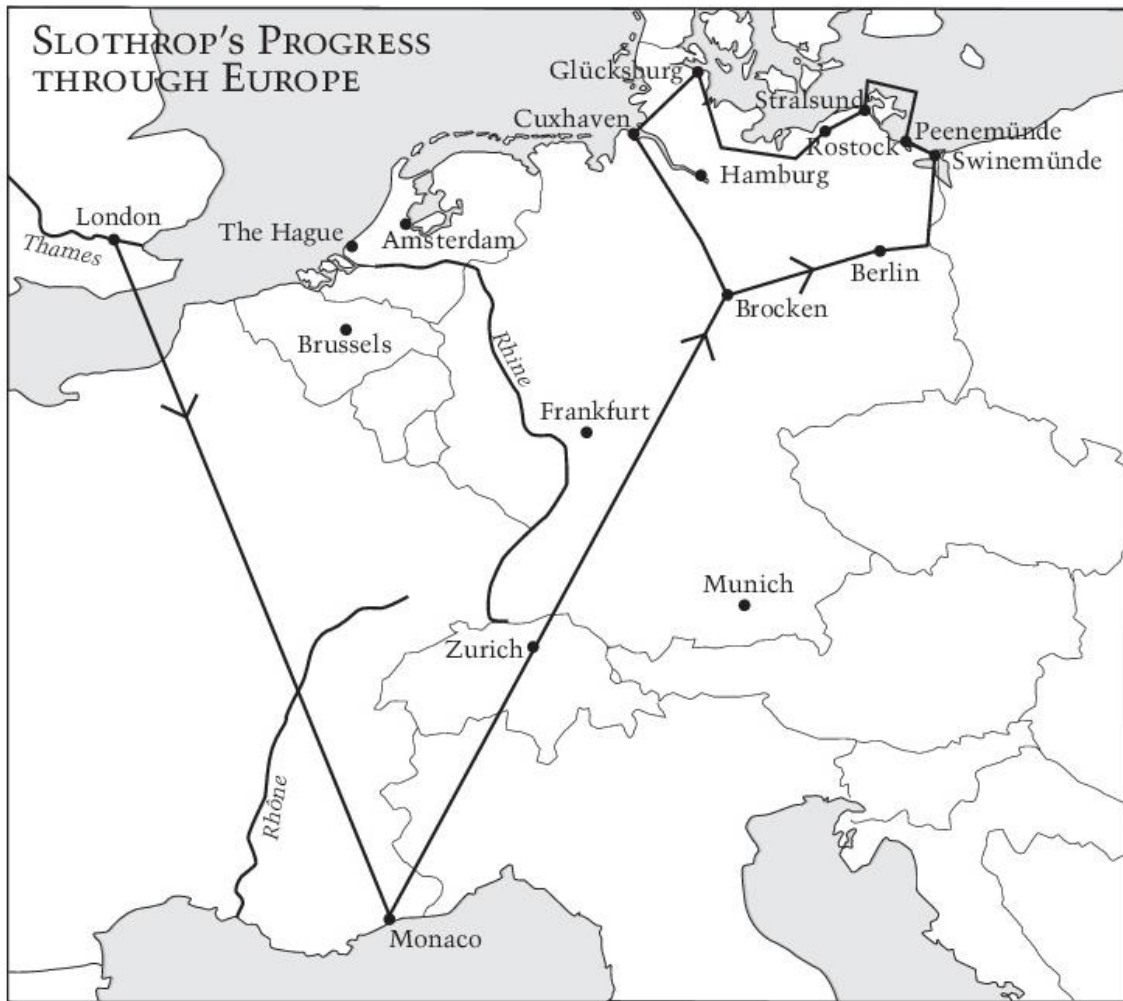
(Studio di William Gaddis durante la stesura del romanzo *J R*)

### III



*(Bordando el Manto Terrestre [1961] – Remedios Varo)*

#### IV



(Slothrop's Progress Through Europe, in Steven C. Weisenburger, *A Gravity's Rainbow's Companion. Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, The University of Georgia Press, Athens 2006.)



