



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE



## **DOTTORATO DI RICERCA IN**

### **Lingue, letterature e culture comparate**

Miti fondatori dell'Europa nelle arti e nella letteratura

## **I RIFIUTI NELLE ARTI E NELLA LETTERATURA**

### **CONTROARCHIVIO E MEMORIA DELL'UMANO**

#### **DOTTORANDA**

Dott.ssa Francesca Valdinoci

#### **TUTORE**

Prof.ssa Michela Landi

Professor Arnauld Pierre

CICLO XXX  
COORDINATORE Prof.ssa Rita Manzini

Anni 2014/2017

## INDICE

### INTRODUZIONE

- 1. Il rifiuto: un'immagine polisemica p.5
- 2. L'atopia dello scarto: excursus storico-sociale p.19
- 3. Prospettive di catalogazione p.23

### PARTE I

#### MUNDUS/IMMUNDUS

- 1. Introduzione p.27
- 2. Visioni moderne: l'altro mondo della Luna p.32
- 3. La dicotomia mundus/immundus nella città tentacolare: le fogne di Parigi p.33
- 4. Tra ordine e caos: i rifiuti nell'opera calviniana p.36
- 5. Il mondo invertito della discarica: Alexander, il dandy dei rifiuti p.42
- 6. Il mondo sotterraneo dei rifiuti: *Underworld* di Don DeLillo.
  - 6.1 Racconto e perdita: la funzione del rifiuto p.50
  - 6.2 L'altro mondo della discarica: identità e rifiuti p.56
  - 6.3 Jesse Detwiler, l'archeologo dei rifiuti p.59
  - 6.4 L'aura sacra dei rifiuti nel mondo postmoderno p.60
  - 6.5 La trasformazione dei rifiuti in arte: progettare mondi possibili p.69

### PARTE II

#### PER UNA CONTROMEMORIA CULTURALE: L'ARCHIVIO DEI FRAMMENTI DIMENTICATI

- 1. Definizioni preliminari

1.1 Una narrazione alternativa	p.75
1.2 Il frammento	p.79
1.3 L'archivio alternativo	p.80
1.4 Il collezionismo degli scarti e dei resti	p.82
1. Lo <i>chiffonnier</i>	
2.1 La <i>Chiffonnerie</i> nel XIX secolo	p.96
2.2 Dialettica <i>de l'or et de l'ordure</i>	p.110
2. Prospettive contemporanee	
3.1 Collezionismo al femminile: la <i>chiffonnerie sentimentale</i>	p.123
3.2 <i>Chiffonniers</i> contemporanei	
3.2.1 <i>Raymond Isidore e la sua cattedrale</i>	p.138
3.2.2 Stillman, l'archeologo postmoderno	p.144
3.2.3 Il collezionismo patologico: <i>Homer and Langley</i> di E.L. Doctorow	p.149
3.3 Thomas Pynchon: contromemoria, entropia e rifiuti	p.156

### PARTE III

#### I RIFIUTI MEMORIA DELL'UMANO

1. Considerazioni preliminari	
1.1 Modernità, feticismo e memoria	p.167
1.2 Rifiuti/feticci	p.171
1.3 Tre immagini ricorrenti	p.174
2. I rifiuti come traccia	
2.1 La sporta di Winnie in <i>Ah! Les Beaux jours</i> di Beckett	p.177
2.2 Tracce e vuoto della memoria nelle opere di Christian Boltanski e Patrick Modiano	p.179
2.3 La traccia mobile: la palla da baseball in <i>Underworld</i> di DeLillo	p.193
2.4 Orhan Pamuk e il museo delle tracce feticizzate	
2.4.1 Il romanzo guazzabuglio di feticci	p.196
2.4.2 L'innocenza degli oggetti: il Museo dell'Innocenza di Istanbul	p.211

3. Le macerie: tracce di una catastrofe occultata o sconosciuta	
3.1 Macerie contemporanee	p.217
3.2 Macerie: tracce di una catastrofe rimossa	p.221
3.3 Macerie: tracce di una catastrofe ignota	p.229
3.4 Esmeralda, l'angelo delle macerie	p.239
4. Le rovine postmoderne e il sentimento del sublime	p.243
4.6.1 I rifiuti: una rovina postmoderna	p.244
4.6.2 I rifiuti sublimi nella filosofia di Slavoj Žižek	p.247
BIBLIOGRAFIA	p. 249

## INTRODUZIONE

### 1. Il rifiuto: un'immagine polisemica

Ogni epoca è caratterizzata da immagini ricorrenti atte ad esprimere *le verità sacre* della contemporaneità, secondo la definizione fornita da Fredric Jameson nel suo saggio sul postmoderno<sup>1</sup>. Queste immagini ci appaiono come segni di quella che Sartre amava definire la *nevrosi oggettiva* di un particolare tempo e luogo<sup>2</sup>. La modernità ha visto emergere sempre più prepotentemente la componente materiale che si trova alla base di tutte le cose, fino a focalizzarsi su quello che potremmo definire un basso materialismo caratterizzato dalla comparsa sulla scena letteraria ed artistica di una legione di resti, scarti, avanzi, frammenti e, più in generale, di rifiuti di ogni sorta.

Poiché i resti proliferano senza più limiti in un mondo dominato dal capitalismo avanzato, la cultura del Novecento è caratterizzata da una particolare ricorrenza del fenomeno del recupero e del riuso: gli oggetti artistici sono spesso costituiti da scarti, frammenti, tracce, mentre le opere letterarie che tematizzano i rifiuti si fanno sempre più numerose. L'attrazione nei confronti di questo insieme di antimerci risulta tanto più evidente per il fatto stesso che gli oggetti defunzionalizzati rappresentano l'altra faccia dei miti di efficienza, crescita e produttività. L'enorme quantità di scarti prodotti risulta infatti impercettibile fino a che questi non raggiungono il loro "punto critico", oltre il quale la trasformazione del pianeta in un luogo sempre più affine ad un immondezzaio, ad una immensa discarica, diviene una minaccia realistica per il futuro.

Gli scarti e rifiuti sono investiti da forze diverse, di natura sia attrattiva che repulsiva. Destano reazioni contrastanti: disgusto nel caso in cui si tratti di resti da eliminare nel più breve tempo possibile, ma anche pietà in quanto reperti memoriali di un'inezienza perduta irrimediabilmente, o inquietudine di fronte al segno tangibile dello scorrere del tempo, oppure nostalgia e fascinazione crepuscolare, o ancora un sentimento di sublime postmoderno. La società contemporanea sembra talvolta trovare nell'esibizione dei propri rifiuti una paradossale forma di redenzione. A partire dagli scarti è, infatti, possibile costruire qualcosa di nuovo ed immaginare un diverso ordine delle cose, come mostrano le opere realizzate da artisti-*chiffonniers* come Joseph

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso Books, Londra 1992, p. 8 e p. 91.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tre tomi, Gallimard, Paris 1971-1972. Sulla «nevrosi oggettiva» di Sartre cfr E. Pinto, «La "nevrose objective" chez Sartre (*L'idiot de la famille*, Tome III)», *Les Temps Modernes*, n. 339, ottobre 1974, pp. 35-76; P. Vestraeten, *Sartre et son rapport à la nevrose objective*, in AA.VV., *Autour de Jean-Paul Sartre. Littérateur et philosophe*, Gallimard, Paris 1981, pp. 19-54.

Cornell. Charles Simic, nella sua opera dedicata alla figura di Cornell, elabora, ad esempio, un'estetica onnicomprensiva, che trova il suo materiale di lavoro proprio nell'esplorazione urbana: «Il modernismo in arte e in letteratura ha dato all'individuo una libertà senza precedenti d'inventarsi un suo mondo a partire dai frammenti di quello già esistente. Ha abolito le gerarchie della bellezza e ha consentito il combinarsi degli stili e l'aprirsi dell'esperienza quotidiana»<sup>3</sup>. Anche Jean Dubuffet non esita a cercare i materiali per le sue opere d'arte tra gli scarti perché si propone di mettere in rilievo la valenza estetica dello scarto stesso:

J'usais de balayures recueillies dans la chambre de couture de ma femme, riches en bouts de fils et menus débris mêlés de poussière, puis aussi d'ingrédients divers pris à la cuisine, tels que sel fin ou sucre en poudre, semoule ou tapioca. Certains éléments végétaux empruntés aux légumes et que j'allais le matin chercher aux Halles dans le tas d'immondices me furent parfois de bon profit<sup>4</sup>.

Quel che viene comunemente gettato via diventa portatore di una nuova dignità per l'artista, come lo stesso Dubuffet sostiene a più riprese<sup>5</sup>: «...pour l'artiste, il n'y a pas de détritus qui tiennent. La réalité tout entière se vaut»<sup>6</sup>. L'opera d'arte dovrà, quindi, essere «pleine des odeurs»<sup>7</sup> del vissuto reale.

Nel XX secolo emerge prepotentemente questa volontà di immergersi nella materialità del reale, sperandone tutti gli aspetti, anche quelli più bassi. Lo sguardo viene, quindi, sempre più spesso indirizzato verso il bidone della spazzatura, fino a fissarvi metaforicamente la propria dimora, talvolta per spirito di ribellione nei confronti di una prassi sociale che sembra fare scarto di tutto, altre volte inseguendo l'obiettivo di una facile provocazione, come avviene, ad esempio, nell'opera dal titolo *Piss Christ* di Andres Serrano nella quale il Cristo in croce viene immerso in uno dei residui corporei per eccellenza, l'urina. La predominanza di questo liquido di scarto come materiale costitutivo dell'opera può costituire un implicito riferimento al celebre orinatoio di Marcel Duchamp con uno sviluppo metonimico attraverso il quale l'attenzione dell'artista passa dal contenitore al contenuto.

Andres Serrano,

<sup>3</sup> Charles Simic, *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell* [1992], trad. it. di Arturo Cattaneo, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005, p. 52.

<sup>4</sup> Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris 1973, p. 230.

<sup>5</sup> «[...] au nom de quoi – sauf peut-être du coefficient de rareté – l'homme se pare-t-il de colliers de coquillage et non de toiles d'araignées, de la fourrure des renards et non de leurs tripes, je voudrais savoir au nom de quoi? La boue, les déchets et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service lui rendre que le faire souvenir de leur beauté?.»  
Jean Dubuffet, «Réhabilitation de la boue», *Juin*, n.12, 7 mai 1946.

<sup>6</sup> Anne Malherbe, «Les métamorphoses du déchet: Bissière, Chaissac et Dubuffet vers 1946», in *Les métamorphoses du déchet*, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez, Publications de la Sorbonne, Paris 2000, p. 16.

<sup>7</sup> Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit., p. 22.



*Piss Christ, 1987*

La logica sottesa all'estetica contemporanea prevede un ampliamento indefinito dei materiali utilizzabili, che giunge fino ad includere ogni tipo di rifiuto. L'arte viene, infatti, definita tale sulla base del luogo che occupa ed attraverso il quale riceve la sua legittimazione, come sottolinea a più riprese Walter Benjamin nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.<sup>8</sup>

All'orinatoio di Duchamp come *objet trouvé* sembra far riferimento anche la nota *Merda d'artista* di Piero Manzoni del 1961:

---

<sup>8</sup> Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], *Piccola Storia della Fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di M. Valagussa, Einaudi, Torino 2011.



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961

Scatoletta di latta, carta stampata, gesso, feci.

4,8x6 cm.

Museo del Novecento, Milano

Queste differenti opere rappresentano una tangibile testimonianza dei cambiamenti intercorsi nella concezione dell'arte nel corso del Novecento: progressivamente la presenza di riferimenti alla bassa materialità non risulta più scandalosa o sovversiva. Il filosofo Slavoj Žižek, nel saggio dal titolo *Il trash sublime*, sostiene che questo aspetto costituisca «una delle definizioni possibili del postmoderno in opposizione all'arte moderna: nel postmoderno, l'eccesso trasgressivo perde il proprio valore scioccante ed è pienamente integrato nel mercato artistico dell'establishment»<sup>9</sup>.

Al di là delle provocazioni più o meno facili, la presenza del rifiuto può sottolineare anche l'esistenza di un'economia e di una vita parallela a quella dominante, anche se celata; la spazzatura è, infatti, il volto tragico e occulto della merce. È questo l'obiettivo che si prefigge colui che cerca di raccogliere i rifiuti, precedentemente relegati ai margini, per farli sopravvivere alla distruzione, come traccia memoriale o frammento dal quale partire per immaginare nuove prospettive.

Questo atto ha un risvolto individuale ma anche sociale in quanto il concetto di scarto risponde, fin dalla sua definizione preliminare, a un contratto implicito tra gli uomini: l'allontanamento dal patto civile fa afferire il rifiuto stesso alla sfera del rito. L'espulsione del rifiuto, il suo allontanamento in un luogo circoscritto caratterizzato da una precisa e autonoma regolamentazione, ha originariamente in sé qualcosa di necessario e salvifico, poiché definisce un uomo ed una società, ma diviene, nell'attuale accelerazione del ciclo della merce, una tragica imposizione. Scrive Guido Viale nel saggio *Un mondo usa e getta*:

<sup>9</sup> Slavoj Žižek, *Il trash sublime* (2000), Mimesis, Milano 2013, p. 33.

I rifiuti costituiscono un vero e proprio mondo, complesso e simmetrico a quello delle merci: un mondo che, dietro lo specchio in cui la civiltà dei consumi ama riflettersi e prendere coscienza di sé, ci restituisce la natura più vera dei prodotti che popolano la nostra vita quotidiana.<sup>10</sup>

I rifiuti rappresentano, dunque, un mondo sotterraneo nel quale è possibile leggere il flusso di una storia nascosta che può emergere solo attraverso una contronarrazione, come mostra Don DeLillo in *Underworld*<sup>11</sup>, un romanzo nel quale il tema dei rifiuti è onnipresente.

La presenza degli scarti è spesso volta ad esibire, talvolta provocatoriamente, l'esistenza di un'alterità occultata o messa al bando, che può divenire un serbatoio di nuove prospettive e possibilità. Il mondo dei rifiuti può essere considerato un inferno nel quale prolifera l'informe oppure può incarnare l'ossatura della società, la sua essenza relegata in uno spazio negletto attraverso un atto di rimozione. Il protagonista del romanzo *Les météores* di Michel Tournier si fa portatore di questa seconda istanza:

Voilà bien le malentendu qui nous sépare. Pour mes conseillers municipaux enracinés tout d'une pièce dans le corps social la décharge est un enfer équivalant au néant, et rien n'est assez abject pour y être précipité. Pour moi, c'est un monde parallèle à l'autre, un miroir reflétant ce qui fait l'essence même de la société, et une valeur variable, mais tout à fait positive, s'attache à chaque gadoue.<sup>12</sup>

La discarica è un inferno e la sua conquista non può che avvenire attraverso il topos classico della discesa agli Inferi, presente sia nell'opera di Tournier sia in quella di DeLillo. L'“aldilà” della discarica si presenta allora come uno specchio in negativo nel quale si riflette l'“al di qua” nella sua essenza. Le reazioni suscitate da questa ambivalente considerazione del mondo sono una manifestazione riflessa dello statuto ambiguo di cui gode il rifiuto stesso. Queste riflessioni ritornano, in chiave paradossale e provocatoria, nell'installazione concepita da Maurizio Cattelan per la Biennale di Venezia del 2001, nella quale l'artista riproduce la gigantesca scritta “Hollywood” in cima alla discarica di Bellolampo a Palermo. Con questa operazione l'artista vuole trasporre un'immagine comunemente associata ai sogni di una società affascinata dall'industria del cinema a un contesto di degrado ambientale e culturale. «Per certi versi Hollywood e Los Angeles – afferma Cattelan – sono diventate quello che sono semplicemente cancellando il loro passato. Hanno modellato la loro immagine su un miraggio: hanno deciso di vivere all'ombra del futuro»<sup>13</sup>. L'insegna sembra suggerire che Hollywood sia prima uno stato d'animo e poi un luogo reale, ma questo stride con una città come Palermo «che combatte ogni giorno con la propria concezione di

<sup>10</sup> Guido Viale, *Un mondo usa e getta*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 7.

<sup>11</sup> Don DeLillo, *Underworld* [1997],

<sup>12</sup> Michel Tournier, *Les météores*, Gallimard, Paris 1975, p. 93.

[Trad. it.: «Ecco il malinteso che ci divide. Per i miei consiglieri municipali, inseriti completamente nel corpo sociale, la discarica è un inferno equivalente al nulla, e niente è così abietto per precipitarvi. Per me è un mondo parallelo all'altro, uno specchio che riflette quella che costituisce l'essenza stessa della società, e un valore variabile, ma del tutto positivo, si attacca ad ogni tipo di scarto.»]

<sup>13</sup> Maurizio Cattelan, intervista di Mark Sanders, in *Dazed and Confused*, n. 81, settembre 2001, p. 185.

passato e presente»<sup>14</sup>.



*Hollywood*, 2001.

Impalcatura, alluminio e luci alogene, 23.35 x 166.2 x 9 m.

Palermo, giugno-novembre 2001. Foto: Attilio Maranzano

La discarica viene rappresentata come un luogo caotico, informe e brulicante, completamente altro rispetto al mondo strutturato nel quale viviamo e nettamente separato da esso. Questa dicotomia tra mondo ed immondo, tra *cháos* e *kósmos*, è presente in alcune delle prose di Italo Calvino che compongono, come in un puzzle ben orchestrato, *Le Città Invisibili*<sup>15</sup>. Una costante rilevabile in numerose città descritte nell'opera è la presenza di una dicotomia tra uno spazio urbano ordinato ed uno caotico caratterizzato dal proliferare incontrollato dei rifiuti. Il massimo esempio, in questo caso, è rappresentato dalla descrizione di Leonia, sulla quale avremo modo di soffermarci a lungo nella prima parte di questo lavoro: città, questa, che riesce a mantenersi nel suo stato di perfezione gettando via ogni giorno tutti gli oggetti non più nuovi. Nel racconto autobiografico di vita parigina dal titolo *La poubelle agréée*, Italo Calvino fornisce una chiave di lettura per interpretare il desiderio dei leoniani di espellere continuamente i rifiuti:

Il portar fuori la *poubelle* va dunque interpretato contemporaneamente (perché così lo vivo) sotto l'aspetto di contratto e sotto quello di rito [...] il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un aldilà

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Calvino Italo, *Le Città Invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

Buttare l'immondizia è il primo movimento di un ingranaggio sociale al quale chiunque deve inevitabilmente sottostare, un atto attraverso il quale il protagonista riesce a vivere in armonia con il mondo<sup>17</sup>.

Un'idea analoga viene espressa da Alexander, narratore autodiegetico del romanzo *Les météores* di Michel Tournier, sul quale avremo modo di soffermarci ulteriormente nella prima parte della nostra ricerca. Questo personaggio è, infatti, un vero e proprio dandy dei rifiuti, che identifica il fare scarto con una forma di purificazione necessaria poiché salvifica:

J'aime jeter, rebuter, détruire, nettoyer par le vide. Je pense notamment que la plupart des maisons souffrent d'un système d'évacuation insuffisant. Si j'avais une grande demeure, je veillerais à ce que chaque mois une quantité notable de meubles, tapis, tableaux, vaisselle, lingerie, etc. fût livrée aux éboueurs. Faute de cette purge régulière, notre milieu domestique s'engorge, s'encrasse, et il faut attendre un déménagement pour que soit enfin accompli le grand massacre devenu à la longue indispensable.<sup>18</sup>

Il “fare scarto” corrisponde a un'esigenza individuale e sociale di purificazione; la necessità di selezionare e quindi di gettare, rifiutare e distruggere riguarda il microcosmo, ma si riflette sul macrocosmo attraverso l'istituzione di convenzioni sociali globalmente condivise. L'esistenza di quello che viene definito da Calvino un contratto, implica il riconoscimento implicito da parte della collettività di ciò che deve essere considerato uno scarto. È essenziale, quindi, riconoscere il valore sociale di tale operazione poiché non esistono criteri intrinseci per definire un oggetto come rifiuto. Nell'aggettivo ossimorico *agréée*, opposto al sostantivo *poubelle*, è possibile leggere una valutazione positiva dell'operazione di eliminazione che avviene grazie al riconoscimento collettivo di una serie di convenzioni. Attraverso l'eliminazione dei rifiuti dimostriamo, quindi, di rispettare un contratto interno ad una specifica comunità.

Nel romanzo *Homer and Langley* di E.L. Doctorow<sup>19</sup> l'attitudine dei due protagonisti ad ammucciare rifiuti nella loro casa contravviene alle convenzioni sociali e diviene oggetto di sdegno da parte dei vicini. I fratelli Collyer sono, infatti, afflitti dalla patologia omonima, detta anche disposofobia, che prevede l'accumulo compulsivo di oggetti inutili, di scarto, di rottami e di immondizie. A livello sociale, ma anche individuale, l'espulsione del rifiuto non è, dunque, solo una

<sup>16</sup> Italo Calvino, *La poubelle agréée*, in *Romanzi e racconti*, I Meridiani, vol. III, p. 65.

<sup>17</sup> «La poubelle è lo strumento per inserirmi in un'armonia, per rendermi armonico al mondo e rendere il mondo armonico a me».

Italo Calvino, *La poubelle agréée*, op. cit., p. 65.

<sup>18</sup> Michel Tournier, *Les météores*, op. cit., p. 87.

[Trad. it.: «Mi piace buttare, rifiutare, distruggere, far piazza pulita. In particolare penso che la maggior parte delle abitazioni soffrano di un sistema carente di evacuazione. Se avessi una grande dimora, mi preoccuperei che ogni mese una quantità notevole di mobili, tappeti, quadri, piatti, biancheria, etc. fosse consegnata agli spazzini. In mancanza di questa purga regolare, il nostro ambiente domestico s'ingolfa, si insudicia e bisogna aspettare un trasloco perché si compia infine il grande massacro diventato alla lunga indispensabile.»]

<sup>19</sup> E. L. Doctorow, *Homer and Langley*, Hachette, London 2009.

convenzione, ma anche, come si accennava, un rito che risponde alla necessità dell'uomo di “mondarsi” e mettere ordine nella sua esistenza separando il Sé ideale dal Sé di scarto per consegnare quest'ultimo all'oblio. Già il mito greco della lotta di Apollo contro Pitone, il serpente-drago nato dalla terra, racconta di questa esigenza: solo attraverso la sconfitta del basso animale si poteva dare, infatti, inizio alla civiltà.

Anche se quello dei fratelli Collyer non può essere considerato un caso isolato nella contemporaneità, la reazione più diffusa di fronte al proliferare incontrollato dei resti è l'angoscia. La sovrabbondanza di resti, infatti, giunge fino ad ossessionare l'uomo contemporaneo, che sente il peso di vivere in una società la cui memoria è inibita di fronte ad un passato interdetto nella sua interezza. I ricordi aggrappati ai miseri resti con i quali si viene quotidianamente in contatto non sono sufficienti per costituire una narrazione coerente del passato, la cui memoria rimane ancorata a brandelli, come avviene, ad esempio, per i consunti resti presenti nella borsa di Winnie in *Ah! Les beaux jours* di Samuel Beckett. La proliferazione dei rifiuti evoca, quindi, non solo un passato illeggibile, ma anche un divenire inquieto, instabile e precario, quasi informe; più in generale quella che può essere definita un'“alterità caotica”. Tale dimensione sconosciuta spaventa e ossessiona i contemporanei, ma può anche diventare, come abbiamo sostenuto nella seconda parte di questo lavoro, fonte di inesplorate possibilità.

In ogni sua declinazione tematica il rifiuto appare come la testimonianza di una marginalità sovversiva, attestabile a livello sia individuale sia sociale, perché gli ammassi di scarti appaiono anche come un ricettacolo di nuove possibilità per il futuro in grado di minare l'ordine costituito. I rifiuti rappresentano, infatti, anche un documento antistorico in quanto composto da quello che la storia ha escluso dal suo canone e defunzionalizzato. Le immagini concrete dei rifiuti hanno, in generale, l'obiettivo di contrapporsi all'imperativo della funzionalità, poiché «se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una nuova riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo immaginario l'ordinamento reale»<sup>20</sup>. Giacché non è possibile indicare una prospettiva univoca sulla base della quale poter definire l'utilità di un oggetto, la questione dell'esclusione concerne soprattutto la relazione tra sapere e potere, quale è stata scandagliata in primis da Michel Foucault. Nell'ottica di quest'ultimo l'esistenza di un discorso egemone determina infatti la segregazione di cose e persone in uno spazio marginale<sup>21</sup>.

Anche Bataille nei suoi articoli sul Fascismo degli Anni Trenta, pubblicati sulla *Critique Sociale*, rivendica la possibilità di un'esistenza residuale, lontana dall'idea di mondo proposta dal

<sup>20</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, p. 10.

<sup>21</sup> Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris 1969. *Surveiller et Punir : Naissance de la prison*, Gallimard, coll. Tel., Paris 1975. «Pouvoir et savoir», in Foucault, Michel, 2001 [1994], *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, Paris 1977. «La gouvernementalité», in Foucault, Michel, 2001 [1994], *Dits et Écrits II*, Gallimard, coll. Quarto, Paris 1978. «Du gouvernement des vivants», in Foucault, Michel, 2001 [1994], *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, Paris 1980. «Le sujet et le pouvoir», in Foucault, Michel, 2001 [1994], *Dits et Écrits II*, Gallimard, coll. Quarto, Paris 1982.

potere<sup>22</sup>: la società omogenea rigetta ogni alterità alla stregua del rifiuto tutto quello che non è in grado di assimilare, a partire dalle escrezioni corporee, fino ai processi inconsci come sogni e nevrosi o agli individui ribelli alla regola.

I rifiuti, infatti, sono l'elemento residuale di un incessante processo di modernizzazione che produce intorno a sé esclusioni e si definisce attraverso tale operazione, poiché l'identità necessita di essere determinata in rapporto a tutto quanto ne esorbita. La definizione stessa di funzionale postula inevitabilmente quella di non funzionale, concetto caratterizzato da una profonda ambivalenza; ambivalenza già insita d'altronde nel rapporto degli oggetti con lo scorrere del tempo. Tuttavia, come si accennava, la defunzionalizzazione può essere anche il presupposto per una nuova valorizzazione: anche lo scarto può essere reimpiegato ed il suo riutilizzo in ambito artistico implica un reinvestimento di attenzione attraverso la ricontestualizzazione. Un oggetto può essere recuperato e 'rifunzionalizzato' dall'artista che opera allora alla stregua di un novello *chiffonnier*.

Lo *chiffonnier* che raccoglie i nostri scarti diviene anche il custode dei nostri più intimi e inconfessabili segreti. Quello che buttiamo, infatti, parla di noi quanto quello che conserviamo, anche se spesso la volontà inconscia di rimuovere i nostri scarti ci rende questi ultimi completamente alieni, come avviene per il protagonista di *White Noise* di Don DeLillo:

Slacciai i fermagli del sacco, aprii il blocco e lo tirai fuori. Il tanfo terribile mi colse con una forza sconvolgente. Era nostro? Roba veramente nostra? Lo avevamo prodotto noi? [...] Una sorta di geometria occulta o di simbolica ghirlanda di ossessioni. Trovai una buccia di banana con dentro un tampone. Forse il lato sotterraneo e oscuro del consumatore? Mi imbattei in una orrenda massa grumosa di capelli, sapone e tappi per gli orecchi, scarafaggi spappolati, anelli per aprire le lattine, sfilacci di filo per i denti, frammenti di ricambi di penne a sfera, stuzzicadenti con ancora impalati dei frammenti di cibo<sup>23</sup>.

La spazzatura, fonte di informazioni sul rimosso e sui risvolti più segreti delle esistenze individuali, esercita una fascinazione "colpevole" perché mantiene un carattere privato: «Arde nel proprio intimo di un calore personale, dei segni di una più profonda natura, indizi di aspirazioni personali, di fallimenti umilianti? Quali abitudini, manie, vizi, tendenze? Quali atti solitari, quali abitudini inveterate?»<sup>24</sup>.

Il protagonista del romanzo di DeLillo apre il sacco della spazzatura e lo esamina come un archeologo della civiltà dei consumi, cioè di una società che lascia dietro di sé soprattutto rifiuti. Secondo Calvino, lo "sguardo dell'archeologo" è appunto quello dell'uomo di fronte al caotico «magazzino dei materiali accumulati dall'umanità»<sup>25</sup> di cui non è in grado di fornire una

<sup>22</sup> Georges Bataille, *Documents, réédition intégrale de la revue*, avant-propos de Hubert Juin, Jean-Michel Place, Paris 1991.

<sup>23</sup> Don DeLillo, DeLillo Don, *White Noise*, Viking Adult, New York, 1985, trad. it. Mario Biondi, *Rumore Bianco*, Einaudi, Torino 1999, p. 310.

<sup>24</sup> Don DeLillo, *Rumore Bianco*, op. cit., p. 309

<sup>25</sup> Italo Calvino, «Lo sguardo dell'archeologo», *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1995, p. 263.

spiegazione razionale, ma solamente di descrivere il contenuto.<sup>26</sup> «What archaeologists mostly excavate – sostiene Gavin Lucas – is what people deliberately did not want, or discarded – their garbage».<sup>27</sup> L'attitudine dell'archeologo è quella che fa propria il protagonista di *White Noise* quando, apparentemente senza spiegazione, si dirige verso i suoi rifiuti domestici per esaminarli:

Attraversai la cucina, aprii lo sportello del compressore e guardai nei sacchetti della spazzatura. Uno stillante cubo di lattine semistrotolate, 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. Portai il sacco fuori dal garage e lo svuotai. La massa compressa se ne stette posata lì, come un'ironica scultura moderna, massiccia, tozza, beffarda. Vi ficcai più volte il manico del rastrello e poi sparpagliai il materiale sul suolo di cemento. Quindi ne estrassi i vari oggetti uno a uno, massa informe dopo massa informe; chiedendomi come mai mi sentissi tanto colpevole, come di violare una privacy, di svelare certi segreti intimi e forse vergognosi.<sup>28</sup>

I rifiuti, documento diretto e minuzioso del comportamento di chi li ha prodotti, si spingono al di là della percezione individuale e sociale di sé del produttore stesso, raccontando una storia occulta e sotterranea spesso sconosciuta anche ai suoi stessi attori. «Le persone dimenticano, insabbiano, si illudono, mentono. Ma la loro spazzatura dice sempre la verità»<sup>29</sup>, sostiene l'archeologo William Rathje. Il mondo della discarica, luogo principe di romanzi come *Underworld* di DeLillo e *Les météores* di Michel Tournier, è il capovolgimento del nostro cosmo, è lo spazio dell'oblio, ma può divenire il fulcro di una nuova memoria dell'umano, o altrimenti di una contromemoria. Se i nostri rifiuti dicono tutto di noi, anche il rimosso, allora saranno la miglior fonte dalla quale partire per raccontare una storia alternativa, fondante una nuova memoria inclusiva.

La discarica, talvolta rappresentata come un cantiere, può assumere lo statuto di un mondo sepolto: «un chantier de fouilles archéologiques, mais très particulier, parce qu'il s'agit d'une archéologie du présent, ayant donc un lien de filiation immédiate avec la civilisation d'aujourd'hui»<sup>30</sup>. L'artista, che consulta come un archivio la discarica, è un archeologo del presente.

<sup>26</sup> Per approfondire il tema dell'archeologia dei rifiuti:

Michael Shanks, David Platt, William L. Rathje, "The perfume of garbage: modernity and the archaeological", *Modernism/Modernity* 11, n. 1 2004.

William L. Rathje, Collum Murphy, *Rubbish! The Archaeology of Garbage*, Harper Collins, New York 1992.

Ian Hodder, «The Meaning of Discard: Ash and Domestic Space in Baringo», *Method and Theory for Activity Area Research: an Ethnoarchaeological Approach*, ed. Susan Kent, Columbia UP, New York 1987.

Louise Martin, Nerissa Russel, "Trushing Rubbish", *Towards Reflexive Method in Archaeology: the Exemple at Catalhöyük*, ed. Ian Hodder, Cambridge McDonald Institute for Archaeological Research, 2000, pp. 57-70.

John Chapman, "'Rubbish Dumps' or 'Places of Deposition'?: Neolithic and Copper Age Settlements in Central and Eastern Europe," in *Neolithic Orkney in its European Context*, ed. Anna Richie (Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2000).

<sup>27</sup> Garvin Lucas, *The Archaeology of Time*, Routledge, Londra 2005, pp. 128-129.

<sup>28</sup> Don DeLillo, *Rumore Bianco*, op. cit., p. 308-309.

<sup>29</sup> Jonathan Miles, *Want Not* [2013], trad. it. A. Martinese, *Scarti*, Minimum Fax, Roma 2015. Citato in epigrafe.

<sup>30</sup> Michel Tournier, *Les Météores*, op. cit., p. 236.

[Trad. it.: «Un cantiere di scavi archeologici, ma molto particolare, perché si tratta di una archeologia del presente,

In questo senso opera Mark Dion, artista contemporaneo che utilizza un metodo pseudoarcheologico per creare opere come *Flotsam and Jetsam (The End of the Game)* (1994), *History Trash Dig* (1995), *History Trash Scan* (1996). In particolare *Tate Thames Dig* (1999) è un'opera che raccoglie e dispone oggetti atti a descrivere in maniera critica la storia del museo: in un primo momento l'artista lavora con un gruppo di archeologi sulle rive del Tamigi per reperire oggetti di scarto e catalogarli accuratamente sulla base della tipologia, delle dimensioni, del colore. Infine, questi reperti vengono disposti in una credenza che rimanda alla tradizione dei *cabinet of curiosity*, delle *Wunderkammern*, diffuse in tutta Europa a partire dal Cinquecento. Scrive Françoise Cohen: «Si Mark Dion privilégie le cabinet bien rang , le *Theatrum Mundi*, c'est pour en interroger la représentation, non pour la figer. Dion ne propose pas une archéologie de la connaissance. Il la met en mouvement. De nombreuses  uvres ressemblent   des campements, bases scientifiques de recherches aussitôt disparues et d plac es»<sup>31</sup>. I reperti ritrovati sono delle tipologie pi  eterogenee: bottiglie, pezzi di vetro, di ceramica, di plastica e di ferro, bottoni, denti, ossa, carte di credito, documenti di identit , chiavi, giocattoli. Una volta disposti insieme, questi frammenti non ricostituiscono nella sua interezza il passato, poich  sono essenzialmente muti se indagati uno a uno, ma incarnano nella loro concretezza una riflessione sullo scarto come fonte archeologica.

Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999

---

che ha quindi un legame di filiazione immediato con la civilt  odierna.]]

<sup>31</sup> Françoise Cohen, «Une promenade   la surface du monde», *Mark Dion. The Natural History of the Museum*, Carr  d'Art Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 2007.



Lavoro preparatorio di raccolta.



Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999

Materiali vari: 2660 x 3700 x 1260 mm

Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999. Dettaglio,



Tate Collection, Londra.

Per quanto ogni artista o letterato sia consapevole, come l'archeologo, dello scacco finale a cui è destinato ogni tentativo classificatorio, non si vuole rinunciare alla creazione di una tassonomia e conseguentemente di un archivio ordinato degli scarti prodotti dal nostro mondo. Stillman, l'eccentrico protagonista del primo racconto della *New York Trilogy* di Paul Auster, è il personaggio letterario che meglio incarna le istanze del collezionista di scarti di fronte al caos che contraddistingue le grandi metropoli postmoderne. Rappresenta una delle numerose declinazioni contemporanee della figura dello *chiffonnier* ottocentesco, sulle quali avremo modo di soffermarci nella seconda parte nel capitolo “*Chiffonniers contemporanei*”. Dato che l'obiettivo di Stillman è quello di rimettere insieme i pezzi di un mondo ritenuto ormai completamente disintegrato, questo personaggio può essere ascritto al novero degli archeologi del postmoderno. Esattamente come Mark Dion, il protagonista del racconto di Auster, nel cercare di catalogare i frammenti, compie un'operazione impossibile da portare a termine ma salvifica.

Già negli Anni Venti Man Ray aveva dato il titolo di *New York* ad una sua fotografia di un portacenere rovesciato a terra, in seguito inserita nel collage *Transatlantic* insieme con una carta di Parigi. La rappresentazione della grande città mostra come la società dell'utile produca una enorme quantità di resti, impercettibili dalla maggior parte dei suoi abitanti fino a che non raggiungono, come si è visto, un punto critico. Altrimenti detto, rifiuti sono ovunque nella metropoli, ma un meccanismo inconscio di rimozione li rende di fatto invisibili quando essi non sono posti al centro della riflessione artistica e letteraria.

Un esempio di questo meccanismo inconscio è fornito dall'opera di Edward Ruscha che la

domenica fotografa dall'elicottero una trentina di parcheggi di supermercati americani ovviamente deserti. La serie di fotografie del 1967, dal titolo *Thirty-Four Parking Lots*, mostra il parcheggio come una cloaca in potenza, proliferante di macchie d'olio che si possono rinnovare ogni giorno. Una volta raggiunto il punto critico si può aggiungere un nuovo strato d'asfalto per nascondere la macchie, ma queste si ripresenteranno comunque di lì a pochi mesi. Ruscha mostra come la funzione della "macchia" sia quella di alterare l'uniformità dello spazio abitato, minandolo nella sua integrità. Queste macchie, esattamente come altri oggetti di scarto, sono concepite come l'equivalente visivo del "rumore" di fondo caratteristico del capitalismo avanzato e dei mass media; di norma escluse dalla percezione comune, macchie e rumori, vengono considerate da Ruscha come interferenze nella trasmissione del messaggio dominante.

Di tali rumori dei quali spesso non siamo consapevoli rende conto il romanzo di Don DeLillo *White Noise*. Non a caso il centro commerciale è uno dei luoghi più significativi in cui viene ambientato il romanzo: l'ipnosi tardocapitalistica determina un'estraniamento dalla realtà sensoriale a favore di una chiusura entro una iperrealità allucinatoria. «La narrazione assume i toni di un'allucinazione iperrealistica, dove la coscienza del soggetto sembra polverizzarsi nella proiezione esterna verso oggetti inutili, detriti, accumuli»<sup>32</sup>, scrive Lucia Faienza. La realtà della merce, verso la quale i personaggi del romanzo provano un'attrazione pulsionale, talvolta investita da una luce pressoché sacrale, alla fine si rivela soltanto l'altra faccia del rifiuto, nascondendo lo smarrimento esistenziale della società del capitalismo avanzato. Sono numerose le vicende romanzesche che si svolgono nel luogo principe della esibizione di merci, il supermercato, in cui viene sottolineata questa tendenza all'accumulo:

Comperavo con abbandono incurante. Comperavo per bisogni immediati ed eventualità remote. Comperavo per il piacere di farlo, guardando e toccando, esaminando merce che non avevo intenzione di comprare ma che finivo per acquistare. [...] Cominciai a crescere in valore e autoconsiderazione. Mi espansi, scoprii nuovi aspetti di me stesso, individuai una persona della cui esistenza mi ero dimenticato. Mi trovai circondato di luce.<sup>33</sup>

La merce, acquistata compulsivamente, come nel caso dell'eroe eponimo del romanzo di Calvino *Marcovaldo*<sup>34</sup>, diventerà ben presto rifiuto, il sottobosco oscuro della coscienza del consumatore.

I rifiuti costituiscono, in definitiva, il volto tragico della merce. Per questo la loro esposizione è, come nel tragico, duplice: da un lato, essi apportano angoscia di fronte alla necessità di una scelta; dall'altro costituiscono la possibilità di una catarsi collettiva e di una palingenesi. Come avremo modo di approfondire in seguito, questa possibilità di rigenerazione ha spesso origine in un paesaggio postapocalittico, in un mondo nel quale la fine si è già compiuta.

<sup>32</sup> Lucia Faienza, "Rumore bianco di DeLillo, trent'anni dopo", *Le parole e le cose*, 20 dicembre 2015. <http://www.leparoleelecose.it/?p=21479>, consultato il 22/10/2015

<sup>33</sup> Don DeLillo, *Rumore Bianco*, op. cit., p. 104.

<sup>34</sup> Italo Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Einaudi, Torino 1963.

## 2. L'atopia dello scarto: un excursus storico

A partire dal primo Ottocento la letteratura si trasforma, secondo le parole di Francesco Orlando, nel «ripostiglio [...], sede di un ritorno del represso antifunzionale»<sup>35</sup>. La defunzionalizzazione degli oggetti diviene, infatti, una questione centrale con la repentina svolta economica in corso nell'Europa occidentale<sup>36</sup> a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, che prevede una progressiva tendenza alla sovrapproduzione. La diffusione della mentalità capitalistica, contraddistinta dal progressivo declino dell'economia circolare basata sul riutilizzo di materiali a favore di una produzione valorizzante il rinnovamento, raggiunge il suo apice nel nuovo millennio. Negli ultimi decenni, tuttavia, si è anche sviluppata una nuova consapevolezza sociale in merito, nonostante essa spesso non sia supportata da prassi idonee ed efficaci.<sup>37</sup>

Abbiamo avuto modo di mettere in luce nella prima parte di questa introduzione quanto la contemporaneità risulti influenzata da questo meccanismo di riduzione del ciclo di vita degli oggetti; meccanismo direttamente proporzionale alla presenza di materiali di scarto nella letteratura e nell'arte. In precedenza, la presenza del tema, per quanto marginale, può essere ascritta a due dinamiche fondamentali: la prima riguarda la corporeità utilizzata in chiave comica o satirica<sup>38</sup>; la seconda concerne l'utilizzo di immagini scatologiche relative ad una visione del mondo in cui lo è metafora di bassezza morale. Alla presenza di queste immagini nella storia dell'arte moderna sono dedicati alcuni capitoli del saggio di Ave Appiano, dal titolo *Estetica del rottame*<sup>39</sup>, nel quale, però, l'analisi si concentra soprattutto su rovine e ruderi come a testimoniare di fatto l'assenza di rappresentazioni di rifiuti veri e propri.

Anche se i rifiuti e gli scarti non sono mai temi centrali nell'antichità, nell'età medioevale e nella prima modernità esistono alcune opere nelle quali sono contenute considerazioni marginali ma

<sup>35</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., p. 17.

«[...] la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé, infrazioni e frustrazioni.»

Ibid., p. 8.

«Se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordine reale.»

Ibid., p. 9.

<sup>36</sup> Come è noto, alcuni paesi europei, Inghilterra e Francia, vivono per primi le conseguenze della rivoluzione industriale, mentre altri, come l'Italia, si avviano in maniera più lenta sulla via dell'industrializzazione verso la fine del XIX secolo o l'inizio del secolo successivo.

<sup>37</sup> Risulta interessante in merito il recente saggio di Niccolò Scaffai *Letteratura e ecologia*, Carocci, Roma 19 ottobre 2017.

<sup>38</sup> Nella letteratura popolare si ritrova sovente il motivo della beffa che prevede lo scambio tra gli escrementi e il cibo o la trasformazione dello sterco in denaro. Risulta imprescindibile in questo caso il riferimento al celebre saggio di Michail Bachtin, dal titolo *Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>39</sup> Ave Appiano, *Estetica del rottame*, Booklet, Milano 1999.

significative in merito. La prima tra queste è un dialogo platonico, *Il Parmenide*, che analizzeremo partendo dalle immagini di *capelli*, *fango* e *sporcizia* in esso contenute. Si tratta di un'opera molto nota sull'analisi della quale si sono soffermati numerosi filosofi e critici, i quali tuttavia raramente<sup>40</sup> hanno messo in luce il valore fondativo di tali immagini. A nostro avviso, in questo dialogo Platone anticipa considerazioni che avranno modo di essere adeguatamente tematizzate solo nell'epoca contemporanea. Per questo motivo la prima opera analizzata in questo lavoro è proprio *Il Parmenide*, un *unicum* la cui lezione rimane a lungo inascoltata. L'analisi di questo dialogo si trova nella prima parte del nostro lavoro, intitolata “mundus/immundus”, nella quale avremo modo di analizzare la presenza degli scarti come testimonianza di un contrordine caotico ed immondo che si contrappone alla perfezione del *kósmos*. I rifiuti, infatti, possono essere considerati come una prova dell'imperfezione del reale che deve essere occultata ed isolata in uno spazio circoscritto.

*Il Parmenide* di Platone si staglia, quindi, per secoli, come un eccellente caso, del tutto isolato di una “filosofia del rifiuto”. Infatti, bisognerà attendere il XIX secolo perché la lezione parmenidea, mediata dal fondamentale contributo di Charles Baudelaire, ritorni in auge. La revisione del tema platonico è legata infatti allo sviluppo del sistema capitalistico che ha permesso di considerare il mondo come una immane raccolta di merci, secondo la definizione data da Marx nel *Capitale*<sup>41</sup>. La letteratura e le arti visive hanno assunto su di sé il compito di riflettere sul lato oscuro della produzione, trasformandosi progressivamente in quel serbatoio, reale o metaforico, di oggetti di scarto, cioè di antimerci, a cui fa riferimento anche Francesco Orlando nel suo fondamentale saggio sugli oggetti desueti al quale abbiamo già fatto riferimento e sul quale avremo modo di soffermarci in seguito.

L'autore che per primo mostra una spiccata coscienza dello sviluppo di questa problematica in seno alla nascente civiltà dei consumi è, come si accennava, Charles Baudelaire, il cui merito è quello di anticipare una serie di temi che avranno una grande diffusione nel secolo successivo. Il poeta rappresenta emblematicamente nelle sue opere la città moderna come caotico e disorganico guazzabuglio, all'interno del quale si comincia a riscontrare una sempre più massiccia presenza dei rifiuti. Baudelaire inaugura la modernità primariamente per il fatto di aver colto distintamente quei cambiamenti a partire dai quali avranno origine gli aspetti più peculiari della postmodernità. È, infatti, il primo a compiere quella fondamentale operazione di desublimazione dell'arte rappresentata dalla collocazione dell'aureola poetica nel fango urbano, ovvero a liberare l'arte dalla “tirannide” dell'idealismo.

Nella moderna città tentacolare lo scarto è una presenza tanto pervasiva da assumere una certa rilevanza di sistema, anche a livello economico: esito dei processi industriali, lo scarto viene progressivamente reimmesso nel ciclo produttivo. Il raccoglitore di rifiuti, lo *chiffonnier*, è descritto

<sup>40</sup> Il filosofo Rocco Ronchi ha incentrato la sua analisi sulla valorizzazione di questo aspetto, come avremo modo di sottolineare nella parte di questo lavoro dedicata al dialogo platonico.

<sup>41</sup> Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Buch I*, [Il capitale. Critica dell'economia politica. Libro I], in Marx e Engels, *Werke*, Dietz, Berlin 1962, t. XXIII, p. 49.

da Walter Benjamin come una delle figure più rappresentative della Parigi capitale del XIX secolo<sup>42</sup>. Si tratta infatti di una figura ampiamente presente nelle opere coeve, nelle canzoni, nelle vignette e caricature, sulle riviste, nei saggi e anche nelle opere letterarie. Alcuni letterati, tra cui Baudelaire, si fanno interpreti di una nuova visione del rifiuto legata *in primis* proprio alla figura emblematica dello *chiffonnier* ed *in secundis* alla dialettica *de l'or et de l'ordure*, dell'alto e del basso, considerando lo straccivendolo l'alter ego del poeta e della sua azione di novello alchimista.

La solidarietà del poeta con lo *chiffonnier* nell'opera baudelairiana è stata per la prima volta sottolineata dallo stesso Benjamin, il quale rileva la centralità di questa figura per comprendere le intuizioni di Baudelaire sulla società moderna. Il poeta riesce infatti, lo ribadiamo, a prefigurare alcuni aspetti della modernità che diventeranno palesi solo nei decenni successivi. Uno tra questi è il mito della novità che rappresenta la quintessenza della falsa coscienza borghese. Questa classe sociale, divenuta dominante nel XIX secolo in seguito alla definitiva crisi della nobiltà, considera, infatti, il nuovo come valore supremo. In opposizione a questa tendenza, Baudelaire ha avuto, in ambito letterario, per primo l'intuizione di considerare la merce come un feticcio borghese al quale opporre, da un punto di vista ideale, lo scarto in quanto frammento di realtà in un mondo illusorio.

Sulla base delle nostre ricerche, possiamo evidenziare alcuni altri momenti di cesura nel corso del XX secolo per quel che concerne il tema in esame. Il primo è costituito dalla rivoluzione surrealista grazie alla quale l'oggetto, anche banale o di scarto, acquisisce un ruolo preminente. Una trattazione a sé meriterebbe l'oggetto surrealista in ambito sia artistico sia letterario. Tuttavia, dato che numerosi saggi<sup>43</sup> analizzano a fondo questo tema, abbiamo deciso di limitarci a qualche collegamento tematico ad opere considerate imprescindibili. Un altro caso coevo di rivalutazione del basso materialismo, sul quale avremo modo di soffermarci in seguito, è costituito dalla rivista *Documents* sulle pagine della quale Georges Bataille e Michel Leiris decidono di scagliare il colpo mortale al razionalismo moderno concentrando la loro attenzione sulla natura materiale di tutte le cose. Risulterà significativo, ai fini della nostra trattazione, operare un confronto, per quel che concerne l'estetica del basso materialismo, tra la riflessione di Bataille e quella contenuta nel *Parmenide* platonico.

Un ulteriore momento di demarcazione storica per quel che concerne lo sviluppo dell'immagine dello scarto e del rifiuto è costituito, a nostro avviso, dalla Seconda guerra mondiale, durante la quale la popolazione europea entra in diretto contatto con una quantità di macerie che non sarebbe forse neanche stato possibile immaginare precedentemente. In questo paesaggio devastato, gli scarti sono costituiti in primis dalle rovine; ammassi informi e spaventosi. Dopo la conclusione della guerra, ci si trova di fronte ad una serie di nuove sfide da affrontare per reagire

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

<sup>43</sup> Fondamentale è l'analisi condotta da Lino Gabellone nel saggio dal titolo *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977. Inoltre, si è tenuta dal 30 ottobre 2013 al 3 marzo 2014 una mostra dal titolo *Le Surréalisme et l'objet* presso il Centre Pompidou, il cui catalogo dal titolo *Dictionnaire de l'objet surréaliste* approfondisce il tema in questione grazie a significativi contributi.

alla devastazione bellica; è da qui che si comincia, quindi, a considerare i frammenti come possibili portatori di una dignità morale alla quale è necessario conferire anche una dignità estetica.

A partire dal secondo dopoguerra, il numero di opere che tematizzano i rifiuti cresce esponenzialmente secondo quella molteplicità di linee tematiche che abbiamo cercato di mettere in evidenza precedentemente. Il movimento postmoderno, sulla cui definizione non riteniamo opportuno dilungarci in questa sede, si sviluppa infatti in un contesto economico, politico e sociale che può essere definito come tardo capitalismo, e nel quale risultano ormai palesi i limiti del capitalismo stesso sotto molteplici punti di vista. Alcune delle numerose opere prodotte negli ultimi trent'anni sul tema dei rifiuti mostrano uno spiccato intento di denuncia nei confronti di un sistema economico globale che semina esclusione: in certi paesi lasciati ai margini, ma anche all'interno delle nostre società occidentali. Per quanto si possa condividere, a livello ideologico, questa posizione, quel che ci siamo prefissi in questo lavoro non è la denuncia, ma l'indagine di ulteriori e, a nostro avviso, più significative immagini contemporanee dei rifiuti.

### 3. Prospettive di catalogazione

La lettura benjaminiana dell'opera di Baudelaire è uno dei punti di partenza di questo lavoro così come l'enciclopedica opera di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* della quale si condividono le premesse ed alcune idee fondanti. A partire dal secondo Ottocento la letteratura si focalizza maggiormente sull'analisi del rapporto tra l'uomo e gli oggetti. Questi ultimi spesso vengono descritti, lo abbiamo visto, come resti defunzionalizzati dei quali l'artista coglie la valenza simbolica. È quanto sottolinea Gabriele D'Annunzio nel suo *Libro segreto*:

ecco un frammento di utensile, un rottame di ghisa, un chiodo torto, una scatola di zinco vuota, un palmo di spago, una scheggia, un truciolo. Tutto mi parla, tutto è segno per me che so leggere [...]. Le linee espresse dall'incontro casuale degli oggetti inventano una scrittura ermetica<sup>44</sup>.

Facciamo poi nostra la convinzione di Francesco Orlando sul ruolo centrale del rapporto tra gli uomini e le cose nella letteratura ed in particolare sul valore dell'oggetto desueto, affascinante e perturbante proprio perché scartato dal sistema produttivo, ma manifestiamo l'intenzione di allargare il campo di ricerca sia a livello tematico sia cronologico. Orlando si concentra su un vasto corpus di testi differenti per genere e soggetti trattati, ma rimane in gran parte ancorato ad opere scritte tra il secondo Ottocento e l'inizio del Novecento, concedendosi solo rari excursus nella

<sup>44</sup> Gabriele D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, in *Il venturiero senza ventura*, Prose di ricerca, t. II, Mondadori, Milano 1950, pp. 849-850.

contemporaneità, mentre il nostro intento è quello di allargare lo spettro cronologico dato che questo tema raggiunge, a nostro avviso, sviluppi significativi anche nella stretta contemporaneità. La volontà di concentrarsi su un periodo più vasto porta con sé anche alcune conseguenze di natura eminentemente tematica poiché le rappresentazioni dell'oggetto desueto si evolvono durante il Novecento fino a conoscere, come vedremo, una sorta di trasmutazione.

Il Novecento, infatti, appare soprattutto ossessionato da oggetti materiali diminuiti o mancanti di una loro parte, sottoposti quindi a un processo di privazione; oppure oggetti integri, considerati però inutili, e dunque defunzionalizzati che possono conoscere una nuova attribuzione funzionale. Risulta essenziale tenere in considerazione anche il ruolo giocato dal tempo in questi processi di funzionalizzazione, defunzionalizzazione e rifunzionalizzazione. Come ha dimostrato Francesco Orlando, la questione degli oggetti desueti, inutili o invecchiati investe «il rapporto stesso degli uomini con il tempo, che impone le sue tracce alle cose: proiettando sulle cose i limiti sia della condizione umana metastorica, sia della durata storica della civiltà»<sup>45</sup>.

Questo rapporto appare sicuramente fondamentale come orizzonte di riferimento, ma risulta più significativa ai nostri occhi un'altra prospettiva di indagine: non sono tanto importanti le tracce che il tempo lascia sugli oggetti quanto la trasformazione degli oggetti stessi in tracce. La funzione dell'oggetto come “riattivatore” mnemonico mostra due macro tendenze emerse dall'analisi del nostro corpus di opere che possono essere sintetizzate, rispettivamente, come “oggetto-frammento” e “oggetto-traccia” a cui dedicheremo un adeguato approfondimento nella seconda e nella terza parte di questa ricerca. Accenniamo qui soltanto al fatto che nell'immagine della traccia risulta basilare la funzione, di tipo feticistico, di investimento psichico sull'oggetto; quest'ultimo, divenuto il sostituto simbolico di una sopravvivenza paradossale, consente di esorcizzare il trauma di una perdita e la realtà di un'assenza. Come sostiene Gianni Celati, questi oggetti «da tracce di zone dimenticate, divengono memorie e recupero di un'altra verità che la storia non può conoscere perché ha rimosso»<sup>46</sup>.

Le immagini che cataloghiamo come frammento si contraddistinguono, invece, per la loro funzione costruttiva e creatrice, che investe con funzione catartica un progetto di rigenerazione. Infatti, se il frammento non può più essere riconducibile ad una realtà precisa e ad un'unità originaria, poiché rimanda ad un'apocalisse ignota e non ricostruibile nella sua interezza, tuttavia esso non solo ha la funzione di denunciare la distruzione ma, trasformandosi in traccia – come nel caso della maceria inerte e deprivata di ogni possibile ricollocazione positiva – va a testimoniare la volontà di una nuova (ri)composizione. Allora i rifiuti non sono più interpretabili esclusivamente come una massa informe ma diventano, nella concezione postmoderna del mondo, un “testo” negromantico ed infinitamente complesso, come sostiene Alexander, il “dandy dei rifiuti” protagonista del romanzo di Michel Tournier *Les Météores*. Come avremo modo di argomentare nel

<sup>45</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., p. 6.

<sup>46</sup> Gianni Celati, “Il bazar archeologico”, in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 213.

secondo capitolo, la spazzatura deve essere considerata un'immagine complessa e polisemica con un'elevata funzione epistemica, poiché si dimostra capace di fornire strumenti per nuove possibilità conoscitive, dalle quali sarà possibile partire per dare vita a una rinnovata visione del mondo.

L'archivio e la discarica sono, infine, due luoghi opposti e complementari poiché condividono un medesimo confine valicabile in entrambe le direzioni dai medesimi oggetti, che possono essere considerati emblema e sintomo del ricordo e dell'oblio culturale. L'archivio contiene ciò che viene salvato della memoria collettiva perché ritenuto importante per raccontare e testimoniare il passato, mentre la discarica raccoglie il "sommerso", ossia tutti quegli scarti rimossi o espulsi poiché considerati senza valore. Tuttavia, questi due spazi, entrambi fondamentali per mantenere un ordine sociale, hanno una natura non dissimile. Anche la memoria, in fin dei conti, non è altro che un immenso deposito di resti e scarti. Elevando i frammenti del reale a protagonisti delle opere d'arte, catalogandoli o organizzandoli, ci si focalizza sull'invisibile per eccellenza al fine di dare vita ad una nuova memoria. Quest'ultima deve nascere da quel che resta per poter evidenziare prospettive alternative e vie inesplorate per l'umano.

Avremo modo di approfondire questi concetti, a nostro avviso fondamentali, sia nella prima parte del nostro lavoro, in cui ci concentreremo sulla dicotomia tra mundus ed immundus e sui luoghi ad essi corrispondenti, sia nel secondo capitolo nel quale ci soffermeremo sul concetto di controarchivio del dimenticato. In questa seconda parte tratteremo degli "oggetti-frammento" dei quali forniremo una definizione; nella terza affronteremo infine il tema degli "oggetti-traccia".

## PARTE I

### MUNDUS/IMMUNDUS

#### 1. 1 Introduzione

L'etimo che sottende al sostantivo “immondizia” comporta un'implicita contrapposizione morale rispetto alla definizione di “mondo” a partire dall'etimo *mundus*. Sulla base della sua origine lessicale, la nozione di mondo viene a coincidere con ciò che è puro e pulito, quindi “mondato”, perché organizzato sulla base di principi ideali di ascendenza religiosa. Tuttavia, se non può esistere il *mundus* senza l'*immundus*, è perché lo scarto è parte viva e integrante di questo processo di pulizia e purificazione: la creazione di un ordine non può prescindere da un'operazione di separazione.

La dicotomia tra *mundus* ed *immundus* prende origine in quell'alternanza tra *kósmos* e *cháos* che troviamo rappresentata fin dai più remoti miti di creazione nei quali viene rappresentata una perenne battaglia contro l'informe per l'affermazione di un ordine nel mondo. Nel mito greco la gestione del *kósmos*, che contempla in sé sia l'idea di ordine sia quella di armonia, è compito precipuo della divinità, come mostra la sfida tra Apollo e Marsia. La creazione degli strumenti musicali, portatori di un'armonia del cosmo, è compito degli dei: Apollo possiede il flauto e la cetra, creata da Ermes a partire dal corpo di una tartaruga, mentre Atena, divinità civilizzatrice, inventa il flauto a doppia canna, del quale decide di sbarazzarsi maledicendo colui che se ne fosse impossessato e l'avesse suonato. Una volta rinvenuto lo strumento, il sileno Marsia impara a suonarlo con una destrezza tale da poter sfidare Apollo, ma l'esito della gara musicale propende, come è noto, a favore della divinità. Allora Marsia, legato ad un albero e scorticato vivo, espia la propria *hubris*: quella di aver sfidato Apollo nella creazione di un ordine nel *kósmos*. Il contrappasso che lo attende è, come sappiamo, la scomparsa del suo corpo e la distruzione del suo sangue nel fiume. Sotto la superficie del corpo scuoiato di Marsia emerge infatti il *cháos* che a tale armonia si contrappone: «la pelle è forma, artificio – scrive Alberto Castoldi – il corpo senza pelle è informe, e diviene natura»<sup>47</sup>. Sulle rive del fiume, tuttavia, nasceranno nuove canne. È questa la speranza di palingenesi che, ancora nella postmodernità, si profila attraverso l'abnegazione della soggettività.

La nozione di informe nell'antichità spesso si confonde con quella di immondo, entrambe assumono, già in questo contesto, una valenza negativa poiché rappresentano uno spazio dominato dagli spiriti demoniaci. Qualche vestigio di questa connotazione viene mantenuto anche nell'utilizzo contemporaneo del termine immondizia, come mostra Jean Clair nel suo saggio dall'emblematico titolo *De Immundo*<sup>48</sup>. Il critico d'arte francese è forse influenzato da un habitus mentale di questo tipo quando individua come bersaglio polemico quell'arte che si propone di sublimare con compiacimento lo scarto. Dato che il sacro non può contemplare una commistione tra purezza e

<sup>47</sup> Alberto Castoldi, “*In carenza di senso*”. *Logiche dell'immaginario*, Mondadori, Milano 2012.

[https://books.google.it/books?id=Nb0uDwAAQBAJ&pg=PT50&lpg=PT50&dq=mito+cosmos+caos+apollo+serpente&source=bl&ots=YdX\\_fYFxku&sig=iVwfNp8PjeWhjzeHv93Xyj9qSPY&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjF9KjUw8rWAhWJOhoKHRTwARwQ6AEIRzAJ#v=onepage&q=marsia&f=false](https://books.google.it/books?id=Nb0uDwAAQBAJ&pg=PT50&lpg=PT50&dq=mito+cosmos+caos+apollo+serpente&source=bl&ots=YdX_fYFxku&sig=iVwfNp8PjeWhjzeHv93Xyj9qSPY&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjF9KjUw8rWAhWJOhoKHRTwARwQ6AEIRzAJ#v=onepage&q=marsia&f=false)

[consultato il 29/09/2017.](https://books.google.it/books?id=Nb0uDwAAQBAJ&pg=PT50&lpg=PT50&dq=mito+cosmos+caos+apollo+serpente&source=bl&ots=YdX_fYFxku&sig=iVwfNp8PjeWhjzeHv93Xyj9qSPY&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjF9KjUw8rWAhWJOhoKHRTwARwQ6AEIRzAJ#v=onepage&q=marsia&f=false)

<sup>48</sup> Jean Clair, *De Immundo*, Galilée, Paris 2004.

impurità, lo scarto, secondo Clair, continua ad essere separato dal mondo poiché lo mette in pericolo infrangendone le sicurezze<sup>49</sup>. Questa contrapposizione tra *mundus* e *immundus* non può, quindi, agli occhi del critico, essere ricomposta in alcun modo. Dal canto nostro, siamo portati a prendere le distanze da una visione così nettamente dicotomica perché propendiamo per una lettura del reale come spazio all'interno del quale *mundus* ed *immundus* possano essere integrati.

A questa prima dicotomia tra mondo ed immondo ne corrisponde una seconda, ancor più fondamentale, basata sull'alternanza tra ordine e disordine, *kósmos* e *cháos*. I rifiuti sono la prova tangibile dell'imperfezione del *kósmos*, diventano portatori di un ordine alternativo, il controordine del *cháos*. Gli spazi dominati dal proliferare dei rifiuti non possono essere ordinati secondo quei principi armonici propri del *kósmos*, ma sono caratterizzati da un disordine programmatico. Nel regno del *cháos* non viene messo in atto quel perenne tentativo di stabilire gerarchie e categorizzazioni razionalizzanti che contraddistingue il *kósmos*, ma vige un ordine alternativo paradossalmente caratterizzato da una proliferazione incontrollata. Il mondo ordinato basa la sua stessa autodeterminazione sulla necessità di marginalizzare ogni aspetto caotico che possa minare dall'interno la sua rigida costruzione armonica.

Il primo a sottolineare questa funzione corruttrice dei rifiuti, che ritroveremo in numerose opere anche contemporanee, è, come già accennato nel capitolo introduttivo, Platone nel *Parmenide*. Si tratta del dialogo tra un giovane Socrate e gli eleati Parmenide e Zenone che ha luogo in occasione delle Grandi Panatenee. Socrate espone la propria teoria delle idee e rimane quasi sconcertato quando viene interrogato dall'anziano Parmenide sulla natura di alcuni elementi come il fango e la sporcizia:

«Spesso mi sono trovato in difficoltà – rispose – a proposito di questi dati, se bisogna considerarli come quelli precedenti o no».

«E allora, Socrate, sei incerto anche a proposito di quelle realtà che sembrano ridicole, come capelli, fango, sporcizia o altro privo di importanza e valore, se cioè bisogna o non bisogna ammettere per ognuna di queste un'Idea separata, diversa da quanto noi trattiamo con le mani?».

«No! - ribatté Socrate – Io credo invece che quelle cose che vediamo esistano così come le vediamo, mentre mi sembra un po' assurdo credere che vi sia una qualche Idea di queste. In verità a volte mi ha turbato il pensiero se questo discorso non fosse applicabile a tutte le realtà. Quando però mi soffermo su questa opinione, subito me ne allontano per timore di perdermi cadendo in un abisso senza fondo di chiacchiere. Allora, rifugiatomi tra le realtà di cui prima dicevamo esistere le Idee, lavoro impegnandomi su queste.»<sup>50</sup>

La questione posta dall'eleate a Socrate riguardante l'esistenza di idee corrispondenti a scarti

<sup>49</sup> Questa equivalenza tra sacro e separato è presente nell'opera di Émile Durkheim *Les formes élémentaires de la vie religieuse* del 1912. In seguito Marcel Mauss utilizza tale identificazione di matrice durkheimiana per stabilire un'ulteriore equivalenza tra tabù, inteso come interdetto, e sacro, considerato appunto nella sua valenza di "separato".

<sup>50</sup> Platone, *Parmenide*, presentazione traduzione e note di Maurizio Migliori, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 381.

e resti, come il fango e la sporcizia, implica la partecipazione di questi oggetti a quanto vi è di più sublime, il mondo delle idee. Si tratta della prima comparsa di queste immagini in una dissertazione filosofica; con il rischio di far crollare un intero sistema. Il turbamento, espresso da Socrate nella sua risposta, è testimonianza del suo disagio di fronte a tale questione.

Si tratta, infatti, di immagini che, in ragione della loro atopia, mettono a repentaglio la coerenza del ragionamento stesso. «Egli [Socrate] si sente minacciato dai resti evocati da Parmenide e reagisce emotivamente a quella minaccia – scrive Rocco Ronchi – quelle scorie lo ossessionano. Quel pullulare anarchico di avanzi lo spaventa»<sup>51</sup>. L'esistenza degli scarti disorienta perfino Socrate, che, forse a causa della giovane età, si fa ancora portavoce dell'opinione comune secondo la quale il reale è bipartito in una regione alta, degna di interesse, ed una bassa, del tutto trascurabile.

Questa operazione di bipartizione e conseguente creazione dello scarto, dell'irrilevante, dell'inutile, non investe, la natura delle cose ma la volontà di potere su di esse. Socrate, tuttavia, non considera questa possibilità ed opta per una non-appartenza degli scarti al mondo delle idee; essi esistono, infatti, solo così come li vediamo. Non potendo avere un corrispettivo definito nell'iperuranio, non partecipando al mondo delle idee, essi hanno uno statuto anomalo, sono, per così dire, sono *apart from participation*. Seguendo la logica socratica gli scarti non dovrebbero esistere; ma, pur essendo un *presque rien*, persistono. Ed è questa esistenza di grado minimo al bordo del nulla che sconcerta ed affascina ad un tempo, creando un effetto perturbante sull'osservatore. Gli scarti mostrano uno statuto del tutto peculiare: persistono in un dimensione interstiziale tra essere e nulla.

Parmenide ammonisce a questo proposito Socrate sostenendo che potrà giungere alla verità solo quando darà prova di non disprezzare nessun aspetto della realtà, anche quelli apparentemente più abietti o inutili: « “Certo, Socrate, sei ancora giovane, – disse Parmenide – e la filosofia non ti ha ancora preso come, a mio avviso, ti prenderà il giorno in cui non disprezzerai più nessuna di queste realtà. Ora invece, a causa della tua età, tieni in considerazione le opinioni degli uomini”.<sup>52</sup>». Se in seguito la filosofia riuscirà ad oltrepassare l'antinomia tra alto e basso, accogliendo in sé ogni aspetto del reale, anche la spazzatura, la metafisica platonica, pur abbozzando in questo brano una via alternativa attraverso le parole di Parmenide, di fatto segna la nascita di una totale ed irreparabile divisione tra una dimensione caotica dell'immanenza e l'immobile mondo delle idee, secondo una prospettiva strettamente dualistica che limita l'idea di reale poiché non considera la possibilità di esistenza di dimensioni interstiziali.

La lezione parmenidea non trova ampia diffusione se non con il XX secolo, in particolare con l'opera di Georges Bataille, che ha reso lo scarto, già frequentato dagli artisti dopo la *perdita dell'aureola*, la base fondativa di un nuovo materialismo filosofico. In un articolo pubblicato sulla

<sup>51</sup> Rocco Ronchi, *Filosofia della comunicazione: il mondo come resto e come teogonia*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 31.

<sup>52</sup> Platone, *Parmenide*, op. cit., p. 381.

rivista *Documents* nel 1930 dall'emblematico titolo *Le bas matérialisme et la gnose*, Bataille sostiene che solo lo scarto più abietto può essere fondativo di un materialismo integrale, inclusivo del tutto. Solo lo scarto garantisce infatti una reale inclusione della totalità del reale e può rivaleggiare con l'ideale, grazie al suo statuto atipico, al suo essere appunto *apart from participation*. La rivista *Documents* ricopre un ruolo fondamentale nell'assestare il colpo mortale ad ogni residuo di razionalismo in epoca moderna: secondo Michel Leiris la sede propria del discorso filosofico, cioè la bocca, non è altro che il luogo in cui si trovano la saliva e lo sputo, residui corporei per eccellenza insieme con le feci<sup>53</sup>. Il linguaggio e lo sputo condividono la medesima origine e danno inevitabilmente luogo ad un pensiero bastardo, eterogeneo, orizzontale, sfuggente rispetto alle classificazioni. Considerata la natura informe del pensiero umano, è inevitabile concepire l'uomo come un soggetto mosso da pulsioni inconsce prive di forma, da un basso materialismo estraneo ad ogni idealizzazione.