(Localizzazione della Isle of Meadows)



(*Trionfo della morte* [1562 ca.] - Bruegel il Vecchio)

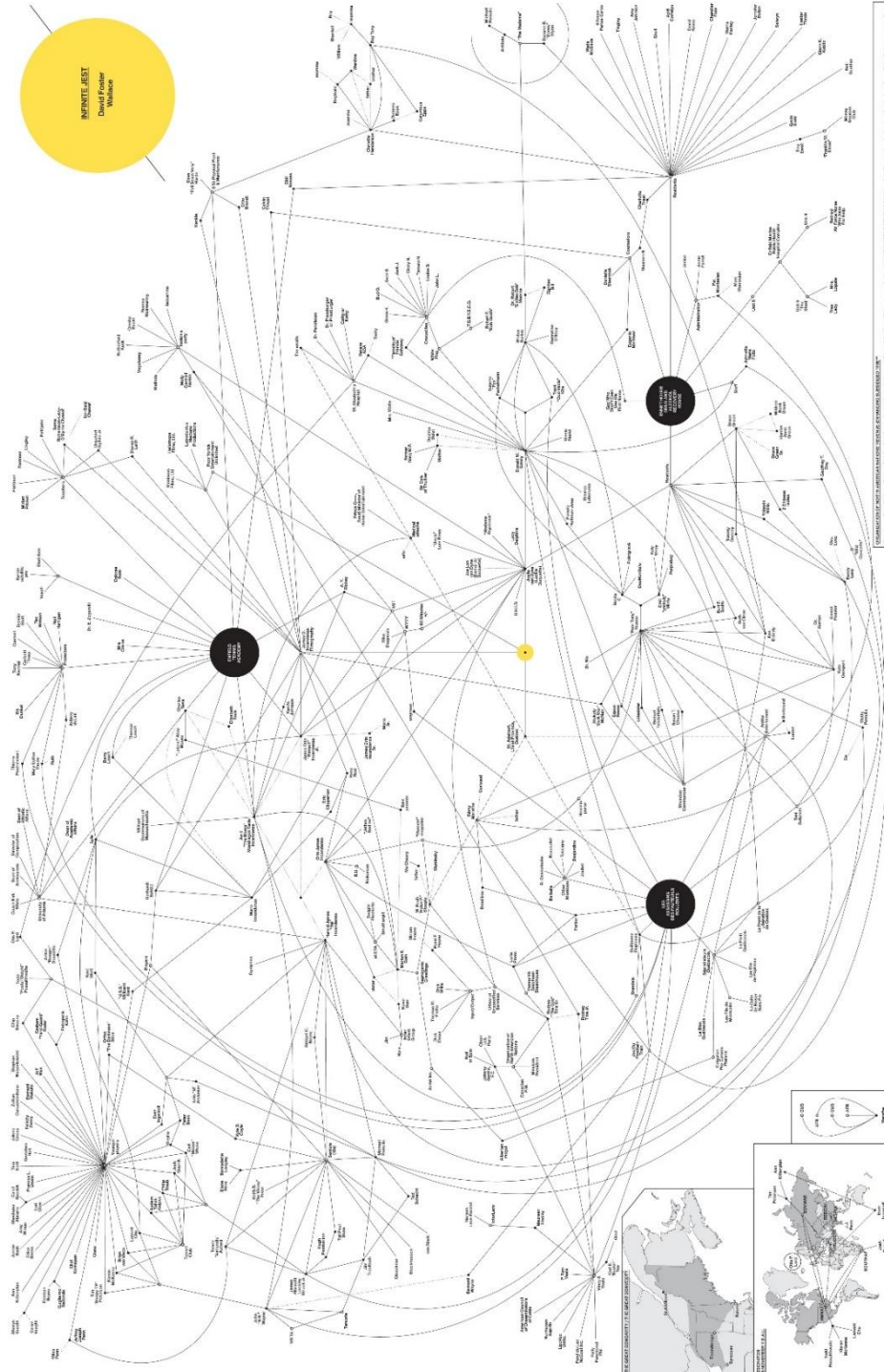


## VII



(La discarica di Fresh Kills a Staten Island)