Lo scarto, incarnato nel *Parmenide* da *capelli, fango e sporco*, già presentato nel dialogo platonico come suo stesso momento problematico, può essere considerato l'orizzonte complessivo verso il quale si muove la postmodernità caratterizzata dalla crisi della sublimazione. Il basso materialismo contemporaneo, spesso definito come il *rovesciamento del platonismo*, si propone come liberazione dalla tirannide dell'idealismo, attraverso la desublimazione brutale prospettata da Bataille. Mentre il Socrate del *Parmenide* nega lo scarto perché esso mette in crisi il sistema idealistico, considerato di fatto come espressione dell'intera filosofia, Bataille compie l'operazione opposta, fondando ogni possibile filosofia sullo scarto. Per entrambi si tratta, tuttavia, di una filosofia radicalmente dualistica poiché lo scarto è sempre posto in contrapposizione all'idea. Il filosofo Rocco Ronchi riprende la posizione che accomuna Parmenide e Bataille per attualizzarla: attraverso un discorso critico organizzato simmetricamente viene tracciato il percorso che inevitabilmente porta la filosofia alla conquista della verità, grazie all'abolizione del dualismo e all'apertura al basso materialismo. Se Bataille continua a basare la sua visione su un radicale dualismo, speculare rispetto a quello socratico, Ronchi auspica che la contemporaneità possa oltrepassare la “gnosi dualistica” di matrice bataillana: «Capelli, fango e sporco verrebbero così investiti dalla luce del vero e da indicatori del mutismo dell'essere si trasformerebbero, proprio in quei resti «dissomiglianti», in teofanie, in figure dell'assoluto»<sup>54</sup>. È l'occasione per la contemporaneità di dare vita ad una filosofia inclusiva integrale, seguendo l'ingiunzione del vecchio Parmenide, che vada oltre la pregiudiziale del basso materialismo. In una visione circolare, grazie alla quale si riproduce l'eterna trasformazione della vita attraverso forme di passaggio, il bene illumina scarti e resti, precedentemente omessi, rendendoli parte integrante della verità.

<sup>53</sup> Leiris definisce lo sputo «le scandal même, puisqu'il ravale la bouche – qui est le signe visible de l'intelligence –, au rang des organes les plus honteux, et par la suite l'homme tout entier à la hauteur de ce primitifs animaux qui, ne possédant qu'une seule ouverture pour tous leurs besoins [...] sont encore plongés dans une sorte de chaos diabolique où rien n'est démêlé».

Michel Leiris, “Crachat”, *Documents*, Jean-Michel Place, Paris 1991, t. I, p. 382.

<sup>54</sup> Rocco Ronchi, *Filosofia della comunicazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 57.

La filosofia, quella autentica, avrebbe inizio quando capelli, fango e sporco entrano nell'ambito della verità. La filosofia inizia quando quello che nel senso comune pare abietto viene investito dalla luce del bene, quando i resti, in quanto resti, cominciano a splendere dello splendore della verità.<sup>55</sup>

È dunque possibile ricomporre ogni dicotomia e raggiungere la verità solo se i resti, in quanto resti, vengono inclusi nel *kósmos* come suoi costituenti. Nel 1946 Jean Dubuffet, in occasione dell'esposizione *Mirabolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes*<sup>56</sup>, sostiene che fango, rifiuti e sudiciume, compagni dell'uomo lungo l'intero corso della sua vita, dovrebbero per questo essergli cari. L'arte compie a suo vedere un servizio verso l'umanità nel sottolineare la bellezza di questi scarti: il fatto stesso di averli relegati in uno spazio dominato dal *cháos*, al di fuori della partecipazione all'ordine del mondo, ha conferito loro uno statuto atipico che genera una fascinazione sconcertante.

## 1.2 Visioni moderne: l'altro mondo della Luna

Prima del XX secolo, come si ricordava, non sono frequenti le opere che tematizzano la presenza di scarti e rifiuti. Questi sono tuttavia presenti in taluni casi, ma situati in realtà alternative e paradossali alle quali essi si vedono relegati. È questo il caso dell'*Orlando Furioso* nel quale l'Ariosto ama appunto sovvertire i cliché più comuni del genere epico attraverso operazioni di fantasia talvolta spiazzanti. Un mondo alternativo alla Terra è quello visitato da Astolfo, che si reca sulla Luna alla ricerca del senno del Paladino Orlando, impazzito per amore. In questo luogo si raduna tutto quello che viene smarrito in Terra, dando vita ad un ricco e variegato campionario:

Da l'apostolo santo fu condotto  
in un vallon fra due montagne istretto,  
ove mirabilmente era ridotto  
ciò che si perde o per nostro difetto,  
o per colpa di tempo o di Fortuna:  
ciò che si perde qui, là si raguna.<sup>57</sup>

Si tratta di un “mondo alternativo”<sup>58</sup> attraverso il quale si attua la parodia della Terra, una fiera delle vanità umane che portano alla perdita dell'intelletto: «Ruine di cittadi e di castella/ stavan con gran tesor quivi sozzopra», «tumide vesciche», «bocce rotte», «versate minestre»<sup>59</sup>. Dai versi del poema

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Jean Dubuffet, *Mirabolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes*, Galerie René Drouin, Paris 1946.

<sup>57</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XXXIV, vol. II, Einaudi, Torino 1992, p. 1042.

<sup>58</sup> «Altri fiumi, altri laghi, altre campagne/ sono là su, che non son qui tra noi;/ altri piani, altre valli, altre montagne,/ c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,/ con case de le quali mai le più magne/ non vide il paladin prima né poi:/ e vi sono ample e solitarie selve,/ ove le ninfe ognor cacciano belve.»  
Ibid., pp. 1041-1042.

<sup>59</sup> Ibid., pp. 1042-1043

scaturiscono anche riflessioni sulla caducità della natura umana, sulla futilità delle cose terrene e sulla labilità della memoria: di re e grandi sovrani del passato resta traccia sotto forma di vesciche che contengono quello di cui in terra non resta alcun ricordo: «Passando il paladin per quelle biche,/ or di questo or di quel chiede alla guida./ Vide un monte di tumide vesciche,/ che dentro pareva aver tumulti e grida;/ e seppe ch'eran le corone antiche/ e degli Assiri e de la terra lida,/ e de' Persi e de' Greci, che già furo/ incliti, ed or n'è quasi il nome oscuro»<sup>60</sup>.

La separazione ariostesca, pur incarnando una netta dicotomia tra un cosmo ordinato ed un altro mondo nel quale si accumulano tutti gli oggetti che la Terra ha scartato, non implica una precisa volontà di esclusione e rifiuto, si tratta piuttosto di un atto in parte casuale ed involontario. L'azione di buttare via e di separarsi dallo scarto non è ancora sentita come necessaria e salvifica per l'uomo moderno per il quale i rifiuti non sono sentiti come inquietanti. Come sostiene Lanfranco Caretti nel celebre saggio *Ariosto e Tasso*<sup>61</sup>, nel mondo vario e caotico del *Furioso* è comunque rintracciabile un'armonia onnicomprensiva che domina la narrazione. La ragione, osserva Caretti,

è che l'Ariosto non si rivolgeva alla varietà della natura per il semplice gusto istintivo del romanzesco avventuroso, ma per cogliervi le leggi profonde che la regolano e la governano. Così quella varietà, anziché frantumarglisi nelle mani, veniva rivelando, alla sua coscienza d'uomo moderno, quel segreto ordine dell'universo entro cui si conciliano, senza esclusioni di sorta, anche le opposizioni più irriducibili.<sup>62</sup>

La volontà di separazione ed allontanamento emerge, invece, in opere che ritraggono un altro mondo fatto di esclusione volontaria. Anche se esiste una netta separazione a livello concettuale tra un oggetto perduto ed un vero e proprio scarto, questa distinzione appare spesso non così netta: la perdita implica comunque un'assenza di appartenenza ed ogni oggetto ritrovato è sempre un resto, a prescindere dalla volontà del precedente proprietario. Per questo motivo, nel

<sup>60</sup> Ibid., p. 1042

<sup>61</sup> «Proprio questa apertura verso il mondo, che caratterizza l'atteggiamento fondamentale dello spirito ariostesco, induceva il poeta a rivolgersi con interesse egualmente vivo a ogni manifestazione umana, a ogni sentimento, senza tuttavia risolversi in nessuno di essi in particolare. Questa virtù, veramente eccezionale nell'Ariosto, di concedersi sinceramente ogni volta alla verità di un affetto, di una passione, e quindi di riprendersi al momento giusto per rivolgersi ad altro affetto, ad altra passione, spiega la particolare natura della narrativa ariostesca fondata essenzialmente sulla fluidità dinamica dell'azione, e quindi sul la velocità dei trapassi e sui mutamenti improvvisi di situazione. [...]

A un'arte che spaziava così largamente e che mirava a una così complessa rappresentazione della vita, molti pericoli sovrastavano. Primo fra tutti quello di approdare a una meccanica giustapposizione di figure e di temi, a una mera somma di risultati episodici, non a un organismo perfettamente fuso. E invece ogni pericolo di anarchia compositiva appare evitato, e l'opera ariostesca si presenta a noi come un esempio mirabile di unità e di armonia compositiva. La ragione è che l'Ariosto non si rivolgeva alla varietà della natura per il semplice gusto istintivo del romanzesco avventuroso, ma per cogliervi le leggi profonde che la regolano e la governano. Così quella varietà, anziché frantumarglisi nelle mani, veniva rivelando, alla sua coscienza d'uomo moderno, quel segreto ordine dell'universo entro cui si conciliano, senza esclusioni di sorta, anche le opposizioni più irriducibili. Gli era dunque consentito, dopo uno scandaglio così acuto, di assumere lietamente nella sua opera tutta intera la natura, non considerando alcunché di essa meritevole di esserne escluso. L'unità che deriva da tale atteggiamento, e che il *Furioso* riflette fedelmente in sé, è tutt'altra cosa dall'unità di tipo medievale, immobile e con un centro fisso e prestabilito. »

Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1970, p. 32-33.

<sup>62</sup> Lanfranco Caretti, *Introduzione*, in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, vol. I, Einaudi, Torino 1992, pp. XVIII-XIX.

corso di questo lavoro, incontreremo sia oggetti smarriti a cui si conferisce una nuova vita in un secondo momento sia rifiuti, anch'essi reinseriti in un nuovo ciclo di utilizzo.

### 1.3 La dicotomia *mundus/immundus* nella città moderna: le fogne di Parigi

Nei *Miserables*<sup>63</sup> di Victor Hugo tra il mondo emerso e quello sotterraneo sussiste un rapporto di complementarietà: la fogna appare come il rovescio della metropoli, un mondo sotterraneo che ne rispecchia in negativo l'eteroclitica varietà:

Paris a sous lui un autre Paris; un Paris d'égouts; lequel a ses rues, ses carrefours, ses places, ses impasses, ses artères, et sa circulation, qui est de la fange, avec la forme humaine de moins. [...] Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'une madrepore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. [...] les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux; labyrinthe qui a pour fil sa pente<sup>64</sup>

Già ne *Les Châtiments* del 1853, Hugo procedeva ad un elenco di oggetti presenti nelle fogne di Roma in una lirica intitolata appunto *L'Égout de Rome*:

Les tessons, les haillons, les piliers aux pieds verts  
[...] ce mornes charognes  
ont une forme encore visible en leurs débris  
et sont des chiens crevés ou des césars pourris<sup>65</sup>

Roma viene rappresentata, anche attraverso la sua fogna, come una città dalle enormi dimensioni, che brulica di un'umanità viva e incontrollabile, un'anticipazione della metropoli moderna e per questo affine alla Parigi ritratta, un decennio dopo, nei *Misérables*. Nel dodicesimo libro di questo romanzo, dal titolo *L'intestin du Léviathan*<sup>66</sup>, la fogna viene descritta come il ricettacolo di tutto quello che viene rigettato dalla “Parigi di sopra”: «Paris jette par an vingt-cinq millions à l'eau. Et ceci sans métaphore. Comment, et de quelle façon? Jour et nuit. Dans quel but? Sans aucun but. Avec quelle pensée? Sans y penser. Pourquoi faire? Pour rien. Au moyen de quel organe? Au moyen

<sup>63</sup> Victor Hugo, *Les misérables*, cinquième partie, livre deuxième, « L'intestin du Léviathan », édition établie et annotée par Maurice Allem, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951, pp. 1282-1300.

<sup>64</sup> Victor Hugo, *Les misérables*, cinquième partie, livre deuxième, « L'intestin du Léviathan », op. cit., pp. 1284-1285. [Trad. it. di Mario Picchi *I miserabili*, Einaudi, Torino 1983, p. 1170: «Parigi ha sotto di sé un'altra Parigi; una Parigi di fogne; la quale ha le sue strade, i suoi crocicchi, le sue piazze, i suoi vicoli ciechi, le sue arterie e la sua circolazione, che è di melma, con in meno la sua forma umana».]

<sup>65</sup> Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, t. II, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1967, p. 191

<sup>66</sup> Hugo Victor, *Les misérables*, cinquième partie, livre deuxième, « L'intestin du Léviathan », édition établie et annotée par Maurice Allem, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1951, pp. 1281-1300.

de son intestin. Quel est son intestin? C'est son égout»<sup>67</sup>. In questo passo viene sottolineato come la tendenza a gettare una grande quantità di rifiuti fosse già presente nella metropoli ottocentesca; tuttavia il narratore considera questa abitudine alla stregua di un comportamento irrazionale della popolazione al quale non dedicare un'analisi più approfondita. I liquami della fogna assumono tra l'altro, nella prospettiva del narratore, un valore economico non trascurabile:

La science, après avoir longtemps tâtonné, sait aujourd'hui que le plus fécondant et le plus efficace des engrais, c'est l'engrais humain. [...] Il n'est aucun guano comparable en fertilité au détritrus d'une capitale. Une grande ville est plus puissant des stercoraires. Employer la ville à fumer la plaine, ce serait une réussite certaine. Si notre or est fumier, en revanche, notre fumier est or.<sup>68</sup>

Avremo modo di approfondire la dialettica *or/ordure* in un capitolo successivo dedicato allo sviluppo di questo tema nell'opera di Charles Baudelaire. In questo caso, però, il narratore si limita a lamentare l'incapacità da parte dell'amministrazione pubblica di utilizzare *le fumier* come un'utile risorsa economica, di trasformandola quindi in oro<sup>69</sup>.

Oltre ad essere un serbatoio non utilizzato di preziosi fertilizzanti, la fogna viene rappresentata nel secondo paragrafo di *L'Intestin du Léviathan*, dal titolo «L'Histoire ancienne de l'égout», come il regno del *châos*, ossia un altro mondo dominato da una giustapposizione eteroclita degli scarti tra loro. La fogna riceve, infatti, i residui dei manufatti, i cocci, gli stracci e li mischia con i resti corporali più bassi in un amalgama informe e indistinto:

L'égout, dans l'ancien Paris, est le rendez-vous de tous les épuisements et de tous les essais. L'économie politique y voit un détritrus, la philosophie sociale y voit un résidu.  
L'égout, c'est la conscience de la ville. Tout y converge et s'y confronte. Dans ce lieu livide, il y a des ténèbres, mais il n'y a plus de secrets. Chaque chose a sa forme vraie, ou du moins sa forme définitive. Le tas d'ordures a cela pour lui qu'il n'est pas menteur. La naïveté s'est réfugiée là.<sup>70</sup>

Hugo anticipa, in questo brano, alcune declinazioni tematiche del rifiuto che saranno oggetto di indagine soprattutto in epoca postmoderna: l'immondizia ci dice la verità, una verità spesso repressa e occultata a livello sia sociale sia individuale.

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 1281.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> «Que fait-on de ce fumier? On le balaye à l'abîme. [...] Tout l'engrais humain et animal que le monde perd, rendu à la terre au lieu d'être jeté à l'eau, suffirait à nourrir le monde».  
Ibid.

<sup>70</sup> Victor Hugo, *Les misérables*, op. cit., p. 1286.

Trad. it. *I miserabili*, op. cit., p. 1170: «La fogna, nella vecchia Parigi, è il luogo di appuntamento di tutte le debolezze e di tutti i tentativi. L'economia politica scorge in essa un detrito, la filosofia sociale scorge in essa un residuo.

La fogna è la coscienza della città. Tutto vi converge e vi si confronta. In quel luogo livido ci sono tenebre, ma ci sono più segreti. Ogni cosa ha la sua forma vera, o almeno la sua forma definitiva. Il mucchio di immondizie ha il merito, se non altro, di non essere bugiardo. L'ingenuità si è rifugiata là dentro».

La fogna è una fossa ricca di quei “segreti” interpretati da Hugo in chiave morale, come sudicerie morali che hanno macchiato la condotta politica di intere generazioni di potenti. In questo senso la fogna è il luogo dove tutto si mostra nella sua reale natura, descritta nell'opera attraverso l'accumulazione caotica di oggetti in una lunga serie di immagini paratattiche in asindeto:

Là, un cul de bouteille avoue l'ivrognerie, une anse de panier raconte la domesticité; là, le trognon de pomme qui a eu des opinions littéraires redevient le trognon de pomme; l'effigie du gros sou se vert-de-grise franchement, le crachat de Caïphe rencontre le vomissement de Falstaff, le louis d'or qui sort du tripot heurte le clou où pend le bout de corde du suicide [...] Tout ce qui se fardait se barbouille. Le dernier voile est arraché. Un égout est cynique. Il dit tout.  
Cette sincérité de l'immondice nous plaît, et repose l'âme.<sup>71</sup>

In questo passo sono presenti due aspetti ricorrenti nella trattazione letteraria dei rifiuti sui quali avremo modo di soffermarci più volte in questo lavoro: uno di natura stilistica riguardante l'utilizzo dell'enumerazione caotica, l'altro di tipo tematico inerente a quello che potremo definire il “topos della sincerità dei rifiuti”. Il primo crea un effetto retorico di esagerazione, un'impressione di caotica sovrabbondanza; mentre il secondo nasce dalla constatazione che quanto gettiamo parla di noi, in qualità di individui, e della società in cui viviamo ancor più di quello che conserviamo. L'immondizia è la parte più sincera della nostra esistenza poiché non viene continuamente sottoposta ad un'opera di mistificazione.

Se i nostri rifiuti sono sinceri, il luogo in cui vengono raccolti è uno spazio libero da costrizioni e vincoli sociali. Secondo la definizione di Orlando<sup>72</sup>, la fogna rappresenta la resa dei conti tra cultura e natura poiché ha la funzione di assorbire e fare scomparire ogni scarto, in primis gli escrementi. Questa sparizione muove da una duplice volontà di occultamento, che sarà declinata in maniera differente in numerose opere novecentesche e verrà messa in luce a più riprese da autori vicini al Postmodernismo.

#### 1.4 Tra ordine e caos: le utopie negative delle *Città Invisibili*

Uno tra questi autori è sicuramente Italo Calvino che descrive la sua Leonia, una delle *Città Invisibili*, come un luogo caratterizzato da una rigida separazione tra un mondo conosciuto

<sup>71</sup> Victor Hugo, *Les misérables*, op. cit., *L'histoire ancienne de l'égout*, p. 162.

Trad. it. *I miserabili*, op. cit., p. 1170: «Qui un cocciolo di bottiglia rivela l'ubriachezza, un manico di panier racconta la domesticità; là, il torsolo di mela che ha avuto opinioni letterarie torna ad essere un torsolo di mela; l'effigie del soldone si copre decisamente di verderame, lo sputo di Caifa incontra il vomito di Falstaff, il luigi d'oro esce dalla bisca sbatte sul chiodo da cui pende il pezzo di corda del suicida [...] ».

<sup>72</sup> Francesca Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., p. 45.

perfettamente ordinato ed uno inquietante dominato dai rifiuti e dagli scarti. Leonia ha come sua peculiarità quella di rifare «se stessa tutti i giorni: ogni mattina la popolazione si risveglia tra lenzuola fresche, si lava con saponette appena sgusciate dall'involucro, indossa vestaglie nuove fiammanti, estrae dal più perfezionato frigorifero barattoli di latta ancora intonsi ascoltando le ultime filastrocche nell'ultimo modello di apparecchio»<sup>73</sup>. La rappresentazione calviniana si basa sull'estremizzazione di una tendenza imperante nella società consumistica: rendere oggetti ancora nuovi già obsoleti; ma va al di là della mera denuncia presentando una tensione verso l'espulsione dello scarto che, già presente nell'atteggiamento del Socrate platonico, è portata in quest'opera alle più radicali conseguenze. Leonia, infatti, è una città dominata dall'ordine perché esiste «un'altra Leonia», trasformata in serbatoio di scarti brulicanti, un vero e proprio regno del *cháos*.

Nella città il ciclo dell'obsolescenza degli oggetti è talmente rapido che ogni mattina i resti della Leonia di ieri attendono il carro della spazzatura; gli spazzini vengono «accolti come angeli»<sup>74</sup> e la loro attività è circondata da un rispetto silenzioso. I leoniani motivano questo modo di vivere attribuendolo alla volontà di «godere di cose nuove e diverse»<sup>75</sup> ma Marco Polo<sup>76</sup>, il forestiero che può vantare un punto di vista inedito sulle cose grazie alla sua non appartenenza al luogo, si domanda se in realtà il desiderio degli abitanti non sia invece «l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi di una ricorrente impurità»<sup>77</sup>. La scelta lessicale del verbo “mondarsi” rimanda a quella dialettica *mundus/immundus* sulla quale abbiamo già avuto modo di riflettere. Questa esigenza di purificazione viene sottolineata anche da altre scelte lessicali, come l'uso del termine “infezione” per descrivere i rifiuti, o dell'aggettivo “tersi” utilizzato per i sacchi nei quali viene riposta l'immondizia per essere gettata: «sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia di ieri aspettano il carro dello spazzaturaio»<sup>78</sup>.

La discarica nella quale vengono portati i rifiuti non viene collocata in modo preciso nello spazio, come se questo regno caotico dei rifiuti dovesse incombere alla stregua di un perenne memento occultato, del quale la popolazione non ha una consapevolezza puntuale, quasi si trattasse di un luogo mitico. Questa esigenza di allontanamento, occultamento e separazione dei rifiuti in una città altra corrisponde alla volontà di creare uno spazio dominato dall'ordine nel quale ogni traccia immonda venga fatta sparire nel più breve tempo possibile grazie all'opera salvifica degli «angeli della spazzatura», operatori ecologici ai quali viene assegnata la funzione religiosa di redimere le anime dei leoniani.

<sup>73</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2006, p. 113.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Si tratta ovviamente di un personaggio ispirato al celebre viaggiatore e mercante veneziano che nel 1271 intraprese, con il padre e lo zio, il celebre viaggio lungo la via della seta fino ad arrivare nel Catai. Marco Polo rimase in Cina per 17 anni e ricoprì anche cariche governative alla corte del Gran Khan. Nel racconto-cornice di quest'opera calviniana Marco Polo e Kublai Kan riflettono sulle relazioni di viaggio che il veneziano fa all'imperatore delle città presenti nel suo regno.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

Intorno alla città, di conseguenza, si espande a macchia d'olio un'altra città, un'eterotopia dominata da leggi specularmente opposte rispetto a quelle di Leonia. In questo luogo parallelo vengono raccolti tutti gli scarti dei leoniani, e lo spazio si trasforma in una sorta di «fortezza che cresce a dismisura»<sup>79</sup>. Gli abitanti di Leonia non riescono a vedere questa montagna di rifiuti e vivono inconsapevoli del fatto che questo mondo altro composto dagli avanzi di ieri, è ormai indistruttibile: «Rinnovandosi ogni giorno – afferma Marco Polo – la città conserva tutta se stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature di ieri che si ammucciano sulle spazzature dell'altroieri e di tutti i giorni e gli anni e i lustri»<sup>80</sup>. Il risultato ottenuto dai leoniani è quello di rendere permanenti gli scarti: il prodotto del loro modo di vivere è un ammasso di rifiuti sempre crescente, impossibile da eliminare, circoscritto solo temporaneamente in un'area liminare che minaccia di invadere Leonia ed il suo fragile ordine basato sull'eliminazione forsennata. Marco Polo, di fronte a questo spettacolo, è portato ad immaginare quale paesaggio immondo, dominato dal caos possa trovarsi al di fuori di Leonia:

Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano e si mescolano.<sup>81</sup>

Zygmunt Bauman ha dedicato alcune pagine all'analisi di questi ed altri passi delle *Città Invisibili* nel suo saggio *Wasted lives* del 2004, nel quale viene analizzato lo stato di emarginazione sociale che caratterizza una parte della popolazione nel mondo globalizzato. Bauman non esita ad avvicinare la condizione di vita dei leoniani a quella di una parte della popolazione delle megalopoli occidentali: «I Leoniani vivono quotidianamente, potremmo dire, in una Leonia che “cresce solo sul nome di Leonia”, beatamente inconsapevoli di quell'altra Leonia che cresce in terra. Quanto meno distolgono lo sguardo o chiudono gli occhi, cercando come possono di non vederla»<sup>82</sup>.

L'altra Leonia estremizza un realtà propria della produzione contemporanea che prevede un aumento esponenziale della quantità degli involucri delle merci, veri e propri doppioni vuoti degli oggetti imballati. Negli Anni Settanta, quando viene pubblicata l'opera di Calvino, è ormai sotto gli occhi di tutti che il problema essenziale di una civiltà produttiva è quello dei suoi rifiuti. Questi ultimi, infatti, incarnano, da un punto di vista simbolico, lo spettro della morte della nostra società, che teme di soccombere sotto i propri residui, come sostiene Jean Baudrillard in un saggio, forse non a caso coevo alle *Città invisibili* di Calvino, dal titolo *L'Échange symbolique et la mort*<sup>83</sup>.

La presenza dei rifiuti in talune opere letterarie e artistiche, ad una lettura immediata, può

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Ibid., p. 114.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Zygmunt Bauman, *Wasted lives. Modernity and its Outcasts* [2004], trad. it. M. Astrologo, *Vite di scarto*, Laterza, Bari 2003, p. 5.

<sup>83</sup> Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976.

essere interpretata come una critica all'economia della profusione e dello spreco, una demistificazione della società consumistica, che considera ogni oggetto alla stregua di merce e lo sottopone alla legge del valore d'uso. Tuttavia, le opere che si concentrano esclusivamente sulla critica economico-sociale sono, a nostro avviso, meno significative di altre, che propongono, attraverso l'accumulo di scarti, una rappresentazione dell'alienazione contemporanea, ma anche una riflessione sulla morte, sul sentimento del tempo e sulla componente rituale presente in ogni azione umana. In fondo il desiderio di eternità dell'uomo, manifesto fin dalle origini, trova la sua realizzazione concreta nel basso materialismo dei rifiuti. Gli scarti possono, infatti, imporsi paradossalmente come un'entità imperitura; ne sono un esempio le scorie nucleari, rifiuti eterni per eccellenza, il cui smaltimento è un problema attuale che presenta un affascinante aspetto simbolico.

La città di rifiuti, che prolifera intorno a Leonia e che un giorno la inghiottirà, rappresenta il riscatto finale dell'oggetto rimosso. «Di tali scorie il mondo non si libererà mai – scrive Rocco Ronchi nel saggio *Filosofia della comunicazione* – perché la demiurgia del *kósmos*, che è produzione di una immagine simile, è, al tempo stesso, produzione di queste scorie e cioè liberazione di un'immagine dissimile. Chi si occupa del problema dei rifiuti lo sa bene: l'industria dello smaltimento, in quanto industria, continua a produrre rifiuti che andranno a loro volta smaltiti, in un circolo vizioso che ha il sapore del *double blind*.»<sup>84</sup> La netta contrapposizione tra due città, una dominata dall'ordine e l'altra dal caos dei rifiuti, ritorna nella descrizione di Moriana:

Guadato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt'a un tratto la città di Moriana, con le porte d'alabastro trasparenti alla luce del sole, le colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutte di vetro come acquari dove nuotano le ombre delle danzatrici dalle squame argentate sotto i lampadari a forma di medusa. Se non è al suo primo viaggio l'uomo sa già che le città come questa hanno un rovescio: basta percorrere un semicerchio e si avrà in vista la faccia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine, mucchi di barattoli, muri ciechi con scritte stinte, telai di sedie spagliate, corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio.<sup>85</sup>

Moriana, un'altra delle città invisibili di Calvino, è altrettanto caratterizzata da una netta separazione<sup>86</sup> tra la sua parte elegante e perfettamente ordinata ed il suo rovescio nel quale si ammucchiano materiali di scarto di ogni genere.

Questo tema della discarica come mondo alla rovescia, come universo alternativo e sotterraneo, verrà ampiamente sviluppato in altri romanzi contemporanei, ai quali faremo riferimento nel corso del nostro lavoro; ma per limitarci qui alla produzione calviniana, anche Bersabea, il cui nome rimanda alla biblica città dei patriarchi, ripropone questa dicotomia tra una

<sup>84</sup> Rocco Ronchi, *Filosofia della comunicazione*, op. cit., p. 39.

<sup>85</sup> Calvino, *Le Città Invisibili*, op. cit., p. 105

<sup>86</sup> «la città [...] non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figurà di qua ed una di là, che non possono staccarsi né guardarsi». Ibid., p. 105.

città ordinata e perfetta, ed una sotterranea, dominata dalla sporcizia e dagli scarti<sup>87</sup>. Bersabea, che anticipa Leonia nella serie di città descritte da Marco Polo, si trova bipartita in due città gemelle, una celeste ed una sotterranea, rovesciamenti di quella terrestre e di quella divina descritte nel *De Civitate Dei* di Agostino d'Ippona<sup>88</sup>. Tuttavia, le due Bersabea non sono formate come il senso comune potrebbe far ritenere. Paradossalmente è, infatti, la città celeste ad essere costituita da scarti e rifiuti, mentre quella sotterranea è disegnata da illustri architetti con i materiali più costosi reperibili sul mercato:

Intenta ad accumulare i suoi carati di perfezione, Bersabea crede virtù ciò che è ormai un cupo invasamento a riempire il vaso vuoto di se stessa; non sa che i suoi soli momenti d'abbandono generoso sono quelli dello staccare da sé, lasciar cadere, spandere. Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo.<sup>89</sup>

Gli scarti della città vanno a costituire, in questa breve prosa calviniana, un mondo immondo nel quale è ancora possibile trovare un barlume di autenticità dalla quale poter partire per immaginare una reale salvezione.

Un'altra città sdoppiata presente nell'opera calviniana è Clarice, la cui forma attuale è caratterizzata dall'attitudine al riuso dimostrata dai suoi abitanti, un atteggiamento che la rende una sorta di “anti-Leonia”. La città «capitale del riutilizzo compulsivo, epigona di una gloria sempre più lontana, potrebbe essere stata, a sua volta, nient'altro»<sup>90</sup> che «un tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso»<sup>91</sup>. Alla Clarice gloriosa succedono, nel tempo, altre città degradate, che tuttavia continuano ad essere costituite a partire da medesime basi materiali:

Messa su coi pezzi scompagnati della Clarice inservibile,  
prende forma una Clarice della sopravvivenza, tutta tuguri

<sup>87</sup> «Credono pure, questi abitanti, che un'altra Bersabea esista sottoterra, ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e di indegno, ed è costante loro cura cancellare dalla Bersabea emersa ogni legame o somiglianza con la gemella bassa».

Ibid., p. 110.

<sup>88</sup> «Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui. Denique illa in se ipsa, haec in Domino gloriatur. Illa enim quaerit ab hominibus gloriam; huic autem Deus conscientiae testis maxima est gloria. Illa in gloria sua exaltat caput suum; [...] Illa in suis potentibus diligit virtutem suam; haec dicit Deo suo: Diligam te, Domine, virtus mea. Ideoque in illa sapientes eius secundum hominem viventes aut corporis aut animi sui bona aut utriusque sectati sunt, aut qui potuerunt cognoscere Deum, non ut Deum honoraverunt aut gratias egerunt, sed evanuerunt in cogitationibus suis, et obscuratum est insipiens cor eorum; dicentes se esse sapientes, id est dominante sibi superbia in sua sapientia sese extollentes, stulti facti sunt et immutaverunt gloriam incorruptibilis Dei in similitudinem imaginis corruptibilis hominis et volucrum et quadrupedum et serpentium: ad huiusmodi enim simulacra adoranda vel duces populorum vel sectatores fuerunt: et coluerunt atque servierunt creaturae potius quam Creatori, qui est benedictus in saecula.» Agostino di Ippona, *De Civitate Dei*, 14, 28.

<sup>89</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 112.

<sup>90</sup> Alessandro Zaccuri, *Non è tutto da buttare*, La scuola, Milano 2016, p. 42.

<sup>91</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 108

e catapecchie, rigagnoli infetti, gabbie di conigli. Eppure, dell'antico splendore di Clarice non s'era perso quasi nulla, era tutto lì, disposto solamente in un ordine diverso ma appropriato alle esigenze degli abitanti non meno di prima.<sup>92</sup>

Dopo aver preso in considerazione anche queste "città invisibili", Leonia non sembra più rappresentare una situazione d'eccezione nel regno del Gran Kan, ma la norma in un impero ormai in sfacelo. Anche nella città di Cecilia, che si espande indefinitamente, non manca un riferimento ai rifiuti. Marco Polo incontra, infatti, un pastore le cui capre sono costrette a brucare le «cartacce nei bidoni dei rifiuti», perché ormai lo spazio urbano con la sua devastazione ha inglobato quello naturale. Le *Città invisibili* possono, quindi, essere rilette come un'opera «dominata dall'avanzata incontrollabile della spazzatura»<sup>93</sup>. Questa condizione di devastazione dell'impero viene descritta fin dal principio con parole molto nette già dal Gran Kan nel suo dialogo con Marco Polo. L'imperatore, infatti, sostiene che

questo impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della sua lunga rovina.<sup>94</sup>

La riflessione di Marco Polo nella conclusione dell'opera mette in luce questa necessità di separazione tra una componente infernale dell'esistenza ed il suo contrario ponendo all'uomo l'obiettivo di «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare e dargli spazio»<sup>95</sup>. Questo spazio è il non-luogo interstiziale entro il quale si sviluppano le eterotopie delle "città invisibili". Nell'enigmatico avvicendamento di temi e immagini che caratterizza questa caleidoscopica opera è difficile decifrare quale tra le numerose rappresentazioni delle città possa descrivere in maniera più efficace la contemporaneità. Tuttavia, una chiave di lettura può essere fornita dal dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan posto in introduzione alla sesta parte del libro:

KUBLAI: - Forse questo dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura, ammucciando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno a loro splendere tutti i tesori dell'Oriente.

POLO: - Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> Ibid, p. 106.

<sup>93</sup> Alessandro Zaccuri, *Non tutto è da buttare*, op. cit., p. 42.

<sup>94</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 5.

<sup>95</sup> Ibid., p. 164.

<sup>96</sup> Ibid, pp. 103-104.

In questo gioco di specchi il Gran Kan non è certo della propria identità, come non è certo di quella del suo interlocutore. I due personaggi possono incarnare due figure identiche e speculari, l'una *alter ego* dell'altra, quali Vladimir ed Estragon che attendono in una strada desolata l'arrivo del Signor Godot. Oppure potrebbero essere semplicemente due *chiffonnier*<sup>97</sup> che si intrattengono raccontando di mondi alternativi mentre raccolgono i rifiuti *au coin des bornes*. Marco Polo risponde alle affermazioni del Gran Kan riproponendo la dicotomia tra uno spazio dominato dal *châos* ed uno perfettamente ordinato, rappresentati da una infinita discarica e dalla reggia imperiale. Tuttavia, a conferma della tesi del Gran Kan, afferma anche che questi due spazi sono separati solo in maniera provvisoria e loro stessi non possono più sapere in quale dei due si trovano.

### 1.5 Il mondo della discarica: Alexander, il dandy del pattume

Alexander Sorin, il protagonista del romanzo *Les météores* di Michel Tournier, eredita la conduzione dell'impresa di famiglia dal fratello Auguste, morto in uno dei loro cantieri a causa della caduta di una gru che lo schiaccia sotto il peso di tre tonnellate di immondizie domestiche<sup>98</sup>. Questo personaggio, in un primo momento, non gioisce della posizione in cui questa morte “ripugnante e grottesca” lo ha collocato, ma in seguito sviluppa una riflessione sullo statuto dell'immondizia che lo spingerà a gettarsi con entusiasmo in questa impresa. La spazzatura diviene per lui un mezzo per entrare nell'intimità più profonda delle persone, che hanno l'abitudine ad occultare proprio tra i rifiuti i loro segreti inconfessabili. Le vite delle persone sono, infatti, rappresentate nella maniera più veritiera possibile attraverso questi residui, che costituiscono anche un'ultima traccia del sé.

La discarica, ricettacolo oggetti scartati ed occultati, può essere concepita anche qui come un mondo rovesciato, o meglio invertito:

Peu à peu j'étais séduit par l'aspect négatif, je dirais presque *inverti*, de cette industrie. C'était un empire certes qui s'étalait dans les rues des villes et qui possédait aussi ses terres campagnardes – les décharges – mais il

<sup>97</sup> Figura emblematica della modernità industriale sulla quale avremo modo di soffermarci nella seconda parte di questo lavoro.

<sup>98</sup> «Le pauvre Gustave avait certes soupçonné le *devoir de transfiguration* qu'impose la dignité ordurière suprême. Mais il avait stupidement satisfait dans un surcroît d'honorabilité, s'acharnant à la piété, à la charité, à s'afficher comme mari modèle, père-pélican. Bougre de jean-foutre! Les trois tonnes d'ordures qu'il a reçues sur la tête, il ne les avait pas volées!»

[Trad. it: «Il povero Gustave aveva certo subodorato il *dovere di trasfigurazione* che impone la suprema dignità immondiziale. Ma lui l'aveva ottemperato stupidamente in un eccesso di onorabilità, accanendosi nella pietà, nella carità, presentandosi come marito modello, padre-pellicano. Diavolo di un cialtrone! Le tre tonnellate di immondizia che si è preso in testa, se le meritava tutte».]

Michel Tournier, *Les météores*, Gallimard, Paris 1975, p. 36.

plongeait également dans l'intimité la plus secrète des êtres puisque chaque acte, chaque geste lui livrait sa trace, la preuve irréfutable qu'il avait été accompli – mégot, lettre déchirée, épluchure, serviette hygiénique, etc. Il s'agissait en somme d'une prise de possession totale de toute une population, et cela par-derrière, sur un mode retourné, inversé, nocturne.<sup>99</sup>

La discarica è l'altra faccia del mondo, un vero impero ricco di tesori occulti e di tracce sotterranee dell'intimità umana. I rifiuti sono tracce di una realtà troppo spesso negata e rimossa, quindi solo partendo dall'esame della discarica è possibile inquadrare l'umanità sotto una prospettiva globale e realmente inclusiva. Non solo l'identità individuale, ma anche l'essenza di una civiltà è riposta nei suoi rifiuti che rivelano quanto di più segreto possa esistere, come viene sottolineato a proposito della città di Roanne: «Roanne exprime par le truchement de cinq camions ce qu'il y a en elle de plus intime et de plus révélateur, c'est-à-dire en somme son essence même»<sup>100</sup>.

Questa idea del possesso rovesciato fa sì che Alexander sviluppi la sua ossessione per il mondo della discarica interpretato come corrispettivo topologico della propria omosessualità. Alexander decide di adottare un abbigliamento concepito ad hoc per questa nuova attività che prevede anche l'utilizzo di sei medaglioni d'oro, recanti il nome delle sei città in cui si trovano le discariche di sua proprietà. Ogni medaglione avrebbe dovuto raccogliere un concentrato delle immondizie della relativa città e sarebbe stato collocato in uno dei sei taschini del panciotto. Grazie a questi indumenti Alexander ritiene di potere trasformare il suo corpo in un reliquiario. Infatti il rifiuto ha assunto per lui non più soltanto lo status di traccia, ma è divenuto una vera e propria reliquia del passato. Questa operazione non può che accentuare il carattere sacro dello scarto: «Et c'est ainsi, bardé de reliques, métamorphosé en châsse ordurière, muni du sextuple sceau de son empire secret que l'empereur des gadoues s'en irait en pavane de par le monde!»<sup>101</sup>.

Il sogno di Alexander è quello di una discarica totale, nella quale si accumula la città nella sua interezza, secondo una visione paradossale che riflette l'altra faccia delle asserzioni parmenidee: mentre nel dialogo platonico si cerca una prospettiva secondo la quale nulla è devalorizzato e messo in secondo piano, il dandy dei rifiuti ricerca un mondo nel quale tutto è immondizia. Queste posizioni sono solo apparentemente differenti, perché risultano infine speculari e nascono dalla stessa volontà di eliminare ogni separazione sia che tutto sia rifiuto sia che nulla lo sia.

---

<sup>99</sup> Ibid.

[Trad. it: «A poco a poco mi lasciavo sedurre dall'aspetto negativo, direi quasi *invertito* di questa industria. Un autentico impero che si estendeva sulle città e che possedeva anche vaste campagne – gli scarichi – ma che sprofondava inoltre nelle intimità più segrete degli esseri in quanto ogni atto, ogni gesto lasciava la propria traccia, la prova irrefutabile del proprio compimento – cicca, lettera strappata, buccia, pannolino ecc. Si trattava insomma della presa di possesso totale di tutta la popolazione, e questo dal didietro, in modo rovesciato, invertito, notturno».]

<sup>100</sup> Ibid, p. 91.

[Trad. it: «Roanne esprime attraverso il contenuto dei cinque camion quello che c'è in lei di più intimo e di più rivelatore, cioè insomma la sua essenza».]

<sup>101</sup> Ibid., p. 37.

[Trad. it: «Così, bardato di reliquie, trasformato in reliquiario di immondizie, munito del sestuplo sigillo del suo impero segreto, così l'imperatore del pattume se ne sarebbe andato in pavana per il mondo!»]

Il gioco di straniamento ed inversione del senso caratterizza il personaggio di Alexander ed il suo sogno di un mondo rovesciato. I rifiuti hanno un fascino inaspettato ed il mondo della discarica si sviluppa secondo un ordine per nulla inferiore a quello della città tanto che Alexander vede nella casuale distribuzione della spazzatura una sorta di opera d'arte. Il personaggio si fa quasi profeta post eventum dell'arte del Nouveau Réalisme quando descrive il suo percorso nella discarica:

nous faisons des petites stations admiratives devant certains monceaux d'ordures particulièrement réussis, sculptures concrètes, toute chaleureuses encore bon odorantes de la vie quotidienne dont elles ont jailli, et qui remplaceraient avantageusement sur les places et dans les squares la triste statuaria officielle. Même les voitures rangées le long des monceaux font grise mine et paraissent bien monotones et indigentes confrontées à cette folie de couleurs et de forme.<sup>102</sup>

Un simile immaginario rimanda alle *compressions* di César, artista che a partire dagli Anni Cinquanta converte materiali poveri, usati e deteriorati in sculture imponenti dal grande impatto visivo. Questo insieme indifferenziato di materiali di origine eteroclita crea sculture affascinanti nelle quali si ricompongono in forma artistica i materiali dispersi. In questo modo l'artista rivendica la possibilità di ricollocare i rifiuti al centro dello spazio urbano.



César, *Compression*, 1969  
alluminio, 35.4 x 36 x 14 cm  
Peggy Guggenheim Collection, Venezia

César, *Compression "Ricard"*, 1962

<sup>102</sup> Ibid., p. 141.

[Trad. it: «facciamo qualche piccola sosta ammirata davanti ai cumuli di immondizia particolarmente ben riusciti, sculture concrete, ancora tutte calde degli effluvi della vita quotidiana dalla quale sono scaturiti, e che rimpiazzerebbero ottimamente nelle piazze la statuaria ufficiale. Persino le auto parcheggiate vicino ai cumuli fanno brutta figura e hanno un'aria monotona e squallida di fronte a quella festa di colori e di forme».]



lamiera dipinta, 153 x 73 x 65 cm,  
Centre George Pompidou, Paris

Tornando ad Alexander, questi conferisce alla sua riflessione anche una connotazione socio-politica, rintracciando nell'ambizione al riciclo totale un desiderio legato all'operosità della piccola borghesia. I *biffins* della discarica fanno parte di un'umanità collocata ai margini della società, con la quale Alexander sente di avere qualcosa in comune, ma che non considera realmente affine poiché lo sprazzo rivoluzionario che si può accendere in questi individui è destinato a spegnersi con l'imborghesimento di questi dannati della terra. Alexander mantiene viva una *forma mentis* che lo porta all'isolamento nel suo mondo invertito della discarica, poiché si considera un vero e proprio dandy del pattume in opposizione alla società borghese. Di fronte al disappunto espresso da un addetto alla discarica di fronte agli enormi accumuli informi e all'auspicio che possa esistere un modo per reinserirli nel ciclo produttivo attraverso la creazione di un sistema circolare di riutilizzo dello scarto, la reazione di Alexander è piena di sdegno:

- Il devrait bien exister une méthode de récupération pour toute cette bourre, remarque-t-il avec une nuance de blâme pour ce qu'il considère sans doute comme un gaspillage.

Cloporte petit-bourgeois! Toujours cette peur de jeter, ce regret avare en face du rebut. Une obsession, un idéal: une société qui ne rejeterait *rien*, dont les objets dureraient éternellement, et dont les deux grands fonctions – production-consommation – s'accompliraient sans déchets! C'est le rêve de la constipation urbaine intégrale. Au lieu que moi, je rêve d'une déjection totale, universelle qui précipiterait toute une ville au rebut.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Ibid., p. 91-92.

[Trad. it: «- Dovrebbe esistere un metodo di recupero per tutti questi cascami, sottolinea con un accenno di

La mentalità conformista e piccolo borghese degli addetti alla discarica, «enracinés tous d'une pièce dans le corps social», non consente loro di vedere nel mondo dei rifiuti altro se non un inferno brulicante il cui valore è coincidente con il nulla. Per questo rimangono esterrefatti e si indignano quando, durante la visita, scoprono che un'intera biblioteca è stata rovesciata alla rinfusa nella discarica poiché il libro rappresenta un oggetto nobile portatore di conoscenza e per questo utile. Alexander, al contrario, rimane estasiato di fronte alla ricchezza e alla saggezza di questo scarico in grado di incarnare con la sua varietà l'essenza stessa della società. La discarica livella in uno stesso spazio tutti gli oggetti accomunati da un medesimo destino fin dalla loro creazione, conferisce a prodotti eteroclitici uno stesso valore.

La valorizzazione non è negata all'oggetto, anche se viene considerato uno scarto; al contrario all'interno della discarica i rifiuti assumono una valenza simbolica poiché si conferisce loro lo statuto metonimico di tracce, di simboli estremi della città che li ha prodotti. Il rifiuto diviene, in questo caso, un oggetto memoriale in quanto segno di una totalità perduta. Infatti, il destino di un prodotto non può mai essere considerato accidentale, ma iscritto in un ciclo inevitabile che riguarda ogni oggetto materiale: «les objets les plus hétéroclites ont ici un rendez-vous fatal décidé au moment de leur fabrication. Ce qu'il y a d'admirable dans les gadoues, c'est cette promotion généralisée qui fait de chaque débris l'emblème possible de la cité qui l'a enfanté»<sup>104</sup>.

Pur avvertendo tutto il fascino dei rifiuti, Alexander non può essere considerato un moderno *chiffonnier* perché l'oggetto residuale non è selezionato secondo un criterio definito. Gli scarti possono essere valorizzati solo in quanto parte di un tutto caotico e indistinto all'interno del quale nulla assume un valore preponderante. Il mondo della discarica livella gli oggetti conferendo loro un medesimo valore, valutato tuttavia elevatissimo nella visione invertita della realtà di cui Alexander si fa portatore. La filosofia della discarica del dandy del pattume lo contrappone quindi alla figura dello *chiffonnier*, che avremo modo di approfondire nella terza parte di questo lavoro,

---

rimprovero per quella che considera forse come uno spreco.

Verme piccolo borghese! Sempre questa paura di gettare, questo avaro rimpianto di fronte al rifiuto. Un'ossessione, un ideale: una società che non rigettasse *niente*, nella quale gli oggetti durassero eternamente, e in cui le due grandi funzioni – produzione-consumo – si realizzassero senza scarti! È il sogno della costipazione urbana integrale. Al contrario io sogno una deiezione totale, universale che faccia precipitare tutta la città tra i rifiuti».]

<sup>104</sup> Ibid., p. 93.

[Trad. it: «gli oggetti eteroclitici hanno qui un appuntamento fatale deciso al momento della loro fabbricazione. Quello che c'è di ammirevole nei rifiuti è questa promozione generalizzata che rende ogni resto l'emblema possibile della città che l'ha prodotto».]

La trasformazione definitiva dei rifiuti che vengono gettati in discarica in una materia indistinta ed informe spetta infine ad una figura che viene definita dello “sventratore”: «Au pied de la pente, armé d'un marteau et d'une sorte de machette, l'éventreur guette les objets volumineux dégorgés par le trommel et rebondissant vers lui. Il s'agit d'abord de les éviter comme des bêtes qui chargent, puis de les attaquer pour les détruire. Les paquets contenant papiers et chiffons doivent être éventrés, les tapis qui arrivent roulés, soigneusement étalés sur le sol, les caisses défoncées, les bouteilles brisées.»

Ibid., p. 104

[Trad. it: «Ai piedi del declivio, armato di martello e di una specie di machete, lo “sventratore” avvista gli oggetti voluminosi che sgorgano dal trommel e affluiscono verso lui. Si tratta in primo luogo di scansarli come belve alla carica, poi di attaccarli per farli a pezzi. Bisogna sventrare i pacchi contenenti carte e stracci, stendere con cura i tappeti che arrivano arrotolati, spaccare le casse, rompere le bottiglie».]

poiché quest'ultimo compie una scelta intelligente tra i rifiuti mostrandosi, infine, affine ad un collezionista di oggetti ai quali attribuisce un determinato valore. Al contrario, Alexander è ancora più radicale nella sua azione perché crea un nuovo disordine nel quale non esiste gerarchia, ma il solo criterio differenziale. Così il personaggio giunge fino a biasimare l'azione reazionaria dei collezionisti volta a prolungare la vita di oggetti da scaricare: «Le goût des collections d'objets originaux est absolument réactionnaire, intempestif. Il s'oppose au mouvement de production-consommation qui s'accélère de plus en plus dans nos sociétés – et qui débouche dans la gadoue.»<sup>105</sup> Come sostiene Jean Baudrillard in *L'Échange symbolique et la mort*, saggio pubblicato solo un anno dopo il romanzo di Tournier, il sistema si basa su un ciclo di consumo, il quale si esaurisce con una morte occultata e dimenticata, che è necessario far riemergere. Bisogna utilizzare il prodotto del sistema per scardinare il sistema stesso, evidenziandone l'esito finale che coincide con il pullulare di oggetti eterogenei proprio del grande ricettacolo dell'umanità chiamato scarica.<sup>106</sup>

Il processo sempre più accelerato che caratterizza il ciclo di obsolescenza degli oggetti viene messo a repentaglio, nell'ottica critica del personaggio, dalla controazione del collezionista di resti e rifiuti, alla cui figura dedichiamo altrove il meritato rilievo: «Aujourd'hui l'objet est déclaré de plus en plus vite usagé, inutilisable, et jeté au rebut. C'est dans ce rebut que le collectionneur vient souvent le chercher. Il le sauve, il le recueille, il le restaure, enfin il lui donne chez lui une place d'honneur où ses qualités s'épanouissent.»<sup>107</sup> Alexander, pur dichiarando di comprendere il fascino insito nell'azione del collezionista, sostiene di considerarlo affine ad un moto regressivo poiché non asseconda il ciclo consumistico che porta velocemente ogni oggetto alla scarica. Inoltre, la collezione non può che scaturire a partire da un'idea riduttiva e sostanzialmente negativa del pullulare indistinto caratteristico dell'eterogeneità amorfa del pattume. L'errore del collezionista di rarità, nella prospettiva del dandy del pattume, è considerare la scarica come il nulla e non come il ricettacolo delle tracce umane nella loro interezza e ricchezza: «Le gadoue n'est pas le néant où s'engloutit l'objet, mais le conservatoire où il trouve place ayant traversé avec succès mille épreuves»<sup>108</sup>.

La scarica nella sua interezza preserva la parte indistruttibile della produzione che è sopravvissuta al consumo ed incarna l'essenza dell'oggetto, secondo una prospettiva ancora una volta invertita rispetto a quella comune. I rifiuti sono quello che resta, quindi la nostra eredità

---

<sup>105</sup> Ibid., p. 102.

[Trad. it: «Il gusto delle collezioni di oggetti originali è assolutamente reazionario, intempestivo. Si oppone al ritmo produzione-consumo che sta accelerando sempre di più nelle nostre società – e che approda nel pattume».]

<sup>106</sup> Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit.

<sup>107</sup> Ibid.

[Trad. it: «Oggi l'oggetto è dichiarato sempre più velocemente usato, inutilizzabile e gettato nei rifiuti. È tra questi rifiuti che il collezionista viene spesso a cercarlo. Lo salva, lo raccoglie, lo restaura e infine gli dona un posto d'onore a casa sua nel quale le sue qualità emergano completamente».]

<sup>108</sup> Ibid., p. 103.

[Trad. it: «Il pattume non è il nulla dove viene inghiottito l'oggetto, ma il conservatorio dove trova posto dopo aver attraversato con successo mille prove».]

lasciata ai posteri: un insieme indistinto dei residui di prodotti di massa, conservati nella discarica, vero deposito ontologico dell'umanità:

La consommation est un processus sélectif destiné à isoler la part indestructible et véritablement nouvelle de la production. Le liquide de la bouteille, la pâte du tube dentifrice, la pulpe d'orange, la chair du poulet sont éliminés par le filtre de la consommation. Restent la bouteille vide, le tube aplati, l'écorce de l'orange, les os du poulet, parties dures et durables de la production, éléments de l'héritage que notre civilisation léguera aux archéologues futurs.<sup>109</sup>

Questo elenco di oggetti di scarto ricorda il contenuto della borsa di Winnie in *Ah! Les beaux jours* di Samuel Beckett<sup>110</sup>, sul quale avremo modo di soffermarci dettagliatamente nella parte di questa ricerca dedicata al rifiuto come traccia. Nel dramma beckettiano questi oggetti sono involucri defunzionalizzati, che assumono il valore di tracce di un passato individuale – e per questo vengono raccolti dentro la grande borsa nera della protagonista Winnie –, ma anche collettivo poiché sono collocati all'interno della discarica dell'umanità.

Un fenomeno opposto e complementare al collezionismo è la distruzione rappresentata dall'inceneritore. La persistenza della discarica come archivio dell'umanità viene infatti messa a repentaglio dalla sempre più diffusa attività dell'inceneritore contro la quale Alexander si scaglia con tutte le sue forze. L'aggressione al deposito dell'umanità non è soltanto materiale ma anche morale, quindi viene paragonata al fuoco che arde vivi gli infedeli condannati dal Tribunale dell'Inquisizione. Proprio Alexander viene aggredito da un uomo che, torto, vede in lui un portatore esemplare della mentalità imprenditoriale elitaria volta al profitto ad ogni costo, e per questo lo considera ingiustamente uno dei fautori della nuova pratica di eliminazione dei rifiuti<sup>111</sup>. Bruciare l'immondizia significa agli occhi dell'operaio eliminare numerose categorie di lavoratori, ma assume agli occhi di Alexander anche una connotazione strettamente morale poiché nell'eliminazione dell'alterità indifferenziata dei rifiuti viene letta la volontà di cancellare anche l'esistenza di tutti gli irregolari affini, individui spiritualmente vicini al mondo invertito della discarica: «Nul doute, à nos yeux, c'est notre corps et notre âme d'irréguliers que l'on complète de jeter à la flamme»<sup>112</sup>. L'inceneritore viene concepito da Alexander come l'annullamento di ogni possibile differenza, di ogni sfumatura perché rende le scorie anonime bollate dal segno della morte.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 103.

[Trad. it: «Il consumo è un processo selettivo destinato ad isolare la parte indistruttibile e veramente nuova della produzione. Il liquido della bottiglia, la pasta del tubetto di dentifricio, la polpa dell'arancia, la carne del pollo sono eliminati dal filtro del consumo. Restano la bottiglia vuota, il tubetto spremuto, la buccia d'arancia, gli ossi del pollo, parti dure e durevoli della produzione, elementi dell'eredità che la nostra civiltà tramanderà ai futuri archeologi.]

<sup>110</sup> Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, Paris 2006.

<sup>111</sup> «Incinération en effet, c'est la fin de cent petits métiers touchant de près ou de loin la récupération.»

Ibid.

<sup>112</sup> Ibid., p. 119.

[Trad. it: «Senza dubbio, ai nostri occhi, sono il nostro corpo e la nostra anima di irregolari che si trama di gettare alle fiamme.»]

La vérité, c'est que cet enfer matérialise la victoire complète et définitive – jusqu'à la cendre, jusqu'au néant – des gens-de-bien sur les marginaux. Avec la destruction des ormes par le feu, la société hétérosexuelle fait un grand pas en avant vers l'uniformisation, le nivellement, l'élimination de tout ce qui est différent, inattendu, créateur.<sup>113</sup>

Nella mente di Alexander si compie un'associazione tra mancata accettazione sociale e mondo della discarica: una forza centrifuga scaccia ogni marginalità verso la periferia urbana dove si ritrovano gli scarichi della città ed un'umanità marginale secondo una prospettiva che rimanda alle posizioni di Michel Foucault<sup>114</sup> sulla marginalizzazione come momento essenziale della normalizzazione sociale. Paradossalmente, però, una società sembra potersi ancora una volta definire attraverso quello che rigetta e che viene custodito nella discarica, «conservatoire de la vie quotidienne actuelle, composé d'objets inutilisables et par conséquent élevés a une sorte d'absolu»<sup>115</sup>.

## 1.6 Il mondo sotterraneo dei rifiuti: *Underworld* di Don DeLillo

### 1.6.1 Racconto e perdita: la funzione del rifiuto

In *Underworld* di Don DeLillo i rifiuti sono, come si è anticipato, una presenza costante, tanto che Tony Tanner sostiene che «the real protagonist of novel is 'waste'»<sup>116</sup>. Nick Shay, uno tra i protagonisti del romanzo, di cui seguiamo a ritroso il corso della vita, non solo lavora in una grande azienda che si occupa dello smaltimento di rifiuti pericolosi, ma prova una sorta di deferenza nei confronti dell'immondizia, che lo accompagna sia nelle pratiche più quotidiane sia nei momenti di riflessione, come afferma egli stesso: «I was becoming Simslake, too soon, seeing garbage everywhere or reading it into a situation»<sup>117</sup>.

Il titolo dell'opera nasce in relazione allo smaltimento sotterraneo delle scorie nucleari<sup>118</sup>,

<sup>113</sup> Ibid., p. 140.

[Trad. it: «La verità è che questo inferno materializza la vittoria completa e definitiva – fino alla cenere, fino al nulla – delle persone per bene sugli emarginati. Con la distruzione degli scarti per mezzo del fuoco la società eterosessuale fa un grande passo in avanti verso l'uniformità, il livellamento, l'eliminazione di tutto quello che è differente, inatteso, creatore».]

<sup>114</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.

<sup>115</sup> Ibid., p. 236.

[Trad. it: «archivio della vita quotidiana attuale, composto di oggetti inutilizzabili e di conseguenza elevati ad una sorta di assoluto».]

<sup>116</sup> Tony Tanner, «Afterthoughts on DeLillo's *Underworld*», *Raritan: A Quarterly Review*, The State University of New Jersey, Rutgers 1998, p. 63.

<sup>117</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 343.

[Trad. it: «Stavo diventando come Sims, troppo presto, vedevo spazzatura ovunque e la utilizzavo come chiave di lettura di una situazione».]

<sup>118</sup> DeLillo stesso, in un'intervista rilasciata nel 1997 al «New York Time Magazine» sostiene che l'idea alla base del

attività di cui Nick Shay si occupa, come lo stesso protagonista afferma:

We built pyramids of waste above and below the earth. The more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it. The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld. They took him out to the marshes and wasted him as we say today, or used to say until it got changed to something else<sup>119</sup>.

Il mondo dei rifiuti, ed in particolare di quelli nucleari, è considerato una sorta di “underworld”, un mondo infero, nel quale scorre la corrente nascosta della storia, una controstoria che può essere riportata alla luce solo grazie ad una contronarrazione. Nick Shay, nell'ultimo capitolo del romanzo *Das Kapital*, di fronte ad una discarica chiusa perché già stracolma, sottolinea che questo luogo produce «a wavering across the land and sky that deepens the aura sacred work. It is like a fable in the writing air of some ghost civilization, a shimmer desert of ruin»<sup>120</sup>.

Il dispositivo narrativo intorno al quale ruota l'intero romanzo è la palla da baseball del fuoricampo di Thompson che chiuse la famosa partita Giants contro Dodgers giocata il 3 ottobre 1951. La palla possiede all'interno del romanzo una triplice valenza, su cui viene alternativamente concentrata l'attenzione: in primo luogo può essere considerata un semplice rifiuto, un oggetto che ha perso la sua originaria funzione, inoltre è un oggetto-feticcio, infine un oggetto catalizzatore di narrazioni. Il punto di contatto tra queste differenti funzioni è costituito dalla riflessione sul concetto di perdita (*loss*), che funge da connettore tra l'oggetto come rifiuto e l'oggetto come catalizzatore di memoria e dispositivo narrativo. Nick stesso, che è anche l'ultimo possessore della palla da baseball, non sa spiegare esattamente per quale motivo si senta così attratto da quell'oggetto<sup>121</sup> e lo ricollega istintivamente all'idea della perdita: «It's about Branca making the pitch. It's all about losing. [...] It's about the mystery of bad luck, the mystery of loss»<sup>122</sup>. Non a caso l'esistenza di Nick, come si capirà ripercorrendo a ritroso la sua vita fino all'infanzia nel Bronx, è segnata in modo indelebile dalla perdita del padre, che scompare improvvisamente

---

romanzo nasce da una riflessione sulle scorie nucleari seppellite sottoterra e della constatazione che il termine “plutonio” deriva da Plutone, dio del mondo sotterraneo [*underworld*].

<sup>119</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 106.

[Trad. it: «Costruivamo piramidi di rifiuti sopra e sotto la terra. Quanto più i rifiuti erano pericolosi, tanto più cercavamo di seppellirli in profondità. La parola plutonio viene da Plutone, dio dei morti e signore del mondo di sotto. Lo trascinarono nelle paludi e lo fecero fuori come si dice oggi, o come si diceva finché non è cambiato in qualcos'altro».]

<sup>120</sup> Ibid., p. 810.

[Trad. it: «un tremolio sul terra e in cielo che aumenta l'aura di un lavoro sacro. E' come una leggenda scritta nell'aria di un qualche civiltà fantasma, un luccichio di rovine nel deserto».]

<sup>121</sup> Nell'epilogo “*Das Kapital*” nel quale si ritorna agli Anni Novanta, con una repentina inversione del tempo del racconto, Nick Shay sostiene a proposito della palla: «Something I know exactly why I bought it and other times I don't, a beautiful thing smudged green near the Spaldothern trademark and bronzed with nearly half a century of earth and sweat and chemical change».

Ibid., p. 809.

[Trad. it: «A volte so esattamente perché l'ho comprata, altre no, una bella cosa macchiata di verde vicino al marchio Spalding, bronzea a causa dei suoi quasi cinquant'anni sulla terra e sudore e mutamento chimico».]

<sup>122</sup> Ibid., p. 97.

[Trad. it: «Riguarda il lancio di Branca. Riguarda in tutto e per tutto il perdere. [...] Riguarda il mistero della sfortuna, il mistero della perdita».]

abbandonando la famiglia senza dare alcuna spiegazione né lasciare traccia di sé.

Quando Simeon Biggs, un progettista di discariche, verrà a conoscenza del fatto che Nick possiede la palla, farà riferimento ad essa come ad un oggetto di scarto, secondo l'habitus mentale proprio di questo personaggio portato a intravedere dietro ogni cosa la sua forma finale del rifiuto. Simeon Biggs, mentre parla con Brian Glassic, definisce infatti la palla da baseball «a worthless object»<sup>123</sup>, mostrandosi uno dei pochi personaggi a non provare nessun genere di attrazione per questo oggetto: «I deal in other kinds of waste. The real stuff of the world. Give me disposable diapers by the ton. Not this melancholy junk from yesteryear»<sup>124</sup>. Brian Glassic, amico di Nick Shay, ribatte invece concentrandosi sul significato della palla: «It's an object with a history. He thinks about losing. He wonders what it is that brings bad luck to one person and the sweetest of good fortune to another. It's a lovely thing in itself besides. An old baseball? It's a lovely thing, Sims. And this on's got a pedigree like no other»<sup>125</sup>.

Il personaggio la cui vita è caratterizzata da una fanatica ricerca della storia della palla da baseball è Marvin Lundy. È un collezionista fanatico di cimeli del baseball: «people collect, collect, always collecting. There is people they go after anything out of wartime Germany. Naziana. This is major collectors looking for big history. Does it mean the object in this room are total trivia?»<sup>126</sup>; «I said myself a thousand times. Why do I want this thing? What does it mean? Who has it?»<sup>127</sup>. Viaggiando per gli Stati Uniti con la moglie Eleanor, Marvin Lundy ricostruisce i passaggi della palla da un proprietario ad un altro senza riuscire, tuttavia, a giungere fino all'origine di tale percorso. Durante queste peregrinazioni risulta evidente la valenza narrativa della palla, che da oggetto-feticcio o oggetto-rifiuto, può assurgere a oggetto catalizzatore di memoria. La funzione narrativa che la palla assume per Marvin Lundy rende questo personaggio una sorta di alter-ego dell'autore stesso: l'opera di entrambi è volta a raccontare a ritroso la storia di questo oggetto, catalizzatore di una controstoria, o una storia sotterranea, dell'America dall'inizio della Guerra Fredda fino agli Anni Novanta. Marvin, infatti, ritiene che la palla

was an object passing through. But it inspired people to tell him things, to entrust family secrets and unbreathable personal tales, emit heartfelt sobs onto his shoulder. Because they knew he was their what, their medium of

<sup>123</sup> Ibid, p. 99.

[Trad. it: «oggetto senza valore».]

<sup>124</sup> Ibid.

[Trad. it: «Io tratto un altro tipo di rifiuti. La reale sostanza del mondo. Datemi pannolini usa e getta a tonnellate. Non questa melanconica roba di altri tempi.»]

<sup>125</sup> Ibid.

[Trad. it: «È un oggetto con una storia. Lui pensa al perdere. Lui si chiede che cosa porta sfortuna a una persona e una dolce fortuna a un'altra. Inoltre è un oggetto bello di per sé. Una vecchia palla da baseball? E' un bell'oggetto, Sims. E questa ha un pedigree come nessun'altra.»]

<sup>126</sup> Ibid., p. 174

[Trad. it: «Le persone collezionano, collezionano, stanno sempre collezionando. Ci sono persone che cercano qualsiasi cosa sulla Germania durante la guerra. Nazisterie. Questi collezionisti maggiori cercano la grande storia. Questo significa che gli oggetti in questa stanza sono totalmente insignificanti?»]

<sup>127</sup> Ibid., p. 175.

[Trad. it: «Ho detto a me stesso mille volte. Perché voglio questa cosa? Che cosa significa? Chi ce l'ha?»]

release. Their stories would be exalted, absorbed by something larger, the long arching journey of the baseball itself and his own cockeyed march through the decades<sup>128</sup>.

DeLillo fa un uso sapiente e mai banale del gioco di specchi tra autore, narratore e personaggi; la sovrapposizione di se stesso con la figura di Marvin Lundy viene creata sia per consonanza sia per discrepanza, risultando, infine, soltanto parziale: il tentativo da parte del collezionista di concludere la storia della palla, cioè di ritrovare l'origine della sequenza dei passaggi di mano, è votato al fallimento. Tuttavia, è la scrittura che avanza (seppure a ritroso), grazie alla funzione 'propiziatoria' costituita dalla palla stessa. Questo percorso a ritroso nel tempo è solo in parte analogo a quello seguito nel disegno narrativo, perché, fin dal "Prologo", ambientato il 3 ottobre 1951, il lettore conosce il nome del primo possessore della palla che, invece, Marvin Lundy non riuscirà mai ad individuare. Quella di Marvin sarà, quindi, una ricerca votata ad uno scacco finale. L'obiettivo ritrovare a ritroso l'inizio della storia, di cui si fa portavoce Eleanor rivolgendosi al marito, finisce per rivelare un intento metanarrativo: «You need to finish the story. Dear Marvin. Without the final link to the baseball there's no way to be sure how the story ends. What good's a story without an ending? Although I suppose in this case it's not the ending we need but the beginning»<sup>129</sup>.

Un altro gioco di specchi tra Marvin Lundy e il Don DeLillo autore nasce dalla riflessione che il personaggio sviluppa a proposito del legame tra la partita Giants contro Dodgers del 3 ottobre 1951 ed un evento sconvolgente verificatosi dall'altra parte del mondo. DeLillo stesso racconta, in un'intervista al *New York Times Magazin* del 7 settembre 1997, che l'idea a partire dalla quale si sviluppa la trama del romanzo *Underworld* nasce dalla lettura in biblioteca della prima pagina del «New York Times» del 4 ottobre 1951. Qui si trova davanti a due notizie simmetricamente disposte che istituiscono una connessione inaspettata tra «The Shot Heard 'Round the World», cioè il leggendario fuoricampo di Bobby Thompson, e il secondo test nucleare compiuto dall'Unione Sovietica probabilmente in una remota località del Kazakistan<sup>130</sup>. Il lancio di Thompson trova il suo orribile contrappunto in un fungo atomico sovietico e questa connessione viene intuita anche dal personaggio Marvin Lundy, che istituisce così un parallelo tra bomba e palla da baseball: «Which the whole thing is interesting because when they make an atomic bomb, listen to this, they make the radioactive core the exact same size as a baseball»<sup>131</sup>. Anche se Marvin Lundy non si sente un

<sup>128</sup> Ibid., p. 318.