# VIII



(Diagramma di *Infinite Jest*, ideato da Sam Potts)

## Bibliografia

### ***Introduzione. Morfologie del residuale***

- Bachtin M. (*et alii*), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica* [1935-1938], Einaudi, Torino 1987.
- Id., *Estetica e romanzo* [1975], Einaudi, Torino 2001.
- Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* [1965], Einaudi, Torino 1979.
- Baker S., *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000.
- Barnes J., *Early Greek Philosophy*, Penguin, London 1987.
- Bataille G., *La parte maledetta* [1949], Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- Bauman Z., *Vite di scarto* [2003], Laterza, Roma-Bari 2005.
- Benjamin W., *I «passages» di Parigi* [1982], in Id., *Opere complete. IX*, Einaudi, Torino 2000.
- Bilton A., *An Introduction to Contemporary American Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2002.
- Bradbury M., *The Modern American Novel*, Oxford University Press, Oxford-New York 1992.
- Calabrese S., *I non luoghi in letteratura* (a cura di), Carocci, Roma 2005.
- Id., *www.letteratura.global*, Einaudi, Torino 2005.
- Carboni G., *La finzione necessaria. Narrativa americana e postmodernità*, Tirrenia, Torino 1984.
- Carravetta P.; Spedicato P., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.
- Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*, Firenze University Press, Firenze 2012.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Chiurazzi G., *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Coppola B., *L'ineffabile bellezza. Filosofia e narrazione*, Franco Angeli, Milano 1996.
- Costa M., *Il sublime tecnologico: piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi 1998.
- Id., *L'estetica dei media*, Capone Editore, Lecce 1990.
- Cuozzo G. (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Aracne, Roma 2012.

- Id., *A spasso tra i rifiuti. Tra ecosofia, realismo e utopia*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- Id., *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013.
- Id., *In viaggio tra i rifiuti con Italo Calvino, Michel Tournier e Ted Botha*, in Id. (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Aracne, Roma 2012.
- Id., *L'angelo della melancolia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2009.
- Di Giacomo G., *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Eco U. (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007<sup>2</sup>.
- Ferrarin A., *The Powers of Pure Reason. Kant and the Idea of Cosmic Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015.
- Foster H., *Postmodern Culture*, Pluto Press, London 1985.
- Id., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.
- Foucault M., *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 1994.
- Freud S., *Il perturbante*, in Id., *Opere 1917-1923*, Boringhieri, Torino 1979.
- Fugate C.D., *The Teleology of Reason. A Study of the Structure of Kant's Critical Philosophy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.
- Fusillo M., *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Garelli G., *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015.
- Id., *La teleologia secondo Kant. Architettonica, finalità, sistema (1781-1790)*, Pendragon, Bologna 1999.
- Girard R., *Menzogna romantica e verità romanzesca* [1961], Bompiani, Milano 2002.
- Givone S., *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005.
- Hegel G.W.F., *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* [1830], UTET, Torino 2002.
- Horkheimer M.; Adorno T.W., *Dialettica dell'illuminismo* [1969], Torino 2010.
- Hume D., *Ricerca sull'intelletto umano* [1748], in Id., *Opere*, vol. II, Laterza, Roma-Bari.
- Joyce J., *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1939.
- Kant I., *Critica della ragion pura* [1787], Bompiani, Milano 2007.

- Kristeva J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* [1980], Spirali, Milano 2006.
- Laporte D., *Storia della merda* [1978], Multhipla Edizioni, Milano 1979.
- Lukács G., *Teoria del romanzo* [1920], SE, Milano 2004.
- McHale B., *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-New York 1992.
- Id., *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York 1987.
- Menninghaus W., *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte* [1999], Mimesis, Milano-Udine 2016.
- Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino 2001-2003.
- Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività* [1988], Bompiani, Milano 2005<sup>4</sup>.
- Rosenkranz K., *Estetica del Brutto* [1853], Bologna 1984.
- Scanlan J., *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo* [2005], Donzelli, Roma 2006.
- Scarpino C., *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Szondi P., *Introduzione all'ermeneutica letteraria* [1975], Einaudi, Torino 1992<sup>2</sup>.
- Id., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1990.
- Wallace D.F., *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso* [1989], minimum fax, Roma 2001.
- Zaccuri A., *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Editrice La Scuola, Milano 2016.