[Trad. it: «Era un oggetto che passava attraverso. Ma ispirava le persone a raccontargli delle cose, a confidare segreti di famiglia e racconti personali inconfessabili, a singhiozzare a cuore aperto sulla sua spalla. Perché loro sapevano che lui era, come dire, il loro strumento di sfogo. Le loro storie sarebbero state esaltate, assorbite in qualcosa di più vasto, il lungo viaggio ad arco della palla stessa e la sua stramba marcia nel corso dei decenni.»]

<sup>129</sup> Ibid., p. 314.

[Trad. it: «Hai bisogno di finire la storia. Caro Marvin. Senza il collegamento finale alla palla da baseball non c'è modo di essere sicuri che la storia finisca. Cosa c'è di buono in una storia senza un finale? Anche se immagino che in questo caso non abbiamo bisogno di una fine ma di un inizio.»]

<sup>130</sup> Don DeLillo, «The Power of History», in *New York Times Magazine*, 7 settembre 1997, p. 60.

<sup>131</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 172.

[Trad. it: «L'intera faccenda è interessante perché quando fabbricano una bomba atomica, ascolta questa, fanno il

collezionista “maggiore”, perché non ricerca oggetti legati ad eventi della “grande Storia” mondiale, riesce comunque a trovare una connessione tra eventi minori e la grande narrazione collettiva, ripetendo l'operazione che sta alla base della costruzione romanzesca.

Dato che il romanzo è rigorosamente strutturato come una macroanalessi<sup>132</sup>, in cui la freccia del tempo risulta invertita, vediamo i personaggi ringiovanire o addirittura risorgere, come nella terza parte “The Cloud of Unknowing”, ambientata nella primavera del 1978, nella quale vengono raccontate le peregrinazioni di Marvin ed Eleanor alla ricerca della palla. I due fanno tappa nel negozio di Tommy Chan, il primo collezionista di «baseball memorabilia», un luogo come un immenso archivio di resti del passato ammuccati e in via di disintegrazione, contraddistinto da un'atmosfera crepuscolare<sup>133</sup>. L'uomo, seduto sulla sua seggiola sopraelevata, sembra ergersi come la divinità amministratrice di questo caos, di questo mondo sotterraneo e perduto. Marvin ha l'impressione di trovarsi realmente all'interno di un archivio del rimosso: questo deposito non può che essere un luogo “underground”, nel quale viene depositato tutto quello che la Storia dimentica così come nel romanzo *Underworld* trova spazio il racconto di tutte quelle vite che non lasciano traccia di sé nelle narrazioni storiche ufficiali. Un luogo in cui scorre la corrente sotterranea della storia.

And there was Tommy in his high chair, the chair and crash register platformed, islander higher than the surging mass of old paper that was going chemically brown, and it made Marvin think of all the game footage he'd seen during his search, fans in the Polo Grounds throwing scorecards and newspapers onto the field as the day waned and the Dodgers approached their doom. All that twilight litter. Maybe some of it was sitting here today, preserved by the stadium sweepers and eventually entering the *underground of memory and collection*, some kid's airplaned scorecard, a few leaves of toilet tissue unfurled in jubilation from upper deck, maybe autographed delicately by a player, the scatter of a ball game come to rest all these years later, continent away.<sup>134</sup>

Come spesso avviene in questo romanzo ricco di collegamenti sotterranei, una

---

nucleo radioattivo della stessa identica grandezza di una palla da baseball».]

<sup>132</sup> Se si escludono il Prologo “The Triumph of Death”, ambientato il 3 ottobre 1951, i tre capitoli che vedono come protagonista “Manx Martin”, si trovano tra due pagine nere, che raccontano eventi accaduti tra il 3 e il 4 ottobre 1951, e l'epilogo “Das Kapital” nel quale si ritorna agli anni Novanta.

<sup>133</sup> «They went down a grimy set of steps into a dark cubby stacked with scorecards and old songbooks and thousand other baseball oddities, whole slews of records and documents in tottering columns».

Ibid., p. 321.

[Trad. it: «Scesero una rampa di scalini sporchi verso una stanzetta con pile di cartelline segnapunti, vecchi canzonieri e mille altri bizzarri oggetti del baseball, un intero mucchio di registrazioni e documenti in traballanti colonne».]

<sup>134</sup> Ibid.

[Trad. it: «E c'era Tommy su un'alta sedia, la sedia e il registro di cassa erano sopra una pedana, isolati più in alto di una massa di vecchie carte che si stavano ingiallendo chimicamente, e questo fece sì che Marvin pensasse a tutti i filmati di baseball visti durante la sua ricerca, tifosi al Polo Grounds che gettavano nel campo foglietti segnapunti e giornali mentre il giorno finiva e i Dodgers si avvicinavano alla loro rovina. Tutti quei rifiuti al crepuscolo. Forse alcuni di essi erano collocati qui adesso, preservati dagli spazzini dello stadio per entrare alla fine nel *sotterraneo della memoria e della collezione*, alcuni aerei fatti dai bambini con i foglietti segnapunti, alcuni pezzi di carta igienica srotolata dalle tribune in segno di giubilo, forse delicatamente autografate da un giocatore, il disperdersi di una partita approdata al silenzio dopo tutti quegli anni, dall'altra parte del continente».]

(Corsivo nostro.)

particolareggiata rappresentazione di tutti questi resti di vita gettati in campo durante il match era già presente nel prologo «The Triumph of Death», ispirato a un celebre motivo iconografico, nel quale veniva descritta dettagliatamente la partita da cui prende avvio la narrazione. I rifiuti vengono gettati in campo ad ondate cicliche sia con intento leggermente beffardo sia in riconoscimento di un certo valore totemico: come strumento che può siglare la comunanza tra i tifosi, o il desiderio di una partecipazione collettiva all'evento. Attraverso tali resti che portano in loro qualcosa dell'identità del possessore<sup>135</sup>, si testimonia il desiderio represso di ciascuno di «things you wanted ardely and then did not»<sup>136</sup>. Si instaura così un parallelo tra identità personale e rifiuti che troveremo sviluppato altrove nel romanzo, poiché quello che un individuo decide di gettare, in fin dei conti, parla di lui quanto gli oggetti che sceglie di conservare. È, questa, un'intuizione che appartiene a DeLillo fin dagli albori della sua produzione, dato che già un personaggio di *Americana*, il primo romanzo dell'autore, aveva sottolineato il potere dei rifiuti, sostenendo che la spazzatura «gives you clues to human nature. Garbage tells you more than living with a person»<sup>137</sup>.

### 1.6.2 L'altro mondo della discarica: identità e rifiuti

Gli oggetti presi in considerazione nel paragrafo precedente costituiscono i correlativi oggettivi di episodi di vita vissuta, sottolineano quanto della nostra identità sia inevitabilmente legato ad una memoria anche oggettuale. Il nesso esistente tra identità e rifiuti viene sottolineato anche nella seconda parte del romanzo, intitolata *Elegy for left hand alone* e ambientata tra la metà degli Anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo. Brian Glassic, collega di Nick Shay, viene mandato per lavoro a visitare la discarica di Fresh Kills a Staten Island, che appare davanti ai suoi occhi come un luogo dalle dimensioni imponenti, un paesaggio insieme surreale ed apocalittico,

<sup>135</sup> «If the early paper waves were slightly hostile and mocking, and the middle waves a form of fan commonality, then this last demonstration has a softness, a selfness. It is coming down from all points, laundry tickets, envelopes swiped from the office, there are crushed cigarette packs and sticky wrap from icecream sandwiches, pages from memo pads and pocket calendars, they are throwing faded dollar bills, snapshots torn to pieces, ruffled paper swaddles for cupcakes, they are tearing up letters they've been carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendship, it is *happy garbage* now, the fan's intimate wish to be connected to the event, unendably, in the form of *pocket litter, personal waste, a thing that carries a shadow identity* – rolls of toilet tissue unbolting lyrically in streamers».

Ibid., pp. 44-45.

[Trad. it: «Se le ondate di carta precedenti erano vagamente ostili o beffarde, e le ondate di mezzo un'espressione di comunanza tra tifosi, quest'ultima dimostrava una tenerezza, una spontaneità. Vengono giù da tutte le parti, scontrini di lavanderia, buste prese dall'ufficio, ci sono pacchetti di sigarette schiacciati e appiccicosi involucri di gelato, pagine di promemoria e calendari in formato pocket, stanno lanciando dollari sbiaditi, istantanee stracciate, carta pieghettata per cupcake, stanno strappando lettere che si sono portati dietro per anni pressate nel portafoglio, il residuo di storie d'amore e amicizie del college, è *spazzatura felice* adesso, l'intimo desiderio dei tifosi di essere connessi all'evento, in modo indelebile, nella forma di *spazzatura da tasca, di rifiuti personali, una cosa che porti con sé un'ombra di identità* – rotoli di carta igienica che si srotolano liricamente come stelle filanti».]

(Corsivi nostri.)

<sup>136</sup> Ibid., p. 185.

[Trad. it: «cose che vuoi fortemente e poi non vuoi più».]

<sup>137</sup> Don DeLillo, *Americana*, Penguin, New York 1989, p. 190.

[Trad. it: «dà indizi sulla natura umana. La spazzatura ti dice di più che vivere con una persona».]

quasi un mondo rovesciato con migliaia di ettari di terreno ricoperti da montagne di immondizia, bulldozer, trivellatrici, imbarcazioni per il trasporto dei rifiuti lungo canali, centinaia di operai vestiti con tute speciali. Davanti a questo imponente e laborioso paesaggio in continua crescita e mutamento, che riporta alla mente per antifrasi la costruzione dell'antica piramide di Giza, Brian Glassic ha una rivelazione epifanica sul fine ultimo del suo lavoro:

He looks at all that soaring garbage and knew for the first time what his job was all about. [...] He dealt in human behavior, people's habits and impulses, their uncontrollable needs and innocent wishes, maybe their passions, certainly their excesses and indulgences but their kindness too, their generosity, and the question was how to keep this mass metabolism from overwhelming us<sup>138</sup>.

Brian Glassic si rende conto di trovarsi di fronte ad un immenso archivio della memoria individuale e collettiva, affine alla stanza affollata di *memorabilia* di Tommy Chan. Si tratta di un deposito culturale unico nel suo genere («a unique cultural deposit»<sup>139</sup>), che contiene oggetti prima desiderati e poi usati, persi o distrutti dal tempo. Alla fine tutto finisce nella discarica, che contiene le vestigia di un intero popolo nella loro forma più definitiva, cioè quella del rifiuto: «all it end up here, newsprint, emery boards, sexy underwear, coaxed into high by the rumbling dozer»<sup>140</sup>. Mentre Brian osserva tutti questi scarti si sofferma su un oggetto che immagina possa essere stato il bikini di una segretaria del Queens. A partire da questo insignificante frammento ricostruisce, in una sintesi del tutto virtuale, la vita di questa donna, enfatizzando il potere narrativo degli scarti di ergersi a testimonianza del passato. Tuttavia, non può che trattarsi di una traccia inautentica, che non rimanda all'interezza del passato, ma ad una sua ipotetica lettura a posteriori.

Il nesso tra rifiuti e identità individuale e collettiva viene tematizzato anche in uno degli episodi narrati nella Parte V del romanzo intitolata «Better Things for Better Living Through Chemistry. Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s», che ha come protagonista Edgar J. Hoover, personaggio storico realmente esistito e direttore dell'FBI per cinquant'anni, già presente sugli spalti della storica partita Dodgers contro Giants descritta nel prologo. Edgar J. Hoover è la figura che funge da tramite tra i due eventi alla base della costruzione romanzesca, la partita di baseball e il secondo esperimento atomico sovietico. *Underworld* può essere considerato il tentativo di raccontare la paranoia come tratto caratterizzante dell'identità nazionale americana durante il periodo della Guerra Fredda, come sostiene John Duvall nella sua

<sup>138</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 184.

[Trad. it: «Guardò tutta quella spazzatura in aumento e per la prima volta comprese in che cosa consistesse il suo lavoro. [...] Si occupava del comportamento umano, delle abitudini e degli impulsi delle persone, dei loro incontrollabili bisogni e innocenti desideri, forse le loro passioni, certamente i loro eccessi e indulgenze ma anche la loro gentilezza, la loro generosità, e il problema era di come evitare che questo metabolismo di massa prendesse il sopravvento su di noi».]

<sup>139</sup> Ibid., p. 185.

<sup>140</sup> Ibid.

[Trad. it: «tutto finisce qui, giornali, limette di carta, mutandine sexy, dolcemente schiacciato nell'altorilievo dei bulldozer roboanti».]

lettura dell'opera<sup>141</sup>. Anche se questo tema è evidentemente alla base del romanzo, affrontarlo esaustivamente ci porterebbe fuori strada in questo lavoro. Limitiamoci qui ad osservare quanto *Underworld* sembra voler suggerire: la vittoria americana nella Guerra Fredda sia stata determinata non solo dal potere militare mostrato all'esterno e da una fitta rete di alleanze, che miravano ad una sostanziale egemonia sull'Occidente, ma anche dalla nascita di un'economia fortemente consumistica all'interno del territorio nazionale. A partire dagli Anni Cinquanta, gli Stati Uniti sono stati investiti da una proliferazione senza precedenti di merci: forse l'Unione Sovietica avrebbe potuto fronteggiare la potenza nucleare americana, ma non il suo consumismo. Il risultato ultimo di questa proliferazione di beni di consumo non può essere che il pullulare di rifiuti, presenti sempre più massicciamente nella vita americana<sup>142</sup>.

Nella Parte V dell'opera, che racconta episodi risalenti agli anni Cinquanta e Sessanta, il tema dei rifiuti è trattato in maniera marginale se confrontato con il resto della narrazione, perché si è ancora agli albori di quella che si sarebbe sviluppata come società tardocapitalistica. L'episodio in cui compare in maniera più evidente il riferimento ai rifiuti riguarda proprio il personaggio di Edgar J. Hoover e sviluppa una riflessione, venata di paranoia, sulla relazione tra identità e rifiuti personali. Clyde Tolson, detto Junior, suo braccio destro, avvisa Hoover del fatto che c'è un gruppo di persone, chiamato *Garbage Guerilla*, che sta prendendo di mira la sua spazzatura. Questi guerriglieri urbani, secondo Junior, si sarebbero ispirati ai metodi usati dall'FBI stessa, che sottrae i rifiuti dei malviventi per ricavarne informazioni e li sostituisce con immondizia fasulla per non suscitare sospetti. Questa spazzatura è una fonte di informazioni utilissima sulla vita della persona che la produce, come testimoniano le analisi effettuate da esperti agenti federali: «Than they took the real garbage back for analysis by forensic experts on gambling, handwriting, fragmented paper, crumpled photographs, food stains, bloodstains and every known subclass of scribbled Sicilian»<sup>143</sup>. Partendo da questa constatazione sulle pratiche dell'FBI, il discorso si sviluppa su un piano sempre più surreale, venandosi di quella paranoia che esemplifica perfettamente i timori propri della società americana dei primi anni Sessanta. Edgar J. Hoover prima ipotizza di non mettere mai più fuori di casa la sua spazzatura, poi di collocarla dentro bidoni chiusi; infine, rendendosi conto della paradossalità di queste intenzioni, ipotizza di «simulated garbage. Bland bits and pieces. Unnesworthy»<sup>144</sup>. Viene ribadito, quindi, in un gioco di paradossale, che l'insignificante per eccellenza, cioè la spazzatura, è in realtà portatore di significato, di informazioni sull'identità di

<sup>141</sup> John Duval, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, Continuum, New York-London, 2002.

<sup>142</sup> Non è, infatti, a nostro avviso, casuale che i riferimenti di qualsiasi natura ai rifiuti diventino meno numerosi mano a mano che si prosegue nella lettura del romanzo, cioè risalendo nel tempo della storia fino agli eventi più lontani, secondo un ordine temporale invertito.

<sup>143</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 558.

[Trad. it: «Poi portano via la spazzatura per farla analizzare da esperti del tribunale, specialisti di scommesse, calligrafia, frammenti di carta, fotografie appallottolate, macchie di cibo, macchie di sangue e qualsiasi sottospecie di scarabocchio in siciliano».]

<sup>144</sup> Ibid.

[Trad. it: «portare fuori spazzatura simulata. Insignificanti avanzi e pezzi di carta. Cose che non diano alcuna informazione».]

colui che ha prodotto quell'immondizia, poiché quello che scartiamo è significativo quanto quello che conserviamo. Le operazioni di selezione, anche operate da un punto di vista individuale, non sono mai neutre, perché sono testimonianze dell'esistenza di precisi criteri che operano secondo un determinato ordine. Il dialogo tra Hovver e Clyde segue un climax ascendente, enfatizzando progressivamente la visione paranoica della realtà, come attestano le parole di Junior a proposito delle intenzioni dei *Garbage Guerrilla*:

“Confidential source says they intend to take your garbage on tour. Rent halls in major cities. Get lefty sociologists to analyse the garbage item by item. Get hippies to rub it on their naked bodies. More or less have sex with it. Get poets to write poems about it. And finally, in the last city on the tour, they plan to eat it”. [...] “And expel it,” Clyde said. “Publicity”. [...] “Confidential source says they will make a documentary film of the tour, for general release”.<sup>145</sup>

Lo scenario surreale dipinto da Clyde vuole mostrare quanto la retorica americana della Guerra Fredda puntasse ad estremizzare ogni conflitto, scovando complotti e possibili attacchi dietro ad ogni azione. Sociologi di sinistra, hippy e poeti vengono descritti come strumenti di sovversione sociale («get lefty sociologists [...] get hippies [...] get poets») nelle mani di una qualche organizzazione segreta non meglio definita che ha come scopo la destabilizzazione dello stato. “Costruire” un nemico, almeno in parte immaginario, per rafforzare la coesione interna ad uno stato è un processo tipico del periodo della Guerra Fredda, che negli Stati Uniti si rafforza ulteriormente attraverso un'ansia paranoide diffusa: «How odd it seemed that such a taken-for-granted thing, putting out the garbage, could suddenly be a source of the gravest anxiety»<sup>146</sup>

### 1.6.3 Jesse Detwiler, l'archeologo dei rifiuti

Un fitto tessuto di connessioni e di strani parallelismi si intreccia nel romanzo, secondo l'ossessivo leitmotiv dell'opera «tutto è collegato». Nella III parte del romanzo dal titolo “The Cloud of Unknowing”, ambientata nella primavera del 1978, era stato introdotto uno strano personaggio, Jesse Detwiler, descritto come un visionario e un «waste theorist whose provocations had spooked

<sup>145</sup> Ibid.

[Trad. it: «Una fonte confidenziale dice che intendono organizzare una tournée con la tua spazzatura. Affittare sale da congresso nelle maggiori città. Prendere sociologi di sinistra perché analizzino la tua spazzatura pezzo per pezzo. Prendere degli hippy disposti a strofinarsela sul corpo nudo. Quasi come se ci facessero sesso. Prendere poeti per scrivere sopra delle poesie. E alla fine, nell'ultima città del tour, pensano di mangiarla. [...] E di espellerla, disse Clyde. Pubblicamente. [...] La fonte confidenziale dice che gireranno un documentario del tour, per proiettarlo in pubblico».]

<sup>146</sup> Ibid.

[Trad. it: «Era molto strano che anche una cosa così banale come portare fuori la spazzatura all'improvviso potesse diventare una fonte di grande ansia».]

the industry»<sup>147</sup>. Prima di diventare professore universitario e teorico di riferimento per quel che concerne i rifiuti, Jesse Detwiler era stato una figura marginale negli anni Sessanta, uno degli adepti della “Garbage Guerilla” e la sua notorietà aveva raggiunto il culmine in seguito all'arresto per aver sottratto la spazzatura di Edgar J. Hoover. Questo episodio mostra quanto possa essere straniante la struttura dell'opera, che confuta le più ovvie proprietà del tempo percepito invertendo il consueto flusso temporale, e stravolge il consueto rapporto di causa-effetto. Avanzando nella lettura si scopre il passato, si vede che cosa è successo prima e in che modo è connesso con quello che già conosciamo.

Jesse Detwiler rilegge la storia dell'umanità in relazione ai rifiuti, sostiene che il presente sia comprensibile solo a partire da essi e in base ad essi preconizza il futuro. In quanto teorico dei rifiuti, li utilizza come chiave di lettura di ogni evento occorso nella storia dell'umanità e conferisce loro un ruolo centrale nello sviluppo della civiltà, capovolgendo la consueta prospettiva secondo la quale l'immondizia è il risultato ultimo di un processo di defunzionalizzazione. Detwiler ricostruisce la nascita della civiltà a partire dai rifiuti secondo una prospettiva straniante e paradossale, venata di una demiurgica ironia autoriale, che parodizza la vulgata storica da manuale sulle origini della società:

Civilisation did not rise and flourish as men hammered out hunting scenes on bronze gates and whispered philosophy under the stars, with garbage as a noisome offshoot, swept away and forgotten. No, garbage rose first, inciting people to built a civilisation in response, in self-defence. We had to find ways to discard our waste, to use what we couldn't discard, to reprocess what we couldn't use. Garbage pushed back. It mounted and spread. And it forced us to develop the logic and rigour that would lead to systematic investigation of reality, to science, art music, mathematics<sup>148</sup>.

Questa presa di posizione ovviamente stupisce Nick Shay e Big Sims che domandano a Jesse Detwiler se davvero sia convinto di quanto sostenuto. Detwiler è un visionario invasato, ossessionato dai rifiuti e che non può fare a meno di interpretare ogni cosa a partire da questi, ma non si tratta solamente di un folle esaltato: l'autore si diverte nel condensare in un unico personaggio prese di posizioni strampalate ed intuizioni che risultano di basilare importanza nell'architettura narrativa. Non viene scelto un solo personaggio come alter-ego autoriale, ma il testo viene disseminato di riferimenti e collegamenti che rendono impossibile un'interpretazione semplicistica del sistema dei personaggi. Detwiler, che è professore alla UCLA, per dimostrare la

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 285.

[Trad. it: «un teorico dei rifiuti le cui provocazioni hanno allarmato l'intera industria».]

<sup>148</sup> Ibid., p. 287.

[Trad. it: «La civiltà non era nata e fiorita tra uomini che scolpivano scene di caccia sui portali di bronzo e parlavano di filosofia sotto le stelle, con l'immondizia come fetido derivato, spazzato via e dimenticato. No, l'immondizia nasce prima, spingendo le persone a costruire una civiltà in risposta, come autodifesa. Eravamo costretti a trovare un modo per sbarazzarci dei nostri rifiuti, per usare quello di cui non potevamo sbarazzarci, per riciclare quello che non potevamo usare. L'immondizia faceva resistenza alla spinta. Aumentava e si espandeva. E ci obbligava a sviluppare la logica e il rigore che avrebbero condotto ad uno studio sistematico della realtà, alla scienza, all'arte, alla musica, alla matematica».]

sua buona fede nel sostenere queste posizioni, afferma che non solo si serve dei rifiuti per comprendere la storia della civiltà, ma li utilizza anche come chiave di comprensione del presente. La lettura della contemporaneità proposta da Detwiler non appare, però, altrettanto strampalata quanto quella delle origini della civiltà, anzi, sembra costruire uno dei fulcri tematici del romanzo:

I teach at the UCLA. I take my students into garbage dumps and make them understand the civilization they live in. Consume or die. That's the mandate of the culture. And it all ends up in the dump. We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds. We let it shape us. We let it control our thinking. Garbage comes first, then we build a system to deal with it.<sup>149</sup>

Il principale prodotto del capitalismo, e soprattutto del tardo capitalismo, risulta essere, ancora una volta, la spazzatura. La discarica è la nuova fonte di costruzione identitaria della società contemporanea. Come afferma Jacques-Alain Miller, «We are postmodern beings because we realize that all our aesthetically appealing consumption artifacts will eventually end as leftover, to the point that I will transform the earth into a vast waste land»<sup>150</sup>.

L'analisi del presente proposta da Jesse Detwiler, l'archeologo dei rifiuti, parte dalla evidente proliferazione dei rifiuti stessi nella società capitalista e termina con una riflessione paradossale ed apocalittica sul futuro dell'umanità, in cui la discarica viene descritta come «The scenary of the future. Eventually the only scenary left»<sup>151</sup>, con un'intuizione che rimanda alla lettura di due drammi di Samuel Beckett, *Oh! Les Beaux Jours* e *Fin de Partie*, e alla cosiddetta letteratura postapocalittica. I rifiuti non potranno – né dovranno – essere isolati in luoghi appositamente predisposti per la loro raccolta, ma rimarranno in vista nelle città che li producono, affinché le persone possano «see it and respect it»<sup>152</sup>. La spazzatura deve essere mostrata, esposta al centro delle città, esaltata attraverso «an architecture of waste»<sup>153</sup>. In fin dei conti, la spazzatura ordinariamente prodotta deve essere elevata al rango di opera d'arte, come avviene nell'opera dell'artista Klara Sax, su cui svilupperemo alcune riflessioni in seguito.

---

<sup>149</sup> Ibid., pp. 287-288.

[Trad. it: «Io insegno alla UCLA. Porto i miei studenti alle discariche di immondizia e li aiuto a capire la civiltà in cui vivono. Consuma o muori. Questo è il mandato della cultura. E finisce tutto nella discarica. Noi produciamo quantità sorprendenti di spazzatura, poi reagiamo ad essa, non solo con la tecnologia, ma anche con il cuore e con la mente. Lasciamo che ci modelli. Lasciamo che controlli il nostro pensiero. La spazzatura viene prima, poi costruiamo un sistema per affrontarla».]

<sup>150</sup> Jacques-Alain Miller, «The Desire of Lacan and His Complex Relation to Freud», *Lacanian Ink*, 14, 1999, p. 19.

[Trad. it: «Siamo postmoderni perché abbiamo capito che tutti i nostri oggetti di consumo esteticamente attraenti alla fine diventeranno resti, fino al punto in cui si trasformerà il pianeta in una vasta terra dei rifiuti».]

<sup>151</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 286.

[Trad. it: «Il paesaggio del futuro. Alla fine l'unico paesaggio rimasto».]

<sup>152</sup> Ibid.

[Trad. it: «vederli e rispettarli».]

<sup>153</sup> Ibid.

[Trad. it: «un'architettura fatta di rifiuti».]

#### 1.6.4 L'aura sacra dei rifiuti in *Underworld*

Un trattamento differente meritano, invece, i rifiuti tossici, che diventeranno, secondo Detwiler, delle vere e proprie attrazioni turistiche: «The more toxic the waste, the greater the effort and expense a tourist will be willing to tolerate in order to visit the site»<sup>154</sup>. Isolare i rifiuti tossici, collocandoli in luoghi nettamente separati da quelli socialmente vissuti, li rende «grander, more ominous and magical»<sup>155</sup>. Il fatto che i rifiuti si carichino di un'aura minacciosa ed insieme magica avvicina questi, nella prospettiva di Detwiler come in quella di Nick Shay, che approfondiremo in seguito, all'elemento sacro e al trascendente. Inoltre, tali paesaggi isolati diventano il luogo della nostalgia, sulla base di una connessione instaurata tra rifiuti e memoria: «“And the hot stuff, the chemical waste, the nuclear waste, this become a remote landscape of nostalgia.” [...] “What kind of nostalgia?” “Don't underestimate our capacity for complex longings. Nostalgia for the banned materials of civilisation, for the brute force of old industries and old conflicts”»<sup>156</sup>. Per Jesse Detwiler i resti comunicano un desiderio nostalgico, poiché sono la testimonianza di una perdita (*loss*) e dell'irrecuperabilità del passato, esattamente come secondo la prospettiva di Marvin Lundy.

Un'altra causa della fascinazione che i personaggi del romanzo provano nei confronti dei rifiuti risiede nella componente di mistero che li circonda. Coloro che si occupano di immondizia sentono di appartenere ad una setta definita da Brian Glassic “esoterica”, un ordine di adepti e di veggenti. Sembra che solo un esiguo numero di eletti possa vedere realmente i rifiuti, anche se questi pervadono gli spazi e i paesaggi che circondano tutti i personaggi. Un altro personaggio che acquisisce una consapevolezza tale sui rifiuti da renderli il soggetto della sua opera d'arte è Klara Sax: «The garbage was down there, stacked in identical black plastic bags, and she walked home past a broad mound that covered a fire hydrant and part of a bus sign and she saw how everyone agreed together not to notice»<sup>157</sup>. È apparentemente inspiegabile come una montagna di rifiuti collocata in strada possa non essere notata, come se per un inganno orchestrato a danno della collettività, i rifiuti dovessero risultare invisibili. Questa paradossale esistenza dei rifiuti, che si ammucchiano ovunque, ma vengono notati solo da una ristretta cerchia di persone, accomuna la

<sup>154</sup> Ibid.

[Trad. it: «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».]

<sup>155</sup> Ibid.

[Trad. it: «più grandi, più minacciosi e magici».]

<sup>156</sup> Ibid.

[Trad. it: «E i materiali a rischio, i rifiuti chimici, i rifiuti nucleari, questo diventa un panorama di nostalgia.” “Che tipo di nostalgia?” “Non sottostimare la nostra capacità di provare desideri complessi. Nostalgia per i materiali banditi della civiltà, per la brutale forza di vecchie industrie e vecchi conflitti».]

<sup>157</sup> Ibid., p. 388.

[Trad. it: «La spazzatura era laggiù, ammassata dentro identici sacchi di plastica nera, e tornando a casa lei passò accanto a una montagna che copriva un idrante antincendio e parte del cartello del bus e si rese conto di quanto tutti fossero d'accordo nell'ignorarla».]

spazzatura alla sfera del trascendente, intesa come un ambiguo stato di presenza-assenza.

Anche Nick Shay è convinto di appartenere a questo gruppo di persone illuminate che possono vedere realmente i rifiuti, acquisendo la consapevolezza che essi sono ovunque. Nick Shay, narratore autodiegetico del romanzo ed alter-ego dell'autore almeno per alcuni aspetti<sup>158</sup>, giunge fino a sacralizzarli. Nella vita Nick si è occupato dello smaltimento di rifiuti: «My firm was involved in waste. We were waste handlers, waste traders, cosmologists of waste»<sup>159</sup>. Non solo Nick Shay lavora in un'azienda che si occupa di smaltimento dei rifiuti, ma prova una sorta di deferenza nei confronti dell'immondizia, che viene sovente descritta attraverso un lessico mutuato dall'ambito religioso:

It was a *religious conviction* in our business that these deposits of rock salt would not leak radiation. *Waste is a religious thing*. We entomb contaminated waste with a *sense of reverence and dread*. It is necessary to respect what we discarded. [...]

The Jesuits taught me to examine things for second meanings and deeper connections. Were they thinking about waste? We were waste managers, waste giants, we processed universal waste. Waste has a *solemn aura* now, an aspect of untouchability.<sup>160</sup>

Todd McGowan sostiene che l'intento di *Underworld* sia mostrare, attraverso la proliferazione dei rifiuti, come nell'epoca tardocapitalistica il sacro non sia definitivamente scomparso, ma abbia trovato una nuova collocazione in essi: «Within the world of global capitalism, however, far from trying to escape waste, we begin to see waste as something transcendent, a restored indication of sacred»<sup>161</sup>. In *Underworld* viene descritto il cambiamento di status dei rifiuti: non si tratta unicamente del problema della loro proliferazione in epoca tardo-capitalista, dal momento che «what we excrete comes back to consume us»<sup>162</sup>, ma della progressiva acquisizione di una dimensione trascendente. Nel descrivere il proprio lavoro all'interno dell'azienda di smaltimento rifiuti Nick Shay tende a ribadire anche in seguito il valore sacro di quella attività, come se i dipendenti della società fossero paragonabili a sacerdoti che amministrano

<sup>158</sup> Condivide con DeLillo l'educazione cattolica, l'infanzia vissuta nel Bronx e la successiva emancipazione da quel contesto.

<sup>159</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 88.

[Trad. it: «La mia azienda si occupava di rifiuti. Noi eravamo coloro che gestivano i rifiuti, i commercianti di rifiuti, i cosmologi dei rifiuti».

<sup>160</sup> Ibid.

[Trad. it: «C'era una convinzione religiosa nel nostro business, che questi depositi di salgemma non avrebbero fatto trapelare le radiazioni. I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. E' necessario rispettare quello che buttiamo. [...]

I Gesuiti mi hanno insegnato ad esaminare le cose alla ricerca di un secondo significato e connessioni profonde. Pensavano ai rifiuti? Eravamo manager dei rifiuti, i giganti dei rifiuti, trattavamo i rifiuti universali. I rifiuti hanno un'aura solenne adesso, un aspetto di intoccabilità».]

(Corsi nostri)

<sup>161</sup> Todd McGowan, «The Osolescence of Mystery and Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld*», *CRITIQUE. Studies in Contemporary Fiction*, number 2, vol. 46, winter 2005, p. 136.

[Trad. it: «Nel mondo del capitalismo globale, tuttavia, lontani dal cercare di fuggire dai rifiuti, cominciamo a vedere i rifiuti come qualcosa di trascendente, una restaurata indicazione del sacro».]

<sup>162</sup> Ibid., p. 791.

[Trad. it: «Quello che espelliamo ritorna indietro per consumarci».]

il culto: «We designed and managed landfills. We were waste brokers. We arranged shipments of hazardous waste across the oceans of the world. We were the *Church Fathers of waste* in all its *transmutations*»<sup>163</sup>.

Nick Shay mostra un atteggiamento di reverenza e timore nei confronti della spazzatura sempre più evidente fino alla conclusione del romanzo nel capitolo “*Das Kapital*”: «Maybe we feel a *reverence for waste*, for the redemptive qualities of the things we use and discard. Look how they come back to us, alight with a kind of brave ageing.»<sup>164</sup>. Il riciclaggio ha una funzione redentiva secondo Nick, come mostrano anche le opere degli artisti che analizzeremo in seguito, basate sulla convinzione che riciclare, dare nuova vita ad un rifiuto, non sia altro che un'operazione di salvataggio, che investe sia l'oggetto che colui che compie tale atto. Nelle ultime pagine del romanzo ritorna, in modo speculare rispetto all'inizio, una riflessione a proposito dell'aura dei rifiuti, del loro potere magico-religioso. Come afferma Todd McGowan, «In *Underworld*, waste is everywhere, and it has become holy»<sup>165</sup>. Le discariche diventano luoghi magici, depositi di reliquie, incarnazione del mistero del sacro e della trascendenza nel mondo contemporaneo:

The landfill across the road is closed now, jammed to capacity, but gas keeps rising from the great earthen berm, methane, and it produces a wavering across the land and sky that deepens *the aura of sacred work*. It is like a fable in the writhing air of some ghost civilization, a shimmer of desert ruin.<sup>166</sup>

L'aura sacrale assunta dai rifiuti nel romanzo è testimoniata anche dalle difficoltà incontrate nel collocarli in un luogo ben preciso; difficoltà esemplificate sia da un episodio che ha come protagonista Manx Martin sia dal raccolto sulla nave fantasma “The Flying Liberian”. Abbiamo già sostenuto sulla scia di Platone che lo statuto atipico dei resti e dell'immondizia, residuo per eccellenza della contemporaneità, si basa sull'essere “*apart from participation*”. Questa non-partecipazione rende difficile una collocazione dei rifiuti, che devono trovare ubicazione in una lontananza vicina, in un peculiare intreccio di spazio e tempo definito da Benjamin come “*aura*”<sup>167</sup>. Nel primo episodio Manx Martin incontra al bar l'amico Antoine, la cui macchina parcheggiata

<sup>163</sup> Ibid. p. 102.

[Trad. it: «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».]

(Corsivi nostri)

<sup>164</sup> Ibid., p. 809.

[Trad. it: «Forse sentiamo una reverenza per i rifiuti, per le qualità redentrici delle cose che usiamo e scartiamo. Guarda come ritornano da noi, illuminati da una sorta di invecchiamento coraggioso».]

(Corsivi nostri)

<sup>165</sup> Todd McGowan, op. cit., p. 124.

<sup>166</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 809-810.

[Trad. it: «La discarica di là dalla strada adesso è chiusa, ormai piena fino all'orlo, ma il gas continua a salire dal grande ammasso di terra, il metano, e produce un tremolio che attraversa la terra e il cielo che aumenta l'aura di un lavoro sacro. E' come una storia nell'aria tremante di una qualche civiltà fantasma, un deserto luccicante di rovine».]

(Corsivi nostri)

<sup>167</sup> Le differenti concezioni di aura in Benjamin e DeLillo verranno approfondite in seguito.

fuori dal locale è piena di immondizia<sup>168</sup>. Antoine riempie la sua auto di immondizia per evitare che si accumuli dentro o davanti al ristorante di un amico, dato che il sistema di raccolta pubblico impone regole impossibili da rispettare. Una volta caricata l'immondizia, guida fino a che non riesce a trovare un luogo dove scaricarla: «Drive it to Bronx. There's a tower of garbage under the Whitestone Bridge somewhere. I fling the trash out the door and press the gas pedal hard»<sup>169</sup>. I rifiuti non hanno una collocazione precisa: «Garbage here has no proper place within the prevailing socioeconomic structure»<sup>170</sup>. Alla fine Antoine decide di non arrivare fino al Whitestone Bridge, ma di scaricare l'immondizia per strada, lasciandola disperdere nell'ambiente dal vento. Siamo negli anni Cinquanta e i rifiuti sono ancora lontani dall'assumere le marcate valenze simboliche e redentrici tanto apprezzate da Nick Shay. La forza atavica dei rifiuti non è ancora stata posta sotto controllo attraverso la costruzione di enormi discariche ed impianti di riciclaggio e l'immondizia viene descritta come un'entità già dotata di una denominazione e dunque di un'identità concettuale, ma non può trovare ancora un'opportuna collocazione nell'archivio della memoria: «The trash is bumping and mashing around and it has a life of its own, a kind of seething vegetable menace that pushes up out of the cans and boxes, it's noisy and restless»<sup>171</sup>.

Questo statuto atipico della spazzatura viene messo in luce anche in una conversazione tra Nick Shay e Simeon Big a proposito di una nave di rifiuti tossici, che da due anni tenta di liberarsi del suo carico, ma viene fatta rimbalzare da un paese all'altro. Questa storia, che circola nell'ambiente ristretto degli addetti ai lavori, viene definita da Sims «a folk tale about a spectral ship»<sup>172</sup>. Questa nave è avvolta in un'aura di mistero, tuttavia tale mistero si lega a un reale pericolo. Alcuni sospettano possa contenere un carico di eroina e nemmeno i paesi sottosviluppati sono disposti ad accoglierla. Infatti i paesi meno sviluppati normalmente accettano un carico di rifiuti tossici in cambio di un elevato compenso, ma in questo caso la nave non può essere relegata neanche nei luoghi sfruttati dal sistema economico capitalistico globale. Si tratta dunque di una nave fantasma perché può esistere solo ai margini del mondo, in luoghi senza nome né approdo.

<sup>168</sup> Manx is looking. He looks in the window at the rear seat and it is filled with garbage. He'd smelled it when he walked down the street but this is not an unoccurring smell and he took it for general thing it was, garbage in an alleyway or empty lot. Now he sees it is Antoine's car that smells, it is Antoine's car packed with mounds of ripe trash”.

[Trad. it: «Manx sta guardando. Guarda dentro al finestrino e vede che il sedile posteriore è pieno di immondizia. Aveva sentito l'odore mentre scendeva per strada, ma non era un odore insolito e aveva pensato alla normale immondizia in un vicolo o in un terreno abbandonato. Adesso capisce che è la macchina di Antoine a puzzare, è la macchina di Antoine che è carica di una montagna di spazzatura putrescente».]

<sup>169</sup> Ibid., p. 362.

[Trad. it: «La porto nel Bronx. C'è una montagna di spazzatura da qualche parte sotto il Whitestone Bridge. La butto fuori dalla portiera e schiaccio l'acceleratore».]

<sup>170</sup> Todd McGowan, op. cit., p. 136.

[Trad. it: «L'immondizia qui non ha un luogo appropriato all'interno della struttura socioeconomica predominante».]

<sup>171</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 363.

[Trad. it: «La spazzatura viene sballottata e schiacciata e ha vita propria, una specie di minaccia vegetale in fermento che spinge per uscire dai bidoni e dai contenitori, è rumorosa e irrequieta».]

<sup>172</sup> Ibid., p. 278.

[Trad. it: «Una leggenda su una nave fantasma».]

L'aura misteriosa dei rifiuti ha origine da questa esistenza marginale, ai confini con il nulla.

Nel mondo di *Underworld*, trasformato in “wasteland”, il sacro e il trascendente devono trovare un nuovo spazio. Alla fine sono proprio i rifiuti con la loro aura sacra ad assumerne la funzione facendosi reliquie del presente, mentre le discariche diventano i santuari deputati a questo culto. Spazi separati dalla comunità, secondo quanto Detwiler preconizzava per la raccolta dei rifiuti tossici, acquistano lo statuto di luoghi di culto nei quali è possibile rientrare in contatto con una parte del nostro passato collettivo e della nostra identità individuale. La funzione religiosa dei rifiuti consiste nel fornire una connessione tra l'individuo e l'*underworld*, cioè il mondo dei morti, che è anche il luogo deputato alla sepoltura delle immortali scorie radioattive.

Questa connessione tra rifiuti e mondo dei morti è sottolineata anche da tre riferimenti presenti nel testo alle piramidi e alla cerimonia di sepoltura nell'antico Egitto: Nick Shay, parlando della propria attività lavorativa, afferma: «We built our pyramids of waste above and below the earth. The more azardous the waste, the deeper we tried to sink it»<sup>173</sup>. Anche Brian Glassic trovandosi di fronte la discarica di Fresh Kills la paragona alla piramide di Giza: «He imagined he was watching the construction of the Great Pyramid at Giza – only this was twenty-five times bigger, with tanker trucks spraying perfumed water on the approach roads»<sup>174</sup>. Infine, Nick paragona le operazioni domestiche di raccolta e separazione dei rifiuti al rito di preparazione del faraone alla sepoltura: «At home we wanted clean safe healthy garbage. We rinsed out old bottles and put them in their proper bins. We *faithfully* removed the crinkly paper from our cereal boxes. It was like preparing a pharaoh for his death and burial. We wanted to do the small things right»<sup>175</sup>.

Nel romanzo vengono minuziosamente descritte a più riprese le azioni compiute da Nick Shay e della moglie Marian per raccogliere la loro immondizia domestica. La natura sacra della spazzatura viene esaltata non solo attraverso le riflessioni di Nick sul proprio lavoro, ma anche mostrando l'attitudine reverenziale della famiglia Shay nei confronti dei propri rifiuti<sup>176</sup>. L'importanza che Nick e Marian conferiscono alle scorie della loro vita quotidiana è esemplificata nel comportamento tenuto dalla coppia al supermercato, paradiso della merce eletto a luogo per eccellenza dell'apocalisse postmoderna nel romanzo di DeLillo *White Noise*:

---

<sup>173</sup> Ibid., p. 106.

[Trad. it: «Costruiamo piramidi di rifiuti in giro per la terra. Più pericolosi sono i rifiuti, più cerchiamo di seppellirli in profondità».]

<sup>174</sup> Ibid., p. 184.

[Trad. it: «Immaginò che stesse guardando la costruzione della grande piramide di Giza – solo che questa era venticinque volte più grande, con autobotti che spruzzavano acqua profumata sulle strade circostanti».]

<sup>175</sup> Ibid., p. 119.

[Trad. it: «A casa nostra volevamo spazzatura pulita, sana e sicura. Sciacquavamo le bottiglie vecchie e le mettevamo negli appositi bidoni. Toglievamo con fede la carta fruscante dalle scatole di cereali. Era come preparare un faraone per la sua morte e sepoltura. Volevamo fare per bene le piccole cose».]

(Corsivo nostro)

<sup>176</sup> Todd McGowan, op cit., p. 137: «Nick and his wife Marian display a reverential attitude with their own garbage».  
[Trad. it: «Nick e sua moglie Marian mostrano un atteggiamento reverenziale nei confronti della loro stessa immondizia».]

Marian and I saw products as garbage even when they sat gleaming on store shelves, yet unbought. We didn't say, What kind of casserole will that make? We said, What kind of garbage will that make? Safe, clean, neat, easily disposed of? Can the package be recycled and come back as a tawny envelope that is difficult to leak closed? First we saw the garbage, then we saw the product as food or lightbulbs or dandruff shampoo. How does it measure up as waste, we asked. We asked whether it is responsible to eat a certain item if the package the item comes in will live a million years.<sup>177</sup>

Nick e la moglie vedono ogni merce nella sua forma “definitiva”, quella del rifiuto, invertendo quello che è il più comune ordine di pensiero. Non solo fanno parte di quella setta di veggenti che si rende conto della proliferazione dei rifiuti, ma arrivano al punto di vedere ogni prodotto come rifiuto, e di trasformare la loro raccolta in un rituale reiterato ed eseguito con maniacale precisione, come sostiene Todd McGowan: «Here, taking out the garbage becomes a religious ceremony»<sup>178</sup>.

Il rituale più volte descritto non è altro che un atto di purificazione, perché il processo di riciclaggio è considerato da Nick un modo per redimere l'«unsorted slop», cioè «the gut squalor of our life»<sup>179</sup>. Come ogni rito, la procedura è codificata in una serie di azioni che si ripetono ogni volta con un ordine ben preciso, come mostrano le descrizioni della raccolta contenute nel romanzo:

At home we separated our waste into glass and cans and paper products. Then we did tin versus aluminum. We did plastic containers, without caps or lids, on Tuesday only. Then we did yard waste. Then we did newspapers including glossy inserts but were careful not tie the bundles in twine, which is always the temptation<sup>180</sup>;

At home we removed the wax paper from the cereal boxes. We had a recycling closed with separates bins for newspapers, can and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminium. On pickup days we placed each form of trash in its separate receptacle and put the receptacles [...] out on the sidewalk in front of the house. We used a paper bag for papers bags. We took a large paper bag and put all the smaller bags inside and then placed the large bag alongside all the other receptacles on the sidewalk. We ripped the wax paper from our boxes of shredded wheat. There is no language I might formulate that could overstate the diligence we brought to these tasks. We did the yard waste. We bundled the newspapers but did not tie them in twine<sup>181</sup>;

<sup>177</sup> Ibid., p. 121.

[Trad. it: «Marian ed 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 milioni di anni».]

<sup>178</sup> Todd McGowan, op. cit., p. 137.

[Trad. it: «Qui, portare fuori la spazzatura diventa una cerimonia religiosa».]

<sup>179</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 810.

[Trad. it: «rifiuti liquidi non divisi» “lo squallore viscerale della nostra vita».]

<sup>180</sup> Ibid., p. 89.

[Trad. it: «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>181</sup> Ibid., p. 102-103.

We separated our household waste according to the guidelines. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their respective bins. We do tin versus aluminium. We use a paper bag for paper bags, pressing the smaller bags flat and fitting them into the large bag that we've set aside for the purpose. We bundle the newspapers but do not tie them in twine<sup>182</sup>;

We remove the wax paper from cereal boxes before we put the boxes out for collection. The streets are dark and empty. We do clear glass versus colored glass and it is remarkable really how quiet it is, a stillness that that feels old and settled, with landmark status, the yard waste, the paper bag pressed flat, the hour after sunset when a pause obtains in the world and you forget for a second where are you<sup>183</sup>;

We bundle the newspapers but do not tie them in twine, which is always a temptation<sup>184</sup>.

La vita di Nick Shay è interamente caratterizzata dal senso della perdita<sup>185</sup> e dalla nostalgia per una giovinezza edenica nel Bronx, quando era ancora «heedless and real»<sup>186</sup>, prima che il dramma dell'uccisione dell'amico cambiasse il corso della sua vita. Come sostiene Kathleen Fitzpatrick<sup>187</sup>, il colpo partito dall'arma di Nick è, insieme al “botto che ha fatto il giro del mondo” e all'esperimento atomico sovietico, uno dei tre scoppi che segnano l'inizio della Guerra Fredda, introducendo la logica della distruzione anche nella vita quotidiana americana. Solo grazie ai poteri di redenzione dei rifiuti, è possibile generare nuova vita e ricostruire a ritroso una storia sepolta, riscattando ogni oggetto e ogni vita residuale.

[Trad. it: «A casa nostra togliavamo la carta paraffinata dalle scatole di cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per giornali, lattine e 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 contenitore e mettevamo fuori i contenitori [...] sul marciapiede di fronte a casa. Usavamo il 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 contenitori 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 composta in giardino. Impacchettavamo i giornali, ma non li legavamo con lo spago».]

<sup>182</sup> Ibid., pp. 803-804.

[Trad. it: «Dividiamo la nostra spazzatura secondo le istruzioni. Sciacquiamo le lattine e le bottiglie vuote e le mettiamo nei rispettivi contenitori. 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>183</sup> Ibid., pp. 806-807.

[Trad. it: «Togliamo la carta paraffinata dalle scatole di cereali prima di metterle fuori per la raccolta. Le strade erano buie e vuote. Separiamo i vetri colorati da quelli normali e il silenzio è davvero incredibile, la quiete che sa di vecchio e consolidato come uno stabile d'epoca, la composta, i sacchetti di carta ripiegati, l'ora dopo il tramonto quando il tempo sembra fermarsi e per un attimo dimentichi dove sei».]

<sup>184</sup> Ibid., p. 807.

[Trad. it: «Impacchettiamo i giornali ma non li leghiamo con lo spago, che è sempre una grossa tentazione».]

<sup>185</sup> Come precedentemente sostenuto, il senso di perdita caratterizza l'attaccamento di Nick per la palla da baseball.

Inoltre, spesso Nick sostiene di provare un senso di perdita quando osserva gli oggetti che lo circondano: «...I fell a loneliness, a loss, all the greater and stranger when the object is relatively rare and it's the hour after sunset in a stillness that feels unceasing».

Ibid., p. 808.

[Trad. it: «...provo un senso di solitudine, di perdita, ancora più grande e strano se l'oggetto è relativamente raro ed è l'ora dopo il tramonto in un silenzio che sembra eterno».]

<sup>186</sup> «I long for days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real».

[Trad. it: «Desidero ardentemente i giorni del disordine. Li rivotoglio indietro, i giorni in cui ero vivo sulla terra, vibrante nella velocità della mia pelle, sventato e reale. Ero uno stupido muscoloso, arrabbiato e reale».]

<sup>187</sup> Kathleen Fitzpatrick, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and "Underworld"*, 2002, Pomona Faculty Publications and Research. Paper 63.

[http://scholarship.claremont.edu/pomona\\_fac\\_pub/63](http://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/63), consultato il 03/10/2015.

### 1.6.5 La trasformazione dei rifiuti in arte: progettare mondi possibili

In *Underworld* sono presenti numerose figure di artisti che hanno la funzione di progettare alternative possibili, svolgendo una funzione oppositiva rispetto ai meccanismi sociali dominanti. L'estetizzazione dei rifiuti si compie anche attraverso le opere d'arte di Klara Sax, che catturano la trascendenza dei resti. Klara Sax concepisce, fin dagli anni Settanta, la sua opera d'arte come il tentativo di dare nuova vita ad oggetti defunzionalizzati: «We took junk and save it for art. Which sounds nobler than it was. It was just a way of looking at something more carefully. And I still doing it, only deeper maybe»<sup>188</sup>. Klara viene soprannominata “bag lady” per l'attenzione che rivolge ai rifiuti fin dagli albori della sua carriera artistica. In questo soprannome è presente forse un riferimento alla “bag lady” per eccellenza della letteratura, Winny di *Happy Days* di Beckett, personaggio che vive in simbiosi con la sua borsa, un ricettacolo di rifiuti e oggetti consunti della sua vita passata, secondo la lettura che se ne proporrà in questo lavoro.

Nel 1992 Klara Sax si trova nel suo atelier, situato nel deserto, dove ridipinge i Bombardieri B-52, aerei utilizzati per trasportare le bombe nucleari, quando riceve una visita di Nick Shay, con cui aveva avuto una breve relazione extraconiugale ai tempi in cui entrambi vivevano nel Bronx. Quella compiuta da Klara Sax è un'opera di salvataggio e di redenzione ad un tempo: gli aerei, oggetti ormai defunzionalizzati, assumono una nuova valenza estetica, grazie alla quale non vengono distrutti o smembrati, né venduti come rottami. Queste opere d'arte sono una tra le tracce della Guerra Fredda di cui è disseminato il romanzo, nel quale DeLillo si focalizza su una fase della storia americana in via di sparizione ma ancora fortemente pervasiva. I resti della Guerra Fredda vengono riciclati come opere d'arte: la loro natura violenta viene redenta attraverso la valorizzazione estetica. Citando in proposito le parole di J. Robert Oppenheimer, Klara Sax si riferisce alla prima bomba come “merde”, poiché «something that eludes naming is automatically regulated [...] to the status of shit. You can't name it. It's too big or evil or outside your experience. It's also shit because it's garbage, it's waste material»<sup>189</sup>. L'opera di Klara Sax è simile a quella di un manager del riciclaggio dei rifiuti, come sottolinea Nick introducendo una comparazione tra il suo

<sup>188</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 393.

[Trad. it: «Prendiamo la spazzatura e la salviamo come arte. Il che suona più nobile di quanto non fosse. Era soltanto un modo per guardare le cose con più attenzione. E io lo sto facendo ancora, solo più nel profondo forse».]

<sup>189</sup> Ibid., p. 77.

[Trad. it: «una cosa che sfugge alla definizione è automaticamente relegata [...] allo status di merda. Non puoi nominarla. E' troppo grande o malefica o estranea alla nostra esperienza. E' merda anche perché è spazzatura, è materiale di scarto».]

lavoro e quello di Klara Sax:

I almost mentioned my line of work to Klara Sax when we had our talk in the desert. Her own career had been marked at times by her methods of transforming and absorbing junk. But something made me wary. I didn't want her to think I was implying some affinity of effort and perspective<sup>190</sup>.

In effetti entrambi si occupano di trasformazione dei rifiuti, anche se il fine ultimo è diametralmente opposto. Nick Shay vuole che gli oggetti raggiungano velocemente un livello di defunzionalizzazione tale da poterli eliminare o seppellire nelle discariche, mentre l'obiettivo di Klara Sax è di riciclare così da trasformare la spazzatura in oggetti con una nuova funzione e ricollocazione all'interno della società attraverso l'arte. Il progetto di ridipingere i bombardieri B-52 ha, come fine ultimo, quello di dare una nuova vita a degli aerei, con un'opera di trasmutazione. Grazie all'uso dei colori Klara vuole esorcizzare la Guerra Fredda e superarne le dicotomie, oltrepassando i netti confini tra bianco e nero. L'artista rilegge attraverso la sua opera la storia americana degli ultimi quarant'anni, sviluppando una riflessione sul potere ampiamente fondamentale nel romanzo:

Those plane on permanent alert, ever present you know, sweeping the Soviet borders, and I remember sitting out there rocking lightly at anchor in some deserted cove and feeling a sense of awe, a child's sleepy feeling of mystery and danger and beauty. I think that is power. I think if you maintain a force in the world that comes into people's sleep, you are exercising a meaningful power<sup>191</sup>.

I resti della Guerra Fredda, riciclati attraverso un'opera d'arte che ne trasfigura la memoria, da oggetti di violenza quali erano diventano un mezzo salvifico, capace di avviare un percorso anamnastico sul recente passato. Il presente, segnato dalla frammentazione e dalla disgregazione, dalla caduta di ogni netta dicotomia, conferisce infatti ai contemporanei, secondo Klara Sax, una nuova consapevolezza:

Now that the power is in shatters or tatters [...], I think we understand, we look back, we see ourselves more clearly, and them as well. Power meant something thirty, forty years ago. It was stable, it was focused, it was a tangible thing [...] Maybe it held us together. You could measure things.

---

<sup>190</sup> Ibid., p. 102.

[Trad. it: «Ero stato lì lì per accennare al mio lavoro con Klara Sax quando avevamo fatto la nostra chiacchierata nel deserto. La sua carriera era stata contrassegnata dai metodi di trasformazione e riutilizzo della spazzatura. Ma qualcosa mi aveva reso cauto. Non volevo darle l'impressione di alludere a una certa affinità di intenti e prospettive».]

<sup>191</sup> Ibid., pp. 75-76

[Trad. it: «Quegli aerei sempre all'erta, sempre presenti, come sai, a pattugliare i confini sovietici, e io ricordo che stavo seduta là fuori dondolando leggermente all'ancora in qualche baia deserta e provavo un senso di soggezione, come un bambino che dorme prova un senso di mistero e pericolo e bellezza. Penso che questo sia il potere. Penso che, se mantieni nel mondo una forza capace di entrare nel sonno delle persone, stai esercitando un potere significativo».]

Nella contemporaneità questi limiti sono stati valicati, il potere si manifesta in una forma “liquida”, difficile da intrappolare in rigidi giochi di opposizioni. Ogni definizione è incompleta, perché ora tutto è in frantumi, non esiste più un'ontologia di cui questi brandelli possano essere parte: «Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstuck. Things have no limits now»<sup>193</sup>. L'arte ha allora una funzione redentrice, aiuta a capire il passato riportandolo in vita, ossia “riciclandolo”, Klara Sax vuole conferire un senso alle miserie della Guerra Fredda, un conflitto mai combattuto a pieno, attraverso un'operazione analoga a quella compiuta da DeLillo nel romanzo. Come sostiene Mark Osteen:

Klara has been working with “castoffs” for years, but this enterprise marks a new stage because it operates on the very symbols of the Cold War, transforming the waste that was weapons into works of singular beauty. [...] From within the heart of war and capitalism DeLillo discovers an economy of grace.<sup>194</sup>

La redenzione dello scarto grazie all'arte, rimanda ad un'economia alternativa, definita da Osteen «della grazia»<sup>195</sup>, poiché salva ogni oggetto reimmettendolo nel ciclo vitale. Come sostiene Elisabeth Wesseling, il riciclo del passato è un modo per «transcending the historical repetition»<sup>196</sup>.

L'estetizzazione dello scarto, come reinvestimento psichico, pone quest'ultimo sotto una luce diversa rispetto all'esperienza quotidiana del semplice riciclaggio e della speculazione incarnata dal lavoro di Nick Shay<sup>197</sup>. Se entrando nel ciclo produttivo, i rifiuti non sono altro che una merce tra le altre, perdendo la loro funzione oppositiva rispetto al sistema dominante, solo attraverso l'arte essi indicano il lato oscuro, il mondo sotterraneo della contemporaneità, come sottolinea Todd McGowan: «The commodification of waste is global capitalism effort to blind subjects to the continued possibility of transcendence in a world of seemingly pure immanence»<sup>198</sup>.

<sup>192</sup> Ibid., p. 76.

[Trad. it: «Ora che il potere è in frantumi o in brandelli [...], penso che noi capiamo, guardiamo indietro, vediamo noi stessi più chiaramente, e anche loro. Il potere significava qualcosa trenta, quarant'anni fa. Era stabile, era focalizzato, era una cosa tangibile. [...] Potevi misurare le cose. Potevi misurare la speranza e potevi misurare la distruzione».]

<sup>193</sup> Ibid.

[Molte cose che erano ancorate alla bilancia del potere e alla bilancia del terrore sembrano essersi sciolte, liberate. Le cose non hanno limiti adesso.]

<sup>194</sup> Mark Osteen, «“Everything is Connected”: Containment and Counterhistory in *Underworld*», *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, p. 256.

[Klara ha già lavorato con “schifezze” per anni, ma questa impresa segna un nuovo livello perché si trova ad operare con i veri simboli della Guerra Fredda, trasformando i rifiuti che erano armamenti in un lavoro di singolare bellezza. [...] Da dentro il cuore della guerra e del capitalismo DeLillo scopre un'economia della grazia.]

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodern Innovation of the Historical Novel*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1991, p. 164.

[Trad. it.: “trascendere la ripetizione storica”.]

<sup>197</sup> Nick Shay descrive in questo modo l'attività di trasformazione e mercificazione dei rifiuti compiuta dalla sua azienda: «They trading garbage in the commodity pits in Chicago. They are making synthetic feces in Dallas». (p. 804).

<sup>198</sup> Todd McGowan, op. cit., p. 141.

[Trad. it.: «La mercificazione dei rifiuti è lo sforzo del capitalismo globale di non mostrare ai soggetti la continua possibilità della trascendenza in un mondo di apparente pura immanenza.»]

DeLillo accorda un'importanza fondamentale alla figura di Klara Sax, come a quella degli altri artisti presenti nel romanzo, in primis Ismael Muñoz. L'arte non strumentalizzata da ideologie politico-economiche può fungere infatti da punto di connessione tra la storia come ammasso di rifiuti bellici e la speranza di un futuro di pace. Non a caso la parola che conclude questo romanzo dominato dalla disgregazione e dalla frantumazione proprie dell'epoca della Guerra Fredda è *peace*. Don DeLillo fa ricorso all'arte, nella fattispecie della narrazione, al racconto di storie minori contro la distruzione imperante incarnata dagli armamenti nucleari e narrata dalla storia ufficiale. Come sottolinea David Cowart «language, [DeLillo's] story suggests, is a power greater than the inexorable forces of social decline, greater than history itself»<sup>199</sup>.

In *Underworld* DeLillo sembra dunque porsi come obiettivo il “riciclo” della civiltà americana del secondo Novecento rappresentata come “wasteland”. Questa “terra desolata” contemporanea ha come chiaro riferimento *The Waste Land* di T.S. Eliot, poemetto nel quale le immagini letterarie del passato vengono montate poeticamente attraverso arditi riferimenti intertestuali.

Shall I at least set my lands in order?  
 London Bridge is falling down falling down falling down  
*Poi s'aspose nel foco che gli affina*  
*Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow*  
*Le Price d'Aquitaine à la tour abolie*<sup>200</sup>

Il collage intertestuale appare come un vano tentativo di mettere ordine in un patrimonio di immagini letterarie ormai considerato in rovina: il *London Bridge* sta cadendo, come recita la filastrocca, ed anche la torre, citazione dal sonetto *El Desdichado* di Gérard de Nerval, è infranta a simboleggiare la perdita definitiva del senso della tradizione poetica e culturale. L'io poetico non può fare altro che accumulare frammenti decontestualizzati di un passato irrecuperabile nella sua interezza per puntellare le sue rovine:

These fragments I have shored against my ruins  
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.  
 Shantih shantih shantih.<sup>201</sup>

<sup>199</sup> David Cowart, «The Physics of Language: *Underworld*», in *Don DeLillo: the Physics of Language*, University of Georgia Press, Georgia 2002, p. 184.

<sup>200</sup> T.S. Eliot, *The Waste land* (1922), trad. it. *La Terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, BUR Rizzoli, Milano 2013, p. 132.

[Riuscirò almeno a mettere ordine nelle mie terre?/ Il London Bridge cade giù cade giù cade giù/ *Poi s'aspose nel foco che gli affina/ Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine/ Le Price d'Aquitaine à la tour abolie*]

<sup>201</sup> Ibid.

[Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine/ Be' allora vi sistemo io. Hieronymo è pazzo di nuovo./ Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih shantih shantih].

Il verso conclusivo del poema consiste nella ripetizione della parola sanscrita “shantih”, comunemente utilizzata come chiusura formale delle upanishad, il cui significato rimanda ad un concetto di stato di assoluta pace interiore che si esperisce nel qui ed ora. Il significato di questa citazione posta come formula finale rimane ambiguo, poiché l'ultimo verso potrebbe rappresentare un messaggio di pace oppure manifestare la volontà dell'io poetico liberarsi definitivamente di tutti i residui della tradizione e della cultura che li ha prodotti. Anche il romanzo di DeLillo si conclude con la parola “peace”, chiaro riferimento al poema eliottiano, dal quale l'opera contemporanea è chiaramente influenzata: «Eliot and DeLillo – scrive Paul Gleason – agree that waste and literature function as cultural production that illuminate the civilisation from which they derive.»<sup>202</sup>. Tuttavia, *Underworld* sembra superare quella concezione nichilistica che consideriamo fondante in *The Waste land*<sup>203</sup> grazie alla possibile redenzione concessa all'umanità attraverso l'arte che consente un approccio costruttivo da frammenti del passato.

L'America rappresentata da DeLillo si trova infatti a fare i conti con i propri oscuri trascorsi e deve trovare un modo per riciclare i propri rifiuti storici. Le figure positive ed oppostive di artisti come Klara Sax ed Ismael Muñoz sono centrali in questo senso, così come l'episodio della resurrezione di Esmeralda, sul quale avremo modo di soffermarci in seguito, illumina la narrazione con un barlume finale di paradossale – e forse ironica – speranza. *Underworld* rappresenta, secondo Todd McGowan, «an encomium to the role that waste can play – and does play – in the contemporary world.»<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Paul Gleason, op. cit., p. 130

[Eliot e DeLillo concordano sulla funzione dei rifiuti e della letteratura come prodotto culturale che illumina la civiltà dalla quale derivano.]

<sup>203</sup> Per quanto la scelta della chiusura formale risulti ambigua, noi propendiamo per la seconda tra le due letture critiche proposte precedentemente: la pace alla quale fa riferimento l'ultimo verso di *The Waste land* deriva, a nostro avviso, dal piacere di abbandonarsi al nulla dopo aver tentato vanamente di mettere ordine e ricomporre i frammenti di una terra ormai votata alla rovina definitiva.

<sup>204</sup> Todd McGowan, op. cit., p. 141.

[un encomio al ruolo che la spazzatura può avere – e ha – nel mondo contemporaneo.]

## II

### PER UNA CONTROMEMORIA CULTURALE: L'ARCHIVIO DEI FRAMMENTI DIMENTICATI

#### 1. Definizioni preliminari

##### 1.1 Una narrazione alternativa

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in concomitanza con l'espansione del sistema capitalistico, si afferma, accanto all'attenzione crescente per il rifiuto industriale, un interesse sempre più marcato per gli "scarti" della Storia. Attraverso il recupero di questi frammenti lasciati ai margini della narrazione ufficiale si denuncia una logica di selezione che è stata spesso strumento di potere e sopraffazione.

Walter Benjamin è tra i primi a mettere a fuoco la logica dell'esclusione inevitabilmente connaturata al processo storico attraverso il quale una comunità forgia la propria identità. La dicotomia tra gli scarti esclusi dalla Storia e gli oggetti glorificati dalla tradizione è, infatti, essenziale per la definizione del gruppo sociale, il quale riconosce in monumenti, musei e archivi la rappresentazione e talvolta la celebrazione di un'identità collettiva. Tuttavia, nella modernità si evidenzia una difficoltà sempre più marcata ad identificarsi con questa tradizione e con le sue narrazioni, spesso percepite come inautentiche. Di qui la sempre più diffusa volontà di

riesumazione, e valorizzazione di quei frammenti di materia e di senso lasciati ai margini della selezione operata dalla storia, come sottolinea Gianni Celati nel suo saggio dal titolo «Il bazar archeologico»: «È proprio negli spazi emarginati o semplicemente ignorati dalla memoria-tradizione, che risiede il diverso senza il quale la storia è tautologia. Il diverso si trova negli angoli di strada, nei ripostigli ignorati dalla memoria temporale, ed è dunque una nozione spaziale»<sup>205</sup>.

Alla corrente interpretazione della Storia si contrappone una concezione che Gianni Celati definisce, con Foucault, “Archeologia”. Prenderemo anche noi in prestito questo termine a significare una “Storia alternativa”. Celati sottolinea la vocazione “catagogica” dell'Archeologia poiché questo metodo critico si differenzia dalla consueta narrazione storica per il fatto di non fornire alcun punto di agnizione dell'insieme degli eventi. Questi ultimi non vengono più rappresentati come sequenziali, all'interno di una linea temporale depositaria di un divenire storico. All'archeologia manca infatti la volontà di fornire una visione d'insieme della storia, che al contrario si presenta come essenzialmente frammentaria. Questa visione trae certo i suoi fondamenti dalla lezione foucaultiana, e, procedendo a ritroso, dalle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin e dalla seconda delle quattro *Considerazioni inattuali* di Friedrich Nietzsche dal titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*; scritti, questi, che hanno avuto il merito di problematizzare una concezione finalistica della Storia raramente messa in discussione dalla letteratura precedente. Nietzsche concepisce, conviene ribadirlo, il passato come una catena e un fardello dal quale l'uomo fatica ad affrancarsi per quanto la vita risulti impossibile senza la dimenticanza. Sia l'uomo sia le civiltà necessitano di una *forza plastica* che consenta loro «di trasformare e di incorporare ciò che è passato ed estraneo, di sanare le ferite, di sostituire le cose perse, di riprodurre le cose rotte con le loro parti»<sup>206</sup>. Tuttavia, la riflessione di Nietzsche, pur criticando l'abitudine dell'*uomo storico* a leggere nel dipanarsi degli eventi un processo volto a mettere in luce il senso dell'esistenza, individua tre modalità di rapporto con la storia – monumentale, antiquaria e critica – che riteniamo non essere esaustive per descrivere la contemporaneità. Più pertinente è forse la figura del cronista descritta da Benjamin:

Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere tra i piccoli e i grandi, tiene conto della verità che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia. Certo, solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una “citation à l'ordre du jour” – e questo è il giorno del giudizio finale.<sup>207</sup>

Per quanto la figura ideale del cronista della totalità del reale possa risultare affascinante, appare difficile immaginare in maniera realistica la sua azione poiché si tratta di un personaggio

<sup>205</sup> Gianni Celati, «Il bazar archeologico», in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Terza edizione riveduta, Einaudi, Torino 2001, p. 221.