## I. Ricognizioni del collasso: William Gaddis

- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1939], Einaudi, Torino 2000.  
 [ulteriore trad. it.: Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma 2012; Id., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in Id., *Illuminations. Essays and Reflections*, Schocken, New York 1969].
- Bernhard T., *Il soccombente* [1983], Adelphi, Milano 2004.
- Bertram G. W., *L'arte come prassi umana. Un'estetica* [2014], trad. di Alessandro Bertinetto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- Blanchot M., *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1969], Einaudi, Torino 1977.
- Casarin C., *L'autenticità dell'arte contemporanea*, ZEL, Treviso 2015.

- Dodds E.R., *I greci e l'irrazionale* [1951], Bompiani, Milano 2009, p. 127.
- Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- Gaddis W., *Gotico americano* [1985], Alet, Padova 2010.
- Id., *A Frolic of His Own*, Poseidon Press, New York 1994.
- Id., *J R* [1975], Alet, Padova 2009.
- Id., *L'agonia dell'agape* [2002], Alet, Padova 2011.
- Id., *Le perizie* [1955], Mondadori, Milano 1967.
- Id., *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, Penguin Books, New York 2002.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte* [1968], Il Saggiatore, Milano 1976.
- Gourevitch P. (a cura di), *The Paris Review. Interviste* [2007], vol. II, Fandango, Roma 2010.
- Kemal S.; Gaskell I., *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Moore S., *The Secret History of Agapē Agape*, in Tabbi J.; Shavers R. (a cura di), *Paper Empire. William Gaddis and the World System*, The University of Alabama Press, Tualoosa 2007.
- Rebora S., «*That Self Who Could Do More*». *Non finito e fallimento nell'opera di William Gaddis*, in Dolfi A. (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze University Press, Firenze 2015.
- Tabbi J.; Shavers R. (a cura di), *Paper Empire. William Gaddis and the World System*, The University of Alabama Press, Tualoosa 2007.
- Wallace D.F., *L'abilità professionistica del tennista Michael Joyce come paradigma di una serie di cose tipo la scelta, la libertà, i limiti, la gioia, l'assurdità e la completezza dell'essere umano* [1997], in Id., *Tennis, TV, trigonometria, tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, minimum fax, Roma 2011.

## II. Narrazione e preterizione: Thomas Pynchon

- Alfano G.; Carratello M. (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Cronopio, Napoli 2003.
- Avolio C., «*Shall I project a world?*». *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, “estetica. studi e ricerche”, 2, ottobre 2011.
- Bloom H. (a cura di), *Thomas Pynchon*, Chelsea House Publishers, Broomall 2003.
- Id., (a cura di), *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, Chelsea House, New York 1986.

- Casadei A., *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000.
- Chambers J., *Thomas Pynchon*, Twayne, New York 1992.
- Clerc C., *Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State University Press, Columbus 1983.
- Coward D., *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1980.
- Id., *Thomas Pynchon and The Dark Passages of History*, University of Georgia Press, Athens 2011.
- Daniele D., *Rovine Belliche e Detriti Recenti. Le Zone in Gravity's Rainbow*, "Rivista di studi anglo-americani", VI, 8, 1990.
- Dugdale J., *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*, Macmillan Press, Basingstoke and London 1990.
- Eve M.P., *Pynchon and Philosophy. Wittgenstein, Foucault and Adorno*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.
- Foucault P., *Preface* [1977], in Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.
- Gochenour P., *Anarchist Miracles: Distributed Communities, Nodal Subjects and The Crying of Lot 49*, "Pynchon Notes", 52-53, spring – fall 2003.
- Grant J.K., *A Companion to The Crying of Lot 49*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 2008<sup>2</sup>.
- Hohmann C., *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Study of Its Conceptual Structure and of Rilke's Influence*, Peter Lang, New York 1986.
- Hume K., *Pynchon's Mythography: An Approach to Gravity's Rainbow*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.
- Levine G.; Leverenz D. (a cura di), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Little, Brown and Company, Boston 1976.
- Madsen D.L., *Family Legacies: Identifying the Traces of William Pynchon in Gravity's Rainbow*, «Pynchon Notes», 42-43, spring – fall 1998.
- Mattessich S., *Lines of Flight. Discursive Time and Contercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Duke University Press, Durham 2002.
- Mendelson E. (a cura di), *Pynchon. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1978.
- Merleau-Ponty M., *Il romanzo e la metafisica* [1945], in Id., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2009.