<sup>206</sup> Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. a cura di Monica Rimoldi, pp. 3-4. <http://www.mcurie.gov.it/files/godi.oreste/image/Seconda%20Inattuale%20TESTO.pdf>, consultato il 25/10/2016

<sup>207</sup> Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 76.

contemplabile solo nell'ottica utopistica della redenzione dell'umanità, come sottolinea lo stesso Benjamin. Tuttavia, sebbene una redenzione e conseguente rifondazione dell'umano risultino un progetto irrealizzabile, ciò non significa che tali atti non possano testimoniare una certa tensione verso un obiettivo. Noi rintracciamo questa vocazione archeologica nella figura dello *chiffonnier*, eletto a metafora del raccoglitore di frammenti della storia per il fatto stesso che il suo compito non implica quella esaustività che rende di fatto l'opera del cronista irrealizzabile. Lo *chiffonnier* ha il merito, a differenza del cronista la cui attività implica inevitabilmente una presa di distanza riflessiva dalle cose, di compiere un'opera nella quale si trova completamente immerso. Il suo mondo è infatti costituito da oggetti materiali che incontra vagabondando per le vie cittadine, già sature, nell'epoca in cui opera, di merci e antimerce. Benjamin, pur affascinato dalla figura dello *chiffonnier*, non dedica a quest'ultimo uno spazio particolarmente ampio nei suoi scritti; approfondiremo in seguito anche questo aspetto.

Se l'uomo, non più implicato in un processo di redenzione, non può che fondare la sua storia a partire dalla separazione, dalla perdita e dall'occultamento, per l'umanità redenta dallo *chiffonnier* nulla della storia va perduto. Lo *chiffonnier*, il cui compito è quello di salvare gli scarti e i rifiuti ammassati agli angoli delle strade sotto forma di frantumi, sembra riscattare la figura dell'angelo della Storia protagonista della nona tesi di Benjamin. Quest'ultimo vorrebbe, infatti, poter ricomporre i frammenti, ma l'operazione risulta impossibile poiché l'inarrestabile tempesta del progresso lo sospinge avanti. Lo *chiffonnier*, abituato, a differenza dell'angelo, al contatto con quanto esiste di più vile e basso, rimane ancorato alla terra e da lì inizia la sua opera di restituzione, in contrapposizione al diktat del progresso che impone un ciclo di obsolescenza degli oggetti sempre più repentino.

Nelle *Tesi di filosofia della storia* Benjamin indaga sulla possibilità dell'uomo moderno di concepire ancora la storia, e sulle modalità attraverso le quali questa operazione può essere ancora praticabile. Il materialista storico benjaminiano è consapevole che la Storia corrisponde alla visione del mondo dei dominatori e che il patrimonio culturale ad essa inerente ha la sua origine nella sopraffazione:

Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche nella schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai un documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è neppure il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da esse nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contropelo la storia.<sup>208</sup>

Una volta rinnegata la logica dell'esclusione, la visione archeologica deve essere volta alla ricostruzione di una narrazione alternativa basata proprio sulle scelte scartate dalla Storia, le quali

---

<sup>208</sup> Ibid., p. 79.

sembrano avere come correlato oggettivo proprio i rifiuti, gli scarti e le macerie da cui la letteratura moderna sembra ossessionata. Come sostiene Citati, «in questo modo la Storia non si mostra più come destino, e neanche come grammatica dell'agire umano, ma piuttosto come una serie di emergenze controllate con la loro riduzione a forme di identità con un *telos* o un tracciato monumentale che porta fino a noi; oppure con la loro rimozione e scarto quando non si adeguano a queste forme di identità»<sup>209</sup>. Il riferimento di Citati alla «serie di emergenze controllate» è mutuato dall'ottava delle *Tesi di filosofia della storia* che approfondisce la riflessione sulla relazione tra patrimonio culturale ed oppressione: «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo «stato di emergenza» in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto.»<sup>210</sup>

La tradizione degli oppressi che Benjamin vuole rendere protagonista di una nuova filosofia della storia, e che possiamo dunque chiamare “archeologia” secondo l'intuizione di Celati mutuata da Foucault, diviene fondamentale anche nella riflessione condotta dal gruppo di studio francese denominato *Les Annales*. L'insieme dei lavori prodotti dagli storici afferenti all'*École des Annales* ha avuto il merito di introdurre una rivoluzione metodologica negli studi storici dalla quale sono scaturiti anche i fondamentali studi della *New Cultural History*. Anche se Celati non fa un preciso riferimento a tali opere, l'affinità con le innovazioni di *Les Annales* è palese nel saggio, da lui stesso citato, di Carlo Ginzburg, dal titolo *Spie. Radici di un paradigma indiziario*<sup>211</sup>, nel quale viene appunto affrontato il tema della traccia storica. Infine, un comune riferimento non può che essere l'opera di Michel Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique* all'inizio della quale si sottolinea come ogni narrazione alternativa non possa che essere un'archeologia del silenzio<sup>212</sup>. Il silenzio dello scarto definisce, infatti, a contrario, la posizione egemonica di chi ha prodotto tale condizione. Grazie alla sua marginalità, lo scarto, che andremo meglio a definire in seguito utilizzando il termine “ frammento”, occupa una posizione alternativa rispetto alle possibilità già esperite e canonizzate dalla Storia ed, in quanto alternativa, esso diviene la chiave di volta per immaginare nuove possibilità future.

<sup>209</sup> Gianni Celati, *Finzioni Occidentali*, op. cit., pp. 208-209.

<sup>210</sup> Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, p. 79.

L'ottava delle *Tesi* prosegue con una riflessione sul momento storico nel quale Benjamin vive che, come è noto, vede l'affermarsi a livello europeo delle diverse forme di totalitarismo. La rilettura dello sviluppo storico ha per Benjamin come obiettivo finale la lotta contro queste emergenti forme di fascismo: «Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del *vero* stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La sua fortuna consiste, non da ultimo, in ciò che i suoi avversari lo combattono in nome del progresso di una legge storica. Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi.»

<sup>211</sup> Aldo Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>212</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.

## 1.2 Il frammento

Per frammento si intende qui la parte esclusa di un intero ormai non ricomponibile. Nell'intero qui figurato dalla Storia, si è interrotto infatti il legame con il passato, la cui conoscenza rimane, nell' *hic et nunc*, del tutto preclusa. Il frammento non può, quindi, in alcun modo ricondurre ad un'unità originaria, ma assurge a frammento testimoniale, e rappresentazione materiale di un'apocalisse sconosciuta e di una continuità irrecuperabile. A differenza della traccia che, ancora strettamente legata ad un contesto ben preciso, assurge a simbolo di un'assenza, il frammento si mostra intrinsecamente decontestualizzato, come l'effetto di una catastrofe passata o di una rottura dell'ordine preesistente. Il frammento è un «oggetto dimenticato che emerge come scarto o detrito di un contesto inabissatosi e di cui non si può raccontare la storia; perché la storia, ogni storia, deve affidarsi al “c'era una volta” di tutte le epoche, ossia propone un'identificazione con il passato»<sup>213</sup>. La perdita del legame con la propria origine rende il frammento spaesante agli occhi dell'osservatore. L'artificio letterario dello straniamento enfatizza tale spaesamento sottolineando l'impossibilità, per il soggetto, di una identificazione con un oggetto che non presenta alcun legame con il suo passato personale o collettivo.

L'archeologia è, secondo Celati, la disciplina deputata allo studio del frammento poiché si basa su quel principio della differenza non opponibile che rende impossibile ogni identificazione sia tra l'altro e l'io sia tra l'altrove e il qui. Attraverso lo “scavo archeologico” del sapere dimenticato non si possono riportare in vita gli oggetti, poiché la loro anima è ormai irrimediabilmente perduta, ma si possono tuttavia trarre in salvo frammenti che fino a poco prima si consideravano perduti. Questa disciplina si interessa dunque primariamente a quegli oggetti che assurgono a testimonianza di una perdita.

Come sostiene Blanchot, il privilegio del frammento è quello della differenza pura dato che risulta completamente separato dal suo passato fino al punto da interrompere ogni legame con esso<sup>214</sup>. All'interno di un divenire oramai caratterizzato da brusche interruzioni e differenze insanabili, il frammento si fa segno della rottura, ed in questo risiedono il suo fascino e la sua carica eversiva. Poiché non esiste, alcun punto di contatto tra le motivazioni per le quali questi oggetti sono stati un tempo prodotti e quelle che inducono a strapparli all'oblio, e poiché il legame con l'antico valore d'uso degli stessi è completamente reciso, questi frammenti possono assurgere ora al ruolo di antimerci per eccellenza. Non investiti di valore economico-culturale, essi rappresentano un'anti-funzionalità affascinante e potenzialmente eversiva, simbolo di quella marginalità rivendicatrice che può divenire serbatoio di nuove possibilità.

<sup>213</sup> Gianni Celati, *Finzioni occidentali.*, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>214</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.

### 1.3 L'archivio alternativo

Se la memoria storica non può che essere concepita alla stregua di un cumulo di oggetti desueti, di tessere da cui, secondo Benjamin, l'uomo cerca di ricomporre un intero, l'archivio è lo spazio concreto all'interno del quale è possibile compiere un tentativo di sistematizzazione delle stesse. L'archivio è il luogo fisico entro il quale si conservano i documenti del passato, quei lasciti che una volontà amministratrice considera rilevanti. Si tratta del luogo all'interno del quale il passato viene di fatto ricreato sulla base di una serie di istanze culturali, sociali e soprattutto politiche. Al di fuori dell'archivio sta il reietto, strutturalmente necessario quanto lo è l'oblio in rapporto alla memoria.

Abbiamo già accennato nell'introduzione al fatto che la contemporaneità diviene sempre più conscia dell'aumento dei rifiuti, cioè di quegli oggetti che normalmente non rientrano nelle collezioni, ma tendono ad accumularsi disorganicamente poiché ritenuti privi di valore. Tutti questi scarti, esclusi per via della loro stessa natura non adattabile, creano inevitabilmente una sorta di "archivio al contrario", che noi chiameremo controarchivio. Questo luogo diventa simbolo del desiderio di smaltimento dell'innecessario, come nel caso della discarica, ma anche rappresentazione di una memoria potenziale in bilico tra presenza e assenza. Una storia sotterranea ed alternativa si costruisce così non a partire da ciò che è presente nei grandi archivi del passato, ma dagli scarti esclusi dal processo simbolico di selezione, il quale non è che un giudizio più o meno implicito di valore.

Se dimenticare e ricordare possono essere considerate due operazioni necessarie e interdipendenti, poiché un'archiviazione totale implicherebbe il tracollo di una memoria divenuta ipertrofica, ciò non significa che l'atto di dimenticanza sia neutro. Anche l'oblio, per quanto salvifico, è guidato talvolta da una soggiacente volontà politica. Se quella che può essere definita nietzschianamente la grazia dell'oblio rende possibile il ricordo, questo rappresenta a sua volta una lettura parziale della storia e sottintende una precisa volontà di orientamento della memoria culturale.

Il controarchivio che noi immaginiamo non è il luogo fisico nel quale gli scarti vengono classificati in maniera rigida; anzi, molto spesso, a causa della tassonomia fluttuante che lo pervade, si avvicina a quello che Gianni Celati definisce il «bazar archeologico»<sup>215</sup>, ossia uno spazio non affidato «alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale»<sup>216</sup>. L'archivio del dimenticato non ha come finalità ultima quella di organizzare e classificare gli scarti in esso

<sup>215</sup> Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, op. cit.

<sup>216</sup> Ibid., p. 198.

contenuti, sia perché l'operazione risulterebbe insensata, considerata la natura dei frammenti stessi, sia poiché l'obiettivo principale è la protesta nei confronti del classificabile già portata avanti da Walter Benjamin. Inoltre, se i rifiuti possono essere considerati metafora del rimosso, sia a livello culturale sia a livello individuale, il controarchivio immaginario nel quale sono conservati non può essere accostato ad un ordinato *cabinet de curiosités*, poiché la logica classificatoria tradizionale non può trovare spazio al suo interno.

L'impossibilità di fare riferimento alla logica tradizionale nella creazione dell'archivio del dimenticato è dovuta in primis all'eterogeneità dei frammenti, che pone un problema classificatorio; a ciò si unisce la crisi degli strumenti di classificazione nel mondo contemporaneo a cui fa riferimento Italo Calvino nel suo saggio *Lo sguardo dell'archeologo*<sup>217</sup>. L'evidente impossibilità classificatoria in sistemi e ordini di cose accresce la percezione di un mondo precario, perennemente in bilico, in frantumi. La totalità dei controarchivi che incontreremo in questo capitolo ha, come presupposto fondativo, la constatazione dell'impossibilità della creazione di un sapere sistematico e autosufficiente.

Le opere che qui analizzeremo hanno un presupposto comune: esse rappresentano, secondo modalità differenti, correlati materiali di una memoria culturale in frantumi, i quali vengono raccolti in un controarchivio immaginario. Altro aspetto comune a questo corpus è quello di focalizzarsi sull'insignificante per eccellenza così da trasformare i rifiuti, mai investiti da un processo di manipolazione da parte della tradizione, in fonti di controinformazione e contromemoria. I rifiuti divengono, quindi, i mediatori di una memoria alternativa che mette in luce aspetti quotidiani, occultati e sottaciuti nella cultura tradizionale.

L'archivio del dimenticato entra così a far parte delle nuove forme di rappresentazione artistica, la quale ha il merito di tematizzare quanto escluso dalla memoria ufficiale. Questa operazione, che si basa su una riflessione intorno al rapporto tra memoria e oblio, intende mettere in evidenza il processo di rimozione collettiva perennemente in atto. La messa in scena, nelle opere visive o narrative di certe dinamiche attuali, sulla base delle quali si compie l'eliminazione dell'oggetto di scarto, vuole evidenziare la crisi della memoria culturale ed una sua possibile nuova genesi. Sappiamo, infatti, che il confine tra archivio e controarchivio non è mai stabilito in maniera univoca, e che lo status di scarto e rifiuto non rappresenta inevitabilmente l'ultima fase di vita di un oggetto. Il rifiuto è un oggetto defunzionalizzato, perché privato del suo valore d'uso, ma questo processo non esclude una sua rifunzionalizzazione anche in chiave simbolica. Il rifiuto-frammento, in questo caso, assume una funzione "semiofora", ossia portatrice di senso, in quanto diventa il correlativo oggettivo del rapporto di una società con il proprio passato e con la propria memoria.

<sup>217</sup> «Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità [...] non si riesce più a tenerlo in ordine. I metodi continuamente rettificati e aggiornati durante gli ultimi quattrocento anni per stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto (e mettere da parte ciò che resta fuori) – quei metodi unificabili con una metodologia generale, la Storia, cioè la scelta di un soggetto denominato Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati – hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse». Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo, Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 325

#### 1.4 Il collezionismo degli scarti e dei resti

Prima che si possa procedere all'archiviazione dei resti, deve essere compiersi la loro raccolta. Il personaggio che si incarica di portare a termine tale operazione è il collezionista, per lo più di oggetti desueti e defunzionalizzati. L'atto del collezionare sottintende un peculiare modo di relazionarsi con il mondo che presuppone l'accettazione della sua natura frammentaria. Il collezionista, infatti, cosciente della frammentazione e della disseminazione del senso, arriva a concepire la sua opera come vano tentativo di ricomposizione, come ha sottolineato Christine Dubois in *L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie*<sup>218</sup>. Il collezionismo, come atto di ricomposizione dei frantumi nel fantasma di un intero presuppone una finalità apotropaica. A tal proposito, Gianni Celati scrive: «La passione moderna del collezionismo è una *quête* di tracce<sup>219</sup> del passato che indicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini»<sup>220</sup>, al momento in cui ci si è sbarazzati da quella «saturazione della storia», evidenziata già da Nietzsche in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.

Lo straniamento deriva dalla vertigine del sentirsi senza passato, sensazione conseguente all'impossibilità di collocare i frammenti all'interno di una narrazione sequenziale e cronologica. Tuttavia, questa sensazione di vertigine è accompagnata anche dall'ebbrezza della libertà: la collezione dei frammenti del passato è un potenziale materiale che può attuarsi sotto infinite forme.

L'archeologia del frammentario può, infatti, indicare un percorso alternativo, non più equiparato ad una ricerca della verità storica, ma caratterizzato da un "vagabondaggio" avvicinabile alla *flânerie* della quale Benjamin ha sottolineato la valenza fondamentale in relazione allo sviluppo della città moderna e della società industriale. Tuttavia, come già anticipato, riteniamo che una figura ancora più centrale di quella del *flâneur* per lo sviluppo del pensiero archeologico sia lo *chiffonnier*, vero e proprio detentore dei segreti della città tentacolare.

Susan Sontag individua in Eugène Atget un esempio di questa attitudine del *flâneur* parigino a creare la sua collezione perlustrando le vie della città e dando risalto a ciò che la città ha gettato. Questa collezione degli scarti urbani non può che corrispondere, come sottolinea Benjamin, «al bisogno di avvicinare le cose a se stessi», o a quello di «impadronirsi dell'oggetto da una distanza

<sup>218</sup> Christine Dubois, «L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie», in *Parachute*, n° 54, 1989, p. 47.

<sup>219</sup> Nel suo saggio Celati utilizza alternativamente i vocaboli "traccia" e "frammento", mentre in questo lavoro noi abbiamo voluto assegnare ai due termini significati differenti, già approfonditi precedentemente, reputando fondamentale il rapporto che i rifiuti instaurano con la memoria individuale e collettiva. Riteniamo, infatti, possano essere chiamate "tracce" quei resti che divengono il correlativo oggettivo di un determinato ricordo.

<sup>220</sup> Gianni Celati, op. cit., p. 186.

minima»<sup>221</sup>. L'attenzione del fotografo si focalizza proprio su oggetti di scarto e rifiuti, sottolineandone l'aspetto kitsch o la componente bizzarra, con un'attitudine comune a quella Surrealista che si andava imponendo nella Parigi coeva. Atget, la cui fortuna è largamente postuma, è, infatti, amato già in vita dal gruppo surrealista, in particolare da Man Ray, proprio perché esiste tra il movimento di Breton e l'opera del fotografo un'affinità nell'intento poetico di catturare gli oggetti più strani, i rottami, i marchingegni impossibili, oltre agli oggetti defunzionalizzati ed utilizzati in maniera paradossale. Questi collezionisti del «bric à brac confus»<sup>222</sup> della vita urbana riscattano l'oggetto dalla sua invisibilità, come sottolinea la stessa Susan Sontag nel capitolo dedicato agli oggetti malinconici facente parte del noto saggio *Sulla fotografia*:

In un mondo che sta diventando un'immensa pietraia, il collezionista diventa un individuo impegnato in una pia opera di salvataggio. Ora che il corso della storia moderna ha distrutto le tradizioni e disperso le totalità viventi nelle quali un tempo trovavano posto oggetti preziosi, il collezionista può mettersi in tutta coscienza a dissotterrare i frammenti più squisiti ed emblematici. [...] Come il collezionista, il fotografo è mosso da una passione che, anche quando ha come apparente oggetto il presente, è legata a un senso del passato. Ma mentre le arti tradizionali della consapevolezza storica tendono a mettere in ordine il passato [...] l'approccio del fotografo – come quello del collezionista – è del tutto asistemico, anzi antisistemico. La sua passione per un soggetto non ha alcun rapporto essenziale con il contenuto o il valore che lo rendono classificabile. È soprattutto un'affermazione della sua presenza; della sua giustezza (la giustezza di una certa espressione del viso o della disposizione di un gruppo di oggetti) che è l'equivalente del concetto di autenticità del collezionista, della sua quiddità, cioè delle qualità che lo rendono unico.<sup>223</sup>

Anche Susan Sontag sottolinea gli aspetti da noi precedentemente messi in evidenza: l'approccio del collezionista ai frammenti del passato è “antisistemico” poiché l'archeologia in quanto tale rinnega una visione sistematica della Storia e non si contraddistingue per una pretesa di esaustività. Quello che emerge dal frammento è un “senso del passato” che, però, non può portare alla ricostituzione di un'unità originaria.

Questo aspetto “antisistemico”, derivante da una ben precisa concezione della Storia, ha un riflesso nell'idea del controarchivio come luogo di puro accumulo e stratificazione, come “bazar”, secondo l'accezione di Celati, nel quale l'elencazione degli scarti risponde più ad un intento

<sup>221</sup> Entrambe le citazioni da Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], *Piccola Storia della Fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di M. Valagussa, Einaudi, Torino 2011, p. 70.

«Atget è stato il primo a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso. Egli ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfetta: introduce quella liberazione dell'oggetto dalla sua aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica. [...] Il fatto di spogliare l'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile».  
Ibid, pp. 69-70.

<sup>222</sup> Charles Baudelaire, *Le cygne, Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, I, p. 87, v. 12.

<sup>223</sup> Susan Sontag, *On photography* [1977], *Oggetti malinconici*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1978, pp. 67-69.

retorico<sup>224</sup> che ad una reale volontà di esaustività. «La collezione – scrive Adalgisa Lugli nel suo studio dedicato alle *Wunderkammer* – è prima di tutto una somma di frammenti sparsi. [...] L'idea di frammento comporta come necessario corollario quella di catalogo, di elenco, di accumulo, prima ancora che di ordinamento o di selezione. [...] L'opera prima ancora della scelta diventa il luogo dell'accumulo, della concentrazione e della stratificazione.»<sup>225</sup> Divengono luogo di accumulo e stratificazione le opere di Kurt Schwitters che, in quanto tali, forniscono un esempio contemporaneo tangibile alle riflessioni di Adalgisa Lugli sulla forma di collezionismo tipica delle *Wunderkammer*. Il progetto di Schwitters è accomunabile all'opera dello *chiffonnier*: l'artista, infatti, vaga per le vie di Hannover in cerca di scarti urbani scegliendo i marciapiedi come fonte degli oggetti con i quali andrà a comporre le sue opere. Si tratta di una parodia del collezionista seicentesco che ricerca per la propria camera delle meraviglie raffinati *artificialia* e *naturalia* al fine di lasciare esterrefatto ogni avventore del suo *cabinet*. Schwitters decide di tralasciare i *naturalia* e di concentrarsi unicamente su rifiuti prodotti dall'uomo, evidenziandone, però, la componente degradata alla quale normalmente non solo non viene conferito valore estetico, ma su cui non si posa nemmeno lo sguardo delle persone che percorrono le strade. L'artista, con le sue borse stipate di rifiuti, può apparire, ad un occhio inesperto, più simile ad uno spazzino che ad un collezionista. Tuttavia, è l'operazione che Schwitters compie una volta rientrato nel suo studio a conferire alla varietà di rifiuti raccolti lo status di materiale dal quale partire per creare l'opera d'arte.

---

<sup>224</sup> Sull'elenco come procedimento retorico tipico di numerose opere afferenti a questa tematica si è concentrato Francesco Orlando nel suo saggio *Gli oggetti desueti* e noi stessi avremo modo di affrontare in maniera più dettagliata questo aspetto.

<sup>225</sup> Adalgisa Lugli (a cura di), *Wunderkammer*, Edizione La Biennale, Electa, Milano 1986, p. 20.



Kurt Schwitters, *Merz Picture*, 1921.  
Carta stampata, stoffa, legno, metallo, sughero, olio, matita e  
inchiostro su cartone,  
91.8x70.5 cm

La tecnica dell'assemblaggio di frammenti eterogenei, volta alla composizione di un quadro d'insieme inedito, e tra le più significative innovazioni artistiche primonovecentesche, trova affermazione anche nella più stretta contemporaneità. Gli scarti e i rifiuti vengono promossi ad oggetti d'arte in quanto tali o attraverso la tecnica del collage, secondo una concezione estetica nella quale non trovano spazio le tradizionali gerarchie e dicotomie. Attraverso l'utilizzo di merci scartate ed inutili confezioni destinate alla discarica, viene, infatti, abolita ogni separazione tra arte e vita. Questa concezione dell'arte trova una sua espressione nel gruppo dei Decollagisti, Raymond Hains, Jacques Villeglé e François Dufrêne, artisti francesi che, fin dal 1949, rovistano nella pattumiera della città e ne assemblano i rifiuti: staccano inoltre i manifesti dai pannelli dove sono stratificati e già parzialmente danneggiati da vandali anonimi o dalle intemperie. L'esito finale di questo processo di raccolta e riassetto di frammenti è un insieme solo parzialmente leggibile, nel quale i diversi strati si sovrappongono in maniera irregolare fino a rendere l'informazione iniziale un "rumore" urbano indifferenziato. Attraverso queste opere i Decollagisti mostrano come qualsiasi comunicazione umana venga ridotta ad un rumore bianco composto da segnali eterogenei che si trasformano in una totalità indistinta.



Manifesti lacerati incollati su tela, 150,4 x 188,7 cm  
Centre Georges Pompidou, Paris

Oltre ai Decollagisti, all'inizio degli Anni Sessanta inizia la sua riflessione sul valore artistico dei rifiuti anche Arman, uno degli artisti più rappresentativi del Nouveau Réalisme. Mentre i Decollagisti stentano a dare alle loro opere un rilievo tridimensionale, Arman costruisce opere simili a sculture. Questa valorizzazione della tridimensionalità può avvicinare maggiormente tali opere ai collage di Kurt Schwitters, ma i due artisti non condividono la medesima estetica. Infatti Schwitters ricerca un'armonia nell'opera che però ne valorizzi ogni singolo elemento, mentre Arman punta sulla forza d'impatto derivante dall'accumulo caotico ed apparentemente incontrollato degli oggetti.

Un'esposizione risulta fondamentale nella genesi dell'opera di Arman: a Parigi il 25 ottobre 1960 l'artista compie, infatti, un atto di appropriazione estetica del reale, attraverso la presentazione della materia bruta senza mediazioni: riempirà la Galleria Iris Clert di oggetti di scarto.

Arman, *Le Plein*, Galerie Iris Clert, 1960.



Arman segue un metodo di lavoro coerente descritto già in un saggio del 1961 e pubblicato sulla rivista *Zéro* dal titolo «Réalisme des accumulations» nel quale l'artista dichiara, fin dalle prime righe, la sua volontà di esplorare in maniera sistematica il mondo dei rifiuti: «Dans la recherche de créations nouvelles, [...] j'ai, d'une manière consciente, exploré le secteur: des détritrus, des rebuts, des objets manufacturés réformés, en un mot: les inutilisés.»<sup>226</sup>. In seguito illustra le ragioni che lo hanno spinto verso un'indagine in questo campo, all'epoca ancora non molto battuto:

J'affirme que l'expression des détritrus, des objets, possède sa valeur en soi, directement, sans volonté d'agencement esthétique les oblitérant et les rendant pareils aux couleurs d'une palette; en outre, j'introduis le sens du geste global sans rémission ni remords.

Dans les inutilisés, un moyen d'expression attire tout particulièrement mon attention et mes soins; il s'agit des accumulations, c'est-à-dire la multiplication et le blocage dans un volume correspondant à la forme, au nombre et à la dimension des objets manufacturés.<sup>227</sup>

L'artista riprende questa idea dieci anni più tardi, in occasione del secondo anniversario del Nouveau Réalisme, per una mostra a Milano che viene descritta in questo modo dall'artista stesso: «De mon côté, j'ai organisé une distribution gratuite de déchets. Nous avons transporté en plein air

<sup>226</sup> Arman, «Réalisme des accumulations», *Zéro*, n. 3, Düsseldorf, 1961.

<sup>227</sup> Ibid.

une machine à emballer des bonbons et avons distribué, au fur et à mesure de mon action, les sachets étiquetés “Ordures d'Arman”»<sup>228</sup>. Nel 1972 l'artista prosegue sulla strada delle sperimentazioni con i rifiuti arrivando fino a chiedere ai visitatori stessi, in quanto produttori di immondizia, di portare con sé i propri scarti così che l'artista possa metterli in un contenitore ed apporvi sopra la propria firma. Questi materiali comporranno un'esposizione presso la Galleria d'arte Carita.



Arman, *Ordures au naturel*, 1972

Le *Accumulations* mostrano l'attrazione di Arman per le cose più banali della quotidianità dando prova di un'attitudine archeologica volta alla conservazione delle merci sovraprodotte nell'economia capitalistica. Le sue opere diventano, quindi, un inventario di oggetti rappresentativi del XX secolo, quasi un bilancio complessivo del consumismo imperante. Questa riflessione si affianca all'attitudine personale di Arman verso il collezionismo, come ha avuto modo di sottolineare Alain Jouffroy nel suo saggio «Arman: un réinventeur du réel»:

Arman, d'autre part, a toujours été hanté par l'idée de collection. C'est, dans l'âme, un grand collectionneur: d'art africain, par exemple, et de toutes sortes de choses qui n'ont rien à voir avec l'«art». Mais les collections artistiques, privées ou publiques, sont aussi de véritables accumulations, de timbres-poste, ou de cartes postales. Le collectionneur – public ou privé – est obsédé par le spectre de la disparition, de la perte de mémoire et d'amnésie collective. Il lutte pour maintenir en vie ce qui est voué à la mort. Il sauve, comme Noé, les choses vivantes d'une sorte de Déluge permanent, qui s'appelle (pour combien de temps encore ?) le Temps. [...] Idée à la fois funèbre et salvatrice, conservatrice et perturbatrice, prudente et provocante.<sup>229</sup>

Nel mettere in evidenza l'inevitabile obsolescenza degli oggetti, Arman non è mosso da nostalgia

<sup>228</sup> Reut Tita, Arman, *Il y a lieux. L'album d'Arman*, Hazan édition, Paris 2000.

[http://www.mamac-nice.org/francais/exposition\\_tempo/musee/arman/d\\_presse/texte\\_01.html](http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/arman/d_presse/texte_01.html), consultato il 13/09/2015

<sup>229</sup> Alain Jouffroy, «Arman: un réinventeur du réel», *Arman Passage à l'acte*, Skira/Seuil, Paris 2001, p. 15.

passatista, bensì da una memoria viva che si indirizza verso il futuro e può essere condivisa da un'intera comunità. Si tratta di un'archeologia del presente che immortala gli oggetti proprio nel momento in cui stanno per scomparire, come avviene nei *Tableaux-pièges* di Daniel Spoerri nei quali l'artista incolla ogni giorno tazze, tazzine, piattini, cucchiaini e tutti gli altri resti della colazione.



Daniel Spoerri, *Tableau-piège*, 1972

Questa serie di opere ribalta la percezione degli oggetti che si ha nella vita quotidiana operando una contestazione non ideologica di tutti i valori dominanti. La ricontestualizzazione degli oggetti, inoltre, porta a coscienza certi elementi del reale cui il nostro occhio è assuefatto per via della sua banalità. Arman e Spoerri cambiando il punto di vista dal quale osservare il reale, si fanno portavoce di un avvenire differente disegnato sulla base di un progetto “clandestino” comune. Come sostiene Alain Jouffroy, Arman «en sauvant les poubelles, et les objets rejetés du Marché aux Puces, il a réveillé, révolutionné le regard.»<sup>230</sup>

Un altro “cercatore di rifiuti” è Joseph Cornell che realizza le sue *magic boxes*, vere e proprie raccolte di scarti urbani, accostando oggetti rinvenuti sia nei mercatini sia per le strade di New York. Di primo acchito si potrebbe definire la sua opera come il contenuto di un cestino dei rifiuti, composto però di scarti particolarmente bizzarri, ma sarebbe riduttivo considerare le *boxes* di Cornell una sorta di emulazione delle *poubelles* di Arman. Cornell, infatti, è in primis un collezionista di rifiuti, che vaga per le strade senza sapere cosa troverà e da quali scarti si sentirà

<sup>230</sup> Alain Jouffroy, «Arman: un réinventeur du réel», *Arman Passage à l'acte*, Skira/Seuil, Paris 2001, p. 17.

magicamente attratto. I frammenti urbani vengono raccolti, catalogati e classificati pazientemente all'interno di un grande archivio nel quale possono soggiornare anni prima di trovare la loro collocazione all'interno di una scatola magica. Gli scarti devono essere assemblati nell'opera secondo criteri quasi magici, come se una forza connaturata all'oggetto stesso imponesse all'artista una precisa serie di accostamenti. Senza la giusta compagnia, il frammento non può, infatti, diventare arte.

Le *magic boxes* sono contenitori bizzarri e sorprendenti che attingono la loro magia dai frammenti dell'immaginario collettivo novecentesco, mettendo in grande rilievo la missione di salvataggio della quale il collezionista si fa interprete. Scrive a questo proposito Barbara Maria Stafford:

Gli assemblaggi fiabeschi di frammenti potenti di Cornell – attinti dai detriti della cultura popolare – guadagnano la loro identità attraverso collegamenti sempre cangianti e orientamenti multipli [...] Cornell sembra intento nell'intrecciare effigi riciclate di un mondo fluttuante. I suoi contenuti ermetici evocano corrispondenze che letteralmente diventano casi “speciali” per ciascuno di noi.<sup>231</sup>

L'opera che meglio è riuscita a cogliere l'essenza dell'arte di Joseph Cornell non è, come potrebbe sembrare, ascrivibile al genere del saggio di critica d'arte, ma rientra a pieno titolo nel campo della fiction. Si tratta del *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell*, una raccolta di brevi testi dedicati all'artista americano. Il suo autore, il poeta Charles Simic<sup>232</sup>, fin dalla prefazione dichiara di aver voluto per parecchio tempo avvicinarsi al metodo di Joseph Cornell, cioè «fare poesia con frammenti sparsi di linguaggio»<sup>233</sup>. I due artisti, pur avendo vagato per le stesse strade di New York nel medesimo periodo, non hanno mai avuto la fortuna di incontrarsi, ma hanno trovato una musa comune nei frammenti “vomitati” dalla grande città, con la sua umanità derelitta e la magia creata da «scarpe spaiate all'ingresso di un vicolo scuro»<sup>234</sup>. Nel breve testo dal titolo *Dove il caso incontra la necessità*, Simic ricostruisce il procedimento attraverso il quale Cornell crea il proprio controarchivio:

Da qualche parte nella città di New York ci sono quattro o cinque oggetti ancora sconosciuti che vanno insieme. Una volta insieme, faranno un'opera d'arte. Questa è la premessa di Cornell, la sua metafisica, e la sua religione che vorrei capire.

Cornell parte dalla sua casa in Utopia Parkway senza sapere di che cosa è in cerca, o che cosa troverà. Oggi potrebbe essere qualche cosa di tanto comune e interessante quanto un vecchio ditale. E potrebbero passare anni prima che quel ditale trovi compagnia. Nel frattempo Cornell cammina e osserva. La città ha un numero

<sup>231</sup> Barbara Maria Stafford e Frances Terpak, *Devices of Wonder*, Getty Publications, Los Angeles, 2001, pp. 18-20.

<sup>232</sup> Charles Simic, *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell* [1992], trad. it. di Arturo Cattaneo, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005.

<sup>233</sup> Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, op. cit., p. 16.

<sup>234</sup> Ibid., p. 49.

infinito di oggetti interessanti in un numero infinito di luoghi  
improbabili.<sup>235</sup>

Dato che può essere necessaria una lunga attesa prima che i frammenti raccolti trovino la loro collocazione nell'opera d'arte, la casa di Cornell si trasforma di fatto in un immenso archivio di questi scarti, catalogati in 150 schedari. Questo serbatoio di resti può essere considerato «un laboratorio – diario – giornale di bordo – deposito, galleria d'arte, museo, santuario, osservatorio, chiave...il cuore di un labirinto, una camera di compensazione per sogni e visioni»<sup>236</sup>. Simic sostiene che la distanza tra questo archivio di scarti ed un cassonetto dei rifiuti potrebbe non risultare così marcata per coloro che non sono avvezzi al lavoro artistico di Cornell. Tuttavia gli oggetti raccolti sono sicuramente «i più strani rifiuti immaginabili, perché lì ci sono cose che potrebbero essere state scartate da un parigino del diciannovesimo secolo così come da un americano del ventesimo»<sup>237</sup>.

Per via di questa attitudine da collezionista dei rifiuti, Simic definisce Cornell «l'uomo della discarica»<sup>238</sup> alludendo all'affinità tra questo luogo e la città contemporanea, concepita come ricettacolo di scarti ma anche come labirinto di analogie all'interno del quale l'artista rintraccia corrispondenze. Il lavoro di Cornell è una conseguenza diretta del suo amore per le strade di New York, che percorre in lungo e in largo rovistando tra bancarelle, rigattieri e robivecchi. «La città è un'immensa macchina di immagini. Una slot macchine per solitari. [...] Una forza illeggibile»<sup>239</sup>, scrive il poeta Charles Simic. La grande metropoli è anche il luogo principe della frammentazione, come mette in luce anche Paul Auster nel racconto *City of Glass* sul quale ci concentreremo in seguito; sui marciapiedi si trovano oggetti eterogenei che danno vita a scatole di frammenti eteroclitici nelle quali non esiste gerarchia estetica tra alto e basso. L'artista in questo contesto è comparato al mitico Orfeo nel suo viaggio agli Inferi: «Alla ricerca del perduto e del bello. Cornell-Orfeo nella città dell'anima, la città invisibile che occupa lo stesso spazio di New York»<sup>240</sup>. Le scatole di Cornell sono reliquiari composti di frammenti con proprietà magiche, ma sono anche simbolo della valorizzazione dell'aspetto quotidiano della realtà, indagato a partire dalle esplorazioni urbane dell'artista-collezionista.

Non solo la città di New York ma l'intera nazione americana è per sua stessa natura un ricettacolo di oggetti desueti; infatti essendo di più recente fondazione rispetto all'Europa, essa eredita dal vecchio continente tutti quegli scarti che i migranti decidono di portare con sé durante la traversata oceanica. Il poeta Charles Simic sottolinea questo concetto attraverso il procedimento dell'enumerazione caotica di oggetti desueti, che Francesco Orlando ha tra l'altro considerato una

---

<sup>235</sup> Ibid., p. 37.

<sup>236</sup> Ibid., p. 68.

<sup>237</sup> Ibid.

<sup>238</sup> Ibid., p. 27.

<sup>239</sup> Ibid., p. 59.

<sup>240</sup> Ibid., p. 50.

caratteristica tipica delle opere nelle quali si tratta il tema<sup>241</sup>. Come sostiene Orlando, «un elenco ammuccia verbalmente gli oggetti l'uno accanto all'altro, uno sopra l'altro, uno in alternativa immediata all'altro, facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno»<sup>242</sup>. Questo procedimento vuole enfatizzare l'assenza di ogni funzionalità attraverso la messa in discussione della logica sequenziale che comunemente si tende a privilegiare nell'ordine della frase, come emerge chiaramente nel testo di Simic:

L'America è il luogo dove il Vecchio Mondo ha fatto naufragio. Il Paese è costellato di mercatini delle pulci e bancarelle improvvisate. Là c'è tutto quello che gli emigranti hanno portato nelle loro valigie e nei fagotti fin su queste sponde, e che i loro discendenti hanno buttato via con la spazzatura.

Una pila di 78 giri con le canzoni greche di una certa Marika Papagika; la faccia di una bambola di gomma d'origine incerta, con l'impronta dei denti di un bambino o di un cagnetto; cartoline color seppia di una città sconosciuta, cosparsa di ditate unte; un grosso portagioie vuote foderato di velluto nero; il menù di un hotel di Palermo che serviva del polipo; un vecchio libro francese di astronomia senza copertina e frontespizio; la fotografia ingiallita di un bambino cinese morto.<sup>243</sup>

I mercati delle pulci sono, come è noto, uno dei luoghi più amati anche dai Surrealisti, ai quali Joseph Cornell si sente, almeno all'inizio, strettamente legato. Nel romanzo autobiografico *Nadja* André Breton descrive la sua ricerca di oggetti "magici" nei mercatini parigini: «j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends ou je l'aime»<sup>244</sup>. Sulle bancarelle Breton riesce a scovare, ad esempio, un'edizione delle opere complete di Rimbaud «perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers en fer»<sup>245</sup>. Per quanto possa essere affascinato dal luogo, Breton si mostra un collezionista tradizionale poiché il suo obiettivo è quello di fiutare un vero e proprio affare tra gli scarti del mercato delle pulci, mentre Cornell coglie il fascino antifunzionale dei rifiuti veri e propri e li considera tesori in quanto tali. Al di là delle differenze, Breton ha avuto comunque il merito di teorizzare l'abbattimento di ogni dualismo tra alto e basso, tra oggetti-talismano e oggetti-rifiuto, come egli sottolinea nel *Second Manifeste du Surréalisme*: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.»<sup>246</sup>

Per tornare a Cornell, una tra le *magic boxes* composte in seguito ai suoi vagabondaggi, e a

<sup>241</sup> «una costante di forma – e precisamente di sintassi – [...]. La forma era quella dell'*elenco*, più o meno lungo e insito sia nel suo insieme sia nei suoi membri.»

Francesco Orlando, op. cit., p. 3.

<sup>242</sup> Ibid., p. 4.

<sup>243</sup> Ibid., p. 43.

<sup>244</sup> André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1992, p. 676.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 76-77.

cui Charles Simic dedica un suo scritto,<sup>247</sup> porta un bizzarro titolo dal quale già emerge la sua natura composita: *L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle*. La scatola è formata da una moltitudine di elementi eteroclitici che vengono descritti dal poeta attraverso un altro lungo elenco:

avambraccio di bambola, sabbia rossa sparsa, sfera di legno, moneta tedesca, numerosi frammenti di vetro e specchio, 12 bottiglie con il tappo di sughero, testa ritagliata di sfinge, filamenti gialli, due spirali di carta intrecciate, testa ritagliata di Cléo de Mérode, immagini ritagliate di uomini e cammelli, sabbia gialla sparsa, 6 perline di collane, tubo di vetro con residui di liquido verde essiccato, tulle sgualcito, strass, collana di perline, lustrini, catena di metallo, frammenti di metallo e vetro, ago con filo, disco di legno rosso, frammenti d'osso e vetro smerigliato, celluloido blu, pezzi di cristallo trasparente, campioni di roccia, 7 palline, petali di rosa in plastica, tre cucchiaini di stagno in miniatura per una casa di bambole.<sup>248</sup>



*L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle*, 1940

Materiali vari

Museum of Modern Art, "Joseph Cornell", New York

<sup>247</sup> Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, op. cit.

<sup>248</sup> Ibid, pp. 40-41.

Appare chiaro adesso quanto la poetica del Surrealismo abbia influenzato l'opera di Cornell, consentendo all'artista di sviluppare un'autoconsapevolezza all'interno di un contesto che tendeva sovente a derubricarlo a personaggio eccentrico, collezionista di bizzarrie varie. Numerosi artisti surrealisti ancor prima di mettere insieme fisicamente oggetti di scarto per comporre opere d'arte, li hanno ammassati in lunghi elenchi sulla pagina scritta: Charles Simic, seguendo il medesimo procedimento parte, però, questa volta, dal testo letterario. È questo il caso dell'insieme di “resti” elencati in una pagina dell'*Amour Fou* di André Breton, nella quale si incarna perfettamente lo spirito surrealista nel descrivere una realtà banale trasfigurata attraverso gli occhi dell'artista. Negli scarti rinvenuti in una comunissima, se non banale, distesa di sabbia e ciottoli l'immaginazione poetica trova la magia dell'inatteso:

Cette première fois, très vite ennuyés de contempler une morne étendue de sable et de galets, nous n'avions eu d'autre recours imaginatif que de nous mettre en quête des menues et très peu nombreuses épaves qui pouvaient la joncher. Réunies, celles-ci n'étaient d'ailleurs pas sans charme: plusieurs ampoules électriques de très petit modèle, des bois flottés bleus, un bouchon de champagne, les deux derniers centimètres d'une bougie rose, un os de seiche non mois rosse que la bougie, une petite boîte ronde métallique de bon-bons, gravée du mot “violette”, une squelette de crabe minuscule, squelette merveilleusement intact et d'une blancheur de craie qui me fit l'effet d'être le muguet du soleil, ce jour-là invisible, dans le Cancer. Tous ces éléments pouvaient concourir à la formation d'un de ces objets-talismans dont reste épris le surréalisme.<sup>249</sup>

Questi resti, naturali o artificiali, decontestualizzati, possono aspirare allo statuto di oggettitalismano, sui quali non ci soffermeremo oltre rimandando alla vasta letteratura concernente questo tema<sup>250</sup>. Francesco Orlando cita questo testo di Breton come esempio di fascino dell'antifunzionale «potenziato dal riassorbimento e restituzione da parte di natura»<sup>251</sup> tanto che l'episodio è considerato «una mediatissima e modernissima variante di un tema come il tesoro annegato e rigettato a riva dal mare»<sup>252</sup>. Questi detriti marini, descritti nel passo tratto da *L'Amour fou* (1937), ed in particolare «l'osso di seppia non meno roseo di una candela», trovano un riscontro tematico preciso nella raccolta di Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, del 1925. Questa prima raccolta del poeta italiano si caratterizza per una spiccata attenzione verso ogni labile traccia o frammento interpretato come un barlume che può aprire prospettive inedite sul reale. Gli aridi, riarsi e levigati ossi di seppia diffondono nell'opera la malinconia tipica dei relitti marini e si ergono a testimonianze prosciugate di un altrove, come mostra questo distico della lirica *Gloria del disteso mezzogiorno*: “L'arsura, in giro; un martin pescatore/ volteggia su una reliquia di vita”<sup>253</sup>. L'immagine evocata dall'ossimoro presente in questi versi ritorna sotto una forma simile in *Debole sistro al vento*, lirica presente nella stessa raccolta: «Se tu l'accenni, all'aria/ bigia treman corrotte/ le vestigia/ che il

<sup>249</sup> André Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 769.

<sup>250</sup> Rimandiamo, in particolare, al noto saggio di Lino Gaballone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.

<sup>251</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., p. 48.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Eugenio Montale, *Gloria del disteso mezzogiorno*, in *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2003, p. 85.

vuoto non ringhiotte».<sup>254</sup> I resti del passato resistono di fronte all'incedere del nulla sotto forma di frantumi. Questa particolare forma di persistenza è rappresentata dalle macerie nella lirica dal titolo *Antico, sono ubriaco*: «E svuotami così d'ogni lordura/ Come tu fai che sbatti sulle sponde/ Tra sugheri alghe asterie/ Le inutili macerie del tuo abisso»<sup>255</sup>.

## 2. *Le chiffonnier*

### 2.1 *La chiffonnerie* nel XIX secolo

Questo paragrafo preliminare si pone come obiettivo quello di analizzare dal punto di vista storico la figura dello *chiffonnier*, nata in un ben preciso contesto politico-sociale ed in esso profondamente radicata. Questo personaggio è descritto in un corpus di opere molto esteso dal quale si è deciso di selezionare alcuni scritti maggiormente significativi, che non si concentrano esclusivamente sull'analisi fisiologica del personaggio ma tendono a fornirne un'ulteriore caratterizzazione, ai nostri occhi fondamentale, per la creazione di un immaginario intorno a questa figura; immaginario che avrà modo di riproporsi, declinato in maniera non dissimile, in epoche successive. Si discuteranno, inoltre, criticamente le analisi di tale figura fornite da due eminenti studiosi di epoche differenti, Walter Benjamin e Antoine Compagnon, che hanno focalizzato i loro studi su questo tema, consapevoli del ruolo non marginale ricoperto dallo *chiffonnier* a significare la relazione tra società e rifiuto, oltre che a presentare la questione da noi sollevata di un archivio alternativo. Benjamin ha avuto per primo il merito di dedicare alcune pagine, presenti negli scritti dedicati a Charles Baudelaire<sup>256</sup>, alla figura dello *chiffonnier*. Abbiamo, tra l'altro, fondati motivi<sup>257</sup> per ipotizzare che l'opera si sarebbe concentrata maggiormente su questo personaggio se non fosse stata bruscamente interrotta<sup>258</sup>. Mentre Benjamin vede nello *chiffonnier* un vagabondo, ma anche un rivoluzionario, la lettura che propone Compagnon gli conferisce un'impronta maggiormente

<sup>254</sup> Eugenio Montale, *Debole sistro al vento*, in *Ossi di seppia*, op. cit., p. 104. (in Ibid., p.)

<sup>255</sup> Eugenio Montale, *Antico, sono ubriaco*, in *Ossi di seppia*, op. cit., p. 126. (in Ibid., p.)

<sup>256</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

<sup>257</sup> In un primo intento dell'opera la figura dello *chiffonnier* non è contemplata, ma in un secondo momento lo studio della vita parigina nel XIX secolo si concentra sempre di più su questa figura che Benjamin mostra di ritenere centrale.

<sup>258</sup> Per quel che concerne l'avventurosa vicenda editoriale di questi scritti autografi non conclusi si faccia riferimento all'introduzione all'opera curata da Giorgio Agamben.

sociologica, tale da considerarlo un esempio di piccolo imprenditore del XIX secolo, indispensabile al mantenimento dell'ordine ecologico della città. Avremo modo di discutere ed approfondire queste due contrapposte posizioni critiche, sottolineandone gli aspetti più significativi e mettendo in luce il nostro personale punto di vista in merito.

Lo *chiffonnier*, considerato una delle figure più significative della Parigi del Secondo Impero, era riconoscibile già di primo acchito dai contemporanei perché, pur confondendosi nella notte della grande capitale, nel suo silenzioso girovagare tra gli angoli delle strade trascinava con sé alcuni oggetti distintivi<sup>259</sup>. Svolgeva una professione all'epoca legalmente riconosciuta e registrata presso gli uffici pubblici; la sua attrezzatura da lavoro prevedeva tre strumenti principali, indispensabili per la raccolta degli scarti: la *hotte*, una sorta di grande cesta da portare sulla schiena, il *crochet*, un bastone culminante con un uncino, ed una lanterna, indispensabile per un'attività che si svolgeva durante le ore notturne.

Avec sa hotte ou son mannequin, en argot son *cabriolet* ou son crochet, surnommé *sept* en raison de sa forme, et sa lanterne portant son numéro d'enregistrement, il fut croqué par Daumier, Gavarni ou Traviès, fouillant les ordures déposées «au coin des bornes», ces grosses pierres protégeant les façades des rues sans trottoirs du vieux Paris.<sup>260</sup>

Come sottolinea Antoine Compagnon, i disegnatori e i vignettisti più noti del periodo giocano un ruolo non secondario nella creazione dell'immaginario legato alla figura dello *chiffonnier*, poiché ne forniscono numerose rappresentazioni riportate sulle maggiori riviste dell'epoca. Tuttavia, i vignettisti non sono i soli a dare vita al mito dello *chiffonnier*; infatti è vastissima la letteratura fisiologica coeva che, come si accennava, dedica pagine e pagine alla descrizione e alla caratterizzazione di questo personaggio. Queste opere, pur fornendo descrizioni non dissimili dello *chiffonnier* per quel che concerne l'aspetto esteriore, tendono di volta in volta ad evidenziarne aspetti differenti e, in talune occasioni, discordanti, come avremo modo di mettere in luce in seguito.

Il contesto storico in cui s'inquadra la professione dello *chiffonnier* è analizzato in maniera esaustiva dall'urbanista Sabine Barles nell'opera *L'invention des déchets urbains*<sup>261</sup>. Tale contesto si

<sup>259</sup> «Il marche silencieusement, ayant sur son dos un mannequin numéroté, tenant d'une main sa lanterne et de l'autre son croc, à l'aide duquel il pique ce qu'il trouve sur son chemin».

Charles Béchét, *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, Éditeur Charles Béchét, Paris 1834-1835, p. 138.

[Trad. it.: «cammina silenziosamente, portando sulla schiena una cesta numerata, tenendo con una mano la lanterna e con l'altra il suo uncino, con l'aiuto del quale preleva quello che trova sul suo cammino.»]

«On fait un chiffonnier avec une hotte, un crochet, une lanterne et la premier gueux venu. Le gueux est appelé un *homme*, la lanterne un *fallot*, le crochet une canne à *bec*, la hotte un *hotteriot*.«cammina silenziosamente, portando sulla schiena una cesta numerata, tenendo con una mano la lanterna e con l'altra il suo uncino, con l'aiuto del quale preleva quello che trova sul suo cammino.»]

Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942, p. 333.

<sup>260</sup> Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Éditions des Équateurs/ France Inter, Paris 2015, p. 142.

<sup>261</sup> Sabine Barles, *L'invention des déchets urbains: France: 1790-1970*, Éditions Champ Vallon, Seyssel 2005.

contraddistingue per il rapido sviluppo dell'industria della carta<sup>262</sup> oltre che per la nascita della mentalità capitalista secondo la quale si inizia a concepire tutto, anche il rifiuto, come merce e potenziale fonte di guadagno<sup>263</sup>. Frégier, nell'opera *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleurs*, edita nel 1840, mette in luce il forte legame istituito tra questa attività ed il nascente universo industriale capitalistico. Scrive Frégier a questo proposito: «Le salaire du chiffonnier [...] est inséparable de la prospérité de l'industrie. Celui-ci a, comme la nature, le sublime privilège de se reproduire avec ses propres débris. Ce privilège est est d'autant plus précieux pour l'humanité qu'il répand la vie dans les bas-fonds de la société, en même temps qu'il fait l'ornement de la richesse des couches intermédiaires les plus élevées»<sup>264</sup>.

La necessità di *chiffon* per l'industria diviene sempre più pressante perché in Francia vasti strati della popolazione si stanno avvicinando al consumo di carta stampata. Tuttavia, l'attività dello *chiffonnier* non si limita unicamente alla raccolta di materiali da riciclare per produrre carta, ma prevede la ricerca e la selezione degli scarti cittadini nella loro interezza. Lo straccivendolo raccoglie resti ed immondizia accumulati agli angoli delle strade, o meglio «aux coins des bornes», là dove si deponavano i rifiuti prima dell'invenzione della *poubelle* nel 1883. Questa nuova modalità di raccolta dei rifiuti segna inevitabilmente il tramonto dello *chiffonnier*, quale figura storicamente attestata, ma questo personaggio continuerà ad essere protagonista di opere letterarie che valorizzano l'aspetto simbolico della sua attività.

Lo *chiffonnier* rappresenta una figura «poetica» poiché svolge un'attività creatrice attraverso il riutilizzo dello scarto: « Il y a dans leur profession quelque chose de plus original, qui sourit à une imagination vagabonde; quelque chose aussi de plus indépendant, qui semble mieux d'accord avec la dignité d'un homme libre»<sup>265</sup>. La percezione di questa figura come una personalità creatrice, il cui compito travalica quello meramente inerente all'attività lavorativa, appare chiara a partire dalle scelte lessicali dell'autore che per primo ha avuto il merito di sottolinearne la valenza simbolica, Louis-Sébastien Mercier. Quest'ultimo, nei suoi *Tableaux de Paris* pubblicati nel 1782, mette in evidenza il fatto che la professione dello *chiffonnier* consiste essenzialmente nel «parcourir nuit et jour les rue de Paris», dando prova di un gusto per il vagabondaggio degno di un *flâneur*, e nel «collectionner ainsi tout ce qui se jette»<sup>266</sup> quasi a comporre un grande archivio di scarti e resti.

<sup>262</sup> «Des chiffonniers ramassent dans l'Europe entière les chiffons, les vieux linges, et achètent les débris de toute espèce de tissus, dit l'imprimeur terminant. Ces débris, triés par sortes, s'emmagasinent chez les marchands de chiffons en gros, qui fournissent les papeteries».

Balzac, *Les Illusions perdues, Scènes de la vie de province*, t. IV, *Œuvres complètes*, Éditeurs Furne, J.-J. Dubochet, J. Hetzel, Paris 1843, p. 424.

<sup>263</sup> «L'extension que l'industrie a prise à Paris depuis 30 ans a donné au métier de chiffonnier qui occupe le dernier degré de l'échelle industrielle, une certaine importance. Hommes, femmes, enfants, tous peuvent se livrer aisément à l'exercice de ce métier, qui n'exige aucun apprentissage et dont les instruments sont aussi simples que les procédés; une hotte, un crochet et une lanterne, voilà tout le matériel du chiffonnier.»

H.A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et de moyens de les rendre meilleurs*, J.-B. Baillière, Paris 1840, p. 234.

<sup>264</sup> H.A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et de moyens de les rendre meilleurs*, J.-B. Baillière, Paris 1840, p. 234.

<sup>265</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Les tableaux de Paris*, Amsterdam 1782, pp. 324-325.

<sup>266</sup> Ibid.

Mercier è anche il primo ad utilizzare i procedimenti retorici dell'accumulazione e dell'enumerazione per sottolineare l'elevato numero di rifiuti raccolti e la loro eterogeneità: «Tout lui est bon. Il ramasse non seulement les papiers de rebut [...], mais les vieux os et les vieilles ferrailles, les clous, les boutons, les fragments de ficelle, de fil et de ruban.»<sup>267</sup>. Mercier tiene già ad evidenziare, attraverso lunghi elenchi, la natura eteroclitica degli oggetti inutili prodotti dalla grande città e l'impossibilità di una classificazione di fronte ad una così imponente proliferazione. La modernità, rappresentata dallo sviluppo della grande città e dalla nascente industria, mostra già, attraverso la presenza dei rifiuti le potenzialità segrete di una rigenerazione:

Rien ne se perd dans Paris: cette industrie effrayante, gigantesque roue toujours en mouvement pour piler, broyer et renouveler, ne néglige pas le moindre atome, la plus infime parcelle de plus vils immondices. Les bouts de cigares tombés des lèvres des fumeurs, les pelures et les trognons de pommes, les fruits pourris jetés au ruisseau, les os demi-rongés, les croûtes de pain desséchées et moisies, tous ces débris fétides, hideux, repoussants, qui soulèvent le cœur et que les chiens flairent avec dégoût, tout cela se recueille avec soin pour servir de matière première à une industrie occulte et ténébreuse<sup>268</sup>.

Lo *chiffonnier* sembra incarnare questa oscura possibilità rigenerativa: relegato a un tempo e ad uno spazio liminare, si trova a condividere il destino dell'immondizia, accumulata in un'area urbana che viene definita da Edmond Texier<sup>269</sup> l'antitesi di Parigi. La marginalità diviene la cifra distintiva dello *chiffonnier*; cifra che questi condivide con l'artista nella società del Secondo Impero: entrambi esperiscono l'impossibilità di una stabile collocazione sociale. Lo *chiffonnier* vive da emarginato in una città parallela, definita la capitale della miseria; egli si reca nell'altra Parigi soltanto di notte:

L'homme a la hotte, ce coureur de nuit, ce détrousseur d'immondices, n'habite pas les bouges de la grande ville, il a sa cité a part, son camp de Tartares où il vit avec sa famille. On appelle cette chose, dont la vue ferait frissonner un civilisé, et qui s'étale a deux pas de la gare du chemin de fer d'Orléans, *la villa des chiffonniers*. Villa! C'est une ville à côté d'une autre ville, l'antithèse de Paris. La capitale de la misère en face de la capitale du luxe.<sup>270</sup>

La città degli *chiffonniers*, separata dall'altra Parigi, le si contrappone specularmente come le due Leonia e le due Moriana calviniane. Anche le abitazioni degli *chiffonniers* sono un segno tangibile del degrado morale che alcuni autori di trattati fisiologici ottocenteschi amano mettere in luce:

Les maisons habitées pas les chiffonniers sont des espèces d'hangars, toujours encombrés de pourriture, de fumier, de fange et de chiffon,

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> Edmond Texier, «Les petites industries», in *Paris Guide*, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie Éditeurs, Bruxelles 1867.

<sup>270</sup> Edmond Texier, op. cit., p. 968.

depuis la base jusqu'aux combles. Chacun de ces pauvres habitacles a son nom particulier, mais le plus célèbre est le *Petit-Bicêtre*, situé rue Mouffetard. [...] Là, tout est pêle-mêle, la nature vivante et la nature morte, les ordures et les morceaux de pain, les chiffonniers, les chiffonnières et les cadavres des chiens et des chats qu'ils ont tués ou trouvés morts dans leurs rondes...<sup>271</sup>.

La lettura di questi passi tratti dall'opera di Frégier ha particolarmente influenzato la riflessione sullo *chiffonnier* sviluppata da Walter Benjamin. Oltre a rintracciare in questa figura l'emblema della sua Parigi capitale del XIX secolo, il filosofo tedesco la descrive come la più provocatoria della miseria umana: quella di un proletario «vestito di stracci che si occupa di stracci»<sup>272</sup>. Lo *chiffonnier* è considerato da Benjamin alla stregua di un eroe moderno: in questa figura emblematica, infatti, miseria e nobiltà si fondono. L'isolamento causato dalla segregazione spaziale viene interpretato secondo una prospettiva morale fino a trasformarsi in una necessaria reazione nei confronti della società: nell'evocare «il gesto dell'eroe moderno esemplificato dallo straccivendolo»<sup>273</sup>, Benjamin ne mette in evidenza il «*pas saccadé*, il necessario isolamento in cui conduce i suoi affari, l'interesse che prova per i rifiuti e le immondizie della grande città»<sup>274</sup>. Il compito dell'eroe urbano è quello di dare forma al moderno, anche se Benjamin sostiene che l'eroismo nella vita moderna non può che essere un inganno o un eufemismo.

L'isolamento e l'emarginazione sociale risultano le cifre distintive dello *chiffonnier* a livello sia meramente spaziale sia metaforico, poiché questo personaggio abita luoghi liminari tra esistenza e morte, cioè i grandi archivi di rifiuti da lui stesso creati. Uno spazio liminare è già rappresentato dagli angoli delle strade nei quali si cominciano ad ammucciare quantità sempre crescenti di rifiuti. Lo *chiffonnier* viene spesso descritto come un individuo abietto<sup>275</sup>, è considerato un essere umano di scarto egli stesso, ma portatore di una redenzione paradossale: compiendo una selezione sugli scarti, li nobilita sul limite della loro sparizione. «Le chiffonnier est une espèce de truand qui vit sans civilisation au milieu de civilisation»<sup>276</sup> e proprio da questa posizione atipica egli compie la sua essenziale opera di recupero. Come figura miserabile dell'esclusione sociale, necessaria, però, al funzionamento dell'intero sistema, non può che essere ritratto come un solitario: «Par son état et les heures où il exerce, le chiffonnier est comme le *solitaire*, il voit tout, il sait tout, il entend tout. Mais tout pour lui, c'est rien.»<sup>277</sup>. Lo *chiffonnier* conosce la vita delle persone attraverso i loro rifiuti,

<sup>271</sup> Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942, p. 33

<sup>272</sup> Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, vol. I, Einaudi, Torino 2010, p. 426.

<sup>273</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, op. cit., p. 298.

<sup>274</sup> Ibid.

<sup>275</sup> Possiamo riportare, a tal proposito e a titolo esemplificativo, il giudizio fornito dall'opera *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*, pubblicata dall'editore Léon Curmer a Parigi tra il 1840 e il 1842, nella quale è presente un intero capitolo dedicato allo *chiffonnier*, che si apre con la descrizione di questa figura: «Voci des types monstrueux, d'ignobles figures, d'abominables mœurs: le forme, le fond, le dessus, le dessous, tout est pourri chez les chiffonniers.»

Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942, p. 333.

<sup>276</sup> Charles Béchét, *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditeur Charles Béchét, Paris 1834-1835, p. 140.

<sup>277</sup> Charles Béchét, op. cit., p. 141.

fonti inesauribili di informazioni spesso occultate. Grazie al “rien” che sono gli scarti, definiti da alcuni più opportunamente “*presque rien*”, si può ricostruire una narrazione parallela. Come più volte sottolineato, l'uomo è i suoi rifiuti; gli scarti raccontano la sua storia occulta e lo *chiffonnier* ha il compito di riportarla alla luce attraverso la selezione dei resti dimenticati.

Lo *chiffonnier* è una figura polisemica poiché è presente in lui sia una componente abietta derivante dall'attività svolta, che si riflette tradizionalmente sulla sfera morale dell'individuo, sia una componente sublime, inerente al suo nobile isolamento sociale, e alla capacità di riscattare le misere sorti degli oggetti di scarto. Questa figura della notte viene tradizionalmente accostata al mondo degli Inferi, come ricorda Michela Landi: «La connotazione infera dello straccivendolo ha remote radici. Secondo alcune tradizioni primitive il venditore di stracci [...] lotta, alla porta degli Inferi, contro il sudiciume e le immondizie, riscattando così la miseria umana»<sup>278</sup>. Nel secondo Ottocento l'abito sociale degradante dello *chiffonnier* viene, almeno in parte, riscattato sul piano letterario e la sua funzione risulta spesso rovesciata. Viene infatti valorizzata la sua azione ricreatrice e riabilitante: «Presiedendo nuovamente al contatto rituale tra la vita e la morte, che ha luogo alla soglia degl'Inferi, egli è il mercante del sacro: riscatta la morte altrui, consentendo la reincarnazione di una spoglia in un nuovo *habitus*, una nuova forma, un nuovo carattere»<sup>279</sup>. L'oggetto ritrovato «au coin de la borne» può essere salvato dalla morte e riportato a nuova vita, come in questo passo tratto da *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* di Champfleury:

La belle trouvaille que j'ai faite hier! Je passais dans la rue, j'aperçois au coin d'une borne un morceau de faïence colorée: je le ramasse. C'était la moitié d'un saladier de campagne qui représentait un chinois habillé tout en rouge, en train de pêcher dans le fleuve Jaune; malheureusement mon chinois était coupé par la moitié. On n'avait jeté que ce morceau aux ordures; je m'en allais, lorsque je vois un chiffonnier qui retire avec son crochet, de dessous le tas, l'autre moitié du saladier... j'ai cru que j'allais sauter sur lui, mes yeux devaient lancer des éclairs. Ce chiffonnier a été brave, il n'a pas abusé de ma position. Il ne m'a vendu que deux sous sa moitié du saladier; je l'ai bien vite portée à l'homme que met des attaches, et j'ai maintenant aux murs de mon atelier un saladier superbe, brillant comme un soleil.<sup>280</sup>

In questo passo appare rivisitata la valenza etimologica del termine latino *symbolum*, derivante a sua volta dal greco *συμβολον* [symbolon], che indica quel pezzo di terracotta spartito tra due individui, o famiglie, al termine di un accordo, atto a rappresentare l'esistenza di tale patto. In questo caso non si tratta di una spartizione, ma di una ricomposizione che non ha alcuna valenza di riconoscimento: il patto non sussiste ed ognuno dei due individui persegue un fine differente. Si tratta però di un'opera di “salvataggio”, attraverso la quale si conferisce nuovo valore allo scarto: il rifiuto viene ricomposto nella sua interezza e trova una nuova destinazione d'uso.

<sup>278</sup> Michela Landi, «Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XLVIII-XLIX, 01 febbraio 2013, p. 70.

<sup>279</sup> Ibid.

<sup>280</sup> Champfleury, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette. Contes de printemps*, Hachette, Paris 1856, p. 159.

All'immagine tradizionale dello *chiffonnier* come personaggio abietto si contrappone, quindi, una nuova e positiva visione: questi, in qualità di novello alchimista, attribuisce un nuovo valore agli scarti e riesce a trasformarli in oro: «Avec ces ordures il fera de l'argent, ce pauvre alchimiste, et avec de l'argent, il trouvera de quoi se repaître»<sup>281</sup>. Avremo modo di approfondire il tema della dialettica dell'oro e dello scarto nel capitolo successivo poiché riteniamo si tratti di uno dei nodi centrali di questa trattazione dato che consente di considerare lo *chiffonnier*, con Antoine Compagnon, sulla scia dell'intuizione di Louis-Sébastien Mercier<sup>282</sup>, come il corrispettivo allegorico del poeta. Tuttavia, una tradizione ancor più consolidata, che avremo modo di esaminare in maniera più approfondita nell'ultima parte di questo capitolo, mette in luce un'altra analogia: quella tra lo *chiffonnier* e il filosofo. Ad accomunare filosofo, letterato e *chiffonnier* è la posizione marginale che le tre figure rivestono nella società coeva in preda ad una veloce spinta modernizzatrice. Le ambientazioni notturne che amplificano il senso di isolamento ed emarginazione, assimilano l'atto del recupero a quello compiuto dalla coscienza, e l'atto della selezione degli scarti a quello della riflessione: «c'est un être à port grave, solennel, muet, qui dort le jour, qui vit dans la nuit, qui travaille, qui specule la nuit»<sup>283</sup>. Lo *chiffonnier* è un personaggio notturno che elabora, alla debole luce della sua lanterna, una “riflessione” sulla società materialistica. Viene sovente eletto a ultimo giudice delle glorie umane, poiché deve compiere una scelta sugli scarti, operando come un archivista delle cose umane. E se il destino di ogni oggetto, così come quello di ogni opera d'arte, prima o poi prevede inesorabilmente il raggiungimento dello status di scarto, esso finirà prima o poi nelle mani dello straccivendolo:

Le chiffonnier est inexorable comme le destin, il est patient comme le destin: il attend; mais quand l'heure du crochet a sonné, rien ne peut arrêter son bras. Tout un monde a passé dans sa hotte! Les lois de l'Empire, dans cette fosse ambulante, courent rejoindre les décrets républicains; tous les poèmes épiques depuis Voltaire y ont passé; tout le journal, depuis trente ans, s'est englouti dans cet abîme sans fond, non pas sans avoir dévoré tout ce qui s'était remis debout. La hotte du chiffonnier, c'est la grande voirie où viennent se rendre toutes les immondices de la prose, des vers, de l'éloquence, de l'imagination, de la pensée. Sous ce rapport, le chiffonnier est un être à part. Le chiffonnier est bien mieux qu'un industriel: le chiffonnier est un magistrat, le magistrat qui juge sans appel de la gloire humaine; il est tout à la fois le juge, l'instrument et le bourreau.<sup>284</sup>

Jules Janin ha ben chiara la valenza simbolica dell'operazione compiuta dallo *chiffonnier* e il suo ruolo di giudice e creatore di un grande archivio del dimenticato. Nel testo sopra citato sono presenti elementi fondativi per la creazione del mito dello *chiffonnier* all'epoca della Monarchia di Luglio e del Secondo Impero: l'immagine dello straccivendolo viene avvicinata a quella del giustiziere. Se la *hotte* è considerata il cimitero della storia nel quale tutto è destinato a finire, il

<sup>281</sup> Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, op. cit., p. 333.

<sup>282</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Les tableaux de Paris*, op. cit. pp. 324-325.

<sup>283</sup> Jules Janin, *Les petits métiers*, in AA.VV., *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Ladvocat, Paris 1831, T. III.