- Miller W.I., *Anatomia del disgusto* [1997], McGraw Hill, Milano 1998.
- O'Donnell P., *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Duke University Press, Durham and London 2000.
- Id. (a cura di), *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Pynchon T., *Entropia e altri racconti* [1984], edizioni e/o, Roma 2004.
- Id., *Introduzione a 1984* [2003], in AA. VV., *Mille Novecento Ottanta Quattro*, minimum fax, Roma 2005.
- Id., *La cresta dell'onda* [2013], Einaudi, Torino 2014.
- Id., *L'arcobaleno della gravità* [1973], Rizzoli, Milano 2001.
- Id., *L'incanto del lotto 49* [1965], edizioni e/o, Roma 1998.
- Id., *Mason & Dixon* [1997], Rizzoli, Milano 1999.
- Id., *V.* [1963], Rizzoli, Milano 2005.
- Id., *Contro il giorno* [2006], Rizzoli, Milano 2009.
- Id., *Vizio di forma* [2009], Einaudi, Torino 2011.
- Rilke R.M., *Elegie duinesi* [1923], Einaudi, Torino 1978.
- Seed D., *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, University of Iowa Press, Iowa City 1988.
- Simonetti P., *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Aracne, Roma 2009.
- Simonetti P.; Rossi U. (a cura di), *Dream Tonight of Peacock Tails. Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon's V*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2015.
- Sklar R., *An Anarchist Miracle: The Novels of Thomas Pynchon*, in Mendelson E. (a cura di), *Pynchon. A collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1978.
- Smith S., *Pynchon and History. Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*, Routledge, New York 2005.
- Tanner T., *Thomas Pynchon*, Methuen, London 1982.
- Varsava J., *Teaching the Epochal Oedipa: The Crying of Lot 49 as Political Dialogue*, in Schaub T.H. (a cura di), *Approaches to Teaching Pynchon's The Crying of Lot 49 and Other Works*, The Modern Language Association of America, New York 2008.
- Weisenburger S.C., *A Gravity's Rainbow's Companion. Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 2006<sup>2</sup>.



### III. *Underworld*: Don DeLillo

- Adorno T.W., Frenkel-Brunswik E. (*et alii*), *La personalità autoritaria* [1950], vol. III, Edizioni di Comunità, Milano 1982.
- Baudrillard J., *Quando si toglie tutto, non resta niente*, “kairos”, 4/5, 2004.
- Bauman Z., *Vite di scarto* [2003], Laterza, Roma-Bari 2005.
- Benjamin W., *I «passages» di Parigi* [1982], in Id., *Opere complete. IX*, Einaudi, Torino 2000.
- Cuozzo G., *Filosofia delle cose ultime. Da Walter Benjamin a Wall-E*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013.
- Id., *I mondi apocalittici di Auster e McCarthy*, in Cuozzo G. (a cura di), *Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti*, Aracne, Roma 2012.
- DeLillo D., *Rumore bianco* [1985], Torino 1999.
- Id., *Underworld* [1997], Einaudi, Torino 1999.
- Douglas M., *Purezza e pericolo* [1966], Il Mulino, Bologna 1975.
- Foucault M., *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2009.
- Freud S., *Carattere ed erotismo anale*, in Id., *Opere 1905-1909*, Boringhieri, Torino 1972.
- Id., *Dalla storia di una nevrosi infantile*, in Id., *Opere 1912-1914*, Boringhieri, Torino 1975.
- Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id., *Opere 1915-1917*, Boringhieri, Torino 1976.
- Gentry C., *Il primo poliziotto d'America. Da Roosevelt a Nixon, la vita e i segreti di J. Edgar Hoover, capo dell'FBI* [1991], Mondadori, Milano 1996.
- Hoover J.E., *L'FBI contro il comunismo*, Sugar, Milano 1962.
- Jameson F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Fazi, Roma 2007.
- Kafka F., *Diari 1910-1923*, vol. I, Mondadori, Milano 1953.
- Laporte D., *Storia della merda* [1978], Multhipla Edizioni, Milano 1979.
- Martin P.; Viola A., *Trash. Tutto quello che dovrete sapere sui rifiuti*, Codice edizioni, Torino 2017.
- Menninghaus W., *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte* [1999], Mimesis, Milano-Udine 2016.
- Scanlan J., *Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo* [2005], Donzelli, Roma 2006.
- Scarpino C., *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Simonetti P., *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Aracne, Roma 2009.
- Summers A., *La vita segreta di J. Edgar Hoover, direttore dell'F.B.I.*, Bompiani, Milano 1993.
- Wilcox L., *Baudrillard, DeLillo's White Noise, and The End of Heroic Narrative*, “Contemporary

Literature”, XXXII, 3, Autumn 1991.

#### IV. *Infinite Junk*: David Foster Wallace

- Barth J., *La casa dell'allegria* [1968], Rizzoli, Milano 1974.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1939], Einaudi, Torino 2000.
- Boswell M., *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003.
- Burn S., *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, Continuum, New York-London 2003.
- Carlisle G., *Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, SSMG Press, Universal City 2007.
- Ghelli F., *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Liguori, Napoli 2003.
- Goerlandt I.; Herman L., *David Foster Wallace*, “Post-war Literatures in English: A Lexicon of Contemporary Authors”, LVI, 1-16, 2004.
- Hayes-Brady C., *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. Language, Identity, and Resistance*, Bloomsbury, New York-London 2016.
- Horkheimer M.; Adorno T.W., *Dialettica dell'illuminismo* [1969], Torino 2010.
- Lipsky D., *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta* [2010], minimum fax, Roma 2011.
- Pennacchio F., *What Fun Life Was. Saggio su Infinite Jest di David Foster Wallace*, Arcipelago, Milano 2009.
- Wallace D.F., *Autorità e uso della lingua (ovvero, Politica e lingua inglese è ridondante)* [2001], in Id., *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino 2014.
- Id., *E Unibus Pluram. Gli scrittori americani e la televisione* [1993], in Id., *Tennis, TV, trigonometria, tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, minimum fax, Roma 2011.
- Id., *Infinite Jest* [1996], Fandango Libri, Roma 2000.
- Id., *La ragazza dai capelli strani* [1989], minimum fax, Roma 2008.
- Id., *Questa è l'acqua*, Einaudi, Torino 2009.
- Id., *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso* [1989], minimum fax, Roma 2001.

## Conclusione. Letteratura e minorità

- Adorno T. W., *Note per la letteratura (1943-1961)*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Note per la letteratura (1961-1968)*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Id., *Teoria estetica* [1973], Einaudi, Torino 2009.
- Amendola G., *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Bari 1997.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1953], 2 voll., Einaudi, Torino 2000.
- Auster P., *Nel paese delle ultime cose* [1987], Einaudi, Torino 2003.
- Baudrillard J. [1988], *America*, SE, Milano 2000.
- Bauman Z., *Il buio del postmoderno*, Aliberti, Roma 2011.
- Id., *Il disagio della postmodernità* [2000], Bruno Mondadori, Milano 2007.
- Daniele D. (a cura di), *Scrittori e finzioni d'America: Incontri e cronache*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Ead., *Città senza mappa: paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, edizioni dell'Orso, Alessandria 1994.
- De Kerchove D., *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato* [1991], Baskerville, Bologna 1993.
- Doležel L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], Bompiani, Milano 1999.
- Dragosei F., *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Gadamer H. G., *Il problema della coscienza storica* [1963], Guida, Napoli 2004.
- Id., *Verità e metodo* [1960], Bompiani, Milano 1997.
- Guattari F., *Le tre ecologie* [1989], Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2013.
- Hassan I. H., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987.
- Horkheimer M.; Adorno T.W., *Dialettica dell'illuminismo* [1969], Torino 2010.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* [1988], Routledge, London-New York 2002.
- Jameson F., *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Garzanti, Milano 1990.
- Jarvis B., *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, St. Martin's Press, New York 1998.