<sup>284</sup> Jules Janin, *Un hiver à Paris*, Aubert et C, I. Curmer, Paris 1846, p. 268.

ruolo dello *chiffonnier* è quello di pronunciare un ultimo giudizio di valore. Per via dell'inesorabilità del suo compito, lo *chiffonnier* può concedersi il lusso di mostrarsi paziente: egli è pienamente consapevole del fatto che tutto prima o poi è destinato a diventare rifiuto. Inoltre, attraverso la disamina notturna dei rifiuti della capitale lo *chiffonnier* giunge ad avere una conoscenza profonda dei segreti di Parigi e questo gli consente di interrogarsi sulle alterne vicende della fortuna umana e sulla precarietà di ogni esistenza. Con il suo girovagare interessato alle cose inutili, lo *chiffonnier* giunge ad incarnare, come si è accennato, l'ideale della *flânerie*, la città di Parigi presentandosi ai suoi occhi come «la ville par excellence du chiffon, c'est-à-dire de tout et de rien»<sup>285</sup>.

In questa considerazione si ripropone un'idea fondamentale, messa in luce fin dal Parmenide platonico, riguardante lo statuto atipico dello scarto, in questo particolare caso dello *chiffon*. Lo scarto non è una totalità, ma non può essere definito neppure un nulla: è la rappresentazione di un'assenza. D'altronde, lo *chiffon* altro non è che carta «da scarto», che potrebbe venir reimpiegata come supporto materiale di un atto memoriale qual è la scrittura.

La funzione dello *chiffonnier* come archivista del dimenticato e creatore di una memoria alternativa ritorna in *Du vin et du hashisch* di Baudelaire che ci fornisce un'ulteriore chiave interpretativa dell'azione fondamentale dello straccivendolo:

Descendons un peu plus bas. Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes; car il y a de singuliers métiers. Le nombre en est immense. J'ai quelque fois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement, des douleurs sans compensation. Je me trompais. Voici un homme chargé de ramasser le débris d'une journée dans la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.<sup>286</sup>

Questa descrizione attinge a piene mani dalla letteratura fisiologica coeva, enumerando una serie di attività rituali (*ramasser, trier, cataloguer*) che culminano nella trasmutazione di quanto raccolto in fonte di utilità o godimento. Scrive Michela Landi, a proposito di *Le Vin des chiffonniers* di Baudelaire che analizzeremo in seguito: «Come un profeta invasato da Dio, lo straccivendolo ubriaco e zoppicante istituisce, per simmetria rovesciata, un nuovo ordine delle cose; esercitando per delegazione, col suo paradossale 'soppesare', la potestà divina, punisce i malvagi e riscatta gli umili»<sup>287</sup>. Dell'immagine dello *chiffonnier* come giustiziere estremo possiamo ritrovare una variante anche in questo passo tratto da un componimento di Hugo al quale Baudelaire

<sup>285</sup> Edmond Texier, «Les petites industries», in *Paris Guide*, A. Lacroix, Verboeckhoven et C Éditeurs, Bruxelles 1867, p. 968.

<sup>286</sup> Baudelaire, «Du vin et du haschisch,» in *Les paradis artificiels, Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, Paris 1974, I, p. 381.

<sup>287</sup> Michela Landi, «Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento», op. cit., p. 72.

presumibilmente si richiama in *Crépuscule du soir*:

Si par hasard, la nuit, dans les carrefours mornes,  
Fouillant du croc l'ordure où dort plus d'un secret,  
Un chiffonnier trouvait cette âme au coin des bornes  
Il la dédaignerait!<sup>288</sup>

Questa figura che Benjamin considera emblematica “della modernità tragica di Baudelaire; il quale ha ricondotto l'esperienza della merce all'esperienza allegorica”<sup>289</sup>, ci riconduce al pensiero espresso da Adorno in una lettera indirizzata allo stesso Benjamin:

allorché nelle cose deperisce il loro valore d'uso, esse vengono alienate e svuotate, attirando su di sé significati in quanto cifre. Di esse si impossessa la soggettività, riservandovi intenzioni di desiderio e di paura. Per il fatto che le cose dismesse subentrano in qualità di immagini delle intenzioni soggettive, esse si presentano come immortali ed eterne. Le immagini dialettiche sono costellazioni tra cose estraniare e il significato incipiente, che si arrestano nell'istante dell'indifferenza tra morte e significato. Mentre all'apparenza le cose vengono risvegliate a un'esistenza assolutamente nuova, la morte trasforma i significati in antichissimi.<sup>290</sup>

Adorno rileva come gli oggetti defunzionalizzati divengano ricettacolo di paure e desideri, a causa dei quali le immagini non possono che avere una valenza strettamente soggettiva. L'analisi del resto e del rifiuto non può prescindere dalla valorizzazione di questo aspetto, poiché risulta opportuno tenere conto della memoria individuale, prima ancora di quella collettiva. Ritorna in questo passo di Adorno il riferimento al rifiuto come permanenza oltre la morte, come traccia di qualcosa già scomparso, tema sul quale abbiamo avuto modo di soffermarci nella prima parte di questo lavoro.

Alla luce delle riflessioni proposte, sosteniamo che la lettura della figura dello *chiffonnier* proposta da Antoine Compagnon appare riduttiva. Il critico, infatti, conservando una certa dose di positivismo, sostiene che le interpretazioni simboliche possono allontanare da una corretta collocazione storica di questa figura. Tuttavia, riteniamo che questa posizione possa essere giustificata solo dalla prospettiva di uno studio dell'*histoire événementielle*, poiché anche gli storici inclini allo studio della mentalità e delle idee non possono rinnegare il valore del piano simbolico nella disamina di una determinata epoca. Per quanto si possa riconoscere alla storia materiale un'importanza fondativa, non appare ai nostri occhi giustificata la svalutazione del piano dell'immaginario. Compagnon ha inteso focalizzarsi su una lettura dello *chiffonnier* come uomo libero, modello del piccolo imprenditore, che vive inserito in una società nella quale lo scarto in realtà non esiste perché ogni rifiuto viene reinserito nel ciclo produttivo. L'attività dello *chiffonnier* sarebbe, quindi, fondamentale in una società nella quale nulla si perde e tutto si trasforma<sup>291</sup>.

<sup>288</sup> Victor Hugo, «Déjà nommé», *Châtiments*, IV, VIII, Jersey, décembre 1852.

<sup>289</sup> Michela Landi, «Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento», op. cit., p. 71.

<sup>290</sup> Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, vol. I, Einaudi, Torino 2010, p. 522.

<sup>291</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Sorbonne Pups, Paris 2003.

La messa in evidenza di questo aspetto comporta conseguentemente una critica delle interpretazioni precedenti, ritenute da Compagnon carenti nel l'inquadrare storicamente questa figura, poiché non viene sufficientemente sottolineata l'importanza che nel XIX secolo aveva assunto l'*industrie de rebuts*<sup>292</sup>. Questa precisazione può certamente aiutare a contestualizzare una professione storicamente attestata, ma non può essere fondativa di un'interpretazione dello chiffonnier come collezionista di scarti perché non ne valorizza l'aspetto essenziale: anche se la società ottocentesca è portata ad un riutilizzo degli scarti, questo non diminuisce il valore simbolico dell'operazione compiuta dallo straccivendolo. Quando Jules Janin in *Un hiver à Paris* definisce lo chiffonnier un *philosophe des nuits* sottolinea la valenza simbolica dell'operazione compiuta da questa figura. L'analogia tra straccivendolo e filosofo alla quale abbiamo fatto riferimento precedentemente, si ritrova tra l'altro in numerose opere dell'epoca<sup>293</sup>. La prima attestazione è presente in *Le chiffonnier littéraire* di Étienne de Jouy, pubblicata nel 1823, nella quale è lo stesso straccivendolo, in un dialogo con il narratore della vicenda, a gettare luce sulla propria professione: «Mon crochet, monsieur, c'est l'instrument de mes études. [...] Je suis philosophe, et je n'ai besoin de rien: *omnia mecum porto*»<sup>294</sup>. La medesima citazione dal latino figura nella descrizione dello chiffonnier-filosofo in *Physiologie du flâneur* di M. Louis Huart:

Mais le batteur du pavé par excellence, c'est ce philosophe praticien qui vit gaiement au jour le jour, sans luxe, sans gêne, sans prétentions à la fortune, dégagé de tous préjugés, s'accommodant de tout ce que rejettent les autres, mangeant peu, buvant beaucoup, et pouvant toujours s'écrire comme Bias: *omnia mecum porto*! En un mot, le flâneur prolétaire, le roi du pavé, le chiffonnier français<sup>295</sup>.

Le strade della Parigi del Secondo Impero erano battute da un personaggio storicamente attestato, di nome Christophe, che incarnava nella sua persona il mito dello *chiffonnier*-filosofo per

---

Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, Paris 2014.

Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, France Inter/ Éditions des Équateurs, Paris 2015.

Oltre a questi saggi è importante prendere in considerazione anche il ciclo di conferenze «Les chiffonniers littéraires : Baudelaire et les autres» tenute da Antoine Compagnon al Collège de France dal 5 gennaio al 5 aprile 2016.

Uscirà, inoltre, il 12 ottobre 2017 per Gallimard un saggio del medesimo autore dal titolo *Les chiffonniers de Paris*.

<sup>292</sup> Troviamo un riferimento a questa economia circolare alla voce *chiffonnier* del *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* di Béchet: «Le dépôts de chiffons les plus considérables sont situés dans les rues Mouffetard, des Filles-Dieu, de la place aux Veux [...]. C'est là que tous les chiffonniers viennent vider leurs mannequins, c'est là qu'on sépare le papier blanc du papier gris, le linge fin du linge gros, et que le tout, mis en énormes ballots, est envoyé aux manufactures de Rouen, d'Annonay, etc, etc., pour devenir, par l'industrie des hommes, papier chine, papier vélin, papier satiné, papier joseph, papier rose, papier bleu, papier de toutes les couleurs.»

Charles Béchet, *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, Éditeur Charles Béchet, Paris 1834-1835, p. 145.

<sup>293</sup> Marie-Emmanuel-Guillaume-Marguerite et Cretu Theaulon de Lambert (Etienne), *Le chiffonnier ou le philosophe nocturne*, commedia in 5 atti rappresentata per la prima volta a Parigi al Théâtre de Variété il 3 gennaio 1826; edita da J.-N. Barba, Paris 1826.

Alphonse Signal et Stanislas Macaire, *Le chiffonnier*, B. Renault Éditeur, Paris 1831. «RICHARD. Dam! Dans mon état il faut faire un peu de tout pour gagner sa vie... Vous sentez bien que ce n'est pas en ramassant des chiffons et en arrachant les qu'on peut vivre honorablement... ah! ... il y a des mauvais jours, c'est vrai, mais quand on n'est pas content, il faut être philosophe.»

<sup>294</sup> Étienne de Jouy, «Le chiffonnier littéraire», *Oeuvre complètes, Mélanges*, t. I, *Variétés littéraires et philosophiques*, Firmin-Didot, Paris 1823, p. 443.

<sup>295</sup> M. Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Aubert et Cie, Lavigne, Paris 1841, p. 51-52.

via della sua inclinazione alla discussione colta sostenuta attraverso un eloquio forbito. Durante i suoi pellegrinaggi urbani Christophe attirava i passanti con bizzarre riflessioni fino a radunare intorno a sé ascoltatori disposti a seguirlo secondo una modalità tipica della dissertazione filosofica nel mondo greco<sup>296</sup>. Sorge allora spontaneo l'accostamento tra la maieutica di Christophe e il demone socratico; ma anche il riconoscimento di un'affinità con il filosofo greco Diogene, non solo per la presenza di un'analogia prassi filosofica, ma anche a causa della fierezza e morigeratezza di Christophe, un personaggio lontano dal diffusissimo cliché dello chiffonnier ebbro: "il ne s'enivre pas, il marche seul, il vit seul"<sup>297</sup>. Come sottolinea Berthaud, autore della voce "Les chiffonniers" nell'opera fisiologica *Les Français peints par eux-mêmes*, l'immaginazione ha il compito di conferire dignità all'ordinario dando vita a letture simboliche della realtà. Il mito dello chiffonnier-filosofo Christophe vi rientra a pieno titolo; per questo motivo la lettura critica portata avanti da Compagnon risulta, a fortiori, riduttiva:

L'imagination refaisant d'ordinaire toutes les choses créés par les hommes un peu mieux qu'elles ne sont, il en résulte que Christophe est le chiffonnier de l'imagination ou plutôt selon l'imagination. Les artistes, les poètes et les femmes plus ou moins poitrinaires ne le rêverent jamais autrement. Aussi, malgré sa supériorité incontestable, Christophe est, au moins pour eux, la personnification typique des chiffonniers.<sup>298</sup>

L'affinità tra Christophe e Diogene trova tra l'altro ampio riscontro in una serie di opere coeve che concorrono a creare un immaginario ben preciso intorno allo *chiffonnier*, considerato un alter-ego moderno del filosofo greco. In primo luogo è l'attitudine "girovaga" propria della "ricerca" ad accomunare i due personaggi:

avant que la profession de chiffonnier fût inventée, Diogène le cynique, avait aussi porté une lanterne, et allait partout cherchant un homme. Le chiffonnier n'est pas si fou que Diogène, il ne cherche pas un homme, lui... il cherche tout bonnement un vieux chiffon, il sait que l'un est beaucoup plus facile à trouver que l'autre<sup>299</sup>.

Inoltre, entrambe le figure sono interamente assorbite dalla loro *quête* tanto da perdere il contatto con alcune delle più comuni convenzioni sociali, fino a diventare emblemi di quell'emarginazione a cui abbiamo accennato precedentemente. Infine, esistono affinità iconografiche a livello di

<sup>296</sup> «On rencontre souvent Christophe par les rues de Paris, au milieu d'un groupe serré autour de lui et prêtant l'oreille à ses étranges discours.»

Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942, p. 334.

<sup>297</sup> Ibid., p. 335.

<sup>298</sup> Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, op. cit., p. 335.

<sup>299</sup> Charles Béchét, *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, Éditeur Charles Béchét, Paris 1834-1835, p. 138.

[Trad. it.: «Prima chela professone di chiffonnier fosse inventata, anche Diogene il cinico aveva portato una lanterna e girovagava cercando un uomo. Lo straccivendolo non è così folle come Diogene, non cerca un uomo, lui... cerca semplicemente un vecchio chiffon, sa che questa cosa è molto più facile da trovare che l'altra.»]

indumenti e strumenti del mestiere che contraddistinguono i due personaggi. L'aspetto che, invece, differisce è inerente all'obiettivo della loro rispettiva *quête* urbana: lo *chiffonnier* non è che un *philosophe malgré lui*.

Un altro personaggio dell'epoca viene definito *philosophe*, anche se in questo caso la matrice della sua notorietà è prettamente popolare. Lo *chiffonnier*-filosofo per eccellenza, ritratto dalla matita del notissimo vignettista Charles-Joseph Traviès di Villers<sup>300</sup>, prende il nome di Liard<sup>301</sup>. Questo personaggio incarna, in maniera ancora più evidente rispetto ai ritratti analizzati in precedenza, la versione popolare della *flânerie*.



J. Traviès, *Liard*  
stampa-litografia  
Musée Carnavalet, Histoire de Paris

Questa rappresentazione non può ritrarre uno *chiffonnier* professionista, dato che l'ambientazione non è quella di una scena parigina ma bucolica, come se l'intento di Liard fosse quello di perdersi nella contemplazione della natura. Inoltre, questo *chiffonnier* non porta con sé gli strumenti caratteristici del mestiere, fatta eccezione per un sacco che ricorda la *hotte* dello straccivendolo. Il ritratto di Traviès dà adito ad una serie di speculazioni intorno a questa figura; nasce così un vero e proprio mito dello *chiffonnier* Liard, considerato un intellettuale errabondo, profondo conoscitore

<sup>300</sup> Charles-Joseph Traviès de Villers, "Liard, chiffonnier-philosophe", *Bibliographie de la France*, 12 année, n. 48, 1 décembre 1832, p. 699, n. 778; litografia ripresa su *Le Charivari* nel 1834.

<sup>301</sup> La figura emblematica dello *chiffonnier* Liard è presente anche nel *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*: «Il existe à Paris un chiffonnier nommé Liard (drôle nom pour un chiffonnier, *Liard*). Cet homme vient d'obtenir les honneurs de la lithographie, il a été tiré sur papier de Chine, à travers grand nombre d'exemplaires; c'est le chiffonnier modèle, il est populacier des pieds à la tête [...]. Impossible que l'artiste ait inventé un pareil homme; le portrait de *Liard* est une composition charmante, ..., une rêverie délicieuse qui mérite de trouver place auprès de nos célébrités contemporaines.»

Charles Béchét, *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, Éditeur Charles Béchét, Paris 1834-1835, p. 145.

dei classici greci e latini<sup>302</sup>. Champfleury dedica una parte della sua *Histoire de la caricature moderne* a Traviès ed alcune pagine alla caricatura realizzata da quest'ultimo di Liard, chiffonnier-filosofo conoscitore della tradizione classica:

Ce Liard, sur le compte duquel couraient des légendes bizarres, un sac sur l'épaule, la casquette sur le coin de l'oreille, un bâton noueux à la main, passait d'habitude devant le café de Variété, récitant quelque distique latin, et le bruit public en faisait un ancien vaudevilliste qui, devenu tout à fait philosophe, préférait vivre des chiffons de la rue plutôt que des chiffons de l'esprit du jour.[...] le chiffonnier-philosophe avait de l'allure. L'œil narquois, la bouche railleuse, sachant assez de brèves de Virgile pour étonner les badauds, fier du portrait de Traviès, il se promenait avec son crochet et son sac<sup>303</sup>, posant un peu, car les Parisiens se disaient: "Voilà Liard".<sup>304</sup>

La vicenda di Liard si dipana, come del resto ogni mito, a metà strada tra realtà e finzione; per questo essa risulta emblematica per la caratterizzazione della *chiffonnerie*, nella quale dato storico e componente immaginaria si fondono. Attraverso il corpus di testi analizzati, abbiamo voluto mettere in rilievo non tanto come lo *chiffonnier* venga descritto in qualità di personaggio storicamente attestato, ed assai noto nella Parigi degli Anni Quaranta del XIX secolo<sup>305</sup>, quanto il fiorire di rappresentazioni letterarie intorno ad una figura che affascinava già i contemporanei.

---

<sup>302</sup> La sua è figura è nota nella Parigi dell'epoca, come viene sottolineato nell'opera *Panthéon drolatique, ou Galerie pour rire*, e viene accostata a quella del letterato che cita Orazio e Virgilio, oltre che a quella del filosofo cinico Diogene che «se mit philosopher dans la rue, une lanterne à la main».

M. Bonoel, *Panthéon drolatique, ou Galerie pour rire... recueil composé à temps perdu*, par M. Bonoel, homme de loisir et syndic des flâneurs, Les Marchands de nouveautés, Paris 1839.

<sup>303</sup> Anche se Champfleury fa riferimento sia ad un *sac* sia al *crochet*, in effetti quest'ultimo non compare nella rappresentazione che Traviès dà di Liard.

<sup>304</sup> Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, E. Dentu, Paris 1865, pp. 217-218.

<sup>305</sup> A riprova di questo la cronaca dell'epoca racconta che il famoso attore Frédérick Lemaître abbia preso lezioni proprio da Liard per interpretare al meglio la figura dello chiffonnier nel dramma di Felix Pyat *Le chiffonnier de Paris*. «Il y avait alors, sur le pavé de Paris, un chiffonnier philosophe nommé Liard, autour duquel les petits journaux avaient créé une légende. C'est à Liard que Frederick s'adressa pour apprendre la manière de porter la hotte, de tenir la lanterne et piquer dextrement les chiffons et les os. Quinze leçons suffirent au comédien, qui s'occupait avec la même conscience de réunir les loques indiquées pour son costume».

L'aneddoto riportato è stato citato da Antoine Compagnon durante la conferenza del 16 febbraio 2016 al Collège de France.

## 2.2 Dialettica *de l'or et de l'ordure*: il controarchivio di Charles Baudelaire

L'opera nella quale è stato esplorato in maniera più ricca il mondo della *chiffonnerie* è quella baudelairiana, come ha messo in luce Walter Benjamin. Anche Francesco Orlando ha eletto *Les Fleurs du Mal* a momento centrale nell'evoluzione del tema degli oggetti desueti e degli scarti in letteratura, poiché nell'opera di Baudelaire gli oggetti perdono sovente la loro funzione e diventano reliquie secolari. In *Spleen II* il sistema della *chiffonnerie* è ben presente, dato che viene chiamato *chiffonnier sentimental* il mobile a cassetti nel quale si raccolgono piccoli oggetti ricevuti in dono e *souvenirs*. L'elenco degli scarti e degli oggetti desueti, presente in *Spleen II*, rimanda alla *hotte* dello *chiffonnier* nella quale si ammassa un'accozzaglia di correlati memoriali:

- v.5 J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.  
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans de quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.  
[...]
- v. 11 Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,  
Où gît tout un fouillis de modes surannées,  
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,  
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.<sup>306</sup>

L'accumularsi di questi scarti in spazi sempre più ristretti è legato in larga parte all'accelerazione della vita nella società moderna, cioè a quel processo che Baudelaire stesso definisce “americanizzazione”<sup>307</sup>, evidenziando la propria sfiducia verso il progresso materiale. La modernizzazione sembra portare ad un progressivo annullamento dell'esperienza intima delle cose, mentre sugli oggetti desueti si fissa il potere del ricordo. Alla definizione di reliquie proposta da Francesco Orlando, che conferisce agli oggetti il solo valore nostalgico, noi aggiungeremo la potenzialità ricostruttrice degli stessi, considerandoli potenziali testimonianze raccolte in un archivio memoriale, capaci di ricostituire, attraverso un reinvestimento, una contromemoria culturale. Infatti lo scarto, in qualità di sineddoche non figurata, svolge anche una funzione catartica, soteriologica.

<sup>306</sup> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, vol. I/II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975-1976, p. 73.

<sup>307</sup> Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, vol. I/II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975-1976, pp. 649-667.

«La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale en pareilles matières. La propriété avait disparu virtuellement avec la suppression du droit d'aînesse; mais le temps viendra où l'humanité, comme un ogre vengeur, arrachera leur dernier morceau à ceux qui croiront avoir hérité légitimement des révolutions. Encore, là ne serait pas le mal suprême.»

Ibid., pp. 665-666.

La crisi della memoria mostra un aspetto positivo nella prospettiva del poeta, che si incarica di conservare nell'opera d'arte gli oggetti eliminati dal progresso. Il *tiroir* baudelairiano, che rappresenta il troppo pieno della memoria, caratterizzato, come abbiamo visto, dall'enumerazione caotica<sup>308</sup>, si ripropone nel sonetto proemiale della raccolta *Le coffret de Santal* di Charles Cros, nel quale appare evidente non solo l'influenza delle *Fleurs du Mal*, ed in particolare di *Spleen II*, declinata secondo una malinconia tipicamente decadente non esente da ironia, ma anche la lezione mallarmeana dell'oggetto 'abolito':

Bibelots d'emplois incertains,  
Fleurs mortes aux seins des almées,  
Cheveux, dons de vierges charmées,  
Crêpons arrachés aux catins,

Tableaux sombres et bleus lointains,  
Pastels effacés, durs camées,  
Fioles encore parfumées,  
Bijoux, chiffons, hochets, pantins,

Quel encombrement dans ce coffre!  
Je vends tout. Accepte mon offre,  
Lecteur. Peut-être quelque émoi,

Pleurs ou rire, à ces vieilles choses  
Te prendra. Tu paieras, et moi  
J'achèterai de fraîches roses.<sup>309</sup>

Il lungo elenco di oggetti, presente nelle due quartine, ha la funzione di enfatizzarne l'inutilità: residui appassiti, scarti, rifiuti tipici di un interno borghese che diventano feticci. La portata simbolica del sonetto, che riflette sulla collocazione sociale dell'arte stessa, sta nel dichiarare il solo possesso di antimerci dalle quali l'autore vorrebbe trarre profitto. La liberazione di questo *coffret* consentirà al poeta di affrancarsi da un passato considerato inutile per comprare delle rose fresche, simbolo di una rinascita anch'essa destinata ad esaurirsi in breve tempo.

Questo *coffret* incarna il ricettacolo nel quale si depositano i resti della modernizzazione del mondo, un archivio alternativo su scala ridotta che rappresenta la funzione poetica di conservazione degli oggetti obsoleti lasciati ai margini dal vorticoso incedere del progresso.

Ma, per tornare a Baudelaire e alla sua Parigi, conviene ricordare quanto ancora l'elemento reietto sia connesso con una determinazione morale. La Parigi di Baudelaire e degli *chiffonniers* è ancora una città dai contorni infernali, un brulicante ricettacolo di scarti maledetti: «...le Paris d'Hausmann est comparée à Babel, la cité biblique maudite. La ville moderne est apocalyptique et satanique. Elle défait la création, l'ordre divin, pour faire renaître la confusion, le chaos primitif»<sup>310</sup>. Ed è proprio

<sup>308</sup> Sull'enumerazione caotica come procedimento retorico ha avuto modo di interrogarsi Leo Spitzer nel saggio «L'enumerazione caotica nella poesia moderna», *L'asino d'oro*, III, 1991, pp. 92-130.

<sup>309</sup> Charles Cros, *Le coffret de Santal*,

<sup>310</sup> Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Éditions des Équateurs/ France Inter, Paris 2015, p. 56.

[Trad. it.: «La Parigi di Hausmann è paragonata a Babele, la città biblica maledetta. La città moderna è apocalittica e satanica. Disfa la creazione, l'ordine divino, per fare rinascere la confusione, il caos primitivo.»]

da questa visione tardo-romantica che Baudelaire prende ironicamente le distanze, nel privare l'oggetto di connotazioni trascendenti.

L'analogia tra poeta e *chiffonnier* è espressa, attraverso una similitudine ironica, in un altro componimento delle *Fleurs du Mal*, significativo per il nostro argomento di indagine, dal titolo *Le Vin des chiffonniers*<sup>311</sup>. L'associazione tra la figura dello *chiffonnier* e l'ubriaco è un luogo comune rintracciabile in tanta parte della letteratura fisiologica ottocentesca come è il caso di Émile de la Bédollière in *Les industriels, métiers et professions en France*: «Travailler le moins, boire le plus possible, telle est la volupté suprême des Chiffonniers»<sup>312</sup>. Un accenno a tale stereotipo è presente in «Du vin et du haschisch» nel momento in cui viene sottolineata la realtà spesso miserabile di questo mestiere:

Et cependant il a le dos et les reins écorchés par le poids de sa hotte. Il est harcelé de chagrins de ménage. Il est moulu par quarante ans de travail et de courses. L'âge le tourmente. Mais le vin, comme un pactole nouveau, roule à travers l'humanité languissante un or intellectuel. Comme les bons rois, il règne par ses services et chante ses exploits par le gosier de ses sujets.<sup>313</sup>

In *Le Vin des chiffonniers* si evidenzia una solidarietà tra il poeta e lo straccivendolo del tutto estranea alla letteratura fisiologica. Baudelaire riconosce infatti lo *chiffonnier* come la «figura più provocatoria della miseria umana», secondo le parole di Walter Benjamin<sup>314</sup>, e per questo suo sodale in una visione del mondo critica e non paternalistica, che prescinde da ogni compassione e fraterna condivisione.

Troviamo, inoltre, nello stesso componimento, l'ambientazione caotica tipica della città moderna, dominata dal fango e da un “amalgama” indistinta di resti che il poeta descrive ricorrendo all'immagine del rigurgito:

4 Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère  
Dont le vent bat la flamme et tourment le verre,  
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux  
Où l'humanité grouille en ferments orageux,

8 On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête  
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,  
Et sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Épanche tout son cœur en glorieux projets.

12 Il prête des serments, dicte des lois sublimes,  
Terrasse les méchants, relève les victimes,  
Et sous le firmament comme un dais suspendu  
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

<sup>311</sup> Charles Baudelaire, *Le vin des chiffonniers*, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 106-107.

<sup>312</sup> Émile de la Bédollière, *Les industriels, métiers et professions en France*, op. cit., p. 174.

<sup>313</sup> Charles Baudelaire, “Du vin et du haschisch”, *Paradis artificiels*, op. cit., p. 382.

<sup>314</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, op. cit., p. 302.



Un'immagine analoga è presente anche in un poema, inizialmente attribuito a Baudelaire, pubblicato nel 1843 da Le Vasseur, Prarond e Argonne in un'opera collettiva. In questo poema viene ritratta una vecchia prostituta, Thérèse, che svolge anche l'attività di *chiffonnière*, condizione affatto rara nella Parigi del Secondo Impero.

On l'appelle Thérèse; elle vient chaque soir  
Au fond du carrefour sur la borne s'asseoir.  
[...]  
Maintenant elle vient le long des murs, la nuit,  
S'accrochant aux passants que le ciel lui conduit,  
Ramasser dans la boue, et d'une main flétrie,  
Quelques sous que lui gagne une horrible industrie.<sup>317</sup>

Per quanto alcune immagini non siano dissimili da quelle rintracciabili in altre opere baudelairiane, questo poema non è stato riconosciuto nel canone dell'autore. Anche se, considerata la natura di questo lavoro, ci esimiamo dall'addentrarci in questioni di tale natura, possiamo rilevare, sulla base di quanto evidenziato nella nostra ricerca, un certo scollamento a livello tematico tra questo componimento e il resto della produzione baudelairiana. In questo passo l'attività della *chiffonnière* è rappresentata sotto una luce miserabile, come attesta l'utilizzo dell'aggettivo “orribile”, mentre nella produzione baudelairiana matura possiamo rilevare uno sguardo non paternalistico nei confronti di figure della miseria urbana, considerate invece già come potenziali istanze critiche.

Nei *Paradis artificiels* (1860) rinveniamo un passo che conferma questa visione positiva dello *chiffonnier*, considerato come un “giustiziere” delle glorie umane.

Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une des longues rues tortueuses et peuplées de petits ménages de la montagne Sainte-Genève. Il est revêtu de son châle d'osier avec son numéro sept. Il arrive hochant la tête et butant sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs journées à errer et à chercher des rimes. Il parle tout seul; il verse son âme dans l'air froid et ténébreux de la nuit. C'est un monologue splendide à faire prendre en pitié les tragédies les plus lyriques.<sup>318</sup>

L'analogia tra *chiffonnier* e poeta in termini non paternalistici è evidente anche nelle scelte terminologiche, atte a prendere una distanza dal mondo lirico di ascendenza romantica o dalla ristretta visione fisiologica. Tanto che in *Le Soleil*<sup>319</sup> come altrove, è proprio il verso che zoppica, urtando sul “pavé”.

Un altro elemento tematico significativo in Baudelaire è la rivisitazione della tradizione romantica

vagabond, piétinant dans la boue».

<sup>317</sup> G. Le Vasseur, E. Prarond, A. Argonne, *Vers*, Herman, Paris 1843, pp. 76-77.

[Trad. it. «La chiamiamo Teresa; viene ogni sera/ In fondo all'incrocio sul cippo a sedersi [...]/ Adesso viene per tutti i muri, la notte,/ Attaccandosi ai passanti che il cielo le porta,/ Raccogliere nel fango, e con una mano avvizzita/ Qualche soldo che guadagna in questa orribile attività.»]

<sup>318</sup> Charles Baudelaire, “Du vin et du haschisch”, *Paradis artificiels*, op. cit., p. 381.

<sup>319</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 83.

dell'alchimista. Il compito del poeta, chiffonnier e alchimista al contempo, è quello di collezionare, come in un florilegio, i resti che la grande città produce e mutarli in oro, ovvero “immortalarli” nell'opera d'arte: «tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or»<sup>320</sup>. Baudelaire si richiama in tal caso allo stereotipo romantico della sublimazione del basso, che anche la letteratura fisiologica spesso riprende: l'operazione alchemica compiuta dallo chiffonnier viene infatti descritta in *Les industriels, métiers et professions en France* in questi termini: «Habile alchimiste, le marchand de chiffons transmute en or les objets de rebut qu'on lui apporte»<sup>321</sup>. Dietro questa pratica si cela l'arte del riuso, che anticipa le tecniche di montaggio successive.

Ricorrente è d'altra parte, in Baudelaire, il “riuso” degli “scarti” di Hugo, come di altri contemporanei di successo. In una lettera del 1855, indirizzata a Paul Meurice, anche Hugo sottolineava la complementarità tra l'oro e il fango, tra la poesia e l'immondizia nella città moderna: «Mais rien ne se perd, patience, l'or se retrouve dans la boue»<sup>322</sup>. Un'immagine non dissimile è presente in una sezione dell'opera *Les Français peints par eux mêmes* di Jules Janin, un personaggio detestato e talvolta anche ridicolizzato da Baudelaire, nella quale lo *chiffonnier* è visto come un uomo abituato a ricercare l'oro nel fango: «ils distinguent au milieu de la boue, et de fort loin, la tête rouillée d'un vieux clou; rien n'échappe en un mot à leur minutieuse investigation, prompte, calme et passionnée tout à la fois»<sup>323</sup>. Un ulteriore riferimento al fango è rintracciabile nella descrizione dello chiffonnier riportata da Émile de la Bédollière nella sua opera fisiologica precedentemente citata: «les vils débris qu'il [ le chiffonnier] retire de la boue sont comme de hideuses chrysalides auxquelles la science humaine donnera des formes élégantes et des ailes diaphanes»<sup>324</sup>. Anche in un capitolo centrale della *Physiologie des physiologistes*, dal significativo titolo «Les chiffonniers littéraires» si fa riferimento agli uomini di lettere che riempiono i loro libri «comme une hotte de tout ce qu'il heurtent dans la boue»<sup>325</sup>. Baudelaire si appropria dunque di queste immagini “di scarto”, largamente diffuse all'epoca, reiterando polemicamente l'accostamento tra letteratura e fango e fornendo al contempo una rappresentazione dello scrittore come un cercatore di tesori inediti, collocati tra la melma delle strade cittadine, con i quali comporre i propri versi. Molti sono i

“pezzi” tratti da altri autori, come testimonia appunto, l'intenzione del florilegio contenuta nei

<sup>320</sup> Charles Baudelaire, *Épilogue II* [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861], *Fleurs du Mal*, op. cit., p. 192.

v.30      «Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,  
Ô vous! Soyez témoins que j'ai fait mon devoir  
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.  
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,  
Tu m'a donné ta boue et j'en ai fait de l'or».

Charles Baudelaire, *Bribes*, *Fleurs du Mal*, op. cit., p. 188.

«Anges habillés d'or, de pourpre et d'hyacinthe.  
Le génie et l'amour sont des Devoirs faciles.  
J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or.»

<sup>321</sup> Émile de la Bédollière, *Les industriels, métiers et professions en France*, Louis Janet, Paris 1842, p. 172.

<sup>322</sup> Lettera citata da Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Éditions des Équateurs/ France Inter, Paris 2015, p. 145.

<sup>323</sup> Louis-Auguste Berthaud, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942, p. 338.

<sup>324</sup> Émile de la Bédollière, *Les industriels, métiers et professions en France*, Louis Janet, Paris 1842, p. 170.

<sup>325</sup> AA.VV., *Physiologie des physiologistes*, Desloge, Paris 1841, p. 123.

progetti di prefazione alle *Fleurs du Mal*<sup>326</sup>. In tal senso si rafforza ancor di più, seppure in termini inediti, l'analogia *chiffonnier* e poeta: l'azione dello straccivendolo che setaccia gli angoli delle strade per trarne profitto può essere letta come una metafora metascritturale.

Procedendo a ritroso nella ricognizione di questo tema, giungiamo ai *Tableaux de Paris* di Louis-Sébastien Mercier, nei quali l'immagine della ricerca nel fango è presente, ma con una valenza ancora ben lontana da quella baudelairiana: «J'ai prononcé ce mot ignoble! Me le pardonnera-t-on? Le voyez-vous cet homme qui, à l'aide de son croc, ramasse ce qu'il trouve dans le fange, et le jette dans sa hotte?»<sup>327</sup>. In seguito lo stesso Mercier capovolge questo rapporto, sottolineando il valore dell'opera creatrice dello *chiffonnier* e l'importanza della vile componente materiale che sta alla base di ogni genesi, e con la quale si conclude la vita di tutte le creazioni umane, in un ciclo dove effettivamente tutto si trasforma e nulla si crea *ex novo*<sup>328</sup>. Lo *chiffon* è infatti materia vile ma costituisce anche il presupposto dal quale si generano i tesori più preziosi dello spirito, i libri: «Ce vil chiffon est la matière, qui deviendra l'ornement de nos bibliothèques, et le trésor précieux de l'esprit humain. Ce chiffonnier précède Montesquieu, Buffon et Rousseau»<sup>329</sup>.

Benché queste riflessioni presuppongano una visione del mondo ancora bipartita tra l' "alto" e il "basso", si spingono comunque verso una valorizzazione di ogni aspetto del reale in un ciclo di trasformazione nel quale la componente vile si pone come presupposto per lo sviluppo della civiltà, conferendo onore all'opera dello *chiffonnier*<sup>330</sup>. La sintesi dell'opposizione tra "basso" ed "alto" ad opera dello straccivendolo, che redime il rifiuto attraverso un'opera in cui paradossalmente si rintraccia l'amore per il bello, ritorna ne *Les Excentriques* di Champfleury: «Les habits se déchirent, ce n'est pas assez, je veux les voir ramasser par le chiffonnier. L'amour du laid n'a rien à voir là-dedans; au contraire me pousse l'amour du beau»<sup>331</sup>. In un'opera successiva di Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, troviamo un'intuizione sull'oggetto artistico che, debitrice del grottesco hugoliano, sarà ampiamente sviluppata nelle arti figurative della seconda metà del XX secolo: «Toujours le Beau marche escorté d'une forte escouade de Laid. Le plus admirable objet d'art a été découvert dans les hangars d'un chiffonnier; une beauté triomphante a appris l'art de charmer dans le bras d'un garçon coiffeur»<sup>332</sup>.

Tornando ancora a Baudelaire, la cui opera resta una chiave di volta per il superamento della dicotomia basso-alto, la contaminazione tra melma e oro costituisce, come è noto, il fulcro del

<sup>326</sup> Charles Baudelaire, *Projets de préface*, op. cit., pp. 181-186.

<sup>327</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Amsterdam 1782, p.

<sup>328</sup> In questa prospettiva ci pare valido quanto sostenuto da Antoine Compagnon durante il suo ciclo di conferenze al Collège de France nel 2016.

<sup>329</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Amsterdam 1782, p.

<sup>330</sup> «Sans son croc, mon ouvrage n'existeroit pas pour vous, lecteur. Ce ne serait pas un grand mal. D'accord; mais vous n'auriez aucun livre: vous lui devez cette matière qui va former le papier, dont l'origine paraît si vile. Tous ce chiffons mis en pâte, voilà ce qui servira a conserver les flammes de l'éloquence, les pensées sublimes, les traits généreux des vertus, les actions les plus mémorables du patriotisme[...] Honneur au chiffonnier!»

Louis-Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Amsterdam 1782, p.

<sup>331</sup> Champfleury, «L'homme aux figures de cire», *Les Excentriques*, Michel Lévy frères, Paris 1852, p. 357.

<sup>332</sup> Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, E. Dentu, Paris 1867, p. 166.

poema in prosa *Perte d'auréole*, uno dei quadri più celebri dello *Spleen de Paris*, che Walter Benjamin stesso considera di importanza capitale<sup>333</sup> per comprendere l'opera di Baudelaire e la modernità tutta, proprio perché la poesia assume una nuova collocazione non più sacralizzante: l'aureola, simbolo della gloria poetica fin dall'antichità, cade nel “*fange du macadam*” dal quale, il poeta non ha più il coraggio di raccoglierla e risollevarla. «Il n'y a plus de place pour le poète dans la ville – scrive Antoine Compagnon conservando un certo tono paternalistico– et dans les vies modernes, leur tohu-bohu et leur chaos. Le poète est désormais comme tout le monde, dégradé, rabaisé, humilié, méconnaissable»<sup>334</sup>. Ricordiamone un passo:

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grand hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans le fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser.<sup>335</sup>

La scena ritrae un momento di vita quotidiana nella concitata metropoli parigina, ma il verbo “sautiller” introduce un elemento inaspettato: l'io poetico è di fretta, conformemente al diktat imposto dalla città, ma, anziché avanzare, secondo una logica progressiva, “pesticcia” nel fango. In questo atteggiamento si può leggere una protesta nei confronti dei ritmi della produzione imposti dalla grande città, che accomuna il poeta ed il *flâneur*<sup>336</sup>. Tuttavia, la scena urbana non tarda ad assumere una connotazione angosciosa («chaos mouvant où la mort arrive au galop») che contraddistingue anche un passo non dissimile presente in *Fusées*:

Comme je traversais le boulevard, et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam. J'eus heureusement le temps de la ramasser; mais cette idée malheureusement se glissa un instant après dans mon esprit, que c'était un mauvais présage; et dès lors l'idée n'a plus voulu me lâcher; elle ne m'a laissé aucun repos de toute la journée.<sup>337</sup>

<sup>333</sup> «L'importanza del brano *Perte de l'auréole* non potrà mai essere sopravvalutata. La straordinaria pertinenza è data innanzitutto dal fatto che vi viene posta in evidenza la minaccia dell'esperienza dello choc nei confronti dell'aura. [...] Straordinariamente incisiva è inoltre la conclusione, che fa dell'esibizione dell'aura un affare da poeti di quinta categoria. Infine, è significativo in questo brano che la pericolosità del traffico delle carrozze appaia all'abitante della metropoli maggiore di quanto non appaia all'uomo di oggi il traffico di automobili».

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 788.

<sup>334</sup> Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, Éditions des Équateurs/ France Inter, Paris 2015, p. 56.

[Trad. it.: “Non c'è più posto per il poeta nella città e nelle strade moderne, con il loro tumulto e il loro caos. Il poeta è ormai come tutti gli altri, degradato, in condizione di inferiorità, umiliato, irricognoscibile.]

<sup>335</sup> Charles Baudelaire, *Perte de l'auréole*, *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 352.

<sup>336</sup> «È da supporre che la folla qual essa appare in Poe, coi suoi movimenti frettolosi e intermittenti, sia descritta in modo particolarmente realistico. La sua descrizione ha infatti in sé una verità di grado superiore. Questi movimenti non sono tanto quelli delle persone, intente ai loro affari, quanto piuttosto quelli delle macchine da loro manovrate. Sul loro ritmo Poe sembra aver modellato, in modo davvero profetico, l'atteggiamento e il modo di reagire della gente. Il *flâneur* non condivide comunque questo comportamento, anzi piuttosto ne interrompe il ritmo; la sua rilassatezza non sarebbe da questo punto di vista nient'altro che un'inconscia protesta contro i ritmi del processo di produzione».

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 789.

<sup>337</sup> Charles Baudelaire, *Fusées*, op. cit., I, p. 659.

Il tono della scena nello *Spleen de Paris* non è cupo come in questo passo, ma satirico perché l'intento dell'abbandono dell'aureola è quello di compiere una desacralizzazione dell'arte, ormai inscindibile dal fango del selciato.

Il fango, che nel passo citato è presente la prima volta nella sua accezione più colloquiale di “boue” e la seconda nel registro più elevato di “fange”, da principio “creatore” qual è, si trasforma progressivamente in qualcosa di *immonditie*<sup>338</sup>, di eterogeneo e di amorfo, formato da un insieme indistinto di scarti urbani entrati a contatto con l'aureola del poeta vate. Dopo che l'aureola si è mescolata con il fango urbano, non è più possibile conferirle il suo antico valore: il poeta deve reinventare se stesso, in una nuova visione inclusiva e non selettiva della realtà. Siamo alla svolta tanto auspicata dal Parmenide platonico, riconoscibile come momento fondativo di una nuova filosofia del reale. Attraverso una desublimazione senza possibilità d'appello, si compie la liberazione dalla tirannide dell'idealismo. Troviamo un'operazione non dissimile, ma ancora più radicale, nelle arti figurative intorno alla metà del secolo successivo, in particolare nell'opera di Roberte Rauschenberg *Dirt Painting* (1953). In questo caso il fango non è solo rappresentazione, ma diviene materia costitutiva dell'opera.



Robert Rauschenberg, *Dirt Painting*, 1953.  
Terra e muffa in scatola di legno, 39,4x40,7x6,4 cm.  
Collezione dell'artista. VAGA, New York.

<sup>338</sup> Questo aggettivo è un hapax presente in *Les Misérables*: «La voirie immonditielle souterraine de Paris» (Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 520)

Il titolo dell'opera risulta significativo, dal nostro punto di vista, poiché mette in luce come la dicotomia tra “alto” e “basso” non risulti ancora completamente superata, secondo la prospettiva dell'artista, negli Anni Cinquanta. Anche se questa è realizzata interamente in fango, la visione del mondo soggiacente tende ad enfatizzare in maniera provocatoria come questo materiale contaminati la tela. Questa operazione è, quindi, volta a sottolineare come paradossalmente l'arte possa essere sporcata dal fango e rimanere tale, attraverso un'estremizzazione del contrasto dei due poli in questione. Rauschenberg, attraverso questa operazione, ha avuto il merito di inaugurare una nuova modalità rappresentativa che verrà declinata in seguito da numerosi artisti in modi differenti.

Come precedentemente sottolineato, in questo lavoro non ci prefiggiamo come obiettivo l'eshaustività nell'indagine del campo delle arti figurative, ma desideriamo mettere in evidenza relazioni tematiche tra l'ambito letterario e quello artistico. Seguendo questa prospettiva abbiamo deciso di soffermarci su un'altra serie di opere dell'artista contemporaneo Richard Long che utilizzano il fango come materiale privilegiato. Nella personale, che questo artista ha tenuto nel 2016 presso la galleria Lorcan O'Neill, dal significativo titolo *River Avon Mud*, sono esposte opere realizzate con il fango del fiume Avon. Richard Long, uno degli esponenti di spicco della Land Art, attraverso i suoi *Mud Works* si prefigge l'obiettivo di prendere le distanze dalla società di massa per rappresentare un legame autentico tra arte e natura, che trova nel fango il suo elemento più rappresentativo. Fin dal 2000 Richard Long ha iniziato a risalire il corso del fiume Avon per raccogliergli il fango, che è divenuto la materia prima di una serie di opere d'arte volte a risolvere in maniera inclusiva e positiva la dicotomia tra arte e fango. Nei *Finger Prints* sono allineate una serie di impronte umane realizzate con il fango.

*Finger Prints, 2000*



River Avon Mud  
Galleria Lorcan O'Neill, Roma  
20 febbraio - 30 aprile 2016

L'impronta può essere considerata il modo più ancestrale di creare una forma, e porta con sé una duplice valenza, poiché manifesta un'assenza come "reale presente", secondo quanto ha evidenziato Georges Didi-Huberman nel saggio introduttivo del catalogo dell'esposizione *L'empreinte* tenutasi presso il Centre Georges Pompidou nel 1997<sup>339</sup>. «Ogni impronta parla dunque del contatto e della perdita, del tempo della creazione e di quello della visione, mettendo in atto un meccanismo potente di evocazione», sottolinea Francesca Assennato nel suo articolo di presentazione dell'esposizione<sup>340</sup>.

*Untitled*, 1991

<sup>339</sup> Georges Didi-Huberman, «La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte», in G. Didi-Huberman (dir.), *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

<sup>340</sup> Francesca Assennato, «River Avon Mud: dal fango al corpo di Richard Long», in *ArtNoise*.  
<http://www.artnoise.it/river-avon-mud-dal-fango-al-corpo-di-richard-long/> consultato il 16/09/2016.



Fango su carta ,1965 x 1092 x 30 mm  
Tate Modern Gallery, Londra

L'aspetto che risulta più interessante, ai fini della nostra trattazione, deriva dal superamento dei presupposti rilevati nell'opera di Rauschenberg a favore di una comunione tra i poli opposti dell'arte e del fango dalla quale consegue una pacificazione dell'uomo che non è più costretto ad occultare una parte di sé e può vivere in armonia anche con materiali più abietti, siano essi prodotti dall'essere umano o dalla natura. Anche altre opere della serie *Mud works* sono eseguite con il fango del fiume Avon raccolto dall'artista, steso sulla tela con le dita, oppure lanciato o ancora lasciato sgocciolare con la tecnica del dripping di pollockiana memoria. Come sostiene ancora Francesca Assennato, «specialmente in questi lavori si percepisce una sacralità francescana, di quel sacro che vive nel fango, nell'umile, nell'estremamente basso. È la verità che viene dall'umiltà, dal gesto di sporcarsi le mani e lasciarsi guidare»<sup>341</sup>.

---

<sup>341</sup> Ibid.

### 3. Prospettive contemporanee

#### 3.1 Collezionismo al femminile: la *chiffonnerie sentimentale*

Possiamo rilevare un atteggiamento simile a quello dello chiffonnier anche in altri personaggi letterari che danno prova della loro attitudine alla collezione di scarti ed oggetti reietti. In particolare, in questo paragrafo ci poniamo l'obiettivo di analizzare alcuni personaggi letterari femminili che si sono dedicati alla collezione minuziosa di oggetti di scarto ai quali hanno conferito una funzione sentimentale di natura feticistica. Questi personaggi appartengono a opere letterarie di diversi autori, ad epoche storiche e a contesti socioeconomici differenti, ma consentono di tracciare un profilo coerente con la natura tematica della nostra indagine.

La prima opera presa in considerazione è il breve racconto *Un Coeur simple* di Gustave Flaubert<sup>342</sup>. Protagonista dell'opera è la serva Félicité che, dopo una vita di sacrifici, ormai anziana,

<sup>342</sup> Gustave Flaubert, *Trois Contes*, George Charpentier, Paris 1877.

focalizza la sua esistenza sull'adorazione di un pappagallo d'America ricevuto in regalo. L'uccello, una volta morto, viene fatto impagliare e collocato in una posizione d'onore nella camera della serva. La misera stanza da notte viene descritta come una sorta di deposito, definito *bazar*, di cose di varia natura, perlopiù oggetti di scarto di cui la padrona si è sbarazzata:

Cet endroit, où elle admettait peu du monde, avait l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar tant il contenait d'objets religieux et de choses hétéroclites.

Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour; une table, près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs: des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donné Victor; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines; et un clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau conservait une redingote de Monsieur. Félicité poussait même son respect si loin, qu'elle conservait une des redingotes de Monsieur. Toutes les vieilleries dont ne voulait plus Mme Aubain, elle le prenait pour sa chambre. C'est ainsi qu'il y avait des fleurs artificielles au bord de la commode, et le portrait du comte d'Artois dans l'enfoncement de la lucarne.<sup>343</sup>

Anche se il narratore non lascia trasparire alcun giudizio, questa descrizione avvicina la camera della domestica ad un vero e proprio reliquiario di oggetti; oggetti dei quali Félicité si fa segreto custode. La stanza ha l'aspetto non solo di un bazar nel quale sono ammassate cianfrusaglie, ma in essa si respira anche un'atmosfera sacra quasi si trattasse di una cappella. Gli oggetti defunzionalizzati sono infatti investiti di un sentimento di pietà quasi religioso. Félicité mostra un'attitudine alla conservazione di cose reiette che testimonia di un sentimento sia di pietà sia di intima affinità con gli scarti. Troviamo un atteggiamento analogo nel personaggio di Pljuškin, l'avarò delle *Anime morte* di Gogol, che si contraddistingue per l'abitudine a raccattare e ammassare oggetti; abitudine che lo rende grottesco e caricaturale nella sua adorazione per la roba. Questo personaggio sviluppa un rapporto maniacale con le cose, poiché non si arresta di fronte alla loro inservibilità. La sua bassezza, affine a quella del protagonista della novella *La roba* di Verga, viene incarnata nell'impossibilità di separarsi da oggetti che sono divenuti indistinti perché ricoperti da uno strato di polvere. Tuttavia l'attitudine al collezionismo di Félicité, appare piuttosto una forma nevrotica; mentre quella di Pljuškin assume tinte maniacali.

Inoltre l'atteggiamento della serva non viene mai rappresentato in chiave patetica, non si mette in luce una tendenza all'autocommiserazione da parte di Félicité che, al contrario, risulta un personaggio fiero nella sua miseria. Il riscatto del personaggio è nell'aura sacrale che avvolge l'ambiente rappresentato. La religione che Félicité professa in questa stanza-santuario è quella del

<sup>343</sup> Gustave Flaubert, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1952, t. II, p. 617.

La stanza, dove faceva entrare poca gente, aveva l'aria al tempo stesso di una cappella e di un bazar per via dei tanti oggetti religiosi e delle cose eteroclite che conteneva. [...] Félicité spingeva questo genere di rispetto così all'estremo da conservare una delle redingote del padrone. Tutte le vecchie cose che Mme Aubain non voleva più, lei se le prendeva in camera. Così c'erano fiori artificiali sull'orlo del comò e il ritratto del Conte di Artois nella rientranza dell'abbaino.

ricordo. Gli oggetti eteroclitici assumono valore solo se viene considerato il forte legame sentimentale con cose di fatto inutilizzabili. Inoltre, gli oggetti raccolti non sono solo brandelli di memoria personale, ma anche relitti della Storia: il ritratto del conte di Artois, legato alla sfera politica, viene accostato, con un velo di ironia decontestualizzante, ai fiori finti. Orlando definisce questo passo «partecipe, anzi tipico, della disillusa e dissolvente visione che Flaubert si fa del mondo moderno come *Kitsch*: come, appunto, decontestualizzazione di tutto».<sup>344</sup>

Il binomio tra deposito eteroclitico e luogo di culto declinato all'insegna del kitsch, è già presente, come ricorda Francesco Orlando<sup>345</sup>, nella descrizione della casa/bottega di Frau Nietken in *Isabella von Ägypten* di Achim von Arnim, dove gli scarti ammuccati nel magazzino della donna dovrebbero essere in realtà oggetti di compravendita, cioè merci:

Unterdessen war der Alraun über allen lächerlichen Kram im Zimmer, wo alte Tressen, Lappen, Küchengeschirre, Leinenzeug in abgesonderten Haufen lag, so verwundert, dass er sich nicht satt daren sehen konnte; alles war ihm neu, aber es wusste sich bald alles zu deuten. Frau Nietken, die eine Trölerin von sehr ausgebreitetem Handelsverkehr war, versammelte die seltensten Vorräte von Altertümer aller Art; da war im Hause auch das kleinste Hausgerät nich in der Art zusammenhängend und dem Hause gemäss, wie man es sonst allerorten findet; sondern aus einer sehr natürlichen Auswahl der Leute, die sich immer das Brauchbare aus ihren Ankäufen herausgesucht hatten, war ihr zum Gebrauche nur das Abenteuerlichste geblieben, was die Laune irgendeiner Zeit oder eines Reichen für einen besondern Fall geschaffen hatte<sup>346</sup>.

Si tratta, però, come sostiene il critico, di merci immaginarie poiché «non esiste incompatibilità fra la presentazione di certi oggetti come oggetti di compravendita, e le connotazioni di non-funzionalità. E non solo a causa del trascorrere del tempo che sottende alla definizione stessa di antiquariato: ma altresì grazie a un gioco imprevedibile di defunzionalizzazioni primarie e rifunzionalizzazioni secondarie».<sup>347</sup> Un oggetto defunzionalizzato viene considerato uno scarto, ma questo non ne esclude una futura rifunzionalizzazione, dato che si tratta di processi legati a contesti culturali ben precisi suscettibili di ridefinizioni nel tempo.

In questo brano la vena sentimentale viene messa in secondo piano da un meccanismo straniante, attraverso il quale la casa/bottega diviene un magazzino di scarti degli scarti, cioè di tutti quegli oggetti ancora commercializzabili di cui nessun avventore vuole appropriarsi. La descrizione dell'accozzaglia di oggetti raggiunge un livello di straniamento tale da anticipare, per alcuni aspetti,

<sup>344</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti*, op. cit., p. 35.

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Achim von Arnim, *Isabelle von Ägypten. Kaiser Karl Fünften erste Jugendliebe*, Manesse, Zurich 1958, p. 70-71.

[Trad. it.: «Frattanto la mandragola era così meravigliata di tutta la ridicola roba della camera, dove in gruppi separati stavano vecchi galloni, cenci, stoviglie da cucina, biancheria, che non si poteva saziare di guardarla; tutto le riusciva nuovo, ma presto seppe spigarsi tutto. Frau Nietken, che era una rigattiera dal giro commerciale assai esteso, raccoglieva le scorte più singolari di anticaglie di ogni specie; perciò in casa anche le più piccole suppellettili non erano congruenti e adatte alla casa come succede dappertutto; ma per una scelta assai naturale da parte delle persone, che nei loro acquisti si erano sempre portate via l'utilizzabile, a lei era rimasto in uso solo quanto di più stravagante, ciò che aveva creato il capriccio di un qualche momento o di un ricco, per un caso speciale»].

Traduzione di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti*, op. cit., p. 30]

<sup>347</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti*, op. cit., p. 32.

le immagini surrealiste: le sedie, per esempio, sono rette da mori di legno con ombrelli colorati sulla testa; al centro della stanza si trova una strana e contorta corona ebraica, oltre a una saliera riempita con acqua santa; infine dalle pareti pendono brandelli di armature. L'ambiente contiene una serie di bizzarri oggetti di natura religiosa, defunzionalizzati o rifunzionalizzati in maniera insolita – la saliera/acquasantiera è collocata ad esempio su un vecchio tavolo da gioco definito come “altare” –, ma non traspare alcun afflato religioso, a differenza del racconto di Flaubert, nel quale gli scarti accumulati vengono investiti dall'aura sacrale propria delle reliquie.

Nelle poetiche crepuscolari del primo decennio del XX secolo troviamo ulteriormente sviluppata questa tendenza femminile alla *pietas*, caratterizzata dalla collezione di vecchie suppellettili con funzione memoriale. Sulla valorizzazione di oggetti di pessimo gusto ascrivibili alla categoria del kitsch ritorneremo in seguito poiché riteniamo si tratti di una chiave di lettura utile per comprendere i personaggi femminili incontrati in questo capitolo.

Ma ci preme qui ricordare Guido Gozzano, uno dei poeti più rappresentativi in tal senso, poiché costruisce una sua originale poetica dell'oggetto in linea con le tendenze rilevate in questo paragrafo. Come nelle opere analizzate precedentemente, anche nelle liriche di Gozzano sono le figure femminili ad incarnare la tendenza all'accumulo. In particolare, il riferimento al racconto di Flaubert appare evidente fin dal nome delle protagoniste, poiché alla Félicité di *Un cœur simple* corrisponde la *Signorina Felicita* del componimento omonimo<sup>348</sup>. Oltre alla lirica *La Signorina Felicita*, che fa parte de *I colloqui* del 1911, risulta particolarmente rilevante, a livello tematico, un altro componimento poetico presente nella medesima raccolta dal titolo *L'amica di nonna Speranza*<sup>349</sup>.

Nell'opera di Gozzano sono presenti lunghi elenchi di oggetti quotidiani con funzionalità ornamentale, storicizzati in maniera precisa poiché rappresentano una determinata epoca ancora ben presente nella memoria collettiva primonovecentesca; memoria corrispondente ad una cinquantina di anni prima dell'epoca di composizione del testo, cioè al periodo della giovinezza dell'amica della nonna protagonista del componimento. Come è noto, l'attenzione verso le *buone cose di pessimo gusto* è una delle coordinate della poetica gozzaniana: questi oggetti investiti di una funzione memoriale vengono presentati come “effetti di realtà” nella loro declinazione più derelitta. Le lunghe filze di oggetti possono essere interpretate come un'anticipazione di quella che sarà la futura tendenza alla raccolta antiquaria. Secondo Guido Viale

Il trionfo dell'antiquariato e, in tempi più recenti, del modernariato, che conferiscono nobiltà ai prodotti dismessi per il solo fatto di essere stati superati dal succedersi delle mode, è una palese manifestazione di questo processo. Agli inizi del Novecento, uno dei primi autori a prendere coscienza di questo fatto, a investire gli oggetti vecchi e inutilizzati di un ruolo identitario e a farne l'oggetto di uno *spleen* nostalgico, reso più

<sup>348</sup> Guido Gozzano, *La Signorina Felicita*, in *I colloqui* [1911], *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 1980.

<sup>349</sup> *Ibid.*

Gozzano tratteggia ambienti piccolo-borghesi sbiaditi e logori con un distacco ironico venato talvolta di una sottile nostalgia. Questi interni accolgono le suppellettili più varie, testimonianza dell'impossibilità delle anziane signore che li abitano di vivere nella contemporaneità. Secondo una tendenza già cara al simbolismo, gli oggetti vengono trasformati, secondo le parole di Remo Ceserani, in «veicoli emblematici di “valori” individuali e storici, [...] *oggetti-ricordo, reliquie* di un museo personale e collettivo»<sup>351</sup>. Secondo la definizione benjaminiana, infatti, l'oggetto-ricordo [*Das Andenken*] altro non è che una «reliquia secolarizzata»<sup>352</sup>. Il duplice e complementare aspetto dell'anticaglia, come merce del presente e come ricordo del passato, si origina nella sospensione tra corrosione ironica e sublimazione nostalgica dell'oggetto. Il salotto borghese di Gozzano è carico di consunti oggetti di matrice romantica e risorgimentale, reliquie depositarie di valori ormai sorpassati sulle quali si appunta la nostalgia borghese osservata con distacco ironico dal poeta: fin dal primo distico della lirica troviamo accostati un pappagallo impagliato ed i busti di illustri personaggi del passato come Alfieri e Napoleone, incorniciati da fiori, finti o veri:

- Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone  
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!)
- 4                    il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,  
                      i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
- un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,  
gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco,
- Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,  
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,
- 8                    le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,  
                      i dagherotipi: figure sognanti in perplessità,
- il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone  
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
- 10                  il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco  
                      chermisi... rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta!<sup>353</sup>

Il dovizioso elenco con il quale si apre il poema è un inventario di cose che rappresentano uno stile di vita e delle aspirazioni piccolo-borghesi già in declino all'inizio del Novecento. Gli oggetti evocati in questo poemetto non assurgono evidentemente al ruolo di veri e propri rifiuti. Riferimenti lessicali e tematici più espliciti alla condizione del rifiuto sono, invece, presenti in un

<sup>350</sup> Guido Viale, *La civiltà del riuso. Riparare, riutilizzare, ridurre*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 14

<sup>351</sup> Remo Ceserani, Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, vol. 5, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Loescher, Torino 1986, p. 936.

<sup>352</sup> Walter Benjamin, *Baudelaire*, op. cit., p. 589.

<sup>353</sup> Guido Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, vv. 1-14, op. cit., p. 91

altro componimento, contenuto nella medesima raccolta, dal titolo *La Signorina Felicita, ovvero la Felicità*, cui si è fatto riferimento in precedenza. In una lettera, Renato Serra mette in luce i temi principali di questa lirica, sottolineando la paradossale vena ironica che la anima:

argomenti provinciali e infantili, signorine un po' brutte, cose un po' vecchie, crinoline [...] ambiguità dell'amore senza passione, del sentimentalismo senza sentimento, e dei profumi senza odore; e poi i versi che sono prosa, le monotonie che diventano varietà e la cascaggine che diventa forza; l'enfasi dell'accento e della rima messa su tutti i punti più banali, quell'aria di dar come nuove e commuoventi tutte le cose trite e mediocri<sup>354</sup>.

Anche se la lirica è permeata da quel sentimento di ironica nostalgia che è considerato il tratto distintivo della poetica gozzaniana, il passato non è evocato come mito fascinoso, bensì è venato di squallore: «Odore d'ombra! Odore di passato!// Odore d'abbandono desolato!»<sup>355</sup>. Il solaio, quale luogo atto a rappresentare il passato, viene descritto come l'ambiente deputato alla conservazione di cianfrusaglie; una sorta di archivio che comunica, nel suo silente persistere, una sensazione di «bellezza riposata.» Per questo motivo la visita al solaio di Villa Amarena (IV sezione<sup>356</sup>) assume un valore nodale nel poemetto: gli oggetti-rifiuto («rottami del passato vano») sono ammassati alla rinfusa senza tenere conto di alcun tipo di gerarchia di valore. In questi ultimi versi è presente una dichiarazione di poetica da parte di Gozzano che, con la consueta ironia crepuscolare, afferma di trovare la propria ispirazione tra il «ciarpame reietto», assunto a medium poetico per consentire un contatto diretto con il passato.

#### IV

- 135 Bellezza riposata dei solai  
dove il rifiuto secolare dorme!  
In quella tomba, tra le vane forme  
di ciò ch'è stato e non sarà più mai,  
bianca bella così che sussultai,  
la Dama apparve nella tela enorme:
- 140 «È quella che lasciò, per infortuni,  
la casa al nonno di mio nonno.... E noi  
la confinammo nel solaio, poi  
che porta pena.... L'han veduta alcuni  
lasciare il quadro; in certi noviluni  
s'ode il suo passo lungo i corridoi....»
- 145 Il nostro passo diffondeva l'eco  
tra quei rottami del passato vano,  
e la Marchesa dal profilo greco,  
altocinta, l'un piede ignudo in mano,  
si riposava all'ombra d'uno speco
- 150 arcade, sotto un bel cielo pagano.

<sup>354</sup> Renato Serra, *Lettere*, Le Monnier, Firenze 1938, p. 295.

<sup>355</sup> Guido Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, vv. 28-29, op. cit., p. 169.

<sup>356</sup> Guido Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, op. cit., pp. 168-182.

Intorno a quella che rideva illusa  
nel ricco peplo, e che morì di fame,  
v'era una stirpe logora e confusa:  
topaie, materassi, vasellame,  
155 lucerne, ceste, mobili: ciarpame  
reietto, così caro alla mia Musa!<sup>357</sup>

In questo poemetto troviamo accostati *topaie, materassi, vasellame*, e un ritratto di Torquato Tasso con la corona d'alloro che Felicità scambia per un ramo di ciliegio: «Avvocato, perché su queste teste/ buffe si vede un ramo di ciliegie?» (vv. 161-162). L'intento di demistificazione della gloria poetica – già presente nella perdita dell'aureola baudelairiana – è sottolineata dall'esclamazione del poeta: «Oimè! La gloria!» (v. 165). Gli oggetti «cari alla musa» di Gozzano sono quegli scarti che i «poeti laureati» non possono che disprezzare. Il riferimento di questa polemica sembra essere il mito del poeta vate, che si circonda nel suo dandismo esistenziale di oggetti rari e preziosi; mito incarnato, come già si suppone, soprattutto da D'Annunzio, personaggio sul quale viene espresso in questo poemetto il sarcastico giudizio: «Oggi l'alloro è il premio di colui/ che tra clangor di buccine s'esalta/ che sale cerretano alla ribalta/ per far di sé favoleggiar altrui...» (vv. 201-204).

Tra i rifiuti del passato accumulati nel solaio il poeta scorge all'improvviso il grande ritratto della Marchesa, antica proprietaria di Villa Amarena, un'altra figura femminile alla cui vita si fa riferimento con brevi cenni. Nel dipinto che raffigura la Marchesa sono presenti elementi stilistici propri di un neoclassicismo di maniera, anch'esso ascrivibile alla categoria del kitsch. Questo aspetto è enfatizzato da una costruzione sintattica volutamente *démodée* e dall'utilizzo di alcuni aggettivi dal sapore arcaico (*altocinta, arcade, pagano*) con funzione ironica, per non dire parodica. La Marchesa, caduta in miseria, è simbolicamente finita nel solaio insieme con le cianfrusaglie, che si ergono a segni della sua nobiltà e rappresentano il declino di un'intera classe sociale.

Le figure femminili prese qui in considerazione hanno, dunque, evidenti aspetti in comune: condividono un rapporto maniacale con gli oggetti collezionati; sono donne anziane che fruiscono in maniera feticistica delle cose accumulate senza, tuttavia, scadere nella patologia. Il punto di vista dal quale si osservano queste donne non si pone come obiettivo, infatti, quello di sottolineare la componente patologica presente nell'accumulo seriale, e neanche l'avidità irrazionale che può essere sottesa a tale operazione; al contrario, è posato su queste figure femminili uno sguardo sostanzialmente benevolo: esse vengono ritratte come custodi della memoria. Un'altra figura femminile investita dal medesimo sguardo è Emerenc Szeredás, il personaggio misterioso intorno al quale ruota la vicenda narrata nel romanzo della scrittrice ungherese Magda Szabó dal titolo *Az aijtó*, cioè *La porta*, edito nel 1987. Emerenc viene assunta come donna delle pulizie presso la casa di una scrittrice, Magda, sempre più affascinata da questa imperscrutabile figura con la quale, alla fine, stringerà una sincera amicizia. Le esperienze traumatiche della vita di Emerenc, che emergono mano a mano nella narrazione, sembrano riflettersi sul particolare rapporto che il personaggio instaura con gli oggetti di scarto.

<sup>357</sup> Ibid., vv. 133-156, pp. 172-173.

L'episodio nel quale emerge più chiaramente questo aspetto non risolto ha come motivo scatenante il grande *garage sale* organizzato nel quartiere. Non si posso non spendere alcune parole su questa pratica largamente diffusa nell'Ungheria comunista. Si tratta di un vero e proprio rito collettivo improntato al riciclo degli oggetti che testimonia l'esistenza di un'economia circolare nella quale l'abitudine dell'“usa e getta” era sostituita dalla valorizzazione etica della parsimonia attraverso il riuso. L'interesse che Emerenc mostra nel raccogliere gli scarti più bizzarri tuttavia oltrepassa i confini di una pratica socialmente condivisa. Appare evidente come la pietà mostrata nei confronti di scarti inutili metta in luce un conflitto personale e debba essere messa in relazione con i traumi del passato per poter essere compresa a pieno. La pietas di Emerenc appare affine a quella di Félicité di Flaubert poiché attraverso gli oggetti, eletti a sostituti metonimici di queste figure, si vuole sottolineare anche la condizione di “scarto” a cui sono condannate in ragione della loro mansione di “donne di servizio” .

[...] talvolta si presentava con strani oggetti, mi portava doni inattesi, immeritati, ingiustificati. Una volta ci fu un grande sgombro nel quartiere, lei girò le strade una dopo l'altra raccogliendo le cose che trovava interessanti o particolari, le lavò, le riparò, le infilò di soppiatto in casa nostra.

Nel paese non c'era ancora l'onda di nostalgia per il modernariato, ma lei collezionava con scelta sicura ciò che in seguito avrebbe acquistato valore: una mattina trovai nella stanza della biblioteca un quadro con la cornice danneggiata [...], uno stivale di vernice, un falco imbalsamato abbarbicato a un ramo, un bollitore con stemma principesco, una scatola da trucco un tempo appartenuta a qualche attrice [...], un nano da giardino e la statuetta marrone di un cane leggermente sbreccata.<sup>358</sup>

Emerenc, più precisamente, è una collezionista di scarti di strada: girovaga per le vie come una novella *chiffonnière*, alla ricerca di tesori da salvare. Tuttavia, non tiene per sé questi oggetti, ma li deposita nella casa della padrona, che osserva l'operazione con disappunto ma non vuole urtare la sensibilità della governante. Noteremo in proposito che, mentre le collezioniste ottocentesche e primonovecentesche si ergevano a custodi passive dell'esistente affettivo, ossia dei relitti domestici, le *chiffonnières* contemporanee rivendicano un ruolo attivo, insieme “conoscitivo” e polemico nella raccolta e nella collezione degli oggetti esterni al loro mondo.

Una volta entrata in possesso di queste bizzarrie, Emerenc decide di collocarle nei punti più strani della casa della padrona: il nano finisce in una nicchia sotto il lavandino, il falco imbalsamato viene dato in pasto al cane, lo stivale è riutilizzato come portaombrelli... La padrona dimostra una notevole dose di empatia nel relazionarsi con questa bizzarra collezione poiché intuisce come gli oggetti salvati dai rifiuti assumano per Emerenc una funzione catartica. Gli scarti sono reliquie affini alle «rovine dell'esistenza devastata»<sup>359</sup> della donna, quindi il loro salvataggio presuppone un riscatto esistenziale.

<sup>358</sup> Magda Szabó, *Az ajtó* [1987], trad. it. B. Ventavoli, *La porta* Einaudi, Torino 2005, p. 74.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 77.

I delicati equilibri famigliari iniziano, però, ad incrinarsi: il marito di Magda non tollera la presenza degli oggetti e li considera alla stregua di immondizia. La scrittrice, alla quale è affidata la narrazione delle vicende in prima persona, cerca di condividere il suo punto di vista sul comportamento di Emerenc dando ulteriore prova di empatia nei suoi confronti e mettendo in luce la componente traumatica che sta alla base dell'attitudine al collezionismo di questi scarti: «Cercai di spiegare a mio marito che la vecchia si esprimeva in base ai propri gusti: quello che vedeva, doveva credermi, era una manifestazione d'amore, lei esternava i sentimenti più diversi proprio in quel modo bizzarro, ed adeguava le scelte alla propria ottica»<sup>360</sup>. Tra la tendenza all'accumulo di Emerenc e le rimostranze del marito, Magda fatica a trovare una mediazione, così come una collocazione accettabile per certi oggetti, come il cane con le orecchie sbrecciate che, in qualche modo, conserva un'inquietante relazione con la vita. Ai suoi occhi, questo oggetto «costituiva una visione desolante, sembrava l'errore di un dilettante in dissidio con il mondo»<sup>361</sup>. L'occultamento di questo grottesco soprammobile provoca una reazione violenta da parte di Emerenc, che aggredisce verbalmente Magda<sup>362</sup>. Il comportamento dell'anziana signora testimonia un conflitto interiore; conflitto di cui attesta parimenti il collezionismo di questi scarti salvati dalla strada, e di una loro patologica conservazione. Tuttavia, questa volta la padrona non è disposta a ritornare sui suoi passi e si giustifica bollando il cane sbrecciato come kitsch. Ritorna, quindi, in un contesto ed un'epoca diversi, il concetto alla base delle descrizioni degli interni gozzaniani contraddistinti dalle «buone cose di pessimo gusto». Emerenc non conosce nemmeno il significato, qui in stato di menzione, del termine kitsch e chiede spiegazioni in merito alla padrona:

Mi scervellai a spiegare le colpe di quel cane innocente, fabbricato in maniera dozzinale con un corpo sproporzionato. Kitsch è un oggetto che ha qualcosa di non vero, che le persone hanno inventato solo per soddisfare un piacere superficiale e modesto, il kitsch è finto, falso, posticcio.<sup>363</sup>

La spiegazione non convince in alcun modo Emerenc che confuta la presunta falsità dell'oggetto in maniera convincente anche agli occhi della padrona. In fin dei conti la serva considera l'occultamento del cane come segno di un rifiuto della sua stessa persona da parte di Magda: inconsciamente considera il cane come suo metonimo. La situazione degenera definitivamente quando Emerenc infuriata, dirigendosi verso l'uscio per abbandonare la casa, vede lo stivale

<sup>360</sup> Ibid., p. 75.

<sup>361</sup> Ibid., p. 78.

<sup>362</sup> « - Ma allora è proprio una schiava! Non ha il coraggio di pensare con la sua testa? Il padrone non ama gli animali, non li sopporta nemmeno sotto forma di statue, e così ha deciso che non li vuole nemmeno lei? Crede che quella conchiglia orribile sopra il secrétaire sia più bella, non si vergogna a usarla per tenere gli inviti e i biglietti da visita? Il cane no, la conchiglia sì? Me la tolga da davanti agli occhi perché altrimenti la spacco in mille pezzi, mi fa schifo persino toccarla.

Tolse la conchiglia di nautilus, con la base di corallo, che era passata dalla console di Maria Rickl a mia madre [...], la portò in cucina con aria disgustata, con tutti gli inviti e i biglietti da visita, l'appoggiò accanto ai barattoli del semolino e dello zucchero in polvere e al suo posto piazzò il cane con le orecchie sbreccate».

Ibid., pp. 78-79.

<sup>363</sup> Ibid., p. 79.

utilizzato come portaombrelli, la sua reazione è incontrollabile: «Crede forse che una persona sana di mente tenga gli ombrelli in uno stivale? Crede che gliel'abbia portato per questo? Mi prende per un'idiota che non conosce il corretto uso degli oggetti?»<sup>364</sup>.

Il rapporto con gli oggetti di scarto è uno dei fulcri tematici del romanzo e indubbiamente la chiave di volta per poter entrare nella mente devastata di Emerenc. I traumi del suo passato si presentano anche sotto forma di rapporto ossessivo con gli oggetti di sua proprietà. Appare, infatti, una scelta non comune quella che induce Emerenc a offrire gli oggetti raccattati per strada a Magda come bizzarro dono, quando potrebbero essere collezionati all'interno del suo proprio appartamento. L'abitazione di Emerenc è, però, tratteggiata come un luogo precluso ad ogni avventore esterno, separato dal mondo attraverso una porta invalicabile che dà il titolo al romanzo. L'interno della casa è, quindi, uno dei misteri che circondano la figura di Emerenc e l'attitudine alla raccolta di scarti bizzarri appare ancora più stravagante dato che la porta della sua casa rimane enigmaticamente chiusa per il resto del mondo. Magda si sente onorata il giorno in cui Emerenc decide di chiederle in regalo un oggetto per portarlo dentro alla propria casa: «il vecchio manichino ereditato da mia madre, lo trasportò a casa sua trionfante, come fosse una reliquia»<sup>365</sup>. Questo oggetto, modellato sul corpo della madre di Magda, e rinvenuto in un secondo momento tra i resti della casa di Emerenc, assume un particolare valore simbolico perché vi sono appuntate sopra numerose fotografie: in un certo qual modo l'iconostasi personale dell'anziana signora.

Il destino di questo oggetto, al quale sta per essere dato fuoco, è il medesimo degli altri beni collezionati nella casa di Emerenc che, da luogo segreto nel quale si immagina siano contenuti misteriosi tesori, si trasforma in un ricettacolo di rifiuti e scarti ripugnanti. La casa rifugio si è trasformata, infatti, in una prigione dalla quale proviene un odore sempre più nauseante: inizialmente Emerenc viene abbandonata alla sua autosegregazione maniacale, ma poi si decide di sfondare la porta. Una volta abbattuta la porta di casa della vecchia, gli avventori si trovano infatti di fronte a una discarica; l'abitazione può essere resa nuovamente vivibile solo dando alle fiamme gli averi di Emerenc. Lo spettacolo che si apre davanti agli occhi di Magda è desolante:

vidi ovunque [...] escrementi umani e animali, resti di cibo puzzolenti e putrefatti abbandonati sul pavimento nudo o su fogli di giornale, il contenuto dei piatti dell'amicizia sparso in terra brulicava di vermi, in mezzo spiccavano un pesce crudo e un'anatra in avanzato stato di decomposizione, anch'essi pieni di vermi. Dio solo sa da quanto tempo nessuno più lavava o faceva le pulizie lì dentro: il cibo portato dai vicini era sparso ovunque, c'erano anche scarafaggi morti, l'orrore davanti ai miei occhi era ricoperto da uno spesso strato di polvere bianca, come se qualcuno avesse cosperso di zucchero a velo il disgustoso, verminoso volto della morte delle rappresentazioni medievali, ed essa sogghignasse là sotto, con i denti scoperti sul viso scarnificato.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Ibid., p. 80.

<sup>365</sup> Ibid., p. 77.

<sup>366</sup> Ibid., p. 188.

Le operazioni di disinfestazione per riportare questa casa-discard a condizioni sanitarie accettabili vengono descritte in maniera minuziosa anche attraverso lunghi elenchi di oggetti in disfacimento o decomposizione pronti per essere distrutti. Il minuzioso elenco rallenta il ritmo di avvicendamento delle sequenze e serve quasi a celebrare, in limine, la memoria prima della distruzione-redenzione:

fuori [...] vidi, come una visione, anche il manichino di mia madre, con le fotografie spillate. La carta imbrattata di escrementi, gli scartafacci, la biancheria sporca, era ammassata sul *loversit* insieme a vecchi calendari, giornali, scatole, e ai miei libri con dedica personale a Emerenc [...] Quando ebbero finito di svuotare l'appartamento e separato definitivamente i mobili e gli oggetti salvabili da quelli condannati alla distruzione, annotarono su un registro il materiale di scarto, cospersero di benzina il *loversit* e le sedie, appiccarono il fuoco.<sup>367</sup>

Emerenc riesce a sopravvivere solo fino a quando, relegata in un letto d'ospedale, continua a credere, fidandosi di quanto le è stato raccontato da Magda, che nessuno abbia visto l'ammasso di escrementi e di rifiuti contenuto nella sua casa. Una volta scoperto l'inganno, la vecchia non può che lasciarsi morire.

La vicenda si conclude in maniera paradossale poiché, quando Magda entra nell'unica stanza della casa di Emerenc rimasta sigillata, trova ad accoglierla un ambiente degno di un'allucinazione kafkiana. Non appena sfiora il prezioso mobilio contenuto nella stanza, questo inizia a distruggersi lentamente fino a trasformarsi in polvere<sup>368</sup>. Nella stanza, sotto un'apparenza di normalità, si nasconde un ambiente nel quale «tutto è morto», divorato da invisibili tarli che impediscono a Magda di portare con sé alcunché: «Era destino che non portasse via niente, le cose dovevano rimanere qui per sempre»<sup>369</sup>, afferma il tenente colonnello che ha accompagnato la donna nella casa. Anche questa volta non è possibile salvare nulla delle cose di Emerenc: se il primo spettacolo offerto dalla casa della vecchia era stato simile a quello di una discard ed ogni oggetto era stato distrutto per motivi igienici, questo secondo ambiente risulta misteriosamente attraversato da un processo di disgregazione che ricorda un sortilegio. Sembra, infatti, che nessun oggetto possa sopravvivere alla morte della legittima proprietaria: «quando arrivò la squadra delle pulizie dettero anche loro un'occhiata alla stanza, non c'era nulla, né cocci di porcellana, né l'orologio, più nulla, solo mobili ridotti in polvere»<sup>370</sup>.

<sup>367</sup> Ibid., p. 202.

<sup>368</sup> «Quando battei la mano sulla fodera si alzò una nuvola, la polvere si ridepositò, ma il tessuto, per effetto del leggero colpo, si ruppe, si strappò, come se fosse morto di crepacuore per la mia mancanza di delicatezza[...]. La consolle crollò, ma la cosa non accadde con brutale velocità. Iniziò a disfarsi lentamente, con grazia, finché si dissolse in un cumulo di segatura dorata, le figurine di porcellana e l'orologio caddero a terra, il tavolo, la cornice dello specchio, il cassetto, le gambe, tutto semplicemente scomparve nel nulla, ogni cosa finì in polvere.»  
Ibid., pp. 251-252

«Appoggiai il palmo della mano su una poltrona, anch'essa si ruppe [...] le sedie cadere in pezzi, i velluti che si strappavano e si staccavano dalle cornici di legno, le gambe ridotte in polvere sotto i miei occhi, come se un misterioso prodotto chimico avesse mantenuto in vita quegli oggetti finché uno sguardo umano non si fosse di nuovo posato su di loro.»

Ibid., pp. 251.

<sup>369</sup> Ibid., p. 251.

<sup>370</sup> Ibid., p. 253.

Talvolta lo spazio nei quali vengono conservati gli scarti e le cianfrusaglie è, come abbiamo visto a proposito di Baudelaire, un mobile a casseti che prende il significativo nome di *chiffonnier sentimental*, in cui venivano conservati souvenirs e piccoli oggetti. Una versione contemporanea di questo mobile si trova in un passo del romanzo di Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* nel quale viene descritto uno stipo, cioè un mobiletto in legno intarsiato che normalmente contiene valori, in tali termini: «Aveva tutta l'aria di ospitare un collettame di futilità, quei garbugli di refe, quei bottoni scompagnati, quei cenci a losanga, di che le brave dell'agro e di ogni altra parte della fatal penisola sono oculatissime raccoglitrice, pignolosissime conservatrici verso le improbabili occorrenze d'una dimora dove né refe né spago non è, dato che non ci sarà nulla da impacchettare.»<sup>371</sup> Anche in questo breve brano tratto dal romanzo gaddiano la declinazione al femminile della raccolta conferma la tendenza di “genere” al collezionismo sentimentale di scarti con funzione memoriale, cioè come reliquie secolari di un intimo sacrario della memoria. . Abbiamo, però, avuto anche modo di rilevare quanto questa connotazione di genere vada scemando nella più stretta contemporaneità a favore di una maggiore presa di coscienza etica nella relazione con i rifiuti o di riflessioni inerenti ad essi, che tendono a travalicare la memoria personale dell'esperienza vissuta nell'ottica di una visione collettiva.

Nella stretta contemporaneità la tendenza femminile alla nobilitazione dello scarto non è più presente; al contrario, si tende a sottolineare la componente brutalmente materiale (se non disgustosa) oltre che la carica potenzialmente eversiva propria del rifiuto. Riabilitare il rifiuto assume anche una valenza etica; implica ora una critica alle pratiche consumistiche largamente diffuse nella civiltà occidentale e un'opposizione all'economia dominante basata sullo spreco. Uno dei protagonisti del complesso romanzo corale *Scarti*<sup>372</sup> di Jonathan Miles, nel quale si intrecciano tre distinte vicende, è un personaggio femminile, Micah, che vive come un'adepta del freeganismo, uno stile di vita basato appunto sul recupero degli scarti e degli avanzi. Micah ed il fidanzato Talmadge vivono in uno squat a Manhattan e si mantengono unicamente raccogliendo rifiuti: oltre a rovistare nei cassonetti secondo un piano piuttosto accurato<sup>373</sup>, costruiscono con gli scarti tutto il necessario, realizzando, ad esempio, un fornello partendo da tre lattine di birra. La vita condotta dai due giovani non può che essere contraddistinta da un evidente isolamento poiché Micah è convinta di non poter combattere il sistema dello spreco continuando a farne parte: “non puoi combattere il

<sup>371</sup> Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti*, Garzanti, Milano 1989, t. II, p. 226.

<sup>372</sup> Jonathan Miles, *Want Not* [2013], trad. it. A. Martinese, *Scarti*, Minimum Fax, Roma 2015.

<sup>373</sup> Talmadge e Micah conoscono alla perfezione le varie tipologie di rifiuti prodotte dai differenti commercianti e gli orari più adeguati per prelevarli dai cassonetti.

«Talmadge rovistò nel sacchetto con un guanto: ciambelle, pagnotte di mais, rosette, bagel, biscotti, cornetti alla crema, girelle, challah e muffin: gli scarti del reparto panetteria del Key Food, quasi tutti ancora commestibili ma nessuno vendibile, abbandonati sul ciglio della strada. [...] Era indeciso se prendere i biscotti, ma erano avvolti in un bozzolo di tovagliolini di carta inzuppati di un liquido blu, a occhio e croce Vetril. [...] Lo stesso valeva per i bagel, ma di quelli non gli importava perché i bagel del giorno prima non erano certo merce rara. E comunque, i migliori li aveva Unger's, nella Avenue B, e il signor Unger [...] ne metteva fuori due o tre buste fuori ogni sera.»  
Ibid., p. 13

sistema se sei parte del sistema”<sup>374</sup>, sostiene a più riprese. Micah oppone il suo stile di vita a quello dominante nel quale le persone vengono educate a buttare via:

Cercare il cibo nei cassonetti significa rifiutarsi, a livello esclusivamente personale, di contribuire all'eccesso di consumo che sta semplicemente... sta semplicemente succhiando la vita al pianeta. Significa respingere la cultura delle merci, o la cultura usa e getta, quello che è, sono termini diversi per dire la stessa cosa. La nostra società produce abbastanza rifiuti da nutrire, vestire e sostenere intere altre nazioni. [...] Quindi vivere di quel flusso di scarti non solo è possibile, è anche fattibile. Voglio dire, vai a dare un'occhiata alla torta di zucca sul fornello in cucina... Reperto numero uno.<sup>375</sup>

Matty, un vecchio compagno d'università di Talmadge che viene ospitato per un breve periodo dalla coppia, si trova in difficoltà ad adeguarsi alle bizzarre abitudini della vita freegana e mette in discussione con la sua presenza una serie di prassi ormai consolidate. Questo personaggio critica a sua volta l'atteggiamento spesso integralista attraverso il quale Micah si raffronta con la realtà poiché la ragazza arriva fino ad elevare la raccolta dei rifiuti ad una sorta di rito laico che si deve svolgere in luoghi ben precisi e con tempistiche prestabilite<sup>376</sup>. Micah non dimostra alcuna disponibilità al dialogo ma sembra giunga addirittura a plagiare la mente del fidanzato dando vita ad un rapporto che ricalca quello instaurato tra gli adepti di una setta, rigidi nelle loro convinzioni ed isolati dal resto della società. Mary Douglas, nel saggio *Purity and Danger*<sup>377</sup> sottolinea d'altronde quanto l'aspetto rituale risulti fondamentale nell'eliminazione del rifiuto, che assume una valenza individuale e sociale salvifica, come affermato a più riprese anche da Italo Calvino nei suoi racconti. La ritualità dei gesti di Micah assolve però la funzione contraria poiché non è l'eliminazione dello scarto ad assumere una valenza salvifica, ma la sua appropriazione.

La ripetizione rituale dell'atto di appropriazione conservativa è uno degli aspetti comuni che possiamo rilevare tra le figure femminili precedentemente descritte; tutte queste donne, per ragioni differenti, compiono un'azione antitetica a quella della società, a dominanza maschile, opponendosi di fatto a una pratica consolidata di eliminazione alla quale viene comunemente associato un valore positivo. Tuttavia, mentre nei casi sopracitati non vi è alcun personaggio che ha la funzione di mettere in discussione le scelte di queste donne, in *Scarti* il segregante rapporto tra Micah e Talmadge viene messo in discussione dall'outsider Matty che si trova in una posizione tale da poter

---

<sup>374</sup> Ibid., p. 118

<sup>375</sup> Ibid., p. 116

<sup>376</sup> «L'intera questione [il litigio con il proprietario di Unger's che vuole farsi pagare la sua spazzatura] era del tutto evitabile dal momento che c'era un intervallo di due ore tra la chiusura del negozio, alle sette, e l'arrivo dei camion della nettezza urbana, alle nove, durante il quale i bagel si potevano scroccare con tutta calma, ma Micah operava solo alle proprie rigide condizioni: le reliquie iraconde e paffute potevano andarsene al diavolo».

Ibid., p. 14

«Violando il codice di condotta di Micah, [Talmadge] non richiuse il sacchetto – un raccattatore, proprio come un escursionista virtuoso, non lascia mai tracce – prima di spingerlo di nuovo alla base della pila con le ginocchia.»

Ibid., p. 30

<sup>377</sup> Mary Douglas, *Purity and Danger* [1966], trad. it. A. Vatta, *Purezza e Pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 2003.

evidenziare, dal suo punto di vista, le criticità presenti nelle scelte di vita della coppia freegana.

Cosa c'era lì dentro? Spazzatura, ecco cosa. E nonostante lui apprezzasse quello che Tal e Micah stavano facendo, il trucco da prestigiatori con cui – *puff!* – erano spariti dalla società, il virtuoso dito medio che stavano mostrando all'intero ingranaggio capitalista, vivendo puri e via dicendo, restava il fatto che... ragazzi, la spazzatura era spazzatura, erano assorbenti e pannolini e vaschette di carne macchiate di rosa, e ossa di pollo e lettiere per gatti e cd graffiati e rasoi arrugginiti e coupon scaduti e penne a sfera che non scrivevano più. A sentire Micah e Tal, però, la spazzatura era una sorta di misconosciuto varco che conduceva a un'altra dimensione della società, il lato B, il culo del mondo, dove ogni cosa è pura e genuina perché non è fatta per essere vista; la spazzatura era l'unica cosa *sincera* prodotta dalla civiltà, perché era lì che andavano a finire tutti i segreti, tutte le lettere d'amore degli adulteri, e le armi degli omicidi e le poesie incompiute e le fotografie venute male e le bottiglie di liquore vuote che non verranno mai contate e i mucchi di fazzoletti di carta inumiditi da una donna che non capisce perché si sveglia alle tre del mattino e scivola in silenzio accanto al marito e ai figli perfetti addormentati per piangere al tavolo della cucina su imperfezioni a cui non sa dare un nome. Era tutto lì dentro, dicevano Micah e Tal, e aspettava solo di essere violato; i fascicoli segreti dell'umanità, riversati settimanalmente sui marciapiedi.<sup>378</sup>

Matty, pur rispettando dal punto di vista etico la scelta di Micah e Talmadge, non riesce a comprendere fino in fondo l'operazione attraverso la quale i rifiuti smettono di essere considerati esclusivamente tali e diventano il medium verso una più completa conoscenza degli altri ed una maggiore consapevolezza sociale. Nell'analizzare le convinzioni altrui, Matty mette in evidenza in maniera chiara, e forse, da un punto di vista strettamente narrativo, anche in modo troppo forzatamente didascalico, due delle riflessioni che riteniamo essere alla base di questa ricerca e del nostro corpus. I rifiuti vengono, infatti, apertamente considerati come il lato occulto della Storia, di cui la narrazione ufficiale si disinteressa. Il topos postmoderno della “sincerità” dei rifiuti nasce come conseguenza di questa riflessione condivisa da numerosi autori. Sulla base della stessa riflessione nasce l'altro grande tema al quale accennano brevemente anche le parole di Matty: i rifiuti vanno a comporre un archivio segreto dell'umanità; il controarchivio della memoria involontaria e di tutte quelle azioni che non solo l'«Histoire avec sa grande hache»<sup>379</sup>, come scrive George Perec, non salvaguarda, ma che gli individui stessi tendono a voler obliare.

---

<sup>378</sup> Ibid., p. 336.

<sup>379</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Éditions Denoël, Paris 2007, p. 17.

## 3.2 *Chiffonniers* contemporanei

### 3.2.1 *Raymond Isidore e la sua cattedrale*

Il romanzo *Raymond Isidore e la sua cattedrale* di Edgardo Franzosini, edito da Adelphi nel 1995, è una biografia atipica che ripercorre la vita di Raymond Isidore, soprannominato Picassiette (1900-1964). Il racconto è presentato all'interno di una narrazione a cornice nella quale il narratore autodiegetico parla di come è venuto a conoscenza dell'opera di Picassiette e spiega le ragioni che l'hanno indotto a scrivere la biografia di questo singolare personaggio. Il narratore-biografo premette, con una certa dose di ironia, di non considerarsi un «fanatico della verità storica»<sup>380</sup>, che si rivela, in ultima analisi, sempre relativa e inafferrabile «frutto di un'illusione»<sup>381</sup>. Inoltre, afferma che il compito del biografo è di sopperire all'incompletezza delle informazioni in suo possesso scegliendo la migliore delle opzioni possibili senza scrupolo o timore. Infine, arriva ad affermare che anche un'eccessiva fedeltà ai documenti esistenti può danneggiare la realizzazione di una biografia orientata a mostrare gli eventi sotto la prospettiva più opportuna.

Nell'opera di Franzosini appare, quindi, chiaro fin dal principio che il narratore non vuole essere quanto più fedele possibile alla realtà storica; il che gli consente di introdurre nella narrazione alcuni personaggi fittizi. L'obiettivo della biografia è dunque mostrare la vita e l'opera di Raymond Isidore secondo la prospettiva soggettiva del narratore, che spesso si compiace nel palesare questo meccanismo fittizio attraverso osservazioni ironiche<sup>382</sup> e collegamenti palesemente non realistici tra alcuni avvenimenti. Evidentemente ironico è l'atteggiamento del narratore-biografo che, di fronte ad argomenti ritenuti spinosi, demanda a narratori-delegati il compito di raccontarli, arrivando fino a definire «puntiglioso» Maarten Kloos, l'autore della biografia *Le paradis terrestre de Picassiette*<sup>383</sup>, dal quale lo separa una «diversa concezione del genere letterario chiamato biografia»<sup>384</sup>.

Un'utile chiave di lettura sia a livello tematico sia per quel che riguarda il genere entro il quale l'opera può essere iscritta è data dalla presenza, nel testo, di uno scrittore realmente vissuto, e antesignano del genere della “fiction” contemporanea, Marcel Schwob. Il narratore fin dalle prime pagine dichiara infatti di essere «un appassionato lettore delle opere di Marcel Schwob», di aver

<sup>380</sup> Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Adelphi, Milano 1995, p. 28.

<sup>381</sup> Ibid.

<sup>382</sup> Uno tra i numerosi esempi di considerazioni ironiche riguarda la ricerca delle cause della quasi totale assenza di immagini antropomorfe sui cocci rinvenuti da Picassiette nella discarica cittadina, che, secondo il narratore, potrebbe essere «la prova che in quegli anni [si riferisce al periodo tra il 1939 e il 1964] era giunta fino a Chartres l'eco dei dubbi, insinuatisi ormai nello spirito di molti, sulla centralità della persona umana». Ibid., p. 47

<sup>383</sup> Maarten Kloos, *Le paradis terrestre de Picassiette*, Encre, Paris 1979.

<sup>384</sup> Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, op. cit., p. 34.

terminato la lettura di tutto il corpus dell'autore e di voler intraprendere il viaggio a Chartres alla ricerca di un suo romanzo giovanile scritto alla maniera di Jules Verne e andato perduto. L'opera di Marcel Schwob *Vies Imaginaires* potrebbe aver fornito a Franzosini un modello di scrittura *en abyme*, poiché in essa viene messa in discussione l'opposizione tra finzione e verità, tra realtà storica e finzione esattamente come avviene nel racconto della vita di Raymond Isidore. I ritratti contenuti nelle *Vies Imaginaires* hanno, d'altronde, molto in comune con la biografia di Picassiette, dato che rivelano un'analoga crisi del concetto di storia, ma mantengono una tensione tale da consentire la riconciliazione delle due forme contraddittorie sviluppate all'interno della narrazione: il racconto e la ricerca erudita.

Fa riferimento all'opera di Schwob anche il frammento citazionale posto in epigrafe al romanzo: «...poiché ogni costruzione è fatta di frantumi»<sup>385</sup>. Tale citazione viene estrapolata da una delle considerazioni, venate di epicureismo, presenti nell'opera *Le Livre de Monelle*: «Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau dans le monde que le forme.»<sup>386</sup>. La creazione attraverso i frantumi è l'atto che sta alla base dell'opera di Raymond Isidore alla quale l'autore dedica la sua intera esistenza. Picassiette ricrea la sua abitazione ricoprendo ogni cosa con uno strano mosaico fitto ed irregolare. È Monsieur Hetzel a mostrare la *Maison Picassiette* al narratore-biografo, il cui stupore aumenta avvicinandosi progressivamente all'abitazione:

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

Picassiette raccolse nella sua vita più di quattromila quintali di questa roba, andando per tutta Chartres di strada in strada, frugando tra l'immondizia e il pattume.<sup>387</sup>

Il soprannome *Picassiette* deriva sia da un riferimento a Raymond Isidore come ad un Picasso minore sia dall'espressione popolare *pique-assiette*, «che, se normalmente viene usata per indicare uno scroccone, vuol dire però, alla lettera “sgraffigna-piatti”»<sup>388</sup>.

Maison Picassiette, Chartres.

<sup>385</sup> Ibid.

<sup>386</sup> Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*, Édition du Boucher, Paris 2003, p. 7.

[Trad. it.: «E per immaginare una nuova arte bisogna distruggere l'arte antica. E così la nuova arte sembra una sorta di iconoclastia. Poiché ogni costruzione è fatta di frantumi, e non c'è niente di nuovo nel mondo se non la forma».]

<sup>387</sup> Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>388</sup> Ibid., p. 20.



L'intera biografia di Raymond Isidore è focalizzata sulla creazione della Maison Picassiette, che viene descritta come l'ossessivo centro dell'esistenza del suo ideatore: ogni episodio, fittizio o reale, sul quale il narratore-biografo si concentra è atto a spiegare le cause profonde e le azioni quotidiane volte alla realizzazione dell'opera. Viene narrato, ad esempio, un episodio fittizio a proposito della riacquisizione della vista da parte del piccolo Raymond, che lo renderà fortemente affascinato dalle vetrate della Cattedrale di Chartres; tale fascino darà impulso alla realizzazione della sua *Maison* in omaggio alla Vergine in concomitanza con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale<sup>389</sup>. L'opera di Picassiette può essere considerata, secondo il suo biografo, una vera e propria cattedrale: «Questa certezza (la certezza, intendo, che la Maison Picassiette sia in tutto e per tutto uguale a una cattedrale) mi appare con assoluta evidenza soltanto adesso che del suo artefice sto scrivendo la vita. A significare, forse, che per comprendere un uomo e la sua opera, piuttosto che leggerne una biografia, sarebbe sempre meglio scriverne una da sé»<sup>390</sup>.

Il primo incontro di Raymond Isidore con la spazzatura è descritto nella biografia come fondamentale e decisivo, tanto da essere paragonato ironicamente a quello di Henry James con il continente europeo, di Michelangelo con il marmo di Carrara e di Puccini con la musica di Arnold Schönberg. Nel 1935 Isidore assume la qualifica di guardiano ausiliario al deposito di immondizie della città, perché le autorità avevano intenzione di «sistemare e mettere in ordine quel groviglio

<sup>389</sup> «... Raymond Isidore non pensò nemmeno per un attimo di poter restituire alla Cattedrale i suoi innumerevoli occhi, quegli occhi puri e sfolgoranti la cui morbida luce dicono tragga origine dall'aver i maestri vetrai mischiato al contempo la polvere di zeffiro e finanche frammenti sminuzzati di pietra filosofale. In luogo dei suoi occhi di purissima luce egli decise di fornire alla Signora una serie – come dire? - di protesi oculari: ché tra i rosoni della cattedrale di Chartres e i “rosoni” della Maison Picassiette c'è in qualche modo la differenza che passa tra un occhio vero e un occhio di porcellana».

Ibid., p. 73.

<sup>390</sup> Ibid., p. 66.

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

convulso». La discarica appare agli occhi di Picassiette come una montagna popolata da topi su cui spiccano il volo uccelli «arruffati», un luogo che rappresenta uno «spaventoso disastro». Questo spazio viene descritto facendo ricorso all'accumulazione e ad immagini di distruzione quasi apocalittiche:

Completamente avvolta da un vapore sozzo, in cui confluivano quegli odori molteplici che [...] hanno i resti delle cose che l'uomo consuma, gli oggetti che l'uomo abbandona, la montagna appariva come l'immagine conclusiva, l'atto finale di un naufragio gigantesco e orribile. Un naufragio che avesse rigettato su quella parte di terra un carico miserabile: mutilati canapè, vasetti che avevano contenuto la colla bianca e profumata di Adhésine, ossa di pollo, stilografiche senza pennino, borsette dalla bocca spalancata, scarpe decrepite, bucce di patate, cenere di carbone, bottiglie vuote di rhum St. James, pagine di spartiti, parafulmini, avanzi di minestra, strisce di celluloidi, batuffoli di ovatta, residui di vasi dalla pancia ovoidale, pietre, calce...<sup>391</sup>

Raymond Isidore si sente subito attratto dalla discarica, che percorre in ogni direzione per analizzare ogni resto presente nella massa colossale di immondizia davanti ai suoi occhi. Prova un sentimento di ammirazione verso quell'imponente agglomerato di rifiuti e considera la montagna una visione maestosa e solenne, poiché «rappresenta lo sforzo supremo della materia di cui sono fatte tutte le cose del mondo per proclamare orgogliosamente che la propria sostanza non aveva nulla di pesante, di torbido, di irrimediabilmente inerte. Che c'era una forza attiva»<sup>392</sup>. Comunemente lo scarto e il residuo destano un sentimento di repulsione, tanto da indurre le persone a sbarazzarsene nel minor tempo possibile, poiché il resto mette in discussione l'ordine esistente, come sostenuto da Michael Thompson in *Rubbish Theory*<sup>393</sup>. Invece, secondo Raymond Isidore, i rifiuti non sono una forza negativa portatrice di disordine, ma una fonte materiale di energia, da ridestinare costruttivamente ad un'opera d'arte. Anche se i detrattori dell'opera di Picassiette ne criticano la natura adducendo come pretesto la materia ripugnante che la costituisce, bisogna considerare che «per l'arte niente è impuro. Per l'arte niente è ignobile. E l'arte stessa conferisce alla materia motivo per essere ammirata»<sup>394</sup>.

L'idea di erigere la propria personale cattedrale, impone, all'interno dei rifiuti, una selezione. Raymond Isidore sceglie infatti solo «la parte più pregevole del grandioso e lercio sedimento in forma di rilievo montuoso prodotto dall'uomo in virtù della sua infinita voracità»; ovvero i frammenti di vetro e ceramica. Raymond Isidore incarna dunque la figura dello *chiffonnier*, poiché compie una selezione minuziosa dei frammenti di valore contenuti nella discarica, che trasporta a casa in pesanti sacchi da cinquanta o ottanta chilogrammi e utilizza per realizzare la sua monumentale cattedrale. L'attività di raccolta e selezione eseguita giorno dopo giorno nella più assoluta segretezza, e che dà un senso alle giornate di Raymond Isidore, può dirsi conclusa solo

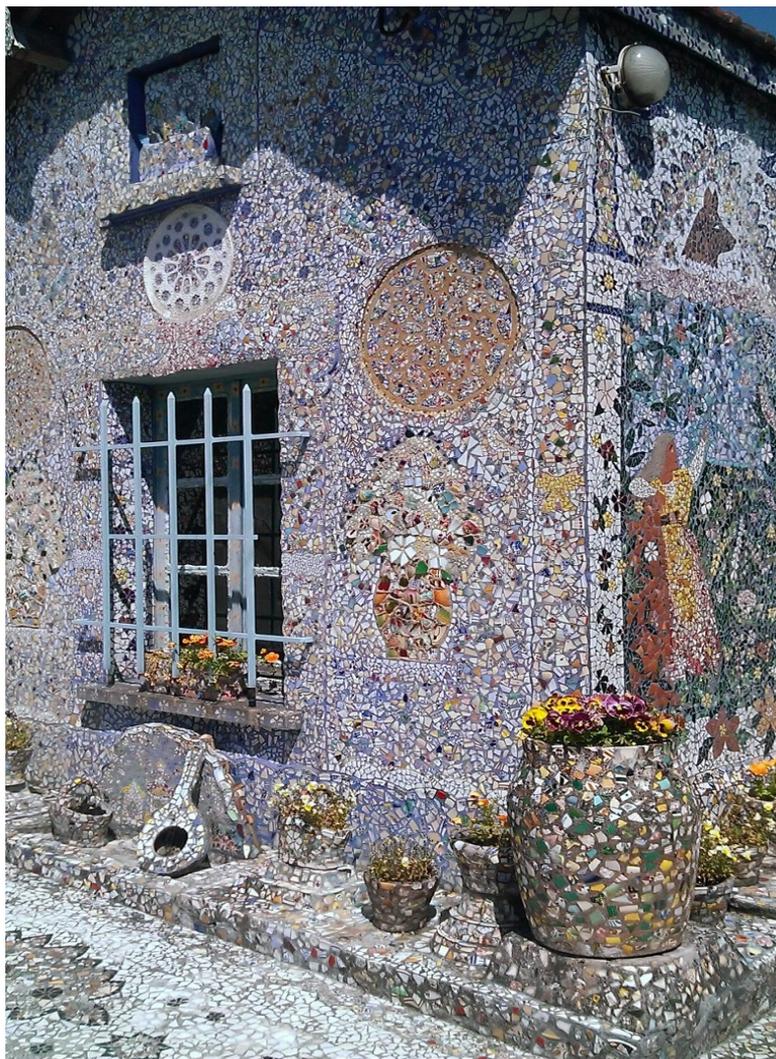
<sup>391</sup> Ibid., p. 57-58.

<sup>392</sup> Ibid., p. 64.

<sup>393</sup> Michael Thompson, *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Oxford University Press, 1979.

<sup>394</sup> Ibid., p. 130.

quando il sacco di paglia è pieno fino all'orlo.



Maison Picassiette, Chartres.

Una volta raccolti dalla discarica municipale frammenti a sufficienza per ricoprire la sua abitazione, Raymond Isidore prende congedo dall'amministrazione della nettezza urbana e si dedica completamente alla realizzazione della sua opera. Durante i sei anni della Seconda Guerra Mondiale riesce a ricoprire interamente la sua abitazione, partendo prima dalle pareti e dai pavimenti, per poi passare ai mobili, ai soprammobili e ad ogni oggetto di uso pratico o ornamentale contenuto nella sua dimora. Lo stato di distruzione in cui si trova la Francia una volta terminata la guerra fa crescere la quantità di frammenti reperibili e fa sorgere numerose discariche, così Picassiette decide che è giunto il momento di allargare la propria impresa al giardino e al muro di cinta della propria abitazione.

Dopo anni di raccolta di frammenti a Chartres e nei dintorni, cominciano a scarseggiare cocci di stoviglie e pezzi di vetro, così Raymond Isidore, del tutto assorbito dalla sua ossessione, si fa assumere come spazzino al cimitero di Chartres. Con il pretesto di ripulirla, Picassiette rastrella la ghiaia del cimitero «alla ricerca degli ultimi frammenti di ceramica ancora rintracciabili in tutto il

dipartimento, i soli scampati alla sua furia, al suo delirio»<sup>395</sup>.

La sua ossessione degenera: Picassiette trascorre periodi sempre più lunghi in manicomio e i suoi ultimi giorni di vita sono caratterizzati da una ricerca frenetica di nuovi frammenti<sup>396</sup> per poter ricoprire il tetto della propria abitazione. Raymond Isidore muore durante l'ennesima peregrinazione alla ricerca di rifiuti in uno stato delirante, senza aver portato a termine interamente la sua opera: destino che condivide con molte cattedrali medievali. Come afferma Monsieur Hazel, il personaggio che per primo ha mostrato al narratore biografo l'opera di Raymond Isidore, l'incompletezza è inevitabile, poiché si tratta di un lavoro potenzialmente infinito. Picassiette, vittima della propria ossessione, arriva infatti ad immaginare l'universo come interamente ricoperto da frammenti colorati. Quella di Raymond Isidore è la storia «di una passione totalizzante e monomaniaca – afferma Massimo Fusillo – per un particolare tipo di oggetti, e per le sedimentazioni prodotte dalla voracità e dalla dissipazione dell'umanità contemporanea»<sup>397</sup>.

L'opera di Raymond Isidore offre diversi piani interpretativi al narratore-biografo, che tenta di sviscerarne le tensioni più profonde. Inizialmente il biografo riflette sul lavoro di Picassiette come se si trattasse di un'opera ascrivibile alla «scienza delle immondizie [...] una disciplina recente applicando i cui metodi, vale a dire l'osservazione e lo studio della spazzatura, si giunge a stabilire, con un buon grado di approssimazione, la condizione sociale e le consuetudini degli individui che quella spazzatura hanno prodotto»<sup>398</sup>. Similmente in *Underworld* di DeLillo il gruppo chiamato Garbage Guerilla decide di impossessarsi della spazzatura di Edgar J. Hoover per venire a conoscenza di informazioni sulla sua vita, e facendo proprio l'espedito utilizzato dall'Fbi per controllare i malavitosi. La spazzatura dei malavitosi viene fatta analizzare accuratamente perché si ritiene che contenga informazioni significative sulla persona che l'ha prodotta. Se l'opera di Raymond Isidore non è soltanto un'opera artistica ma anche un documento sociale, tuttavia, il narratore osserva che la Maison Picassiette non può fornire un quadro completo delle abitudini della comunità di Chartres tra il 1939 e 1964, poiché è fabbricata a partire solo da rifiuti solidi «del terzo recipiente»<sup>399</sup>.

Come afferma Catherine de Silguy nell'opera *La Saga des ordures* citata nel romanzo, ogni parigino «fabbrica giornalmente non meno di un chilogrammo e mezzo di avanzi di spazzatura e di lerciume»<sup>400</sup> e per trasportare i rifiuti prodotti in un anno dalla sola Parigi servirebbe un treno lungo undicimila chilometri, cioè la distanza dalla capitale francese a Pechino. L'imponente mole di resti

<sup>395</sup> Ibid., p. 120.

<sup>396</sup> «... il suo proposito è ancora e sempre quello di raccogliere le tessere lucenti e versicolori con cui portare a compimento la propria cattedrale.»

Ibid., p. 126.

<sup>397</sup> Massimo Fusillo, *Feticci*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 157.

<sup>398</sup> Ibid., p. 46

<sup>399</sup> Secondo la suddivisione voluta da Eugène Poubelle nel decreto del 24 novembre 1883, si tratta del contenitore per il vetro e la ceramica.

<sup>400</sup> Edgardo Franzosini, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, op. cit., p. 50.

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

utilizzata da Raymond Isidore per realizzare la sua cattedrale postmoderna testimonia la voracità dell'uomo contemporaneo, la sua capacità di consumare in maniera sempre più veloce gli oggetti che lo circondano. Accanto al tentativo di sublimazione dello scarto, troviamo anche una volontà di denuncia del consumo bulimico attuale che trova nella cattedrale postmoderna dei rifiuti il suo più rappresentativo monumento.

### 3.2.2 Stillman, l'archeologo postmoderno

Il primo racconto della raccolta *The New York Trilogy* di Paul Auster, *City of Glass* narra, secondo le parole del critico del *New York Times* Toby Olson, «the descent of a writer into a labyrinth in which fact and fiction become increasingly difficult to separate»<sup>401</sup>. Il titolo non allude, infatti, alla trasparenza del vetro, ma al suo potere riflettente, che incarna i molteplici livelli di *mise en abyme* presenti nel racconto concepito come un gioco di specchi. Questo gioco è presente fin dal principio nell'identità frammentaria del personaggio principale, lo scrittore di romanzi polizieschi Daniel Quinn, che utilizza come pseudonimo il nome William Wilson<sup>402</sup> e si identifica con il detective protagonista dei suoi romanzi Max Work<sup>403</sup>: «In the triade of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist. Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise»<sup>404</sup>. L'azione romanzesca comincia quando Quinn decide di assumere un'ulteriore identità fittizia, quella dell'investigatore Paul Auster<sup>405</sup>, ed accetta l'incarico di pedinare il padre di Peter Stillman, uno studioso che sta per ritornare in libertà

<sup>401</sup> Toby Olson, «Metaphysical Mystery Tour», *New York Times Book Review*, 3 novembre 1985.

[www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html](http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html), consultato il 21/10/2014

[Trad. it.: «la discesa di uno scrittore in un labirinto in cui fatti e finzione diventano sempre più difficili da separare».]

<sup>402</sup> Lo pseudonimo William Wilson deriva dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe incentrato sul tema del doppio.

<sup>403</sup> «Perhaps Quinn had been misguided in his hopes, momentarily confusing himself with Max Work, a man who never failed to profit from such situations».

Paul Auster, *City of Glass*, in *The New York Trilogy*, Faber and Faber Ltd, London 1987, p. 63.

[Trad. it.: «Forse Quinn si era lasciato trascinare dalla speranza, confondendo momentaneamente se stesso con Max Work, un uomo che non mancava mai di approfittare di quel tipo di situazioni».]

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 6.

[Trad. it.: «Nella triade di io che Quinn era diventato, Wilson fungeva da ventriloquo. Quinn stesso era il pupazzo e Work la sua voce animata che garantiva uno scopo all'impresa».]

<sup>405</sup> «He was Paul Auster now, and with each step he took he tried to fit more comfortably into the structures of transformation. Auster was no more than a name to him, a husk without content. To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts. And if there were no thoughts available to him, if his own inner life had been made inaccessible, then there was no place for him to retreat to.»

*Ibid.*, p. 61.

[Trad. it.: «Adesso era Paul Auster e ad ogni passo cercava di adattarsi comodamente ai vincoli di quella trasformazione. Auster non era più di un nome per lui, un involucro privo di contenuto. Essere Auster significava essere un uomo senza interiorità, un uomo senza pensieri. E se non aveva pensieri a disposizione, se la sua stessa vita interiore era stata resa inaccessibile, allora non c'erano luoghi dove potersi ritirare.»]

dopo anni di reclusione in una clinica per malati mentali.

Durante l'infanzia Peter Stillman è stato la cavia di un esperimento linguistico di stampo rousseauiano ideato dal padre, volto a scoprire quale fosse la lingua originaria parlata spontaneamente dal bambino. La segregazione del bambino, durata nove anni, ha causato danni irreversibili nella sua psiche, come si evince dai “rifiuti” verbali attraverso i quali Peter cerca di esprimersi<sup>406</sup>. La bizzarra idea di contattare un investigatore privato nasce dalla convinzione della moglie-logopedista di Peter Stillman che il padre del marito, una volta tornato in libertà, si sarebbe recato a New York con l'intenzione di ucciderlo.

Daniel Quinn accetta di mettersi sulle tracce del vecchio Stillman, lo rintraccia non appena giunto in città ed inizia a pedinarlo. Per una casualità, quindi, da scrittore di romanzi polizieschi Quinn si trasforma in un vero e proprio detective, confermando un'analogia già evidenziata dal narratore nelle pagine iniziali del racconto: «The detective is the one who looks, who listens, who moves through this morass of object and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable.»<sup>407</sup>.

Tuttavia, la visione del mondo che emerge nella *New York Trilogy* non collima con i principi alla base del racconto poliziesco classico, che fa riferimento ad un universo ordinato in maniera razionale nel quale è possibile ricercare indizi, cause ed effetti ben precisi. Il mondo rappresentato in *City of Glass* è in frantumi, governato dal caso e composto da schegge che non è più possibile tenere insieme. Dopo aver pedinato Stillman per settimane, Daniel Quinn si rende conto di avere fallito nel suo intento e che la logica deduttiva non può essere una valida alleata nella sua ricerca:

It was all a question of method. If the object was to understand Stillman, to get to know him well enough to be able to anticipate what he would do next, Quinn had failed. He had started with a limited set of facts [...]. But the facts of the past seemed to have no bearing on the facts of the present. Quinn was deeply disillusioned. He had always imagined that the key to good detective work was a close observation of details. The more accurate the scrutiny, the more successful the results. The implication was that human behavior could be understood, that beneath the infinite façade of gestures, tics, and silences, there was finally a coherence, an order, a source of motivation. [...] Quinn felt no closer to Stillman than when he first started

<sup>406</sup> L'intero racconto che Peter Stillman figlio narra a Daniel Quinn nel capitolo II è caratterizzato da un linguaggio frammentario prova dell'instabilità mentale del ragazzo. Cito la parte del racconto riguardante la segregazione:

«I say what they say because I know nothing. I am only poor Peter Stillman, the boy who can't remember. Boo hoo. Willy nilly. Nincompoop. Excuse me. They say, they say. But what does poor little Peter say? Nothing, nothing. Anymore. There was this. Dark. Very dark. As dark as very dark. They say that was the room. As if I could talk about it. The dark, I mean. Thank you.»

Ibid., p. 16.

<sup>407</sup> Ibid., p. 8.

[Trad. it.: «Il detective è un tipo che guarda, che ascolta e che si muove attraverso la palude di oggetti e avvenimenti alla ricerca del pensiero, dell'idea che metterà insieme tutte gli indizi e gli darà senso. In realtà, scrittore e detective sono interscambiabili.»]

following him [...] the only thing he felt now was the man's impenetrability.<sup>408</sup>

Il detective improvvisato Quinn, che in questo gioco di specchi rappresenta anche un alter ego dell'autore, registra su un taccuino rosso ogni azione di Stillman, ma non riesce a comprendere il senso di quello che vede. Stillman, durante le sue peregrinazioni solitarie per le vie di New York, ogni tanto si ferma, raccoglie un oggetto, lo ispeziona e, in alcuni casi, lo ripone in una sacca che porta ogni giorno con sé. Poi annota il ritrovamento su un taccuino rosso simile a quello di Quinn. Agli occhi di Quinn egli appare come «an archaeologist inspecting a shard at some prehistoric ruin»<sup>409</sup>.

Il bottino di Stillman risulta piuttosto bizzarro agli occhi di chi non conosce la sua missione; si tratta di oggetti desueti, rotti e senza valore: «...the objects Stillman collected were valueless. They seemed to be no more than broken things, discarded things, stray bits of junk»<sup>410</sup>. Sotto gli occhi stupiti di Quinn, Stillman raccoglie e scheda tali oggetti: «a collapsible umbrella shorn of its material, the severed head of a rubber doll, a black glove, the bottom of a shattered light bulb, several pieces of printed matter [...], a torn photograph, anonymous machinery parts, and sundry other clumps of flotsam he could not identify»<sup>411</sup>, addirittura «a dried dog turd»<sup>412</sup>, che viene annusato accuratamente e riposto nella sacca.

Quinn è completamente spiazzato dal comportamento del vecchio Stillman, che, lungi dall'essere un potenziale omicida, trascorre le sue giornate con gli occhi rivolti a terra, concentrato su rifiuti normalmente ignorati dalle altre persone. Le motivazioni alla base del progetto di Stillman sfuggono completamente a Quinn, che decide un giorno di avvicinarsi al vecchio per ottenere risposte sul suo comportamento. Il visionario progetto di Stillman nasce dalla convinzione che nel mondo è andato perduto il nesso tra le parole e le cose: «You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it»<sup>413</sup>.

<sup>408</sup> Ibid., p. 66-67.

[Trad. it.: «Era tutta una questione di metodo. Se l'obiettivo era capire Stillman, arrivare a conoscerlo abbastanza bene da anticipare la sua prossima mossa, Quinn aveva fallito. Era partito da una base limitata di fatti [...]. Ma le vicende del passato sembravano prive di attinenza con quelle del presente. Quinn era profondamente disilluso. Aveva sempre immaginato che la chiave di un buon lavoro investigativo fosse l'osservazione ravvicinata dei particolari. Più accurato il rilevamento, più positivi i risultati. La premessa era che il comportamento umano si possa comprendere, che dietro all'infinita facciata di gesti, tic e silenzi ci sia una coerenza, un ordine, un movente.»]

<sup>409</sup> Ibid., p. 59.

[Trad. it.: «un archeologo che ispeziona un frammento di alcune rovine preistoriche».]

<sup>410</sup> Ibid.

[Trad. it.: «...gli oggetti che Stillman collezionava erano privi di valore. Non sembravano niente di più che cose rotte, cose scartate, pezzi dispersi di immondizia».]

<sup>411</sup> Ibid.

[Trad. it.: «un ombrello ritraibile senza stoffa, la testa di una bambola di gomma, un guanto nero, la ghiera di una lampadina frantumata, vari pezzi di carta stampata [...], una foto strappata, parti anonime di macchinari e vari altri blocchi di detriti galleggianti che non riuscì a identificare.»]

<sup>412</sup> Ibid., p. 60.

[Trad. it.: «un escremento secco di cane».]

<sup>413</sup> Ibid., p. 76.

[Trad. it.: «Vede, il mondo è in frammenti, signore. Non solo abbiamo perso il senso della nostra finalità, abbiamo perso la lingua attraverso la quale possiamo parlare di questo.» ]

Le parole non si sono adattate alla frammentazione del mondo ed ora non sono più in grado di descriverlo; infatti, secondo Stillman, un ombrello che ha smesso di svolgere la propria funzione non può più essere indicato con il medesimo nome<sup>414</sup>. L'obiettivo di Stillman è, quindi, quello di dare nuovi nomi agli oggetti in frantumi, prelevati in un'area ben definita di Manhattan.

Il progetto di catalogare i frammenti è, a detta dello stesso Stillman, di natura metafisica poiché ispirato a quello di un certo Hammet di Danimarca, il cui obiettivo era rimettere in ordine un mondo andato in frantumi nel quale non vi sono più certezze. Il luogo migliore per dare avvio alla propria impresa monumentale è New York, per le cui strade Stillman vaga come un «archeologo della città del postmoderno»<sup>415</sup>:

I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap. It suits my purpose admirably. I find the streets an endless source of material, an inexhaustible storehouse of shattered things. Each day I go out with my bag and collect objects that seem worthy of investigation. My samples now number in the hundreds – from the chipped to the smashed, from the dented to the squashed, from the pulverized to the putrid”<sup>416</sup>

Stillman diviene l'icona di una società che non vede intorno a sé altro che il proprio sfacelo quotidiano («brokenness», «disarray»). La diretta conseguenza è lo smarrimento dell'individuo nel labirinto di una città di vetro: «In the Babel of New York, - afferma Norma Rowen – things stream across the eye in a series of disconnected atoms, and subject and object blur each other's image until we feel trapped in a universe of mirrors, a city of glass indeed»<sup>417</sup>.

Il conflitto di ruolo tra criminale e detective viene progressivamente svuotato di senso: Quinn e Stillman in fondo condividono un'analoga visione del mondo. Il racconto si è ormai

---

<sup>414</sup> «Now, my question is this. What happens when a thing no longer performs its function? It is still the thing, or has it become something else? When you rip the cloth off the umbrella, is the umbrella still an umbrella? You open the spokes, put them over your head, walk out into the rain, and you get drenched. Is it possible to go on calling this object an umbrella? In general, people do.» Sulla nozione di “paleonimia”, si veda Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1974.

Ibid., p 77.

[Trad. it.: «Ora la mia domanda è questa. Cosa accade quando una cosa non compie più la sua funzione? E' ancora la cosa, o è diventata qualcosa di diverso? Se laceri la tela di un ombrello, l'ombrello è ancora un ombrello? Apri i raggi, li metti sopra la testa, esci e cammini sotto la pioggia e ti bagni. E' possibile continuare a chiamare questo oggetto ombrello? Generalmente la gente lo fa».]

<sup>415</sup> Mili Romano, *Aritmie. Ultime visioni metropolitane*, CLUEB, Bologna 2003, p. 46.

<sup>416</sup> Paul Auster, *City of Glass*, op. cit., p. 78.

[Trad. it.: «Sono venuto a New York perché è il più desolato tra i luoghi, il più abietto. La disgregazione è ovunque, il disordine è universale. Devi solo aprire gli occhi per vederlo. Disgregate le persone, disgregate le cose, disgregate i pensieri. L'intera città è un cumulo di immondizia. Si adatta perfettamente al mio proposito. Le strade sono una fonte infinita di materiale, un inesauribile deposito di cose in frantumi. Ogni giorno esco con la mia borsa e colleziono oggetti che sembrano meritevoli di essere studiati. Il mio campionario contiene ormai centinaia di oggetti – dagli scheggiati ai frantumati, dagli ammaccati agli sfasciati, dai polverizzati ai putridi».]

<sup>417</sup> Norma Rowen, «The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*», *Critique*, vol. XXXII, n. 4, summer 1991, p. 232.

[Trad. it.: «Nella Babele di New York, le cose scorrono davanti agli occhi come serie di atomi disconnessi, e soggetto e oggetto confondono vicendevolmente la loro immagine fino a che ci sentiamo intrappolati in un universo di specchi, certamente in una città di vetro ».]

allontanato dalle premesse che potevano rimandare ad una *detective story* tradizionale per avventurarsi nell'incerto mondo postmoderno caratterizzato da una parola defunzionalizzata e desolata: «In the good mystery is nothing wasted, no sentence, no word that is not signifiant...»<sup>418</sup>. L'investigazione diviene metafisica<sup>419</sup>, poiché rappresenta la presa di coscienza di una salvezza al di fuori dalla nostra realtà culturale e linguistica. Secondo la lettura di Alison Russell, il crimine commesso da Stillman è rappresentato dalla prospettiva logocentrica adottata, che si basa sulla ricerca di una fondazione o di un referente ultimo posto al di fuori del linguaggio stesso<sup>420</sup>.

Il progetto di Stillman può rivelare alcune analogie con l'opera dell'autore reale Paul Auster: entrambi riutilizzano i rifiuti, i materiali già adoperati e poi scartati dalla tradizione. Il racconto è caratterizzato parallelamente dal *pastiche* letterario che fonde ironicamente le convenzioni di generi differenti: dal romanzo poliziesco caratterizzato da un'investigazione paradossale, alla digressione filosofico-religiosa, fino al discorso critico-letterario. La narrazione è inserita all'interno di una fitta rete intertestuale, che comprende riferimenti a Baudelaire<sup>421</sup>, al *Candide* di Voltaire<sup>422</sup>, al *Don Chisciotte* di Cervantes<sup>423</sup>, al *Paradise Lost* di Milton, a *Thought the Looking Glass* di Carrol etc. L'evidente attrazione per i materiali di seconda mano ed il loro utilizzo nell'opera d'arte testimonia la volontà di mettere in atto un progetto di riciclo degli scarti di parole e di cose sui quali si edifica la contemporaneità.

### 3.2.3 Il collezionismo patologico: *Homer and Langley* di E.L. Doctorow

Nel romanzo *Homer and Langley* (2009) Doctorow contamina realtà storica e finzione secondo una tendenza all'ibridazione tipicamente postmoderna<sup>424</sup>. Attraverso la narrazione della vita

<sup>418</sup> Paul Auster, *City of Glass*, op. cit., p. 15.

[Trad. it.: «Nei buoni racconti di mistero nulla è spazzatura, non c'è frase o parola che non sia significativa.... ».]

<sup>419</sup> Questo genere viene infatti definito «metaphysical detective story» ed avvicina le inchieste presenti in questa trilogia a quelle di Borges, Pynchon e Nabokov.

<sup>420</sup> Alison Russell, «Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Story», *Critique*, n. 31, 1990, pp. 71-83. Anche per questo aspetto si veda Derrida, *La dissemination*, cit.

<sup>421</sup> «Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. In other words: It seems to me that I will always be happy in the place where I am not. Or, more bluntly: Wherever I am not is the place where I am myself. Or else, taking the bull by horns: Anywhere out of the world. ».

Ibid., p. 110-111.

<sup>422</sup> «In the best of all worlds, ...».

Ibid., p. 115.

<sup>423</sup> Nel capitolo X Daniel Quinn si imbatte per una casualità nello scrittore Paul Auster che sta scrivendo un'opera di critica letteraria e analizza il ruolo dell'autore fittivo nel *Don Chisciotte*.

<sup>424</sup> Doctorow sostiene che l'idea del romanzo sia nato dalla lettura nel 2002 di un articolo di cronaca a proposito delle proteste di alcuni residenti contro l'intitolazione ai fratelli Collyer del giardino sorto là dove si trovava la loro abitazione all'angolo tra la Quinta Strada e la 128ma. Una tra le libertà più evidenti discrepanze tra eventi narrati e vicende dei realmente riguarda il tempo del racconto che comprende eventi fino agli anni Settanta, mentre nella realtà entrambi i fratelli vengono ritrovati morti nel 1947.

dei fratelli Collyer, viene mostrata una forma maniacale e patologica di collezionismo, che, scrive Massimo Fusillo, «scaturisce dalla stessa attrazione per l'alterità della materia tematizzata in vario modo dal modernismo»<sup>425</sup>. I protagonisti sono afflitti da una particolare ossessione, ora nota con il nome di “sindrome dei fratelli Collyer” o “disposofobia”, che consiste nell'accumulo maniacale e compulsivo di oggetti inutili, ciarpame, rottami e immondizia di vario tipo. I due fratelli concepiscono la vita come accumulazione, portando all'estremo una tendenza della società postmoderna già messa in evidenza da Jean Baudrillard nel suo saggio del 1976 *L'Échange symbolique et la mort*<sup>426</sup>. Mentre la tendenza dominante prevede una negazione della morte tramite l'accumulazione, questa vicenda di follia mostra come in realtà il tempo stesso della morte è quello dell'accumulazione. Homer e Langley vivono a New York in una casa sulla Quinta Strada, che progressivamente si riempie di rifiuti fino a diventare un labirinto di spazzatura nel quale è impossibile muoversi. Vengono ritrovati entrambi morti nel 1947 sommersi dal labirinto stesso che si erano costruiti intorno.



Fotografia dell'interno della casa dei fratelli Collyer

La narrazione di Doctorow, a differenza di quelle che lo precedono sulla medesima vicenda, non si sofferma sulla descrizione della morte dei fratelli Collyer, ma mira a raccontare la loro vita ed il progressivo sviluppo della patologia del collezionismo ossessivo-compulsivo. La narrazione

<sup>425</sup> Massimo Fusillo, *Feticci*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 158.

<sup>426</sup> Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976.

viene condotta in prima persona da Homer, che con il cantore epico condivide oltre al nome la cecità. L'obiettivo raggiunto attraverso l'utilizzo del punto di vista interno e la narrazione in prima persona da parte di uno dei due protagonisti è quello di mostrare la nascita della sindrome dal suo interno, quasi come se si trattasse di un destino inevitabile. Oltre alla dimensione introspettiva, troviamo nel racconto di Homer anche una dimensione epica, che si sostanzia nell'affresco della storia americana del Novecento. Attraverso la narrazione di Homer, infatti, veniamo a conoscenza del trauma subito da Langley durante la Grande Guerra, della vita durante i Ruggenti Anni Venti, delle tragedie consumate durante la Seconda guerra mondiale ed infine del rinnovamento postbellico e del movimento hippy.

La tendenza patologica di Langley alla raccolta di oggetti defunzionalizzati inizia con l'accumulo compulsivo di quotidiani, che vengono archiviati ed accatastati a seconda della tipologia della notizia:

Langley's project consisted of counting and filing news stories according to category: invasions, wars, mass murders, [...]. There was a separate category for natural disasters such as epidemics, earthquakes, and hurricanes. I can't remember what all the categories were. As he explained, eventually – he did not say when – he would have enough statistical evidence to narrow his findings to the kind of events that were, by their frequency, seminal human behavior<sup>427</sup>.

Si manifesta, attraverso questa «huge enterprise», una tendenza all'accumulo che assumerà nel tempo proporzioni sempre più preoccupanti. L'obiettivo finale di questa impresa, chiaramente mai portata a termine, è la realizzazione di un unico giornale senza data, che racconti la vita americana grazie alla registrazione di notizie eternamente attuali.

La volontà di trovare un paradigma di lettura del mondo eterno ed esaustivo, che contenga al suo interno tutte le possibili variabili, e che ha illustri esponenti in Mallarmé e Borges, è una costante rintracciabile in ogni ricerca di Langley. Il collezionismo di Langley tende più precisamente alla ricerca di un oggetto ideale, di un esemplare perfetto al quale ogni altro debba fare riferimento. Per dare sfogo a questa tendenza, Langley, durante le sue scorrerie notturne, si impossessa di innumerevoli versioni dello stesso oggetto con le quali riempie progressivamente la casa: inizia con il collezionare grammofoni, per poi passare alle macchine da scrivere e ad innumerevoli altri oggetti che raccoglie in serie:

When Langley brings something into the house that has caught his fancy – a piano, a toaster, a Chinese bronze horse, a set of encyclopedias – that is just the beginning. Whatever it is, it will be acquired in several versions

<sup>427</sup> E. L. Doctorow, *Homer and Langley*, Hachette, London 2009, p. 48.

[Trad. it.: «Il progetto di Langley consisteva nel contare gli articoli di cronaca ed archivarli secondo la categoria: invasioni, guerre, stragi [...]. C'era una categoria a parte per i disastri naturali come epidemie, terremoti e uragani. Non le ricordo tutte. Langley mi spiegò che alla fine – non disse quando – avrebbe avuto sufficienti prove statistiche per circoscrivere i risultati agli avvenimenti definibili, per la loro frequenza, come manifestazioni fondamentali del comportamento umano».]

because until he loses his interest and goes on to something else he'll be looking for its ultimate expression<sup>428</sup>.

Il momento che segna il passaggio decisivo da un collezionismo certo maniacale, ma non ancora patologico, all'alienazione vera e propria è rappresentato dall'acquisto per pochi dollari di un'antiquata Ford Modello T. Questa automobile viene trasportata nel salone della casa nella Quinta Strada, trasformandosi in una sorta di relitto industriale colmo di riviste e immondizia di vario genere, che lascia esterrefatti i visitatori:

... Langley couldn't say why he'd put the Model T in the dining room. I knew how his mind worked: he'd operated from an unthinking impulse, seeing the car on one of his collecting jaunts around town and instantly deciding he must have it while trusting that the reason he found it so valuable would eventually become clear to him<sup>429</sup>.

La Ford Model T diventa il centro di un universo nel quale prolifera un numero sempre più imponente di resti, relitti, rifiuti di vario tipo, che vengono accumulati non più soltanto all'interno della casa, ma anche nel giardino, anch'esso adibito a deposito dei bizzarri oggetti accumulati in maniera compulsiva<sup>430</sup>. Nel romanzo troviamo alcuni lunghe e dettagliati elenchi degli oggetti disfunzionali? presenti nell'abitazione dei fratelli Collyer, sempre più simile ad una discarica ben organizzata:

...our garden had been given over to storage – things accumulated over the years that we had bought or salvaged in expectation of their possible usefulness sometimes in the future: an old refrigerator, boxes of plumbing joints and pipes, milk-bottle crates, bedsprings, headboards, a baby carriage with missing wheels, several broken umbrellas, a worn-out chaise longue, a real fire hydrant, automobile tires, stacks of roof shingles, odd pieces of lumber, and so on.<sup>431</sup>

Dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale, Langley riesce ad incrementare ulteriormente la sua bizzarra collezione di oggetti impadronendosi di resti bellici<sup>432</sup>. Anche se

<sup>428</sup> Ibid., p. 37

[Trad. it.: «Quando Langley porta a casa qualcosa che ha colpito la sua fantasia – un pianoforte, un tostapane, un cavallo di bronzo cinese, un'enciclopedia in più volumi – quello è solo l'inizio. L'oggetto, qualunque esso sia, verrà acquisito in parecchie versioni, perché, fino a quando non perderà interesse e passerà ad altro, Langley continuerà a cercarne la manifestazione definitiva».]

<sup>429</sup> Ibid., p. 81.

[Trad. it.: «... Langley non sapeva dire perché aveva piazzato la model T in sala da pranzo. Sapevo come funzionava la sua mente: aveva agito per un impulso irragionevole, decidendo che doveva possedere quella macchina subito dopo averla scovata in una delle sue escursioni da collezionista in giro per la città, sicuro che il motivo per cui gli sembrava così preziosa alla fine sarebbe diventato chiaro».]

<sup>430</sup> «... our backyard had been given over the storage – things accumulated over the years that we had bought.»

Ibid.

<sup>431</sup> Ibid., p. 95.

[Trad. it.: «... il nostro giardino era adibito a deposito di oggetti accumulati nel corso degli anni, che avevamo comprato o recuperato in previsione di una possibile utilità futura: un vecchio frigorifero, scatole di giunti e tubi idraulici, cassette di bottiglie del latte, reti e testate di letti, una carrozzina senza ruote, diversi ombrelli rotti, una chaise-longue sdrucita, un autentico idrante, gomme d'automobile, cataste di scatole, rottami di legno e così via.»]

<sup>432</sup> «Langley said G.I. stuff was so cheap in the flea markets that it present a business opportunity. We had ammunition belts, boots, helmets, canteens, tin food containers with tin utensils, telegraph keys, or 'bugs', developed for the Army Signal Corps, a tabletop full of olive drab trousers and Ike jackets, uniform fatigues, hard wool blankets, pocketknives, binoculars, boxes of service ribbons, and so on.»

quest'ultimo, avallato in fin dei conti dal fratello Homer, continua a sostenere l'utilità che gli oggetti collezionati possono avere, in realtà le cianfrusaglie vengono continuamente ammassate senza svolgere alcuna funzione. Mentre Langley si mostra sempre determinato a credere all'utilità che il suo bottino assumerà in futuro, la posizione di Homer appare più sfumata e le sue parole sembrano dimostrare un grado di consapevolezza maggiore rispetto al fratello. Tuttavia, benché sembri persuaso dell'effettiva inutilità dei resti che proliferano nella sua dimora, Homer non riesce a percepire chiaramente la gravità che sta assumendo la patologia ossessivo-compulsiva del fratello.

Langley continua, da parte sua, a considerare le sue imprese con uno sguardo naïf descrivendo la sua casa come un museo, nel quale i bizzarri oggetti in disfacimento recano testimonianza di una storia alternativa che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduta:

It was as if the times blew through our house like a wind, and these were the things deposited here by the winds of war. [...] So long with everything else, all these helmets, boots, etc. ended up now where they had been deposited, artifacts of some enthusiasms of the past, almost as if we were a museum, though with our riches as yet uncatalogued, the curating still to come.<sup>433</sup>

Viene così istituito un parallelismo, presente anche in *Underworld* di DeLillo e in *Raymond Isidore e la sua cattedrale* di Franzosini, tra deposito, museo e discarica. Langley definisce la sua dimora «warehouse of precious acquisitions»<sup>434</sup>, sottolineando il valore che assumono i rottami raccolti, e non esita a arrogarsi, insieme al fratello, il titolo di profeta di una nuova era: «my brother and I were, willy-nilly and ipso-facto, prophets of a new age»<sup>435</sup>.