- Johnston J., *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.
- Kant I.; Foucault M., *Che cos'è l'Illuminismo?* [1784; 1984], Mimesis, Milano-Udine 2012.
- Kellner S. (a cura di), *The Postmodern Adventure. Science, Technology and Cultural Studies in the Third Millennium*, The Guilford Press, London 2001.
- King G., *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartographies*, McMillan, Basingstoke-London 1996.
- La Cecla F., *Postfazione*, in Guattari F., *Le tre ecologie* [1989], Edizioni Sonda, Casale Monferrato 2013.
- Latouche S., *Il limite*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- LeClair T., *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, 1989.
- LeClair T.; McCaffery L., *Anything Can Happen. Interviews with American Novelists*, University of Illinois Press, Urbana 1983.
- Liotard J.-F., *La condizione postmoderna* [1983], Feltrinelli, Milano 2007.
- MacDonald D., *Controamerica* [1962], Rizzoli, Milano 1969.
- Marx L., *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, London 1964.
- Minca C. (a cura di), *Introduzione alla geografia postmoderna*, CEDAM, Padova 2001.
- Nocera G. (a cura di), a cura di, *America Today: Highways and Labyrinths*, Grafià, Siracusa 2003.
- Pareyson L., *Verità e interpretazione* [1971], Mursia, Milano 1982.
- Ricoeur P., *Il conflitto delle interpretazioni* [1969], Jaca Book, Milano 1995.
- Id., *La metafora viva: dalla retorica alla poetica* [1975], Jaca Book, Milano 1981.
- Id., *Tempo e racconto* [1983-1985], 3 voll., Jaca Book, Milano 1986-1988.
- Scholes R., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1979.
- Sloterdijk P., *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica* [2009], Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Id., *Sfere I. Bolle* [1998], Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Tanner T., *City of Words*, Jonathan Cape, London 1976.

## Sitografia [ultimo accesso 26-10-2017]

Materiali su *Torschlusspanik*: <http://omeka.wustl.edu/omeka/items/show/10172>

*The Gaddis Annotations*: <http://www.williamgaddis.org/>

Michel Foucault, *Introduzione alla vita non fascista*, ed. trilingue:

[https://maldoror.noblogs.org/files/2012/08/Foucault\\_IntroduzioneAllaVitaNonFascista.pdf](https://maldoror.noblogs.org/files/2012/08/Foucault_IntroduzioneAllaVitaNonFascista.pdf).

PynchonWiki: <https://pynchonwiki.com>

WallaceWiki su *Infinite Jest*: <http://infinitejest.wallacewiki.com/>

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare coloro che mi sono stati vicino nel corso degli anni di vita e di ricerca che hanno visto la composizione del presente studio: Valentina, compagna di cammino e lettrice paziente, che ha seguito la nascita e lo sviluppo di ogni singola idea esposta nelle pagine precedenti, accompagnandomi con vivacità e affetto nei miei giri di pensiero; i miei genitori e i miei suoceri, ai quali devo molto di ciò che sono e delle scelte che ho compiuto; Gianluca Garelli, che mi ha indicato la strada e mi ha permesso di percorrerla con autonomia, incoraggiandomi con competenza e gentilezza nei momenti più delicati del lavoro; Simone Rebora, della cui cura e brillante intelligenza sono sinceramente grato, amico e lettore attento di queste pagine che non sono altro se non la prosecuzione di un dialogo che la distanza non ha affievolito in intensità; Antonio Coda, che oltre ad aver letto e commentato ampi stralci del lavoro ha il raro dono di scovare storie nelle scorie e lo staff della Biblioteca CiviCa di Calenzano, che mi ha permesso consultare negli anni materiale bibliografico difficilmente reperibile e nella cui accogliente struttura molte delle riflessioni qui esposte sono state scritte.