Langley, pur essendo un alienato mentale, è anche un personaggio colto e poliedrico, che «cerca sempre – come scrive Massimo Fusillo – di dare uno statuto teorico alla sua patologia»<sup>436</sup>, riflettendo sull'assenza di senso dell'esistenza e sugli impulsi autodistruttivi insiti nell'uomo e nella società. La sua ossessione per la rifunzionalizzazione di oggetti privi di utilità lo avvicina, ad un certo punto della sua esistenza, al mondo dell'arte. Diviene un artista amatoriale, che riprende le tecniche compositive tipiche del Dadaismo applicando sulla tela ogni sorta di materiale. La tela è, in questo senso, il doppio della casa dei fratelli e Langley la tratta secondo il medesimo processo.

Ibid., p. 102.

[Trad. it.: «Langley diceva che l'equipaggiamento bellico era così economico nei mercatini delle pulci da rappresentare un'opportunità di guadagno. Possedevamo cartucchiere, scarponi, elmetti, borracce, gavette di latta con posate di latta, tasti telegrafici, detti 'bug', ideati per l'Army Signal Corps, un tavolo coperto di pantaloni verde militare e giacche alla Ike, tenute distrutte, coperte di lana robusta, coltellini tascabili, binocoli, scatole da decorazione e così via.»]

<sup>433</sup> Ibid., p. 102.

[Trad. it.: «Era come se il tempo attraversasse la nostra casa come un vento, e queste erano le cose depositate qui dai venti di guerra. [...] Così insieme a tutto il resto, tutti quegli elmetti, scarponi etc. rimasero là dove si erano depositati, manufatti di alcuni entusiasmi del passato, quasi come se fossimo un museo, anche se il nostro patrimonio non era ancora catalogato e il curatore doveva ancora arrivare.»]

<sup>434</sup> Ibid., p. 142.

[Trad. it.: «deposito di preziose acquisizioni.»]

<sup>435</sup> Ibid.

[Trad. it.: «Mio fratello ed io eravamo, volente o nolente e ipso facto, i profeti di una nuova era.»]

<sup>436</sup> M. Fusillo, titolo dell'opera, op. cit., p. 159.

Langley stesso definisce la sua opera con il nome collettivo di «objets trouvés » ed utilizza la propria dimora come fonte da cui attingere il materiale artistico: «Found objects he called them, and to find them he needed only to look around, our house being the source of the bird feathers, string, bolts of cloth, small toys, fragments of glass, scraps of wood, newspaper headlines, and everything else that inspired him.»<sup>437</sup>.

La casa diventando un luogo sempre più labirintico e invivibile, Langley nella parte conclusiva della sua narrazione ricorre ad immagini via via più claustrofobiche attraverso una vertiginosa lista:

The house [...] was a labyrinth of hazardous pathways, full of obstructions and many dead ends. Whit enough light someone could make his way through the zigzagging corridors of newspapers bales, or find passage by slipping sideways between piles of equipment of one kind or another – the guts of pianos, motors wrapped in their power cords, boxes of tools, paintings, car body parts, tires, stacked chairs, tables on tables, headboards, barrels, collapsed stacks of books, antique lamps, dislodged pieces of our parents' furniture, rolled-up carpet, piles of clothing, bicycles – but it needed the native gifts of a blind man who sensed where things were by the air the displaced to get from one room to another without killing himself in process»<sup>438</sup>.

La casa è ormai una trappola, un labirinto anche per i suoi stessi abitanti. Troviamo nelle pagine seguenti un altro opprimente elenco di oggetti, che comunica un analogo senso di claustrofobia, quasi che i relitti stiano proliferando in maniera tanto straordinaria da impedire ogni forma di esistenza nella casa:

labyrinth of baled newspapers and [...] folded chairs and bridge tables, knocking down standing lamps, stacks of canvases, as the fireman aimed their nozzle through the back door down to the smoking racks of lumber, the used tires, and odd pieces of furniture, a legless bureau, a bedspring, two Adirondack chairs, and other item stored there in the expectation that someday we would find use for them»<sup>439</sup>.

Dalla prosa di Homer traspaiono i segni di questa perdita progressiva di contatto con la

<sup>437</sup> E. L. Doctorow, op. cit., p. 133.

[Trad. it.: «Oggetti trovati li chiamava, per trovarli gli bastava guardarsi intorno, perché era dalla nostra casa che provenivano le piume d'uccello, lo spago, le pezze di stoffa, i piccoli giocattoli, i frammenti di vetro, i pezzi di legno, i titoli di giornale e ogni altra cosa che lo ispirava.»]

<sup>438</sup> Ibid., p. 158.

[Trad. it.: «La casa [...] era ormai un labirinto di viottoli pericolosi, pieno di ostacoli e vicoli ciechi. Se c'era luce a sufficienza era possibile farsi strada negli zigzaganti corridoi di balle di giornali, o trovare un varco infilandosi di traverso tra mucchi di oggetti vari -parti meccaniche di pianoforti, motori avvolti nei cavi di alimentazione, cassette degli attrezzi, quadri, pezzi di carrozzerie di automobili, copertoni, sedie accatastate, tavoli sopra tavoli, testate di letti, barili, pile di libri crollate, lampade d'antiquariato, pezzi di mobili dei nostri genitori, tappeti arrotolati, mucchi di vestiti, biciclette – ma era necessario il dono naturale di un uomo cieco, che percepisce dove si trovano le cose grazie all'aria che spostano, per riuscire a spostarsi da una stanza ad un'altra senza ammazzarsi durante il percorso».]

<sup>439</sup> Ibid., p. 161.

[Trad. it.: «il labirinto di balle di giornali e [...] sedie pieghevoli e tavoli da bridge, abbattendo lampade a stelo e cataste di tele mentre i pompieri puntavano la lancia, attraverso la porta sul retro, contro i rottami di legno fumante, i copertoni usati e i mobili scompagnati, un cassettoni senza una gamba, una rete da letto, due sedie Adirondack, e altri oggetti depositati lì in previsione che un giorno tornassero utili».]

realtà fino a che rimane solo la parola scritta a confortarlo. Homer diventa un prigioniero nella sua stessa casa ed il rapporto con il mondo appare ancora più compromesso dato che progressivamente comincia a perdere anche l'udito. Ormai il personaggio, oltre alla segregazione spaziale, prova anche l'isolamento uditivo che lo porta ad una chiusura totale al mondo esterno. Il romanzo si chiude con la sua narrazione cupa e desolata alla quale ormai deve affidare interamente se stesso, essendo venuto a mancare ogni altro tipo di contatto con l'esterno. La vicenda si chiude in un crescendo tragico: Homer si chiede disperato dove si trovi Langley, dato che ormai sono giorni che non ne percepisce la presenza.

### 3.3 Thomas Pynchon: contromemoria, entropia e rifiuti

Contromemoria ed entropia sono termini-chiave per comprendere l'opera di Pynchon. Essi si associano, soprattutto nella prima fase della sua produzione, ad una ossessiva presenza del tema dei rifiuti; presenza che sottende e struttura il romanzo-manifesto *The Crying of Lot 49* pubblicato nel 1965.

Per entropia intendiamo quel movimento negativo che produce il progressivo deterioramento di un ordine iniziale. In arte si intende per movimento entropico la rappresentazione di situazioni di disgregazione; si può compiere sia per degrado, come nel caso dei luoghi presenti nell'opera di Gordon Matta-Clark nei parcheggi vuoti dei supermercati ricoperti di macchie d'olio fotografati da Rusha ai quali abbiamo fatto riferimento precedentemente; sia per iperbolica profusione, secondo il processo teoricamente infinito di accumulo del quale si sostanziano, ad esempio, le *poubelles* di Arman. L'entropia prevede, infatti, tanto uno sprofondamento quanto un accumulo; fenomeni che possono essere considerati come uno spreco irrecuperabile di energia. Il progressivo movimento degenerativo lascia dietro di sé frammenti di realtà o brandelli di senso che abitano in territori oscuri e clandestini della mente o della realtà urbana.

La marginalità di questi territori è inevitabile in una cultura che si sviluppa all'interno di una dittatura dei media nella quale gli spazi di umana libertà sono estremamente ridotti. Nell'opera di Pynchon questo spazio al di fuori di ogni controllo è incarnato dal rifiuto: la retorica mediatica, enfatizzando la dialettica tra obsolescenza e innovazione, lascia infatti solo in questi spazi liminari un margine di libertà. Attraverso gli occhi di Mucho Mass, il marito della protagonista di *The Crying of Lot 49*, un venditore di auto usate, vediamo presentarsi per la prima volta nel romanzo il tema dei rifiuti, che costituisce all'interno dell'opera un *fil rouge* sottotrama. Già nel primo capitolo troviamo un lungo elenco di oggetti di scarto che Mucho Mass è solito rinvenire nelle auto che gli vengono consegnate:

[...] inside smelling hopelessly of children, supermarket booze, two, sometimes three generations of cigarette smokers, or only dust – and when the cars were swept out you had to look at the actual residue of these lives, and there was no way of telling what things had been truly refused (when so little he supposed came by that out of fear most of it had to be taken and kept) and what had simply (perhaps tragically) been lost: clipped coupons promising saving of 5 or 10c, trading stamps, pink flyers advertising specials at the markets, butts, tooth-shy combs, help-wanted ads, Yellow Pages torn from the phone book, rags of old underwear or dresses that already were period costumes, [...] all the bits and pieces coated uniformly, like a salad of despair, in a gray dressing of ash, condensed exhaust, dust, body wastes – <sup>440</sup>

<sup>440</sup> Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1965), Vintage Book, London 2000, pp. 4-5.

[Trad. it.: «gli interni disperatamente saturi di tanfo di bambini, di alcolici da supermarket, di due o anche tre generazioni di fumatori, o soltanto di polvere – e quando le auto venivano rimesse in ordine dovevi controllare il vero residuo delle loro vite, e non c'era modo di sapere quali cose fossero state veramente rifiutate (quando

Questo ammasso di rifiuti prodotti dalla società dei consumi ed i riti connessi al loro smaltimento provocano in Mucho Mass uno stato di perenne turbamento nello svolgere la sua professione, che agli occhi di un osservatore esterno potrebbe sembrare banale e ripetitiva. L'esaltazione del nuovo rispetto al vecchio è un falso mito, un benessere illusorio sul quale Mucho ha modo di riflettere proprio a partire dalla propria attività lavorativa: «he could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else's life. As if it were the most natural thing»<sup>441</sup>. Ogni acquisto deve rappresentare per l'acquirente una nuova idea di sé, quindi anche ciò che è vecchio deve essere ammantato di una patina di novità per poter avere un valore commerciale.

Il ciclo della produzione forsennata di idee e di cose a tutto svantaggio della conservazione crea una sovrapproduzione materiale ed immateriale che tende ad atrofizzare la memoria. La quantità esorbitante di oggetti ed informazioni quotidianamente prodotti disorienta l'individuo, spingendolo ad assumere la *forma mentis* del consumatore bulimico e compulsivo. L'esito finale di questa dittatura dei media è la produzione di quella che Pynchon definisce una sorta di amnesia su scala globale.

Questo annichilimento della memoria nella società contemporanea è incarnato dalla ricerca di Oedipa Maas, la protagonista di *The Crying of Lot 49*, che casualmente si ritrova a raccogliere le tracce di un sistema clandestino di circolazione delle informazioni. Passo dopo passo, attraverso una serie di *rivelazioni*, viene svelata l'esistenza di una rete alternativa, chiamata Sistema Tristero la cui sigla risulta essere significativamente W.A.S.T.E., cioè spazzatura.

She could, at this stage of things, recognize signals like that, as the epileptic is said to – an odor, color, pure piercing grace note sounding his seizure. Afterwards it is only this signal, really dross, this secular announcement, and never what is revealed during the attack, that he remembers. Oedipa wondered whether, at the end of this (if it were suppose to end), she too might not be left with only compiled memory of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself, which must some how each time be too bright for her memory to hold [...]<sup>442</sup>.

---

supponeva disponessero di così poco da dover per paura prendere e tenere quasi tutto) e quali semplicemente (tragicamente, forse) erano andate perdute: tagliandi che promettevano sconti di 5 o 10 cent, bollini premio, volantini rosa reclamizzanti offerte speciali del supermarket, mozziconi, pettinini sdentati, annunci cercasi-aiutante, Pagine Gialle strappate da un elenco telefonico, cenci di vecchia biancheria intima o di vestiti che erano già costumi d'epoca [...] tutti brandelli e pezzetti uniformemente ricoperti, come un'insalata di disperazione, da un condimento grigio di cenere, condensa di scappamenti, polvere, rifiuti corporei».]

<sup>441</sup> Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1965), Vintage Book, London 2000, p. 5.

[Trad. it.: «non poteva neanche accettare il modo in cui ogni proprietario, ogni ombra, si presentava per scambiare una versione di sé ammassata e guasta con un'altra, altrettanto senza futuro, proiezione semovente della vita di qualcun altro».]

<sup>442</sup> Ibid., p. 71.

[Trad. it.: «Allo stato attuale Oedipa sapeva riconoscere segnali di quel tipo, come si dice riescano a fare gli epilettici: un odore, un colore, la pura nota penetrante di grazia che preannuncia una crisi. Più tardi è unicamente questo segnale che ricordano, un rifiuto [scoria], un'annunciazione laica, e mai quello che si rivela nel corso della

La memoria diviene un serbatoio di informazioni incomplete carico di indizi definiti *dross* cioè scorie: rifiuti dunque dai quali risulta impossibile ricomporre un intero. Si tratta di quei rifiuti che in questo lavoro abbiamo deciso di classificare come “frammenti” e sullo statuto dei quali abbiamo già avuto modo di soffermarci.

La verità ultima, in quanto tale, rimane preclusa nella sua interezza ad Oedipa, la quale si sente parte di un sistema che sfugge ad ogni possibile conclusione logica. La protagonista può tuttavia avvicinarsi ad essa attraverso quelle tracce che sono fisicamente incarnate dai rifiuti in un processo di desimbolizzazione. Non a caso il sistema Tristero, un'organizzazione che vuole veicolare una controcultura clandestina sviluppata attraverso il sistema del vecchio servizio postale, viene rappresentato proprio attraverso la sigla W.A.S.T.E., che è, di per sé, un mero significante.

For an hour she prowled among the sunless, concrete underpinnings of the freeway, finding drunks, bums, pedestrians, pederasts, hookers, walking psychotic, no secret mailbox. But at last in the shadows she did come on a can with a swinging trapezoidal top, the kind you throw trash in: old and green, nearly four feet high. On the swinging part were hand-painted the initials W.A.S.T.E. She had to look closely to see the periods between the letters<sup>443</sup>

Questa rete clandestina antisistema cerca di sfruttare l'invisibilità percettiva dei rifiuti. Questi infatti, pur trovandosi perennemente accanto a noi, non vengono mai presi in considerazione quasi che la società fosse caduta preda di un'amnesia collettiva al loro cospetto. Di fronte a questo fenomeno di generale rimozione, l'eroismo di Oedipa consiste proprio nel rintracciare frammenti ed indizi che le consentano di ricordare in un mondo dominato dall'oblio: «The repetition of symbols was to be enough, without trauma as well perhaps to attenuate it or even jar it altogether loose from her memory. *She was mean to remember. [...] I am mean to remember. Each cloud that comes is supposed to have its own clarity, its fine chances for permanence.*»<sup>444</sup> Ricordare diviene per Oedipa una missione fino a quando, al culmine della sua *quête*, riesce finalmente a trovare un oggetto che assurge ad emblema della memoria tutta: un vecchio materasso, definito come «stuffed memory»<sup>445</sup>.

---

crisi. Oedipa si chiese se, alla fine di tutto ciò (purché finisse), non sarebbe a sua volta rimasta con niente più che un memoriale di indizi, dichiarazioni, allusioni, ma senza mai la verità centrale, che ogni volta per un verso o per l'altro sarebbe stata troppo luminosa per persistere nel suo ricordo».]

<sup>443</sup> Ibid., pp. 98-99

[Trad. it.: «Si aggirò per un'ora tra fondamenta di calcestruzzo della freeway sulle quali non batteva il sole incontrando ubriachi, vagabondi, gente di passaggio, pederasti, prostitute, psicopatici ambulanti, nessuna cassetta della posta. Ma alla fine tra le ombre si imbatté in un bidone con un coperchio trapezoidale basculante, come quelli dentro i quali si getta l'immondizia: vecchio e verde, alto più di un metro. Sul coperchio avevano scritto a mano le iniziali W.A.S.T.E. Dovette guardare molto da vicino per distinguere i puntini tra le lettere».]

<sup>444</sup> Ibid., p. 89.

[Trad. it.: «La ripetizione dei simboli doveva essere sufficiente, senza l'aggiunta di un trauma ad affievolirla forse, o addirittura a distaccargliela completamente dalla memoria con il suo impatto. *Era previsto che ricordasse. [...] E' previsto che io ricordi. Ogni indizio che arriva deve avere la sua evidenza, le sue belle possibilità di permanenza*».]

<sup>445</sup> Ibid., p. 97.

[Trad. it.: «memoria imbottita».]

Questo materasso mnestico non può non evocare l'opera di Robert Rauschenberg del 1955 dal titolo *Bed* nella quale l'artista assembla, a formare un letto, una serie di oggetti derivanti dall'ambito quotidiano. Una sorta di *ready-made* che rimanda al Dadaismo, tanto da indurre i critici a coniare il termine New Dada per descrivere la sua arte.

Quest'opera cerca di ridurre il divario tra vita quotidiana e arte materializzando su un supporto una serie di parti distintive dell'oggetto, alle quali si aggiungono tracce di pittura gettata secondo una tecnica che rimanda all'Espressionismo astratto. Tale tecnica conferisce all'opera, nel suo insieme, un aspetto "vissuto" quasi che sul letto si fosse consumato un crimine e ne rimanessero ancora i drammatici segni.

Evidente l'affinità di quest'opera con la scena descritta nell'opera di Pynchon: una prostituta sta, infatti, morendo sopra al materasso nel quale Oedipa ritrova poi tracce di secrezioni corporee accumulate nel corso dei decenni: spoglie, sudore, sperma...trasformano l'imbottitura del vecchio materasso nella banca dati di tutto quello che si è perduto.

Cammed each night out of that safe furrow the bulk of this city's waking each sunrise again set virtuously to ploughing, what rich soils had he turned, what concentric planets uncovered? 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 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?<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> Ibid., pp. 95-96.

[Trad. it.: «Sobbalzato ogni notte fuori da quel solco sicuro che la maggior parte del quotidiano risveglio di questa città si apprestava virtuosamente ad arare, quali ricchi suoli aveva dissodato, quali pianeti concentrici scoperto? Quali voci sentite per caso, frammenti di divinità luminescenti intravisti nel fogliame di carta di manifesti macchiata, mozziconi di candela accesi per roteare nell'aria sopra di lui prefigurando la sigaretta fumando la quale lui o un amico si sarebbero un giorno addormenti, per finire così tra le fiamme, sali segreti trattenuti per tutti questi anni dall'insaziabile imbottitura del materasso che era in grado di custodire le vestigia di ogni sudore da incubo, di ogni inabile vescica traboccata, di ogni sogno bagnato consumato viziosamente e lacrimevolmente, come la banca della memoria di un calcolatore delle perdite?».]



Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955  
Olio e matita su cuscino, copriletto e lenzuolo su un supporto di legno  
MoMA New York  
191.1 x 80 x 20.3 cm

D'un tratto però Oedipa si accorge che questo controarchivio si può trasformare in un attimo nel simbolo dell'inevitabilità dell'oblio, considerato come esito finale della sua ricerca. Non si tratta più, in questo caso, di un'amnesia sociale utile a sostenere i regimi totalitari alla quale abbiamo fatto riferimento inizialmente, ma del dimenticare come risultato inevitabile dell'avanzamento della storia. La perdita delle informazioni contenute negli scarti accumulati all'interno dell'imbottitura del materasso mette Oedipa di fronte al fatto che, per quanto possa essere necessario ricordare, l'oblio risulta salvifico quanto il ricordo. L'incendio del materasso, che Oedipa immagina possa essere banalmente causato da una sigaretta lasciata accesa, si trasforma in un solenne funerale vichingo,

che rimanda ad un rituale espiatorio, nel quale il marinaio viene fatto bruciare su una barca insieme con i propri oggetti di valore. Gli oggetti di valore si tramutano così in quegli stessi scarti corporei presenti nel materasso come a sottolineare la valenza paradossale del negletto.

So when this mattress flared up around the sailor, in his Viking's funeral: the stored coded years of uselessness, early death, self-harrowing, the sure decay of hope, the set of all men, who had slept on it, whatever their lives had been, would truly cease to be, forever, when the mattress burned. [...] It was as if she had just discovered the irreversible process. It astonished her to think that so much could be lost, even the quantity of hallucination belonging just to the sailor that the world bear no further trace it.<sup>447</sup>

Quella di Oedipa è un'epifania, un breve attimo di contatto autentico con la verità: l'irreversibilità del processo storico. Ricordo e oblio, all'interno di questo processo, perdono l'evidenza della distinzione; come fa notare James Joyce, il termine *letter* mostra una stretta vicinanza con *litter*, cioè rifiuto<sup>448</sup>.

Nell'epoca dei mass-media digitali, una ipertrofia di informazioni può alterare la dialettica salvifica tra ricordo e oblio con esiti pericolosi. Come Oedipa Mass, Winston Smith in *1984* di George Orwell<sup>449</sup>, elegge a materia del ricordo l'invisibile per eccellenza, ovvero quei rifiuti che spesso sfuggono al controllo sociale. Nella distopia immaginata da Orwell il Partito ha pieno potere non solo sul presente e sul futuro, ma anche sul passato<sup>450</sup>. Il controllo del passato avviene attraverso quella che viene definita una "educazione della memoria", la quale implica di fatto un suo azzeramento: nel romanzo nessuno riesce a ricordare il passato, neanche il proprio, come se un'amnesia collettiva avesse colpito l'intera popolazione. Winston trova un'apparente oasi di pace dal controllo del Grande Fratello in una stanza collocata al di sopra della bottega di un robivecchi, chiamata significativamente *the junk-shop*, all'interno della quale prova fin dal principio una sensazione di nostalgia, una reminiscenza legata al suo personale passato che non riesce a descrivere a parole. Questo luogo diviene un rifugio per Winston nel quale può entrare nuovamente in contatto con il suo passato: «What mattered was that the room over the junk-shop should exist.

To know that it was there, inviolate, was almost the same as being in it. The room was a world, a

<sup>447</sup> Ibid., pp. 97-98.

[Trad. it.: «Così quando quel materasso si sarebbe incendiato avvolgendo il marinaio nel suo funerale vichingo: gli anni serbati, codificati di inutilità, morte prematura, auto-saccheggio, il declino sicuro della speranza, la catena di tutti gli uomini che ci avevano dormito, quali che fossero state le loro vite, avrebbero cessato di esistere, per sempre, con il bruciare del materasso. [...] Le sembrava di avere appena scoperto un processo irreversibile. La lasciava allibita l'idea che così tanto si potesse perdere. Anche il quantitativo di allucinazione che era solo del marinaio di cui il mondo non avrebbe più recato traccia.»]

<sup>448</sup> Una volta terminata la stesura di *Finnegans Wake* Joyce riceve alcune lettere di protesta, una tra queste è intitolata «A litter to Mr Joyce» ed è firmata «Vladimir Dixon».

«The work of Joyce presents us with the materiality of symthom as language, as letter, letters and litters» p. 205

<sup>449</sup> George Orwell, *1984* (1949), Penguin Books, London 1987.

<sup>450</sup> «Thus history is continuously rewritten. This day- to-day falsification of the past, carried out by the Ministry of Truth, is as necessary to the stability of the regime. [...]

The mutability of the past is the central tenet of Ingsoc. Past events, it is argued, have no objective existence, but survive only in written records and in human memories. The past is whatever the records and the memories agree upon.»

Ibid., p. 222.

pocket of the past where extinct animals could walk.»<sup>451</sup>. Winston è effettivamente un animale in via di estinzione, o “l'ultimo uomo” secondo le parole pronunciate da O'Brian durante uno dei lunghi interrogatori che si alternano alle torture fisiche.

La missione di Winston è dunque quella di ricordare, in un mondo nel quale il passato in quanto tale non esiste perché è continuamente sottoposto ad una riscrittura, in grado di fornire al partito unico al governo la certezza di mantenere ben saldo il potere. Se il passato è stato di fatto cancellato attraverso questa prassi, Winston si rende conto che qualche minimo indizio può essere sfuggito alla censura del partito: «Do you realize that the past, starting from yesterday, has been actually abolished? If it survives anywhere, it's in a few solid objects with no words attached to them, like that lump of glass there.»<sup>452</sup>. Il passato si nasconde in pochi oggetti concreti, come ad esempio un frammento di vetro, il quale può essere rintracciato solo in quegli scarti talmente negletti da non venir presi in considerazione nemmeno dalla censura del Grande Fratello.

Non a caso, nell'universo creato da Orwell i bidoni dell'immondizia prendono il nome di *memory hole*, letteralmente «buchi della memoria». Tutto quello che vi viene gettato è cancellato definitivamente, ma qualche brandello mnestico può salvarsi dalla distruzione fisica e memoriale.

In the walls of the cubicle there were three orifices. To the right of the speakwrite, a small pneumatic tube for written messages, to the left, a larger one for newspapers; and in the side wall, within easy reach of Winston's arm, a large oblong slit protected by a wire grating. This last was for the disposal of waste paper. Similar slits existed in thousands or tens of thousands throughout the building, not only in every room but at short intervals in every corridor. For some reason they were nicknamed memory holes. When one knew that any document was due for destruction, or even when one saw a scrap of waste paper lying about, it was an automatic action to lift the flap of the nearest memory hole and drop it in, whereupon it would be whirled away on a current of warm air to the enormous furnaces which were hidden somewhere in the recesses of the building.<sup>453</sup>

Le persone che lavorano nell'amministrazione governativa sono obbligate ad utilizzare questi *memory hole* per gettare via tutti i documenti nei quali viene riportata una versione del passato subito sottoposta a revisione, ma Winston, impiegato del Ministero della Verità con l'incarico di modificare testi, libri e foto di tale passato, inizia a riflettere su questa azione problematizzandola: «Then, without uncovering it again, he dropped the photograph into the memory hole, along with some other waste papers. Within another minute, perhaps, it would have crumbled into ashes».<sup>454</sup>. Le differenti riscritture si accumulano e si sovrappongono l'una all'altra, ogni versione non più in voga viene trasformata in cenere dalla censura del regime. Winston si rende conto che la verità risulta qualcosa di sempre più inavvicinabile, poiché nel mondo controllato dal Grande Fratello

---

<sup>451</sup> Ibid., p. 156

<sup>452</sup> Ibid., p. 162.

<sup>453</sup> Ibid., p. 40.

<sup>454</sup> Ibid., p. 82.

ogni tentativo di ricordare è solo un esercizio individuale mai supportato a livello collettivo. Trova, però, un barlume di speranza proprio nella bottega del robivecchi descritta attraverso un puntuale accostamento tra rifiuti e contromemoria: «The old man's memory was nothing but a rubbish-heap of details»<sup>455</sup>. Oltre che nella descrizione della memoria del proprietario, questo accostamento ritorna anche per quel che concerne l'ambiente stesso: «In the window there were trays of nuts and bolts, worn-out chisels, penknives with broken blades, tarnished watches that did not even pretend to be in going order, and other miscellaneous rubbish.»<sup>456</sup>. Winston è affascinato dalla bottega e dagli acquisti clandestini che può permettersi di fare in questo luogo ammantato di un'aura di autenticità; inizialmente decide di comprare un vecchio quaderno sul quale riesce a scrivere con una penna sottratta di nascosto dal suo luogo di lavoro. In una società nella quale anche la scrittura diaristica è abolita, questa semplice operazione risulta un atto rivoluzionario e sovversivo che deve essere compiuto fuori dall'obiettivo del Grande Fratello. Questo oggetto e gli altri custoditi dal robivecchi sono definiti «beautiful rubbish» poiché in essi Winston fa convergere tutte le sue speranze di una nuova genesi per sé e per il suo mondo: «Yes, he thought again, he would come back. He would buy further scraps of beautiful rubbish».<sup>457</sup> Alla fine, tuttavia, ogni tentativo di salvezza risulterà vano: la stanza sopra al negozio del robivecchi, considerata come un rifugio sicuro, diventa una trappola per Winston che viene catturato proprio su indicazione del proprietario Mr Charrington e dell'amico O'Brian, i quali si rivelano due emissari della psicopolizia.

I percorsi di Oedipa Maas e Winston Smith sono accomunati da una medesima volontà di ricordare opponendosi alla realtà circostante, come sostiene Aleida Assman nel suo saggio *Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory*: «Both Oedipa and Winston find in things discarded physical cues to memory»<sup>458</sup>, ma si differenziano a livello dei rispettivi esiti finali. Mentre Oedipa, nella sua *quête* postmoderna, riesce ad avvicinarsi alla rete clandestina W.A.S.T.E., che assume contorni più definiti pur rimanendo un'organizzazione misteriosa, e alla fine giunge ad una seppur enigmatica rivelazione sul reale, Winston Smith è costretto ad abbandonare ogni barlume di umanità sottomettendosi interamente al volere del Grande Fratello. Nell'universo totalitario distopico immaginato da Orwell non c'è alcuno spazio di resistenza possibile, mentre nella postmoderna dittatura dei media descritta di Pynchon sopravvivono ancora margini di contromemoria se ci si focalizza sulle reti clandestine di rifiuti e sugli scarti dell'umanità.

Anche nel racconto *Low-Lands* del 1960 di Thomas Pynchon<sup>459</sup> troviamo già un fugace riferimento alla correlazione tra movimenti clandestini e mondo dell'immondizia che poi diverrà un macrotema sviluppato nel successivo romanzo. Si tratta di un racconto ambientato in gran parte in una discarica nella quale, negli anni Trenta, il gruppo terroristico chiamato i Figli dell'apocalisse

<sup>455</sup> Ibid., p. 95.

<sup>456</sup> Ibid., p. 98.

<sup>457</sup> Ibid., p. 104.

<sup>458</sup> Aleida Assmann, «Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory», in Jürgen Schlaeger (a cura di), *The Anthropological Turn in Literary Studies*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996, p. 42.

<sup>459</sup> Thomas Pynchon, *Low-Lands*, Pynchon Thomas, *New World Writing*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia 1960.

pare fosse riuscito a creare una rete di collegamenti, gallerie e stanze per prepararsi alla rivoluzione. Il progetto non aveva avuto seguito perché la polizia federale era riuscita ad individuare questa rete e a smantellarla. I protagonisti del racconto, però, riescono comunque a sopravvivere, facendosi strada tra il disordine accidentale della discarica, e ad entrare in questa rete attraverso un frigorifero senza fondo a partire dal quale si dipanano dei cunicoli tra le montagne di rottami.

Questa intuizione non giunge, per il momento, ad uno sviluppo maturo poiché Pynchon non riesce a sviscerare a pieno le implicazioni relative alla connessione tra clandestinità, rifiuti e contromemoria culturale come avverrà nel romanzo successivo. Tuttavia alcune suggestioni legate al mondo della discarica presenti nel racconto devono averlo guidato nella composizione di *The Crying of Lot 49*, anche se in questo romanzo la discarica non trova più spazio. Rimane, però, centrale uno degli oggetti della discarica stessa, su cui i personaggi del racconto focalizzano la loro attenzione fin dal principio: il materasso. Una volta entrati in questo “mondo sotterraneo” nel quale il protagonista viene condotto da Bolingbroke, sono proprio i materassi i primi oggetti ricercati tra le torri di macerie, gli elettrodomestici abbandonati e gli utensili domestici in disuso: «past half an acre of abandoned refrigerators, bicycles, baby carriages, washing machines, sinks toilets, bedsprings, TV stes, pots and pans and airconditioners and finally over a dune to where the mattresses were»<sup>460</sup>.

Il mondo della discarica consente di introdurre il fantastico nel quotidiano e conferisce risalto narrativo all'inutilità degli oggetti di scarto che vengono elevati a medium per giungere a una rinnovata visione di sé. Il protagonista Dennis Flange non esita a paragonare la sua stessa condizione esistenziale in via di mutamento al fondo di una discarica nel quale si agita un guazzabuglio insondabile che si presenta all'esterno come una superficie sempre piatta. Il protagonista si sente intrappolato in un matrimonio borghese che lo induce a fuggire in un luogo lontano dalle pressioni della vita di tutti i giorni nel quale possa trovare un margine di autonomia. Si tratta di una fuga liberatoria nel mondo della discarica nel quale la vita non è condizionata dai valori socialmente riconosciuti della rispettabilità, della carriera e del matrimonio. «This imaginary space exists alongside the ostensibly material reality of the rubbish dump, the location where Dennis and his friends find sanctuary after Cindy has thrown them out of the house»<sup>461</sup> sostengono Simon Malpas e Andrew Taylor nel loro studio monografico del 2015, nel quale viene sviluppata la geniale intuizione di Tony Tanner che arriva a definire Pynchon come «the real lyricist of rubbish»<sup>462</sup>.

---

<sup>460</sup> Ibid., p. 66.

<sup>461</sup> Simon Malpas e Andrew Taylor, *Thomas Pynchon*, Manchester University Press, 2015.

<sup>462</sup> Tony Tanner, *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge University Press, 2000, p. 214.

III

I RIFIUTI MEMORIA DELL'UMANO

## 1. Considerazioni preliminari

### 1.1 Modernità, feticismo e memoria

Frequentemente in letteratura un oggetto diviene l'espedito narrativo attraverso il quale viene riattivato il meccanismo mnestico. Grazie ad un determinato oggetto il personaggio può, infatti, aprire un varco nella sua memoria riportando alla luce ricordi dei quali non aveva coscienza; oppure alcuni oggetti, spesso apparentemente insignificanti, possono essere elevati a simbolo di un'assenza. Nella letteratura contemporanea sono sempre più spesso i rifiuti a farsi carico di queste funzioni in maniera spesso paradossale, poiché un ricordo connesso ad un oggetto di scarto, all'apparenza irrilevante, viene ad assumere un'importanza fondativa per la personalità.

L'oggetto-rifiuto assume talvolta una funzione feticistica di sostituzione simbolica poiché è in grado di esorcizzare il trauma di una perdita; d'altro canto può divenire un'esemplificazione concreta di quella figura retorica chiamata *sinceddoche* che prevede l'utilizzo di una parte per indicare un tutto. Si tratta di una sostituzione che assume spesso una funzione terapeutica e catartica poiché, se ci atteniamo a quanto sostenuto da Lacan, un oggetto secondario diviene il metonimo di un altro, primario, che sempre ci sfugge; cioè ne diviene il feticcio. In quest'ottica faremo riferimento in primis all'interpretazione di feticismo fornita già dalla fine dell'Ottocento in ambito etnologico, da cui prende vita anche la riflessione freudiana di *Totem e tabù* (1913). L'inventore della psicanalisi svilupperà il suo pensiero sul feticismo in fasi successive, dai *Tre saggi di teoria sessuale* (1905), a *Per la genesi del feticismo* (1909) e a *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910); pensiero che culmina, dopo la crisi degli anni Venti nel saggio dal titolo *Feticismo* (1927).

Etnologi quali Emile Durkheim considerano il feticismo come una forma di religiosità all'interno della quale agli oggetti di culto, che sono spesso cose inanimate, vengono attribuite virtù divine e totemiche. L'oggetto-feticcio non è concepito come un simbolo della divinità, ma incarna la divinità medesima poiché ne ha preso il posto. A differenza di quanto avviene per le popolazioni oggetto di studio etnologico, nel corpus di testi da noi esaminato viene a mancare la componente propriamente legata alla sfera del divino, anche se possiamo rintracciare elementi comuni con tale

religiosità poiché i rifiuti-feticcio entrano a fare parte di un culto privato e laico almeno in parte affine alle religioni primitive.

Un altro aspetto, a nostro avviso fondamentale, da accogliere a premessa alla nostra analisi, è che la valorizzazione del dettaglio propria del feticismo si unisce sempre più sovente nel corso del Novecento all'attrazione verso una materia bruta e residuale: sono sempre più spesso i rifiuti, gli scarti e i resti ad assumere la funzione di feticci. Già nel romanzo ottocentesco la proliferazione dei dettagli marginali, che vede nelle narrazioni di Gustave Flaubert il massimo esempio, porta ad un meccanismo di rovesciamento antigerarchico all'interno del quale il ruolo feticistico viene assunto da oggetti quotidiani. Come abbiamo avuto modo di sottolineare a più riprese, la progressiva cancellazione delle assiologie, che si traduce nel brulichio caotico della moderna metropoli ottocentesca diventata bazar archeologico di oggetti, secondo la definizione di Gianni Celati<sup>463</sup>, raggiunge un decisivo punto di svolta grazie alle poetiche dell'oggetto delle Avanguardie storiche, in particolare del Surrealismo, il quale dell'attrazione per gli oggetti negletti dalla tradizione letteraria fece la propria bandiera; mentre la contemporaneità vede sempre più spesso nel rifiuto un veicolo di proiezione di valori simbolici ed emotivi.

Come abbiamo sottolineato a più riprese, il “formicolare” della città moderna è uno dei temi di elezione dell'opera di Walter Benjamin che vede nel *passage* parigino il luogo principale in cui le merci possono essere esibite con la loro aura di *nouveauté* davanti agli sguardi dei passanti comuni o dei *flâneurs*. Fabrizio Desideri mette in relazione questo aspetto con il feticismo, sottolineando come Benjamin intuisca «con occhio goethiano il “fenomeno originario” della Modernità come epoca dell'autorappresentazione feticistica»<sup>464</sup>. La riflessione di Benjamin sul feticismo travalica, quindi, considerazioni di natura meramente personale inerenti all'oggetto per abbracciare un orizzonte sociologico più ampio. Il feticcio, oltre a non essere più identificato con la mera cosa, ha la funzione di avvolgere con la sua aura il reale per come si manifesta storicamente, al fine di connotarlo nella sua totalità come un insieme di merci. Questa operazione ha certamente dei legami con la definizione di feticcio proposta da Marx, sulla quale avremo modo di soffermarci in seguito, ma coniuga i presupposti marxisti con un'articolata riflessione sulla modernità, analizzata non solo per quel che concerne l'aspetto storico-sociale ma anche nelle sue ricadute sull'immaginario collettivo. Il feticcio è un'apparenza fissata in mito che persiste al di là di ogni valore di scambio e il cui valore d'uso può variare a seconda della prospettiva attraverso la quale lo si analizza, sia essa individuale o collettiva, ovvero connessa al concetto di “moda”.

Certe tensioni storiche possono essere percepite dalla coscienza come immagini dialettiche. Nei “*Passages*” di Parigi Benjamin ne dà questa precisa definizione: «L'immagine dialettica è

<sup>463</sup> Celati Gianni, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>464</sup> Fabrizio Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in Stefano Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Stefano Mistura, Introduzione, Giulio Einaudi Editore, Torino 2001, p. 175.

quella forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze che Goethe pone per l'oggetto di un'analisi: mostrare una vera sintesi. Essa è il fenomeno originario della storia»<sup>465</sup>. La merce, in qualità di feticcio, entra a far parte di queste immagini dialettiche poiché rappresenta un'unità all'interno della quale convergono valore di scambio e valore d'uso. Il feticismo moderno prevede l'esaltazione non della cosa stessa, ma della sua apparenza secondo i dettami della moda. Si tratta, come scrive Fabrizio Desideri utilizzando la celebre definizione di Marx, di «un rituale perfettamente ateologico con il quale la moda prescrive di adorare il “feticcio della merce”». <sup>466</sup>. La valorizzazione del rifiuto appare allora come una critica a questo processo di feticizzazione dell'oggetto-merce attraverso l'elevazione a feticcio dell'antimerce per eccellenza. Nel rifiuto elevato a feticcio valore d'uso e di scambio occupano due poli diametralmente opposti, anche se l'utilizzo della definizione «valore d'uso» non può che essere ampliata rispetto a quella marxista, la quale si concentra sull'aspetto eminentemente economico-materiale. Nelle opere da noi analizzate gli oggetti elevati a feticcio assumono un valore d'uso elevatissimo, ma a livello meramente individuale, il valore di scambio risulta, al contrario, pressoché nullo. Mentre il feticismo della merce nella modernità acquisisce, dopo Marx e Benjamin, una fattispecie soprattutto sociale, il feticismo del rifiuto che analizzeremo si impone come forma meramente soggettiva, in aperta contraddizione con la tendenza culturale dominante. L'immaginario feticistico legato al rifiuto emerge quasi esclusivamente, nel nostro corpus, a partire da soggetti determinati; tuttavia l'analisi induttiva dei singoli casi che si presentano in un determinato contesto, può consentirci di trarre considerazioni anche di ordine più generale.

Ci preme intanto richiamare alcuni aspetti sociali del feticismo, per le ricadute che questi avranno sulle forme individuali. La genesi del moderno feticismo si lega indissolubilmente, nella prospettiva benjaminiana, alla “moda” quale tratto distintivo della modernità, come possiamo rilevare nel passo più noto dell'autore dedicato al tema:

Ogni generazione vive la moda della generazione appena trascorsa come il più potente antiafrodisiaco che si possa immaginare. Con tale giudizio, essa coglie nel segno più di quanto si potrebbe supporre. In ogni moda è contenuto un tratto aspramente satirico nei confronti dell'amore, in ogni moda sono virtualmente presenti, nella maniera più sfrontata, delle perversioni. Ogni moda è in conflitto con l'organico. Ogni moda accoppia il corpo vivente al mondo inorganico. Nei confronti del vivente la moda fa valere i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al *sex-appeal* dell'inorganico, è il suo nervo vitale.<sup>467</sup>

È infatti a partire dall'invenzione capitalistica della moda come autorappresentazione feticistica del nuovo, che la merce potrà proliferare:

<sup>465</sup> Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, in *Opere complete*, op. cit., p. 532.

<sup>466</sup> Fabrizio Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in Stefano Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, op. cit., p. 181.

<sup>467</sup> Walter Benjamin, *Opere complete*, I, edizione a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 84.

La proprietà che compete alla merce in quanto suo carattere di feticcio è inerente alla stessa società produttrice di merci, non come essa è in sé, bensì come sempre si rappresenta e crede di comprendersi allorché essa fa astrazione dal fatto precisamente di produrre merci.<sup>468</sup>

Contrariamente a quanto si può pensare (per il fatto che essa ricalca in apparenza, con il sistema dell'alternanza tra recupero e dismissione dell'oggetto, il ciclo vitale) la moda privilegia per Benjamin il "morto" sul "vivente", ovvero l'apparenza del feticcio (del simulacro) sulla realtà, cosicché il fenomeno della moda coincide, secondo le parole di Fabrizio Desideri, «con la mitologia generata dal Moderno in quanto "età dell'inferno"»<sup>469</sup>. Questa fu già, d'altronde, la visione di Baudelaire, che associò come Leopardi<sup>470</sup> la moda alla morte.

Sotto questo aspetto Benjamin mostra apertamente di non condividere appieno la tesi freudiana, che considera il feticcio come sostituto di un'assenza dolorosa, riferibile in particolare al fallo materno, considerazione sulla quale avremo modo di soffermarci in seguito. Connettendo moda e feticismo, Benjamin intende superare la dialettica freudiana tra la pulsione di morte e quella erotica attraverso l'accoppiamento di organico ed inorganico<sup>471</sup>. Il feticismo trasforma il corpo in una spoglia e concentra il suo sguardo su vuoti dettagli «dove non si nasconde nessun Dio, è materia senza mistero, morta esteriotà, morte "costretta" all'apparire»<sup>472</sup>.

Nel feticismo il sesso abbatte le barriere fra il mondo organico e quello inorganico. [...] Nel cadavere come nella carne il feticismo è a casa sua. Anzi, questa gli indica la strada per insediarsi in quello. I capelli sono un territorio compreso fra i due regni del sesso. [...] Queste regioni sono percorse da sentieri che accompagnano il sesso nel mondo dell'inorganico. La moda è soltanto un altro elemento che lo attira ancora più profondamente nel mondo della materia.<sup>473</sup>

## 1.2 Rifiuti/feticci

Marx ritiene che il modello di produzione capitalistico sia fondato su un principio feticistico,

<sup>468</sup> Ibid.

<sup>469</sup> Fabrizio Desideri, op. cit., p. 192.

<sup>470</sup> Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte* [1824], in *Le Operette Morali*, Mondadori, Milano 2006.

<sup>471</sup> «La moda ha parto la piazza di trasbordo dialettica tra donna e merce – fra piacere e cadavere. La sua commessa lunga e allampanata, la morte, misura il secolo a cubiti, facendo ella stessa da *mennequin* per risparmiare e dirigendo di propria mano quella svendita che in francese si chiama "révolution". Poiché la moda non è mai stata nient'altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate ripetute meccanicamente. Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, questa volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un'altra, nuova».

Walter Benjamin, *Opere complete*, op. cit., p. 66-67.

<sup>472</sup> Fabrizio Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in Stefano Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, op. cit., p. 183.

<sup>473</sup> Walter Benjamin, *Opere complete*, op. cit., p.74.

poiché le merci assurgono, onde assicurare la loro sovrapproduzione, al ruolo di feticcio. Nel *Capitale* il feticismo viene, quindi, elevato a chiave interpretativa per comprendere i rapporti sociali. Come scrive Massimo Fusillo nel suo saggio dal titolo *Feticci*, «per il lavoratore la merce è oggetto di adorazione, perché è lo specchio che gli rimanda il valore del suo lavoro, naturalizzando così i rapporti sociali di potere»<sup>474</sup>. Si tratta, tuttavia, di uno specchio opaco o ingannevole poiché il feticismo del mondo delle merci è volto all'occultamento del reale valore delle cose:

L'arcano della forma di merce consiste dunque semplicemente nel fatto che tale forma rimanda agli uomini come uno specchio i caratteri sociali del loro proprio lavoro trasformati in caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, in proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi rispecchia anche il rapporto sociale fra produttori e lavoro complessivo come un rapporto sociale di oggetti, avente esistenza al di fuori dei prodotti stessi.<sup>475</sup>

Nel primo capitolo del *Capitale* si descrive un significativo spostamento di prospettiva: se dapprima gli uomini sono soggetti del discorso, successivamente l'attenzione feticistica alle cose fa sì ch'essi siano “soggetti” alle cose stesse.

Già nell'opera di Marx troviamo, quindi, quel meccanismo di sostituzione delle persone con le cose che sarà sviscerata, in chiave psicanalitica, da Sigmund Freud, l'altro grande maestro del sospetto che si farà erede degli studi di Alfred Binet sul feticismo. Certamente Freud ha avuto il merito di ridefinire il concetto di feticismo rendendolo una fondamentale chiave d'accesso per lo studio psicosessuale dell'inconscio. Tuttavia, come si ricordava, per Freud il feticcio ha la funzione di occultare un'assenza, mentre secondo Marx ha quella di negare una realtà. «Per entrambi – sottolinea Stefano Mistura – il feticismo significa soprattutto che un oggetto, per effetto di una sostituzione non del tutto appropriata, vada a occupare un posto che, per natura, non è il suo: si ha così che, nel processo di scambio, la merce-feticcio porti a mutare il ruolo delle cose con quello delle persone; come, nel feticismo sessuale, un oggetto qualsiasi può usurpare il posto della persona amata o, addirittura e prima, sostituire la mancanza della donna onnipotente.»<sup>476</sup>.

Freud, in una nota ai *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) aggiunta nel 1920, istituisce una comparazione tra la formazione del feticcio e la creazione di un ricordo di copertura: «La situazione reale è che dietro il primo ricordo della presenza del feticcio si trova una fase tramontata e dimenticata dello sviluppo sessuale, della quale il feticcio tiene il luogo come “ricordo di copertura” e della quale dunque il feticcio costituisce il residuo e il precipitato»<sup>477</sup>. Se il feticcio ha il valore del ricordo di copertura, al suo interno si preserva ciò che non può andare perduto. Attraverso tale

<sup>474</sup> Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 168.

<sup>475</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *Das Kapital* [1867], *Il Capitale*, a cura di Anita D'Aiello, Editori Riuniti, Roma 1969, I, pp. 85-86.

<sup>476</sup> Stefano Mistura, *Introduzione*, Idem (a cura di), *Figure del feticismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2001, p. XXIII.

<sup>477</sup> Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1966-79, IV (1970), p. 458.

processo il feticcio si trasforma, quindi, in una vera e propria reliquia a custodire la memoria. Talvolta esso funge da sostituto di presenza dell'essere amato, come avremo modo di evidenziare a partire dal romanzo di Orhan Pamuk *Il museo dell'innocenza* (2008). In una lettera del febbraio del 1909 indirizzata a Karl Abraham, Freud aggiunge un ulteriore tassello alla sua riflessione, collegando il feticcio alla teoria della rimozione parziale: «Il feticcio si costituisce nel modo seguente: è il risultato di una modalità particolare di rimozione, che si potrebbe dire parziale: una parte del complesso è rimossa, un'altra parte, come risarcimento, è idealizzata»<sup>478</sup>. Questo doppio aspetto di rimozione ed idealizzazione risulta fondamentale per la comprensione delle opere che tematizzano i rifiuti, come avremo modo di sottolineare in seguito sulla base di analisi di casi ben precisi.

Henry Rey-Flaud sposa la tesi freudiana della rimozione parziale sottolineando come la posizione del feticista risulti nei fatti contrapposta a quella del nevrotico. Entrambe le figure hanno un notevole sviluppo in opere letterarie contemporanee, secondo due direttive differenti: il personaggio-nevrotico elabora un sentimento di nostalgia in seguito alla perdita della Cosa, quindi richiama inconsciamente in maniera ripetitiva una serie di oggetti che risultano perennemente sostituti imperfetti e parziali. Anche il feticista perde la Cosa ma, a differenza del nevrotico, riesce a trovarne un sostituto perfetto, che diviene a sua volta la Cosa. Come sottolinea Stefano Mistura nella sua introduzione al saggio *Figure del feticismo*,

La strategia del perverso è molto più radicale: grazie a un'elaborazione singolare dell'oggetto, il feticista lo perde e trova una volta per tutte la Cosa: è eliminando gli attributi immaginari dell'oggetto che il soggetto giunge, al termine di un lavoro di sottile decantazione, a cogliere la sostanza dell'oggetto per innalzarlo al rango sublime della Cosa. Così il nevrotico perde la Cosa per accedere al mondo degli oggetti, mentre il perverso consacra lui stesso l'abolizione del mondo degli oggetti immaginari per pervenire all'universo della Cosa. Operazione da alchimista che rende conto della cancellazione del pene e della produzione di questo fallo assoluto di cui il feticcio ha la funzione di assicurare nel mondo la presenza reale.<sup>479</sup>

Questa funzione di collegamento con la realtà appare fondamentale per il feticista, che non può rassegnarsi alla perdita iniziale vissuta come momento traumatico, fondativo della personalità. Le indagini dei recenti *Cultural Studies* hanno, però, evidenziato come la macrocategoria freudiana del feticcio, in qualità di sostituto del fallo della madre, non sia da considerarsi esaustiva<sup>480</sup>. Essa,

<sup>478</sup> Lettera di S. Freud a K. Abraham del 18 febbraio 1909, in S. Freud e K. Abraham, *Correspondance*, Gallimard, Paris, pp. 78-79.

<sup>479</sup> Stefano Mistura, *Introduzione*, Idem (a cura di), *Figure del feticismo*, op. cit., p. XIX.

<sup>480</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, i saggi di alcune studiose ed alcuni studiosi statunitensi: *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1991; Emily Apter e William Pietz, eds. *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1993; Elizabeth Grosz, «Lesbian Fetishism?», *Differences* 3, n. 2, 1991, pp. 39-54. Naomi Schor, «Fetishism», in *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, edited by Elizabeth Wright. Cambridge 1992.

presente anche nella rilettura lacaniana del tema, secondo cui il meccanismo della sostituzione investe il fallo in qualità di significante astratto non posseduto da alcuno<sup>481</sup>, ha il limite di considerare il feticismo una questione eminentemente maschile, mentre in realtà investe anche la femminilità.

Come è noto, Freud nelle sue opere si concentra anche sul feticismo del piede, che viene considerato particolarmente diffuso<sup>482</sup>. A questo proposito, Stefano Mistura sottolinea come sia «degnò di nota il fatto che il feticista abbia spesso a che fare con un oggetto triviale: che lo scelga o gli si imponga, il fatto è che ha a che fare con un piede, uno qualunque, banale come tutti i piedi»<sup>483</sup>. Noi concentriamo la nostra analisi unicamente sul versante artistico, rileggendo queste teorie per analizzare la presenza oggettuale di oggetti comuni o triviali nell'universo fittizio delle opere d'arte, senza alcuna pretesa di estendere questa analisi all'ambito della psicoanalisi come scienza che si occupa di persone reali. Evidenziamo comunque come la componente di trivialità si faccia sempre più evidente nelle opere prodotte nel corso del Novecento fino a fare coincidere i feticci non solo con oggetti banali e quotidiani, ma anche con veri e propri rifiuti. L'atteggiamento verso il feticcio permane comunque il medesimo: il feticista eleva l'oggetto a Cosa per eccellenza e l'oggetto nullo, sovrainvestito del valore che il soggetto gli conferisce, diviene eterno.

Per quel che concerne la nostra analisi, che riprende anche le tesi benjaminiane, appare evidente come la classificazione di matrice freudiana del feticismo tra le perversioni sessuali considerate patologiche non sia più sufficiente. Grazie all'attuale ampliamento degli orizzonti di studio sul tema, l'approccio freudiano si è arricchito fino a considerare il feticismo alla stregua di un fenomeno culturale che può aiutare nella comprensione di numerose manifestazioni socio-culturali contemporanee. Di fronte alla sovraesposizione delle merci, fenomeno in progressiva crescita a partire dallo sviluppo del capitalismo ottocentesco, artisti e letterati assumono un atteggiamento ambivalente, di attrazione e repulsione. Successivamente, si avrà una banalizzazione e una generalizzazione del fenomeno. «Per dirlo con una formula: il feticcio – scrive Massimo Fusillo – è oggi il sostituto di una totalità originaria che si sa non c'è mai stata e non si cerca più; perciò è sempre più smaterializzato, “spettralizzato”»<sup>484</sup>.

<sup>481</sup> Giacomo B. Contri ha approfondito questo aspetto presentando l'opera di Lacan come risposta a questioni rimaste aperte nel pensiero freudiano, in particolare inerenti al feticismo, in due saggi: *Nozioni fondamentali nella teoria della struttura di Jacques Lacan*, in *Cahiers pour l'analyse*, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 244-89; *I tre imperativi categorici e l'imperfezione perfetta. Il feticismo via Lacan*, in *Figure del feticismo*, op. cit., pp. 292-330.

<sup>482</sup> Si fa riferimento per il feticismo del piede in Freud, oltre ai *Tre saggi sulla teoria sessuale*, anche a *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhem Jensen* (1906), *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva* (1909), *Un ricordo di infanzia di Leonardo da Vinci* (1910). Inoltre Ernst Jones, in *Vita e opere di Sigmund Freud*, Il Saggiatore, Milano 1962-64, vol. II, p. 372, fa riferimento ad un testo freudiano mai pubblicato, ma letto di persona dall'autore il 1 marzo 1914 in occasione di un incontro della Società psicoanalitica di Vienna, riguardante «Un caso di feticismo del piede» nel quale la tesi sostenuta permaneva quella dell'origine del feticismo del piede nella paura dell'evirazione provata dal bambino di fronte ai genitali femminili.

<sup>483</sup> Ibid., p. XVIII.

<sup>484</sup> Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 170.

### 1.3 Tre immagini ricorrenti

A partire dall'analisi di un cospicuo corpus di opere abbiamo avuto modo di rilevare, oltre al processo di feticizzazione individuale o sociale dello scarto, la presenza di tre immagini ricorrenti connesse alla tematica del rifiuto come veicolo memoriale. Le tre immagini in questione sulle quali si è focalizzata la nostra riflessione possono essere sintetizzate attraverso tre termini-guida che utilizzeremo al fine di sistematizzare in maniera quanto più possibile chiara la nostra ricerca: le rovine, le macerie e le tracce. Queste tre immagini ricorrenti hanno in comune un aspetto fondamentale: possono essere definite attraverso la loro contro-azione di resistenza alla sparizione della memoria. Queste unità di scarto, infatti, resistono sul limite tra presenza e assenza, dando vita a quell'esistenza paradossale, insieme spettrale ed eterna, che è propria dei simulacri. Con la loro persistenza le tre figure sopra evocate incarnano quello che rimane, una volta scomparso l'insieme d'appartenenza. Si tratta di un'esistenza liminare e marginale che conferisce loro un aspetto talvolta sublime talvolta perturbante.

Tracce, rovine e macerie connettono indissolubilmente ricordo e oblio perché possono restituire solo una parte del passato, di cui si sottolinea l'impossibilità di una ricostruzione completa e organica. Viene, quindi, evidenziata attraverso queste immagini la centralità della perdita nel processo storico, rappresentato nella cultura occidentale come un continuum sequenziale senza vuoti né interruzioni. Inoltre, questi oggetti di scarto mettono in luce la possibilità di un approccio ad un passato alternativo rispetto alla dominante mediazione del testo scritto, valorizzando segni non verbali. Queste tre immagini si oppongono, infatti, all'opera in quanto testimonianza eterna e monumentale di umanità esemplare. La contrapposizione tra testo e traccia si trova alla base della concezione di storia culturale di Peter Burke<sup>485</sup>: se il testo non può essere considerato attendibile, poiché soggetto ad infinite possibilità di interpretazione e mistificazione, tracce, rovine e macerie corrispondono ad una memoria involontaria non codificata a cui è attribuito un maggior grado di autenticità.

Le testimonianze “gloriose” del passato giungono fino a noi incomplete e talvolta anche falsificate, ponendoci di fronte all'evidenza di una perdita o di un'inautenticità. Quello che rimane non è che una traccia del tempo perduto, spesso difficile da leggere e decifrare, ma che si carica di una valenza simbolica di volta in volta differente. Resta, tra le immagini analizzate in questo capitolo, un tratto comune: il senso della perdita. Come già sottolineava Thomas Carlyle, in un breve saggio di storiografia del 1833, «dobbiamo riconoscere che la parte più importante della

<sup>485</sup> Peter Burke, *What is Cultural History* [2004], trad. it. *Storia culturale*, a cura di P. Capuzzo, Il Mulino, Bologna 2009.

nostra storia è andata perduta»<sup>486</sup>. Ci troviamo di fronte solo rovine dei massimi edifici su cui per secoli ha poggiato la nostra rappresentazione.

In tal senso si compie nella contemporaneità un ulteriore passo: se si aspira a un elevato grado di autenticità diventa opportuno reintegrare nel sistema della conoscenza manifesta, e addirittura illustre, l'invisibile quotidiano per eccellenza, cioè il rifiuto. In questo lavoro ci siamo prefissi, quindi, l'obiettivo di declinare le tre immagini in questione – tracce, rovine e macerie – partendo da una loro collocazione tra gli scarti ed i resti. Non intendiamo infatti approcciarci alle rovine e alle tracce del passato con uno sguardo archeologico che rimanda alla loro sublimazione di derivazione neoclassica e romantica, ma desideriamo concentrarci sulla loro lettura in qualità di rifiuti storici, come apparirà evidente nell'analisi delle opere selezionate.

Desideriamo, infine, cercare di far luce su un ulteriore aspetto a nostro avviso essenziale: quando si vuole trattare una materia complessa e stratificata come quella della memoria, che può essere affrontata in maniera differente a seconda dell'approccio di riferimento, è necessario, a nostro avviso, prendere in considerazione la fondamentale dicotomia tra memoria collettiva e ricordo individuale, esattamente come è avvenuto precedentemente nell'analisi del feticcio. Come avremo modo di notare in seguito, non può trattarsi di una distinzione netta e rigida, poiché oggetti di scarto che assumono una funzione memoriale spesso connettono il vissuto personale con la grande Storia. Tuttavia, si profila un rapporto differente con il rifiuto se questo diviene traccia di un'esperienza individuale ben precisa e di un'assenza esperita precipuamente da un singolo soggetto. Il rapporto con questo tipo di oggetto di scarto, che noi definiamo il *rifiuto-traccia*, diviene spesso ossessivo e può essere considerato a pieno titolo feticistico nel senso freudiano del termine.

Al contrario, le immagini delle macerie e delle rovine postmoderne connettono indissolubilmente memoria e oblio da un punto di vista in primis collettivo, legandosi solo in seconda istanza a precise esperienze individuali. Inoltre, mentre le tracce sono suscettibili unicamente di una rimozione che ha origine nell'individuo stesso, macerie e rovine possono essere soggette a processi mistificatori messi in atto attraverso reinterpretazioni storiche orientate ideologicamente. Da questo punto di vista, possono risultare utili alcune considerazioni sui limiti delle narrazioni storiche, anche se vogliamo ribadire ulteriormente che la distinzione, a nostro avviso fondamentale, sulla quale si basa la suddivisione delle immagini presenti in questo lavoro risiede nella funzione attribuita al rifiuto.

Mentre le differenti immagini del frammento mostrano una tensione ricostruttrice che si proietta nel futuro, come abbiamo approfondito nel capitolo precedente, le tre rappresentazioni analizzate in questa parte del nostro lavoro non testimoniano un' analoga tensione, ma si assestano su un presente immobile, svuotato e risucchiato da un passato ipertrofico con il quale si instaura una relazione spesso disfunzionale. Le immagini di tracce, macerie e rovine postmoderne ci proiettano

<sup>486</sup> Thomas Carlyle, *On History again* (1833), in *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes*, vol. III, London 1899, p. 87.

indietro e ci spingono a sviscerare un rapporto irrisolto con la storia, sia essa individuale o collettiva.

## 2. I rifiuti come traccia

### 2.1 La sporta di Winnie in *Ah! Les Beaux jours* di Beckett

*Ah! Les beaux jours* è un dramma in due atti di Samuel Beckett, scritto nel 1960, pubblicato prima in inglese, con il titolo *Happy Days*, poi tradotto in francese dallo stesso autore. Winnie, il personaggio principale, è una donna di mezza età, con il corpo conficcato nel terreno<sup>487</sup> nel primo atto fino alla vita e nel secondo quasi interamente, che cerca di distrarsi dalla sua condizione attraverso un dialogo con il marito Willy; dialogo che risulta a tutti gli effetti una sorta di monologo, poiché il coniuge pronuncia poche e brevi battute.



Giulia Lazzarini nel 2001 nel ruolo di Winnie in *Giorni felici* per la regia di Carlo Battistoni che riprende la famosa versione di Giorgio Strehler messa in scena al “Piccolo” di Milano nel 1982 nella quale il ruolo della protagonista era ricoperto dalla stessa attrice.

Nel corso del dramma ella si distrae dalla tragica condizione in cui versa sia tramite l'utilizzo sistematico degli oggetti personali di uso comune che possiede, sia cercando un dialogo con il marito. Tutto quello che la circonda sembra essere orientato verso una fine imminente. Tiene sempre vicino a sé «un grand sac noir, genre cabas»<sup>488</sup>, che la aiuta a *tirer sa journée*. Gran parte del

<sup>487</sup> Sull'interpretazione simbolica del corpo di Winnie conficcato nel terreno si sono concentrate numerose analisi critiche sulle quali non ci soffermiamo. Risulta, tuttavia, significativo ricordare come una scena simile si trovi nella sequenza finale del capolavoro del cinema surrealista di Louis Buñuel dal titolo *Un Chien Andalou* del 1929.

<sup>488</sup> Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, Paris 2006, p. 12.

contenuto di questa borsa è vecchio e quasi esaurito: «un tube de dentifrice aplati [...] exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse»<sup>489</sup>; «un flacon contenant un fond de liquide rouge»<sup>490</sup>; «(Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans, en sort un bâton rouge, revient de face, l'examine.) Plus pour longtemps.»; «une toque très bibi, plume froissée»<sup>491</sup>; uno spazzolino da denti il cui manico è tanto consumato che non si riesce a leggere cosa vi sia scritto sopra.

La sporta di Winnie può essere intesa come il correlativo concreto della memoria e della selezione degli eventi che essa opera. Infatti, come Winnie non è perfettamente conscia di quello che è contenuto nella borsa, così nessuno può avere il pieno controllo sul serbatoio dei propri ricordi. Il passato lascia una traccia sotto forma di resto deturpato, quindi la borsa di Winnie non può che essere colma di oggetti-rifiuto, resti del suo passato.

Voilà ce que je dis toujours, ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient. (*Un temps.*) Tout? (*Un temps.*) Non, pas tout. (*Sourire.*) Non, non. (*Fin du sourire.*) Pas tout à fait. (*Un temps.*) Une partie. (*Un temps.*) Remonte, un beau jour, de nulle part. (*Un temps.*) Des nues. (*Un temps.*) Ça que je trouve si merveilleux.<sup>492</sup>

Le convinzioni di Winnie vengono meno ad ogni affermazione che sconfessa la precedente, e che è a sua volta enfatizzata dalla ripetizione dell'avverbio modale *tout* con funzioni differenti. « The repetition – scrive Steven Connor – comes from and induce a desire to meet every narrative eventually, but the very assiduity of the repetition opens up to itself spaces for uncertainty, which can be cleared up only by more repetitions»<sup>493</sup>. Winnie si accorge dell'impossibilità che il tutto, anche nel messaggio ch'essa porta, sia conservato, quindi decide di accontentarsi di una sua parte, che per sineddoche rappresenta l'interezza perduta.

Winnie non conosce la profondità della sua borsa, non potrebbe elencarne il contenuto esaustivamente, proprio come non si possono sondare in profondità i recessi della nostra memoria. Gli scarti che emergono dalla borsa sono solo una parte dei ricordi momentaneamente tornati in superficie, ossia quello che è sopravvissuto al rimosso come traccia mnestica:

Le sac. (*Elle revient de face.*) Saurais-je en énumérer le contenu? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Saurais-je répondre si quelque bonne âme, venant à passer, me demandait, Winnie, ce grand sac noir, de quoi est-il rempli, saurais-je répondre de façon exhaustive? (*Un temps.*) Non. (*Un temps.*) Les profondeurs surtout, qui sait quels trésors. Quels réconforts. (*Elle se tourne vers le sac.*) Oui, il y a le sac.<sup>494</sup>

Winnie si mette a rovistare nella sporta e ne estrae una rivoltella, per la quale sono rimaste solo le

---

<sup>489</sup> Ibid., p. 13.

<sup>490</sup> Ibid., p. 18.

<sup>491</sup> Ibid., p. 20-21.

<sup>492</sup> Ibid., p. 25.

<sup>493</sup> Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, The Davies Group Publishers, Aurora 2007, p. 29.

<sup>494</sup> Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, Paris 2006, p. 39.

ultime cartucce. Questo oggetto-relitto attiva subito un ricordo sul quale si tace. Se gli oggetti-rifiuto contenuti nella borsa possono riattivare delle tracce mnestiche, Winnie avrà questi ed altri oggetti che la aiuteranno a *tirer sa journée*, quando sarà sola e non potrà più parlare.

## 2.2 Tracce e vuoto della memoria in Christian Boltanski e Patrick Modiano

« I rifiuti sono quello che rimane quando non rimane nient'altro. Dopo che tutto è andato e tutti se ne sono andati. I rifiuti, più esattamente, sono quello che tutto può diventare dopo»<sup>495</sup> scrive Alessandro Zaccuri nel suo saggio *Non tutto è da buttare*. I rifiuti permangono come tracce ostinate di un'assenza come appare dall'analisi di buona parte delle opere di Christian Boltanski. Nell'installazione dal titolo *Personnes*, allestita dallo stesso Boltanski nel 2010 in diversi luoghi tra cui l'Hangar Bicocca di Milano, troviamo un enorme cumulo di vestiti che vengono continuamente spostati dal braccio meccanico di una gru. Queste cenciose spoglie accumulate alludono alla fragilità dell'esistenza umana sottoposta ad un progressivo processo di deterioramento. Per Boltanski questi scarti incarnano, però, anche un tentativo di strenua resistenza alla vita, poiché conservano una traccia di coloro che li hanno indossati, qualcosa che permane anche dopo la loro fine. Si deve leggere questo messaggio performativo come un tentativo di opporsi alla sparizione delle cose. E l'invito da parte dell'artista ai visitatori di impadronirsi di uno di questi indumenti significa proporre loro di partecipare attivamente ad un progetto di conservazione e attivazione della memoria.

---

<sup>495</sup> Alessandro Zaccuri, *Non tutto è da buttare*, op. cit., p. 133.



Christian Boltanski, *Personnes*,

A cura di Chiara Bertola, Hangar Bicocca,

Milano 25 giugno – 26 settembre 2010

La fotografia dell'opera di Boltanski qui sopra riprodotta rappresenta l'adattamento del materiale al peculiare spazio dell'Hangar per il quale viene ripensata rispetto all'originaria installazione *Personnes*, presentata a Parigi al Grand Palais in occasione del progetto *Monumenta*. È importante sottolineare in proposito che *Personnes* significa “persone” ma anche, nella sua forma singolare, “nessuno”. Questo titolo emblematico è stato scelto per sottolineare fin dal principio la fondamentale riflessione dell'artista sul rapporto che si instaura tra tracce memoriali del vissuto collettivo ed assenza. La traccia, presentata sotto la forma emblematica del rifiuto, sottolinea un vuoto, un'assenza destinata a permanere come tale nella coscienza, ossia l'equivalente di una negazione.

Monumenta: Christina Boltanski – *Personnes*



Grand Palais,  
Paris, 13 gennaio – 21 febbraio 2010

In altre opere Boltanski utilizza rifiuti e scarti come tracce del passato; si tratta sempre di oggetti dall'origine piuttosto banale e comune che vengono trasformati in testimonianze dal sapore antico ed esotico. Nella sua narrazione ogni frammento di vita mantiene la propria individualità originaria, ma si inserisce anche entro una prospettiva complessiva poiché tutte le esistenze, in fondo, si somigliano. Nelle sue prime opere l'artista si concentra su racconti di matrice (auto)biografica, ma questa tendenza viene abbandonata nel tempo poiché i progetti da essa derivanti appaiono a Boltanski sempre più vani ed insensati.

L'opera che si può considerare inaugurale di questa nuova visione viene concepita nel 1969 con l'ambizioso titolo *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-45*. Si tratta di un lavoro nel quale si uniscono immagini e testimonianze che vengono presentate come un album di ricordi. Tuttavia, l'artista comprende fin da subito che l'opera non può essere concepita come un serbatoio esaustivo di testimonianze del suo passato, così decide di prendere le distanze da questo vano tentativo di *autofiction*. Si tratta, infatti, di un lavoro che, pur risentendo dell'insegnamento proustiano, assegna spesso al mondo dell'infanzia contorni legendari. Il fallimento dell'iniziale intento di esaustività, evidente fin dal titolo dell'opera, porta l'artista ad avvicinare il suo progetto a quello di una parodia dell'infanzia, perché la rappresentazione di quel vuoto puntellato da oggetti di scarto non può che apparire, ai suoi occhi, come la negazione del passato nella sua mitica interezza.

Queste reminiscenze di un'infanzia, in parte reale in parte leggendaria, trascendono in seguito l'originaria dimensione individuale per assumere una valenza anche collettiva, come avviene nell'opera successiva dal titolo *Vitrine de référence* (1971).



Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971.

Scatola di legno dipinta e plexiglas.

Legno, plexiglas, foto, capelli, tessuti, carta, terra, fil di ferro.

59,6 x 120 x 12,4 cm

Centre George Pompidou, Parigi

In quest'opera gli oggetti personali di Boltanski sono esposti come se fossero dei reperti ai quali accostarsi con l'atteggiamento dell'archeologo. Anche questo lavoro non è esente da quello spirito parodico che scaturisce dall'accostamento tra banali scarti della vita di ognuno di noi e gli oggetti conservati nei cosiddetti "musei dell'uomo".

Questi lavori sono solo i primi di una lunga serie di tentativi di ricostruzione del passato attraverso resti che vengono letti come tracce. Nelle opere successive, però, è riscontrabile una presa di distanza da parte di Boltanski rispetto alla propria vicenda individuale; l'artista decide, infatti, di compiere un lavoro di ricerca sulle vite altrui. Le esistenze degli altri sono rappresentate come vite e volti anonimi analizzati attraverso lo sguardo di un artista che veste, anche qui in chiave parodica, i panni dell'etnologo: «des tranches de vie sont ainsi extraites de leur contexte et soumises à un traitement objectif, dans lequel chaque image ou objet est annoté»<sup>496</sup>. Le opere diventano, quindi, dei veri e propri inventari di vite individuali<sup>497</sup>, che però assumono una dimensione

<sup>496</sup> Catherine Granier, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 2011, p. 18.

<sup>497</sup> Ne sono un esempio *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe* (1972), *L'inventaire des objets ayant appartenu à une jeune fille de Bordeaux* (1972), *L'inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme d'Oxford* (1973)

universale oltrepasando la vanità del progetto biografico. Boltanski stesso, in un'intervista del 1975, mette in luce la riflessione che sta alla base della creazione dei suoi inventari:

Un des aspects de cette exposition c'est, disons, une réflexion sur l'idée de musée et de conservation par le musée. Ce qui m'intéresse dans ces objets, c'est qu'une fois qu'ils sont sous vitrine ce sont des objets totalement morts. Parce que d'une part, ils ont perdu toute fonction [...]; et d'autre part, ils ont perdu toute mémoire affective. [...] Ils sont doublement morts [...] Une des idées de ce travail c'est que, dès que l'on essaie de préserver quelque chose, on est obligé de le tuer. Toute préservation [...] entraîne aussitôt la mort.<sup>498</sup>

Il tema centrale dell'opera è la seconda perdita di oggetti, ma anche di ricordi, che scaturisce dal loro inventario. L'atto di classificazione, infatti, condanna gli oggetti allo status di mera data, privandoli di valenza affettiva. Divenuti oggetti-documento, essi sono oramai tracce di un passato storico che l'osservatore comune non può conoscere nella loro dimensione individuale, ma attestano nondimeno che una vita è stata vissuta: «les objets usagés que présentent les inventaires sont eux aussi chargés de cette humanité essentielle qui ne renvoie pas à quelqu'un en particulier, mais conserve la trace d'une apparence»<sup>499</sup>.

A partire dagli Anni Ottanta il tema della memoria, già affrontato nelle opere precedenti di Boltanski, subisce un ulteriore sviluppo poiché l'artista appare sempre più focalizzato sulla negazione di questa: l'oblio. Da questo momento Boltanski decide di trascendere le narrazioni individuali per focalizzarsi sulla stretta connessione tra memoria privata e storia collettiva. Un'installazione esemplare in questo senso è quella contenuta nel Museo per la Memoria di Ustica a Bologna. Gli oggetti personali delle vittime della strage, ripescati in mare, vengono inseriti all'interno di nove scatole nere. Si tratta, quindi, di resti sottratti alla vista del visitatore, ma inventariati all'interno dell'opuscolo *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH870* nel quale sono presenti brevi testi curati da Beppe Sebaste. Due tra le definizioni che troviamo nell'opuscolo risultano particolarmente significative per il nostro campo di indagine: la prima è quella di "oggetti" descritti come « cose, testimonianze della vita delle persone. Gli oggetti sono tracce. Segni di una presenza. Impronte [...] Il valore dismesso, la dismissione. Oggetti ordinari, straordinari, quotidiani. Necessari, superflui. [...] La memoria degli oggetti. La sopravvivenza delle cose. La spettralità delle cose.»<sup>500</sup>. La seconda definizione rende ancora più palese la connessione tra queste tracce e gli scarti:

<sup>498</sup> Jacques Raphanel, «Christian Boltanski. Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens», *Actualités des arts plastiques, Art et société*, gennaio-febbraio 1975, p. 30

<sup>499</sup> Catherine Granier, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 2011, p. 39.

<sup>500</sup> Christian Boltanski, *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH870*, con testi di Beppe Sebaste, p. 1

APPARTENUTI: gli oggetti che ci appartengono, a chi appartengono? Appartenuti: segni di un'assenza. Che non servono a niente. Quello che resta. Sacri: sottratti all'uso comune. Profani: restituiti alla condizione umana. Non più in uso, non più comune. Oppure: ancora più comuni. La non appartenenza rende le cose universali. [...] essi – gli oggetti senza appartenenza – ci sono ancora più vicini. Il loro appello muto. La qualità elegiaca dei volti, delle cose “appartenute”.<sup>501</sup>

Questi oggetti, sottratti alla vista mantengono così la loro aura sacrale e il perturbante che li contraddistingue. Come afferma François Dagognet, nel suo saggio dal titolo *Le déchet*, «...il s'agit même d'un rappel aussi émouvant que discret; et discret, parce que donné en négatif»<sup>502</sup>. Il participio passato “appartenuti” esprime, già attraverso il suo aspetto verbale, una mancanza proiettata nel presente; il suo impiego assoluto, la sua forma ellittica, vi aggiungono il senso della rottura: l'omissione del dativo di attribuzione crea una frattura tra oggetto e possessore. La componente elegiaca, *émouvante*, trova la sua ragion d'essere proprio in questa implicita constatazione.



Museo per la memoria di Ustica, 2007.

Christian Boltanski, *A proposito di Ustica*

installazione composta da 81 luci e 81 specchi neri, registrazioni di voci, oggetti personali contenuti in nove scatole nere.

Altre opere di Boltanski che sviluppano il tema della memoria declinandolo secondo una

<sup>501</sup> Ibid., p. 2.

<sup>502</sup> François Dagognet, «Le déchet», in *Les métamorphoses du déchet*, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez, Publications de la Sorbonne, Paris 2000, p. 11.

dimensione al contempo individuale e collettiva, si concentrano sul racconto della Shoah. Aleida Assmann ritiene che la conoscenza dell'Olocausto costituisca per Boltanski lo shock iniziale che innerva tutte le sue opere d'arte, anche quelle che non vi si riferiscono direttamente<sup>503</sup>. Benché Boltanski sostenga che inizialmente non aveva maturato in sé la consapevolezza di voler raccontare questi eventi traumatici<sup>504</sup>, il riferimento ai campi di concentramento appare evidente già dal titolo di una delle sue installazioni, *Réserve Canada* del 1988:

J'y ai pensé assez vite, et la pièce Canada y fait référence par son titre, qui a un double sens: l'œuvre a été créée au Canada, mais "Canada" est aussi le nom que l'on donnait dans les camps au lieu où l'on mettait tout ce qui était volé aux déportés. Les déportés l'appelaient comme ça parce que avant la guerre le Canada était considéré comme le lieu du bonheur et de la richesse, et que, dans le camp, ce lieu était celui où étaient entassés les richesses.<sup>505</sup>

Boltanski vuole ancora una volta celebrare l'umano partendo dai residui più banali, ma desidera anche raccontare una storia collettiva nella cui narrazione tutti possano trovare una parte di sé: «La remémoration devient un devoir de mémoire, l'œuvre n'est plus réminiscence mais célébration»<sup>506</sup>. In queste opere, veri e propri reliquiari laici, vengono utilizzati a partire dal 1988 anche gli indumenti che saranno protagonisti delle installazioni *Personnes* descritte precedentemente. Si tratta di spoglie che rimandano per via metonimica ai mucchi di indumenti trovati all'interno dei campi di concentramento dagli Alleati; reliquie la cui valenza traumatica risalta attraverso l'associazione a meno incisive immagini del passato.

Christian Boltanski, *Réserve*, 1990.

<sup>503</sup> Aleida Assmann, *Ricordare*, op. cit., pp. 414-415.

<sup>504</sup> «Quand j'ai fait la première pièce dans mon atelier, honnêtement, je ne crois pas que j'ai pensé aux vêtements de la Shoah. Pourtant, c'est une chose évidente, mais je ne pense pas avoir eu cette idée au départ.» Jacques Raphanel, "Christian Boltanski", op. cit., p. 177.

<sup>505</sup> Ibid.

<sup>506</sup> Catherine Granier, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 2011, p. 64.



Tessuto, lampada.

Centre George Pompidou, Parigi

*Réserve* (1990) si presenta come una sala le cui pareti sono completamente tappezzate di abiti vissuti, ordinati e illuminati da una luce fioca che enfatizza la spettralità dell'ambiente. L'assenza o forse la scomparsa dei possessori di questi indumenti li trasforma in reliquie secolari, suscitando una riflessione sul rapporto tra memoria e oblio.

In altre opere l'accumulo di stracci ed altri scarti si combina con l'utilizzo di immagini fotografiche rispondenti al medesimo tentativo utopico di conservare ogni piccola traccia di vissuto, pur nella consapevolezza di quanto l'operazione risulti in fondo vana a causa della natura intrinsecamente effimera dell'esistenza umana, della quale permangono solo pochi poveri segni spesso illeggibili. Boltanski stesso motiva la scelta di utilizzare gli indumenti all'interno della relazione che si va ad instaurare tra individuo e collettività alla ricerca di una memoria storica condivisa:

Les vêtements sont apparus dans mon travail comme une chose évidente, j'ai établi une relation entre vêtement, photographie et corps mort. Mon travail porte toujours sur la relation entre le nombre et l'individu: chacun

est unique, et en même temps le nombre est gigantesque. Les vêtements sont une façon pour moi de représenter beaucoup, beaucoup de gens.<sup>507</sup>

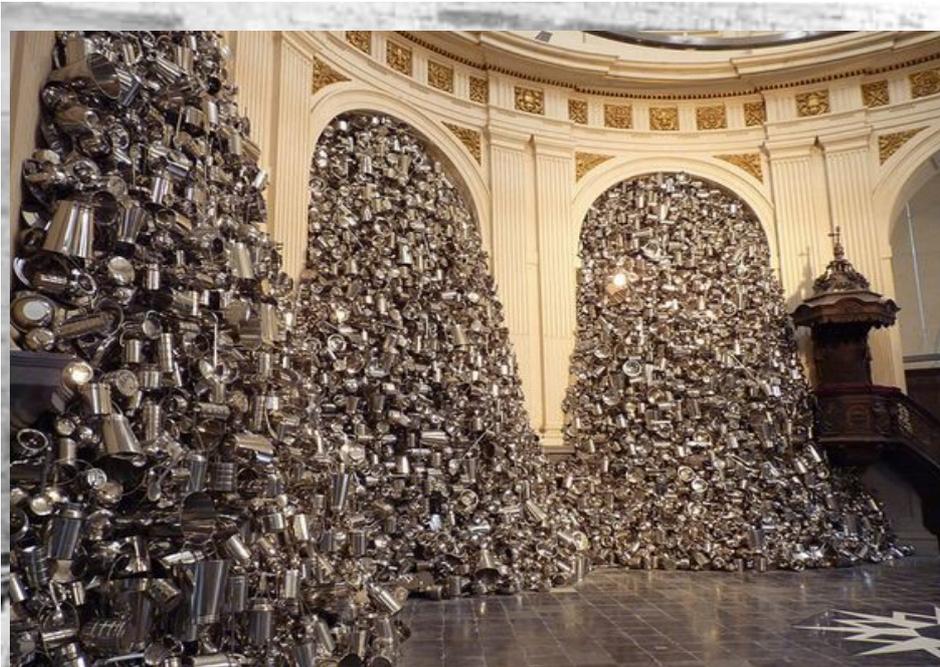
La presenza di indumenti usati si ripropone fin nelle installazioni più recenti; ne è un esempio l'opera realizzata all'interno dell'ex bunker polveriera del Giardino Lunetta Gamberini di Bologna in occasione dell'esposizione «Anime. Di luogo in luogo», dedicata all'artista francese presso il Museo MAMbo. Nell'ex bunker vengono ammassati sul suolo ben cinquecento chilogrammi di indumenti che vanno a costituire una montagna simile a quelle già create per l'installazione *Personnes*. Anche in questo caso ogni indumento rappresenta una storia in negativo alla quale lo spettatore può attingere per un tentativo – seppur vano – di ricostruzione del passato, esattamente come se si trattasse appunto di una riserva di preziose informazioni.

Questi mucchi di spoglie rimandano implicitamente ancora una volta a quelle di Auschwitz; il tema della memoria, in una fase della produzione artistica di Boltanski, si lega strettamente al trauma della Shoah, come abbiamo avuto modo di mettere in luce precedentemente. Lo spazio del ricordo ha uno statuto peculiare che intreccia presenza ed assenza, coniugando la percezione attuale con un passato traumatico e spesso rimosso, di cui gli oggetti costituiscono le tracce mnestiche e, talvolta, un memento per la collettività. Perdono, in ogni caso, una funzione concreta e ne assumono una simbolica. Come scrive Aleida Assmann nel saggio *Ricordare*, «gli oggetti decontestualizzati presentano una forte analogia con le opere d'arte che mirano fin dall'inizio alla decontestualizzazione e alla defunzionalizzazione»<sup>508</sup>. Il lavoro di Boltanski sugli oggetti di scarto deve essere collocato in questa prospettiva, come anche quello del giovane artista indiano Subodh Gupta, le cui installazioni ricordano le cascate di oggetti rinvenute dagli Alleati a Birkenau.

---

<sup>507</sup> Christian Boltanski, Catherine Granier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Le Seuil, Paris 2010, p.176.

<sup>508</sup> Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, op. cit., p. 377.



Subodh Gupta, *Very hungry dog*, Eglise Saint Bernard de la Chapelle, 2006.

L'esperienza soggettiva della perdita e dell'oblio, richiamata attraverso una presenza straniante, viene elevata dall'arte a sentimento collettivo. Per l'uomo non è un'abitudine mentale immediata e diffusa quella di focalizzarsi sul negativo e sulla mancanza, come sostiene Aleida Assmann; infatti, per la memoria umana «è molto più difficile registrare l'assenza e i vuoti che registrare l'esperienza della presenza. Dopo l'uccisione di sei milioni di esseri umani, tra ebrei e altre vittime, messa in atto dal nazismo, la massa dell'assenza è cresciuta a dismisura e si pone il problema dei mezzi a disposizione della memoria culturale per comprendere, elaborare, conservare e tramandare questa frattura»<sup>509</sup>. L'arte di Boltanski si incarica, quindi, di rielaborare il ricordo di questo doloroso evento, mettendone in rilievo sia le tracce sia i vuoti.

L'opera dal titolo *La maison manquante*, realizzata nel 1990 come tributo alla riunificazione della capitale della Germania, riesce a mostrare questa presenza dell'assenza. Si tratta effettivamente di una “casa assente”, cioè di uno spazio tra due edifici rimasto vuoto a causa dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Questo vuoto si carica, però, di significato poiché le mura spartifuoco degli edifici confinanti vengono ricoperte di targhe con i nomi degli abitanti dell'edificio distrutto. In queste targhe viene indicato anche quanto tempo ogni persona ha vissuto nell'edificio e fino a quale data. L'osservatore può, quindi, scoprire che la maggior parte vi aveva risieduto fino al bombardamento nel '45, ma alcuni avevano abbandonato l'edificio alcuni anni prima a causa di migrazioni volontarie o deportazioni.

Boltanski, *La maison manquante* (1990)

<sup>509</sup> Aleida Assmann, *Ricordare*, op. cit., p. 416



Große Hamburgerstraße 15 -16, Berlino

L'opera comprende anche le ricerche effettuate da Boltanski sulla vita di queste persone<sup>510</sup>, sulle quali indaga a partire da documenti di varia natura: cronache dei bombardamenti, atti di proprietà, di nascita, stati di famiglia, alberi genealogici. Queste ricerche mostrano come non possa esistere memoria senza conoscenza. Quest'ultima, però, risiede solo in quelle minime tracce che lo scorrere del tempo non è riuscito a cancellare. Con Boltanski uno spazio anonimo si trasforma in un luogo storico a tutti gli effetti: «utilizzando il minimo numero di segni possibile, egli [Boltanski] ha reso di nuovo leggibili i segni della storia divenuti, ormai, invisibili»<sup>511</sup>. Le tracce delle storie individuali si oppongono, quindi, all'operazione violenta di cancellazione della memoria, riportando alla luce narrazioni di vite che furono cambiate o interrotte dalla guerra e dalla politica nazista. Lo spazio, riempito dai nomi, permane vuoto dal punto di vista materiale, ma acquista una enorme forza simbolica poiché il nome, come sostituto d'essere, indica la presenza di un'assenza. Di fronte a quest'opera il dovere dello spettatore è quello di far memoria, con un atto di coraggio, contro la tendenza dilagante all'oblio che è comoda rimozione; tendenza sulla quale avremo modo di soffermarci nella parte del terzo capitolo di questa trattazione dedicata a Oedipa Maas e Winston Smith, protagonisti rispettivamente dei romanzi *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon e *1984* di George Orwell.

Il ricordo, che è da sempre riconosciuto come un meccanismo conservativo, appare con Boltanski come una forza sovversiva e rivoluzionaria. Un discorso analogo può essere fatto per la produzione letteraria di Patrick Modiano che nei suoi romanzi affronta sovente il medesimo tema. Il romanziere è, infatti, ossessionato da quelle esistenze dimenticate dalla Storia delle quali restano

<sup>510</sup> Esiste un sito internet nel quale sono raccolte testimonianze e video su queste persone:  
<http://www.kunstgeografie.nl/berlin-Hamburger/bolt02.htm>.

<sup>511</sup> Aleida Assmann, *Ricordare*, op. cit., p. 417.

solo deboli tracce in scarni atti amministrativi, in elenchi telefonici ingialliti ed eventualmente nei verbali della polizia. Nel romanzo *Dora Bruder*, edito nel 1997, il tentativo di ricostruire una vicenda privata coincide con la descrizione di un contesto storico ben preciso poiché, a partire dalla lettura di un documento di scomparsa pubblicato su *Paris-Soir* il 31 dicembre 1941, il narratore decide di mettersi sulle tracce di un'adolescente ebrea che vive a Parigi nel periodo dell'Occupazione nazista. L'inchiesta, svolta dal narratore all'inizio degli Anni Novanta, rimanda alla struttura narrativa del romanzo poliziesco, ma in questo caso la struttura progressivo-regressiva del paradigma indiziario non porta ad una conclusione definitiva dell'indagine: le tracce raccolte dal narratore conducono verso un passato insondabile. Anche la figura di Dora Bruder appare, fin dal primo momento, difficilmente decifrabile e colpisce il narratore tanto da indurlo a provare a ricostruire la sua storia. In particolare è il contrasto tra la precisione dei dettagli descrittivi e la totale assenza di informazioni complessive sulla ragazza a catturare l'attenzione della voce narrante, come viene sottolineato in questo passo:

L'extrême précision de quelques détails me hantait: 41 boulevard Ornano, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre *trace* de Dora Bruder.<sup>512</sup>

Questa minuziosa descrizione dell'abbigliamento di Dora Bruder enfatizza il vuoto che si diffonde intorno alla ragazza, la cui esistenza sembra non poter essere ricomposta. Inizia, così, la *quête* del narratore, autoelettosi investigatore del passato: «Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse».<sup>513</sup> Questa ricerca si risolve, però, in una serie di domande senza risposta e di ipotesi costruite a partire da resti di informazioni disomogenee e frammentarie: «Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans de registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient»<sup>514</sup>. La lotta contro l'oblio appare fin dal principio una battaglia persa e anche ritrovare piccole tracce del passato risulta un'impresa ardua: «Un moment, j'ai pensé qu'il était l'un de ces sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de l'existence de quelqu'un».<sup>515</sup>

Per il narratore la *quête* impossibile di Dora Bruder può essere considerata una *mise en abyme* della ricerca del padre<sup>516</sup>. Si tratta di un'operazione alquanto complessa perché la ricerca

<sup>512</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder* [1997], Gallimard, Paris 1999, p. 53.  
(Corsivo nostro)

<sup>513</sup> Ibid., p. 61.

<sup>514</sup> Ibid., p. 13

<sup>515</sup> Ibid., p. 16

<sup>516</sup> Ibid., pp. 17-18.

delle tracce sopravvissute al tempo deve raffrontarsi anche con la distruzione degli archivi da parte di poliziotti addetti alle “Questioni ebraiche”<sup>517</sup>. Tuttavia, questa *quête* avviene anche su un piano metafisico come si può evincere dalle riflessioni del narratore che arriva a concepire la sua opera come traccia negativa in quanto riflessione sull'assenza della stessa:

Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des “individus non identifiés”.<sup>518</sup>

Ci sono persone che non lasciano tracce dietro di loro, «presque des anonymes», secondo le parole del narratore. Nel seguito della ricerca questo aspetto appare sempre più rilevante perché l'indagine del narratore continua a girare intorno ad un punto vuoto. Il senso di assenza e vuoto contagia progressivamente il narratore stesso, che si sente sempre più sopraffatto da questa constatazione: «Je me souviens que pour la première fois, j'avais ressenti le vide que l'on éprouve devant ce qui a été détruit, rasé net»<sup>519</sup>. E precisa: «C'est du moins ce que suggèrent les quelques traces d'elle qui subsistent aux archives de la Préfecture de police»<sup>520</sup>.

Talvolta il narratore può vivere una sorta di epifania momentanea sentendo di avvicinarsi all'obiettivo della sua ricerca<sup>521</sup>, ma si tratta di episodi fugaci, senza oggettivi riscontri sul versante dell'indagine. Sulla constatazione di un vuoto centrale si orientano le riflessioni del narratore mentre cammina nel quartiere di rue des Jardins Saint-Paul:

Le dépôt et son rideau de fer rouillé n'existent plus et les immeubles voisins ont été restaurés. De nouveau je ressentais un vide. Et je comprenais pourquoi. La plupart des immeubles du quartier avaient été détruits après la guerre, d'une manière méthodique, selon une décision administrative. Et l'on avait même donné un nom et un chiffre à cette zone qu'il fallait raser: l'îlot 16. J'ai retrouvé des photos, l'une de la rue des Jardins-Saint-Paul, quand les maisons des numéros impairs existaient encore. Une autre photo d'immeubles à moitié détruits, à côté de l'église Saint-Gervais et autour de l'hôtel de Sens. Une autre, d'un terrain vague au bord de la Seine que les gens traversaient entre deux trottoirs, désormais inutiles: tout ce qui restait de la rue des Nonnains-d'Hyères. Et l'on avait construit, là-dessus, des rangées d'immeubles, modifiant quelquefois l'ancien tracé des rues. [...] Les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y a trente ans rue des Jardins-Saint-Paul, c'étaient les *traces* de chambres où l'on avait habité jadis – les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher un jour de juillet 1942. La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne

<sup>517</sup> «De toutes les investigations exercées par la Police des questions juives, aucune trace ne subsiste».

Ibid., p. 67.

<sup>518</sup> Ibid., p. 65

<sup>519</sup> Ibid., p. 35

<sup>520</sup> Ibid., p. 83

<sup>521</sup> «Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j'avais l'impression de marcher sur les *traces* de quelqu'un».

Ibid.

La topografia parigina diviene fondamentale nella ricerca delle tracce di Dora Bruder. È, infatti, la città stessa, con le sue vie e i suoi vecchi edifici, a poter fornire una chiave di lettura della vicenda della giovane scomparsa. Vicino ad un altro quartiere ricostruito dopo la seconda Guerra Mondiale, esattamente come l'îlot 16, proprio sul bordo dell'autostrada sul lato di Porte de Bagnolet, si trova un residuo, dalla valenza fortemente simbolica, di quel passato di cui si è cercato di cancellare ogni traccia: «une épave qui date de ce temps-là, un hangar de bois, que l'on a oublié et sur lequel est inscrit ce nom bien visible: DUREMORD»<sup>523</sup>, che significa appunto “del rimorso”. Si tratta di un sentimento, secondo l'autore, comune tra coloro che non si sono fatti carico dell'arduo compito di ricordare: la letteratura deve, infatti, essere un atto di resistenza nei confronti di ogni forma di amnesia per arginare la progressiva erosione del ricordo personale e della memoria collettiva.

Anche se questa inchiesta si conclude con uno scacco, il narratore, nel raccogliere le tracce del passato, ha svolto un ruolo sociale importante: enfatizzare quel meccanismo che riduce l'esistenza umana al vuoto. È necessario, però, anche confrontarsi con l'impossibilità di un esito positivo nella ricerca del passato: «J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait [...] C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler»<sup>524</sup>. Questa constatazione, posta a conclusione dell'opera, avvicina Modiano alla riflessione espressa da Danilo Kiš intervistato da Fridrick Rafnsson: «Aristotele diceva che la finzione era più vicina alla verità di quanto non lo fosse la storia dell'umanità. Noi scrittori abbiamo, per missione, fra le altre cose, quella di colmare i silenzi lasciati dalla Storia»<sup>525</sup>.

### 2.3 La traccia mobile: la palla da baseball in *Underworld* di DeLillo

Nella prima parte di questo lavoro abbiamo avuto modo di esaminare il romanzo *Underworld* di Don DeLillo mettendo in evidenza le diverse funzioni che i rifiuti assumono in quest'opera. Abbiamo anche accennato al ruolo fondamentale svolto dalla palla da baseball, un dispositivo narrativo intorno al quale viene organizzata la struttura dell'intero romanzo dalla triplice

---

<sup>522</sup> Ibid., pp. 135-6-7.

<sup>523</sup> Ibid., p. 142.

<sup>524</sup> Ibid., pp. 144-145.

<sup>525</sup> Fridrick Rafnsson (a cura di), *Colmare il silenzio. Un dialogo con Danilo Kiš*, versione italiana di Massimo Rizzante, *Le parole e le cose*, 6 dicembre 2013.  
<http://www.leparoleelecose.it/?p=13106>, consultato il 15/09/2017.

valenza. In questa parte del nostro lavoro vorremmo approfondire l'aspetto inerente alla palla da baseball come oggetto-feticcio poiché questa funzione è eminentemente legata al tema del rapporto tra rifiuti e memoria personale affrontato in questo capitolo.

La palla, oggetto ludico apparentemente senza valore, ha la funzione di catalizzare memoria e racconto trasformandosi in una traccia mobile che porta i diversi personaggi ad interrogarsi sul concetto di perdita. In particolare è il personaggio di Marvin Lundy a consacrare la sua esistenza alla ricerca di questa palla da baseball. Considerato il ruolo fondamentale che la palla assume nella vita di Marvin Lundy, si rimane sorpresi dal fatto che abbia deciso di cederla così da farla arrivare nelle mani di Nick, il suo ultimo possessore nel romanzo.

La palla da baseball in questione è «un oggetto dallo statuto ambiguo»<sup>526</sup> poiché non vi sono prove atte a dimostrare che sia realmente quella utilizzata per il fuoricampo del 3 ottobre del 1951 al Polo Grounds di New York grazie al quale i Giants vinsero il campionato. Il primo proprietario, un ragazzino di Harlem, non può neppure dimostrare di essere entrato allo stadio quel fatidico giorno. Cotter è riuscito, in verità, ad entrare di nascosto allo stadio, ma non ha evidentemente neppure un biglietto che possa attestare la sua presenza. È molto probabile, quindi, che la palla sia quella originale, ma non vi è modo di esserne certi.

Potrebbe benissimo – scrive – essere una palla qualunque, in tutto e per tutto simile all'originale ma qualunque, un oggetto privo di significato che non avrebbe alcun titolo per essere conservata tanto gelosamente, che avrebbe potuto benissimo finire nell'aldilà degli oggetti, il mondo dei rifiuti.<sup>527</sup>

Marvin Lundy, dopo oltre vent'anni di minuziose ricerche, è in grado di ricostruire soltanto in maniera imperfetta la storia della palla, poiché mancano all'appello ancora alcuni passaggi di cui non rimane traccia. Il collezionista è consapevole di questa mancanza di attendibilità nella documentazione, come lo è anche Nick Shay, che però decide comunque di acquistare il cimelio per 34.500 dollari grazie alla mediazione dell'amico Brian Glassic. L'elasticità dimostrata da Nick in questo acquisto certamente deriva dalla natura della sua professione di *waste manager* che ha influenzato enormemente la sua visione del mondo: i biglietti delle partite sono rifiuti che possono essere raccolti per strada, come in fin dei conti è uno scarto anche la tanto agognata palla da baseball. Inoltre, Nick sa che un nonnulla separa quella palla da baseball da altre palle, destinate irrimediabilmente prima al bidone, poi alla discarica. Le palle “anonime”, una volta gettate, perdono la loro identità, non sono altro che una riproduzione identica della palla ambita. Anche i

<sup>526</sup> Alessandro Zaccuri, *Non tutto è da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, op. cit., p. 86.

<sup>527</sup> Luca Beatrice (a cura di), *Facts & Fictions. La nuova pittura internazionale tra fatti e realtà*, Castelvechi, Roma 1999.

[https://books.google.it/books?id=wt\\_HOWPIaLUC&pg=PP10&lpg=PP10&dq=Luca+Beatrice+\(a+cura+di\),+Facts+%26+Fictions.+La+nuova+pittura+internazionale+tra+fatti+e+real%C3%A0,+Castelvechi,+Roma+1999&source=bl&ots=H-rhILsT5Y&sig=rZb5qNtCf6BDYG1Go7pamWrBSC4&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjBpoX78oHXAhWHXhQKHdOTCigQ6AEIJzAA#v=onepage&q=gelosamente&f=false](https://books.google.it/books?id=wt_HOWPIaLUC&pg=PP10&lpg=PP10&dq=Luca+Beatrice+(a+cura+di),+Facts+%26+Fictions.+La+nuova+pittura+internazionale+tra+fatti+e+real%C3%A0,+Castelvechi,+Roma+1999&source=bl&ots=H-rhILsT5Y&sig=rZb5qNtCf6BDYG1Go7pamWrBSC4&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjBpoX78oHXAhWHXhQKHdOTCigQ6AEIJzAA#v=onepage&q=gelosamente&f=false), consultato il 21/10/2016

ricordi ad esse legati scompaiono perché questi oggetti non possono più testimoniare le vicende dei loro proprietari, anch'esse destinate a non lasciare traccia. «L'oggetto strappato alla caducità – scrive Alessandro Zaccuri – è esso stesso in preda alla caducità. Il segnacolo della memoria soffre di smemoratezza, la palla verso la quale prova un desiderio immotivato e struggente [...] è a sua volta segnata dalla mancanza e dall'imperfezione»<sup>528</sup>.

La riflessione sviluppata alla fine da Marvin, che si avvicina ad alcune intuizioni di Nick, si basa sulla connessione istituita tra oggetto di scarto, perdita e memoria:

For years he didn't know why he was chasing down *exhausted object*. All that frenetic passion for a ball and he finally understood it was Eleanor on his mind, it was some terror working deep beneath the skin that made him gather up things, amass possessions and effects against the dark shape of some unshoulderable *loss*. *Memorabilia*. What he *remembered*, what lived in the old smoked leather of the catcher's mitt in the basement was the touch of his Eleanor, those were his wife's eyes in the oval photographs of men with handlebar mustaches. The state of *loss*, the fact, the facticity in its lonely length. This was a word he never thought he'd need to use but here it was, crouched for years in his secluded brain, coming out to elongate the *loss*.<sup>529</sup>

Marvin Lundy capisce, infine, che i cimeli collezionati, in particolare la palla, sono «memorabilia», oggetti desueti che stanno ad indicare un'assenza e a sottolineare una perdita. Si tratta, più precisamente, della traccia di una perdita affettiva, poiché questo oggetto incarna per Lundy la vita trascorsa insieme con la moglie. La palla da baseball è un residuo consunto proveniente dal passato, ma è anche un catalizzatore del ricordo che, rifunzionalizzato in chiave metanarrativa, è capace di traghettare la storia verso il futuro attraverso un'operazione di reinvestimento dell'oggetto.

<sup>528</sup> Alessandro Zaccuri, *op. cit.*, p. 87.

<sup>529</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

[Trad. it.: Per anni non aveva capito perché stesse inseguendo *oggetti logori* (letteralmente esausti). Tutta quella passione frenetica per una palla da baseball e alla fine aveva capito che c'era Eleanor nella sua mente, era un qualche terrore nel profondo, sotto la pelle, che lo spingeva a raccattare cose, ammassare beni e scartoffie contro la forma nera di una qualche irrimediabile *perdita*. *Memorabilia*. Quello che *ricordava*, quello che viveva nella vecchia pelle affumicata del guantone del *catcher* nel seminterrato era il tocco della sua Eleanor, erano gli occhi di sua moglie nelle fotografie ovali di uomini con i baffi a manubrio. Lo stato di *perdita*, il fatto, la fattualità nella sua solitaria durata. Questa era una parola che non aveva mai pensato che avrebbe avuto bisogno di usare ma era lì, accovacciata per anni nel profondo del suo cervello, venuta fuori per prolungare la *perdita*.]

(Corsivi miei)

I «memorabilia» sono oggetti collezionati perché legati a un particolare evento, a una persona etc., sono cose collezionate come souvenirs, riattivatori del ricordo.

## 2.4 Orhan Pamuk e il museo delle tracce feticizzate

### 2.4.1 Il romanzo guazzabuglio di feticci

*Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk è una complessa opera romanzesca del 2008 alla quale viene associata la costruzione di un museo omonimo curato dallo stesso autore e inaugurato nell'aprile 2011. Ad esso è stato dedicato un film del regista Grant Gee, presentato alle Giornate degli autori della settantaduesima Mostra d'Arte cinematografica di Venezia, dal titolo *Istanbul e il Museo dell'Innocenza. Quando l'immaginazione diventa realtà*. Orhan Pamuk stesso descrive in questo modo la genesi della sua opera: «Quando concepivo il museo e il romanzo, l'idea era di esporre oggetti “reali” di una storia immaginaria e scrivere un romanzo basato su questi oggetti. Allora non sapevo ancora che tipo di museo sarebbe stato e nemmeno la forma che avrebbe preso il libro»<sup>530</sup>. C'è un legame inscindibile, quindi, tra romanzo e museo perché gli oggetti esposti corrispondono a quelli descritti, anche se permane uno iato evidente tra le parole e le cose. Le immagini evocate dalla scrittura hanno un effetto molto differente rispetto ai ricordi che possono riemergere grazie alla visione di un oggetto concreto. «Le fantasie e i ricordi, però, – sostiene Pamuk – hanno una certa affinità, la stessa che c'è tra il mio romanzo e il museo.»<sup>531</sup>.

Si tratta di un progetto piuttosto ambizioso che mira a ricreare, a partire dall'universo della *fiction* romanzesca, un luogo fisico nel quale gli oggetti descritti nell'opera letteraria trovino uno spazio espositivo adeguato. Sull'analisi della paradossale relazione tra realtà e finzione in quest'opera si concentra l'interpretazione di Stefania Zuliani nel suo articolo pubblicato su *Doppiozero*, incentrato sul ruolo del museo:

Il Museo dell'Innocenza [è] frutto di un viaggio singolarissimo, un vertiginoso percorso a spirale tra la letteratura e la realtà: e proprio la spirale, trasformata nel logo del museo in ali di farfalla, ineffabile vanitas, è del resto il simbolo che, disegnato sul pavimento del primo piano, resta sempre visibile, accompagnando il visitatore ammutolito nella sua scoperta che, di piano in piano, lo porterà al corto circuito del sottotetto, dove la “vera” stanza da letto di Kemal fronteggia le pagine del manoscritto del romanzo e i fogli fittissimi in cui segni, disegni, parole documentano il laborioso progetto del museo.<sup>532</sup>

Viene, qui, invertito il procedimento tradizionale di *ekphrasis* dell'opera d'arte. In questo caso, infatti, l'oggetto artistico non è preesistente alla narrazione, ma viene creato ad hoc a partire dal testo letterario che lo descrive. Inoltre, come sempre accade per le opere analizzate in questo lavoro, non si tratta di oggetti tradizionalmente musealizzabili, ma di scarti e cose banali collocati in un

<sup>530</sup> Orhan Pamuk, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino 2012, p. 15.

<sup>531</sup> Ibid., p. 18.

<sup>532</sup> Stefania Zuliani, “Il museo dell'innocenza”, *Doppiozero*, 15 gennaio 2014, consultato il 23/07/2017.

contesto romanzesco quotidiano.

La vicenda romanzesca che porta, nella *fiction*, alla creazione del Museo si snoda dal 1975 al 1984 in una Istanbul dove i personaggi coltivano «l'illusione di essere liberi e moderni»<sup>533</sup>. Si tratta di una città molto differente rispetto a quella nella quale vive l'autore al momento della stesura del romanzo, le cui atmosfere saranno ricreate da Pamuk all'interno dello spazio espositivo reale. Mentre nella narrazione romanzesca è il protagonista Kemal a creare il museo con gli oggetti appartenuti all'amata Füsün, nella realtà è lo stesso autore a ricercare presso robivecchi, cantine e mercatini, vecchi oggetti, spesso veri e propri rifiuti, per creare uno spazio che riporti in vita le atmosfere della città di Istanbul tra gli Anni Settanta e Ottanta.

Kemal, il giovane narratore autodiegetico, racconta la sua passione non ricambiata per la cugina Füsün. Inizialmente è costretto a rinunciare al suo amore per lei, ma la sua vita prende una piega sempre più tragica e, per tentare di rimetterne insieme le parti, decide di collezionare gli oggetti appartenuti all'amata ormai perduta. La relazione tra Kemal e Füsün, narrata in un romanzo-fiume ricco di dettagli, inizia in un luogo altamente simbolico, l'appartamento acquistato vent'anni prima dalla madre del protagonista a Palazzo della Pietà, utilizzato come magazzino per liberarsi degli oggetti vecchi, passati di moda, ma anche per cose appena acquistate, ma già considerate inutili. Kemal ama questo luogo: «mentre, chiuso in quella stanza senz'aria e circondato da vecchi oggetti impolverati, da vestiti e vasi che mia madre non ricordava di aver lasciato lì, guardavo assorto le vecchie fotografie scattate da mio padre, mi vennero in mente tanti ricordi della mia infanzia e della mia giovinezza che non sapevo nemmeno di aver dimenticato e mi parve che questo potere evocativo degli oggetti alleviasse la mia inquietudine»<sup>534</sup>.

L'intero romanzo, come il museo, è un documento sul potere degli oggetti, in qualità di tracce del passato, di riportare alla mente ricordi sopiti, ma anche di rasserenare l'uomo. Un'ultima funzione, sulla quale ci soffermeremo in seguito, è quella feticistica legata alla fissazione di natura sessuale di Kemal per Füsün. Anche la giovane dimostra, fin dal principio, un vivo interesse per gli oggetti contenuti nell'appartamento a Palazzo della Pietà, che diventerà ben presto il rifugio dei due amanti clandestini:

Quando tornai, Füsün stava ammirando i vecchi oggetti di mia madre: anticaglie, soprammobili, orologi impolverati, cappelliere, cianfrusaglie. Per metterla a suo agio le raccontai con fare scherzoso di quanto mia madre si fosse data da fare per scovarli nei negozi all'ultima moda di Nişantaşı e Beyoğlu, nelle residenze ormai vuote dei pascià, nelle *yali* mezze bruciate, dagli antiquari, nei monasteri abbandonati dei dervisci e nei tanti negozi delle città europee che aveva visitato. Poi, dopo averli usati per un po' di tempo a casa, li aveva stipati qui, dimenticandosi completamente della loro esistenza.<sup>535</sup>

<sup>533</sup> Orhan Pamuk, *Il museo dell'innocenza* (edizione originale *Masumiyet Müzesi*, 2008), Einaudi, Torino 2009, p. 13.

<sup>534</sup> Ibid., p. 23.

<sup>535</sup> Ibid., pp. 23/24.

La madre di Kemal, a differenza di altre figure femminili di collezioniste di scarti che analizzeremo nella terza parte di questo lavoro, mostra il volto consumistico della tendenza all'accumulo delle classi alto-borghesi, sempre alla ricerca dell'ultima novità disponibile sul mercato o delle nuove mode provenienti dall'Occidente.

Kemal trova il suo ambiente ideale nel rifugio dell'appartamento a Palazzo della Pietà, che viene descritto come un serbatoio immenso di tracce del suo passato. Gli oggetti scartati dalla madre e raccolti nell'appartamento vengono elencati e descritti minuziosamente: «le scatole, gli orologi guasti, gli utensili da cucina che mia madre aveva ammassato in quell'appartamento, [...] l'odore di polvere e di ruggine... tutte queste cose nella mia fantasia si erano mescolate alle ombre della camera, creando dentro di me un angolo di felicità paradisiaca»<sup>536</sup>. Questo appartamento anticipa, per alcune sue caratteristiche, quello che sarà il vero e proprio museo creato da Kemal:

...nell'appartamento a Palazzo della Pietà, trovai la scatola di latta dove conservavo le figurine delle gomme Zambo, ma era vuota. Le figurine degli attori e dei calciatori che il visitatore potrà vedere esposte nel museo, le acquistai dal signor Hifzi, uno di quelli sfortunati collezionisti di Istanbul imbacuccati dal freddo nelle loro stanzette traboccanti di roba, con cui feci amicizia anni dopo. [...] La mia storia, come questo museo, rivivrà tutti quei momenti. Già quel giorno, però, compresi che quella stanza incantata, in cui avvertivo così forte l'aura di felicità dei vecchi oggetti e dei baci scambiati con Füsün, avrebbe avuto un ruolo fondamentale nella mia vita<sup>537</sup>.

Se i riferimenti al museo sono molteplici già nel romanzo, il narratore Kemal fa riferimento anche ad una identificazione tra il lettore del romanzo, al quale spesso si rivolge direttamente, ed il visitatore del museo: «Se [...] il visitatore del museo è curioso, si soffermi cortesemente ad osservare gli oggetti esposti: l'unica cosa che deve sapere è che ho fatto ciò che ho fatto innanzitutto per Füsün [...] e poi per noi due. Solo infine, e solo in minima parte, per il mio piacere personale»<sup>538</sup>. Qui il narratore autodiegetico, non ultimo di una lunga sequela di sue controfigure novecentesche, nel raccontarci la sua verità non è probabilmente sincero, poiché nello sviluppo romanzesco appare chiaro quanto la matrice feticistica della raccolta degli oggetti sia per Kemal un impulso incontrollabile. Kemal vuole utilizzare gli oggetti raccolti come prove tangibili della storia d'amore vissuta con Füsün:

[...] anni dopo, la vita mi avrebbe messo nella condizione di diventare antropologo di me stesso e del mio vissuto. [...] Tuttavia, prestare eccessiva attenzione alle tracce e agli oggetti di quella prima volta potrebbe precludere la comprensione dei sentimenti di profondo affetto e riconoscenza che fiorivano nei nostri cuori. Perciò, per mostrare la premura della mia amata diciottenne nell'accarezzare amorosamente la mia pelle di trentenne [...] espongo qui questo fazzoletto di cotone con i fiorellini [...], questo calamaio in cristallo di mia madre [...] e lo

---

<sup>536</sup> Ibid., p. 49.

<sup>537</sup> Ibid.

<sup>538</sup> Ibid., p. 31-32

scrittoio, affinché rilevino la delicatezza e la fragilità dell'affetto che ci legava. Anche questa cintura con la fibbia grossa, che andava di moda a quei tempi, [...] può testimoniare quanto fu difficile per entrambi rivestirci<sup>539</sup>.

Tuttavia, questo sfacciato tentativo di utilizzare alcuni oggetti come prova della veridicità della propria narrazione sembra nascondere un tentativo di occultare la realtà per mezzo di elementi pretestuali. Kemal è un Humbert che ha compreso come una narrazione debba essere non solo convincente dal punto di vista retorico, ma anche suffragata da una serie di prove oggettuali per risultare ancora più realistica agli occhi del lettore. Ad uno sguardo più attento, il narratore non può che apparire, però, inaffidabile, poiché il lettore avveduto percepisce inevitabilmente una sfasatura tra le motivazioni addotte ed alcuni sottili segnali di alterazione psichica che pervadono la narrazione romanzesca.

Più che prove di una felicità passata, questi oggetti sembrano, infatti, un reliquiario dell'amata. Il rapporto feticcistico instaurato tra Kemal con alcuni oggetti appartenuti a Füsün ricade a pieno diritto nella casistica analizzata già da Sigmund Freud nei suoi saggi dedicati all'argomento: «Un'impressione del tutto particolare risulta da quei casi nei quali l'oggetto sessuale normale è sostituito da un altro che è in relazione con esso, ma del tutto inadeguato per servire alla meta sessuale normale»<sup>540</sup>. Il feticcio, sulla cui natura abbiamo avuto modo di soffermarci precedentemente, è un oggetto qualunque, non legato alla sfera sessuale, che viene caricato di ulteriori significati perché legato ad una particolare situazione o sensazione esperita individualmente. La descrizione freudiana risulta, anche in questo caso, perfettamente rispondente alle tendenze di cui Kemal dà prova:

Il sostituto per l'oggetto sessuale è una parte del corpo in generale assai poco appropriata per gli scopi sessuali [...], o un oggetto inanimato che sia in evidente relazione con la persona sessuale, ancor meglio con la sua sessualità (capi di vestiario, biancheria). Questo sostituto viene non a torto paragonato con il feticcio, nel quale il selvaggio vede incarnato il suo dio<sup>541</sup>.

Kemal stesso sembra talvolta consapevole di questo meccanismo, che viene illustrato proprio dal protagonista a partire da un episodio biografico. Il giovane racconta di aver pianto agli Uffizi di fronte all'opera di Caravaggio *Il sacrificio di Isacco* poiché rammaricato dall'impossibilità di godere della vista del quadro insieme con l'amata. Tuttavia, secondo Kemal, proprio l'episodio biblico rappresentato fornisce lo spunto per una importante lezione di vita: «ciò che la storia del sacrificio ci insegna non è proprio la possibilità di sostituire la persona amata con qualcos'altro? Ecco perché ero così legato agli oggetti di Füsün che da anni raccoglievo»<sup>542</sup>. Questo processo di sostituzione,

<sup>539</sup> Ibid., p. 33.

<sup>540</sup> Sigmund Freud, *Sostituti inadeguati dell'oggetto sessuale: il feticismo*, in *Tre saggi sulla teoria sessuale*, op. cit., p. 466.

<sup>541</sup> Ibid.

<sup>542</sup> Ibid., p. 541.

messo in atto talvolta in maniera inconsapevole, incarna perfettamente il meccanismo feticistico descritto da Freud sul quale abbiamo avuto modo di soffermarci precedentemente.

Un esempio di rifiuto feticizzato in quanto traccia dell'amata, è la serie di mozziconi di sigarette che Kemal raccoglie ed espone nel suo museo: «[...] un posacenere con un mozzicone di sigaretta che Füsun aveva spento, e io ero consapevole che stava lì da una settimana. A un certo punto lo presi, respirai l'ammuffito odore di bruciato e lo misi fra le labbra: avrei voluto accenderlo e fumarlo [...], ma al pensiero che si sarebbe consumato completamente rinunciai.»<sup>543</sup>. Il 68° capitolo del romanzo, dal titolo «4213 mozziconi di sigaretta», è interamente dedicato alla raccolta di questo significativo scarto prodotto da Füsun. Questo elevato numero di mozziconi viene raccolto in circa otto anni, secondo quanto affermato dal protagonista stesso. Questi si concede il piacere di una voluttuosa descrizione degli stessi, dalla quale traspare chiaramente la valenza feticistica dell'oggetto entrato in contatto con le labbra dell'amata:

Ognuno di questi mozziconi aveva toccato le labbra rosee di Füsun, era entrato nella sua bocca, era stato sfiorato dalla sua lingua, si era bagnato della sua saliva e, spesso, era stato marchiato dal suo rossetto; ognuno rappresentava per me un oggetto unico e speciale, intimo; ognuno portava con sé il ricordo dei momenti tristi o di quelli felici durante i quali era stato consumato.<sup>544</sup>

Kemal è attento ad ogni minimo gesto che Füsun compie nel fumare ognuna delle sigarette collezionate, il cui aspetto può variare non solo in relazione alla tonalità di rossetto indossato dall'amata, ma anche a seconda dell'intensità utilizzata nell'atto di spegnere il mozzicone nel portacenere. Il nervosismo o semplicemente l'impazienza di Füsun possono trovare un'attestazione tangibile in quei reperti minuziosamente collezionati e catalogati. Se questi mozziconi diventano per Kemal una significativa traccia del passato, le parole del protagonista non possono che fornire al lettore la prova di un'ossessione assoluta e totalizzante.

La varietà di questi gesti attribuiva ad ogni singolo mozzicone spento dalle mani di Füsun un'identità, quasi un'anima. A Palazzo della Pietà li tiravo fuori dalla tasca, li osservavo attentamente e davo a ciascuno una diversa interpretazione: omini con il collo e la testa schiacciata, con la gobba, col viso nero per l'ingiustizia subita oppure l'espressione interrogativa. Certi giorni quei mozziconi mi ricordavano i fumaioli del battelli [...]. A volte mi apparivano come niente più che immondizia maleodorante, altre volte mi si rivelavano come frammenti della sua anima. Ma ogni volta sfioravo delicatamente le tracce del rossetto sulla punta del filtro e mi perdevo in profonde riflessioni su Füsun e il senso della vita.

Kemal alterna rari momenti in cui riesce ad avere uno sguardo distaccato sulla sua collezione, nei quali si conforma al sentire comune ad arrivare anche a definire i mozziconi come scarti da gettare nel

---

<sup>543</sup> Ibid., p. 172-173.

<sup>544</sup> Ibid., p. 428.

pattume, a lunghi deliri durante i quali si concentra in maniera maniacale su questi rifiuti. Nella sua lucida follia, Kemal arriva fino a ricordare ogni episodio che ha prodotto effetti microscopici sui 4213 mozziconi di sigaretta che rappresentano, ai suoi occhi, i sentimenti che Füsün provava in quel momento. Ognuno di questi mozziconi è, quindi, degno di essere conservato come testimonianza della vita dell'amata e per questo motivo deve essere schedato, datato e catalogato con precisione.

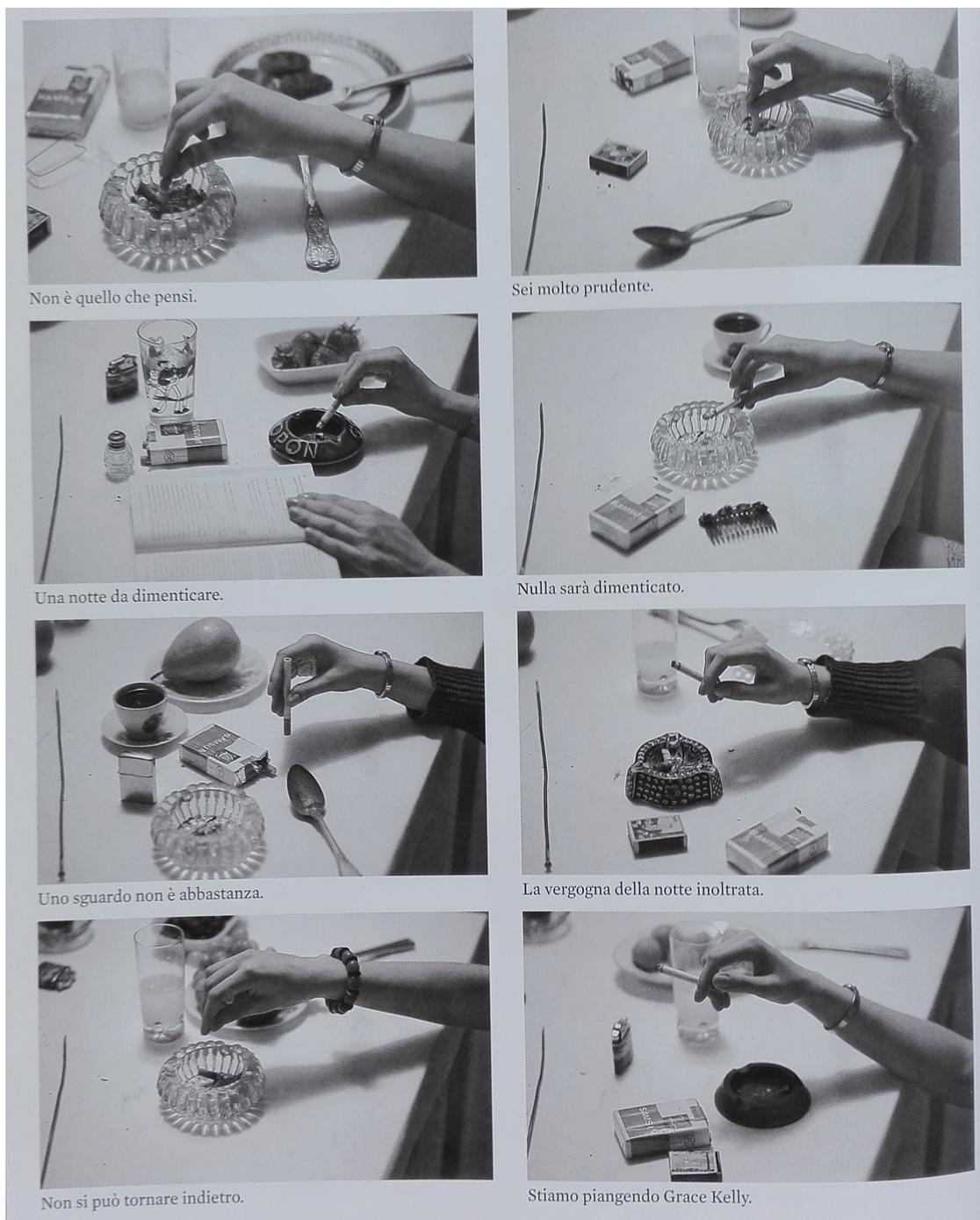
La raccolta di mozziconi per Kemal diviene paradossalmente un serbatoio infinito di intuizioni riguardo alla propria condizione esistenziale. Partendo da questi scarti, comunemente considerati maleodoranti e repellenti, Kemal, il cui stato di fissazione ossessiva appare sempre più lucido, elabora complesse riflessioni filosofiche sul tempo. Sostiene, ad esempio, che grazie ai mozziconi si possa comprendere la «teoria aristotelica del tempo»<sup>545</sup>, poiché ognuno di questi scarti è legato indissolubilmente ad un istante ben determinato del passato. Attraverso le cicche, inoltre, Kemal riesce non solo a rievocare il passato, ma anche a riviverlo: «gli istanti che gli oggetti mi facevano rivivere componevano dentro di me un altro tempo, un tempo più vasto»<sup>546</sup>. Il mozzicone svolge dunque la funzione del rifiuto-traccia; attraverso di esso si entra in contatto con un passato il cui ricordo si trova concretamente rappreso in un oggetto di scarto a cui comunemente non viene attribuito alcun valore né d'uso né di scambio.

Immagine tratta da Orhan Pamuk,

---

<sup>545</sup> Ibid., p. 433.

<sup>546</sup> Ibid.



*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul,*  
Einaudi, Torino 2012, p. 230.

Con riferimento ai 4213 mozziconi di sigaretta Pamuk scrive, nel catalogo del Museo, di aver voluto rispettare la volontà di Kemal riportando, oltre alla data del giorno in cui la sigaretta era stata fumata, anche alcune frasi che esprimessero i sentimenti del protagonista del romanzo: «Come mi aveva chiesto Kemal nel 2011, riportai sotto ogni mozzicone di sigaretta che Füsün aveva fumato, la didascalia che il nostro protagonista aveva scritto per quel giorno particolare»<sup>547</sup>. Anche in questo caso è evidente il processo di identificazione fittizia tra autore, narratore, curatore del museo e personaggio: «Kemal era quello quello che aveva vissuto, ricordato e sognato. Io, Orhan, dovevo semplicemente trascrivere ciò che lui mi aveva raccontato»<sup>548</sup>. Si completa in questo modo il

<sup>547</sup> Orhan Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, op. cit., p. 228.

<sup>548</sup> Ibid.

processo che, supportato da prove reali a suffragio della narrazione, fa apparire il protagonista e narratore del romanzo come una persona realmente esistita e conosciuta dallo stesso Pamuk. Per rendere ancora più credibile la narrazione, oltre alle sigarette, viene esposto anche un video che mostra la mano di Füsün mentre fuma, così da poter documentare ogni singolo atto compiuto dall'amata.



Immagine tratta da Orhan Pamuk,  
*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul*,  
Einaudi, Torino 2012, p. 228.

Per giustificare la sua tendenza all'accumulo, Kemal sostiene che le cose messe da parte e non più utilizzate lo rattristano poiché gli oggetti hanno un'anima<sup>549</sup>. L' "anima" dell'oggetto si palesa nel momento in cui quest'ultimo viene ricondotto ad un particolare evento del quale si vuole mantenere viva la memoria. Questa tendenza patologica all'accumulo non può, però, esaurirsi unicamente nel tentativo di preservare i ricordi del passato; talvolta la sottrazione di tali oggetti dal Museo riattiva la loro componente mnestica. L'atto stesso del furto dà una particolare gratificazione mentale a Kemal:

Prendete, ad esempio, queste scatole di fiammiferi: ognuna di esse era stata toccata da Füsün e portava ancora la traccia del profumo delle sue mani, una vaga essenza di acqua di rose. Quando a Palazzo della Pietà afferravo una di queste scatole (ed era così per tutti gli altri oggetti che espongo nel Museo dell'innocenza), rivivevo d'incanto la felicità provata vicino a Füsün, la gioia infinita che mi prendeva ogni volta che incrociavo il suo sguardo. Ma quando prendevo i fiammiferi da tavola e me li infilavo in tasca, provavo anche un altro tipo di felicità: quella di portare via qualcosa, anche se piccola, alla persona che si ama ma che non si può

<sup>549</sup> Ibid., p. 413.

Nell'oggetto rubato Kemal ravvisa un dettaglio del corpo dell'amata: «...per me tutto [...] il secchio del carbone, i cagnolini di porcellana sopra il televisore, i flaconi di acqua di colonia, le sigarette, i bicchieri del raki, le zuccheriere...insomma ogni oggetto all'interno della casa di Çukurcuma di volta in volta si trasformava in un particolare, un dettaglio dell'immagine di Füsün che mi ero costruito nella testa»<sup>551</sup>. Alla gioia di vedere l'amata si associa, ad esempio, la gratificazione che scaturisce dalla possibilità di poter sottrarre dalla sua casa numerosi oggetti per la propria personale collezione di feticci.<sup>552</sup>

Alla funzione feticistica degli oggetti, esperita fin da quando Füsün è ancora in vita, se ne associa una consolatoria: il protagonista trova ristoro tra le cose del passato poiché in essi è conservata una traccia di quella esistenza<sup>553</sup>. «Quando perdiamo le persone che amiamo – sostiene Kemal –, non dobbiamo molestarle per divertimento con sedute spiritiche... Anziché queste cose, un oggetto che ce le ricordi [...] può consolarci molto meglio e per più tempo»<sup>554</sup>. Nel ventottesimo capitolo del romanzo, dal titolo «Il conforto degli oggetti», è presente un lungo elenco di oggetti eterogenei che il protagonista ama toccare per entrare quasi proustianamente in contatto con il passato ormai sopito nei meandri della memoria. Anche le cose più banali diventano confortanti se riportano alla mente un momento felice con l'amata, come nel caso di un banale pennello per dipingere ancora sporco:

[...] mi distesi sul letto, presi un altro degli oggetti toccati da Füsün (un pennello per la pittura ad olio con tutti i colori seccati sopra) e, come fa un bambino con una cosa nuova, lo portai alle labbra e mi sfiorai il viso. Ancora una volta la mia sofferenza si attenuò temporaneamente. Intanto pensavo di essermi già abituato a questa situazione, di dipendere, come un drogato, da alcuni oggetti confortanti, e che nemmeno questa mia dipendenza mi avrebbe aiutato a dimenticare Füsün.<sup>555</sup>

<sup>550</sup> Ibid., p. 407.

<sup>551</sup> Ibid.

<sup>552</sup> «Mettermi in tasca furtivamente qualcosa di Füsün, ad esempio una saliera che lei aveva distrattamente tenuto in mano guardando la Tv, sapere, mentre chiacchieravamo e io sorseggiai il raki, che la saliera era nella mia tasca, mi rendeva così felice che a fine serata riuscivo ad alzarmi dalla sedia senza troppa difficoltà. Dopo l'estate del 1979, le mie crisi serali, durante le quali non ce la facevo ad alzarmi dalla poltrona, erano più moderate proprio grazie agli oggetti che riuscivo a trafugare».

Ibid., p. 408.

<sup>553</sup> «L'unica cosa che rende questo dolore sopportabile è possedere un oggetto, retaggio di quell'attimo prezioso. Gli oggetti che sopravvivono a quei momenti felici conservano i ricordi, i colori, l'odore e l'impressione di quegli attimi con maggior fedeltà di quanto facciano le persone che ci procurano della felicità».

Ibid., p. 79.

<sup>554</sup> Ibid., p. 157

Anche il pensiero di Füsün sembra coincidere con quello del narratore che riporta le parole pronunciate dalla ragazza: « - Se avesse molta nostalgia di una persona amata, cosa preferirebbe? - chiese Füsün. - Riunirsi con gli amici e invocare il suo spirito o trovare un vecchio oggetto, ad esempio un portasigarette?».

Ibid., p. 158

«Ma quando la sera andavo a Çukurcuma, guardavo Füsün negli occhi e le parlavo, quando rubavo qualcosa dalla loro tavola o dal loro appartamento per portarlo a Nişantaşı, quando giocherellavo con quegli oggetti per trovare sollievo, avevo la sensazione che non avrei più conosciuto l'infelicità. »

Ibid., p. 394.

<sup>555</sup> Ibid., p. 197

Sebbene intuisca la necessità salvifica di una liberazione dagli oggetti, Kemal non riesce a sottrarsi all'accumulo che ingombra sempre più l'appartamento di Palazzo della Pietà. Alla valenza consolatoria degli oggetti, se ne aggiunge infatti una seconda, di cui Kemal stesso si mostra talvolta consapevole: la funzione di testimonianza dello stato mentale nel quale il protagonista versa. Alcune volte Kemal riconosce nella sua tendenza a collezionare oggetti una mania. Tuttavia, stenta ad autodefinirsi “folle”, benché la sua narrazione risulti agli occhi del lettore come il delirio di un uomo che non riesce ad accettare la perdita dell'amata:

...Palazzo della Pietà, dove andavo per pensare ai momenti felici che avevo condiviso con Füsün, mi abbandonavo ai sogni e contemplavo con meraviglia e stupore la mia collezione che cresceva giorno dopo giorno. Un po' alla volta, tutti quegli oggetti smisero di essere lo strumento di una consolazione ed iniziarono a diventare la misura dell'intensità del mio amore, i segni tangibili della tempesta che agitava la mia anima. Certe volte mi vergognavo di aver raccolto tanti oggetti e non volevo che qualcuno li vedesse, altre volte invece pensavo che di questo passo avrei riempito l'appartamento e mi spaventavo. Vedete, quando afferravo qualche oggetto da casa Keskin, lo facevo perché mi ricordava il passato, e non perché avessi un piano preciso sul futuro. Non mi veniva mai in mente che sarebbero aumentati tanto da riempire intere stanze, interi appartamenti.<sup>556</sup>

Nel Palazzo della Pietà inizia a formarsi intanto il nucleo del progetto del Museo dell'Innocenza, che vorrebbe riprodurre proprio l'ambiente dell'appartamento nella maniera la più fedele possibile. Si tratta di una collezione di oggetti senza alcun valore economico oppure di veri e propri scarti, elevati a feticci perché legati, in qualche modo, al corpo di Füsün. Talvolta la sofferenza per l'assenza della donna diventa talmente acuta per Kemal da indurlo a cercare rifugio da tale supplizio dentro alle mura del Palazzo:

Appena entravo, afferravo una tazzina da tè, una molletta dimenticata, il righello, il pettine, la gomma per cancellare, la penna, gli oggetti insomma che mi ricordavano il piacere di essere stato seduto al suo fianco, oppure, tra gli oggetti che mia madre gettava lì, perché vecchi o inutili, cercavo qualcosa che Füsün avesse toccato, con cui avesse giocherellato e odorasse ancora delle sue mani, e quando lo trovavo, rivedevo davanti ai miei occhi, uno dopo l'altro, tutti i ricordi ad esso legati.  
Così la mia collezione, giorno dopo giorno, cresceva.<sup>557</sup>

L'appartamento in primis, ed in secundis l'intera città, diventano un ricettacolo di “indizi assurdi”<sup>558</sup> dell'esistenza dell'amata<sup>559</sup>. Questa tendenza alla collezione divenuta una vera e propria ossessione

<sup>556</sup> Ibid., p. 395.

<sup>557</sup> Ibid., pp. 197-198.

<sup>558</sup> Ibid., p. 198.

<sup>559</sup> «Diciotto minuti dopo ero seduto nel nostro letto a Palazzo della Pietà, a cercare di alleviare la mia sofferenza con l'aiuto degli oggetti che avevo trovato in quella casa. Quando prendevo in mano questi oggetti, queste cose che Füsün aveva toccato e che l'avevano resa la Füsün che avevo conosciuto, li accarezzavo, li contemplavo, me li appoggiavo al collo, alle spalle, al petto nudo e al ventre: i ricordi in essi accumulati confortavano la mia anima».

si trasferisce infatti progressivamente ad altri contesti. Kemal inizia a raccogliere gli oggetti più bizzarri reperiti nei luoghi più impensati, fino al momento in cui comincia a sottrarre di nascosto banali utensili presenti nella casa dei genitori di Füsün. In un primo momento, il protagonista prova vergogna nei confronti della famiglia dell'amata e si illude di riuscire a compiere i propri furti senza che nessuno se ne avveda. Anche per questo motivo gli oggetti sottratti dal cleptomane sono di piccole dimensioni e di nessun valore. Tuttavia, anche l'illusione che una tale quantità di furti possa passare inosservata presto svanisce. Con il trascorrere del tempo, questa compulsione al furto viene, infatti, tacitamente accettata dai famigliari di Füsün che vedono sostituire cianfrusaglie senza valore con oggetti preziosi.<sup>560</sup> Infine, Kemal arriva al punto di sottrarre oggetti che lui stesso aveva portato nella casa della famiglia di Füsün in un delirio narcisistico del quale non ha completa consapevolezza. A questo punto non risulta più sensato sostituire alcuni oggetti con altri e Kemal decide di lasciare direttamente del denaro come risarcimento per le cianfrusaglie sottratte<sup>561</sup>.

Nel corso dell'opera Kemal cerca di giustificare in maniera altrettanto ossessiva, agli occhi del lettore e del visitatore del museo, queste bizzarre azioni con vere e proprie apostrofi:

---

Ibid., p. 205

«Mi distesi sul letto, al massimo dell'infelicità: ero disperato e pensavo che quella notte la situazione sarebbe precipitata. Trovare conforto nel ricordo di Füsün e in quegli oggetti era stato umiliante anche ai miei occhi, ma al tempo stesso mi aveva aperto le porte di un altro mondo, un universo in cui desideravo addentrarmi ancora di più».

Ibid., p. 205.

«[...] nel mese di settembre andai altre tre volte a Palazzo della Pietà, mi ero sdraiato sul letto, avevo toccato gli oggetti che aveva toccato lei e avevo cercato di consolarmi come il lettore sa. Non riesco a dimenticarla».

Ibid., p. 218

<sup>560</sup> «Per il Capodanno del 1980 portai come premio a sorpresa questo bicchiere antico (era un ricordo di mio nonno Ethem Kemal) con cui aveva bevuto whisky durante il nostro ultimo incontro, il giorno in cui mi ero fidanzato. Siccome dal 1979 era tacitamente accettato, proprio come l'amore che provavo per Füsün, che portassi via cianfrusaglie da casa dei Keskin, rimpiazzandole con regali più preziosi e costosi, non sembrò strano che avessi messo questo costoso bicchiere, simile a quelli che vendevano da Rafi Portakal l'antiquario, in mezzo agli altri regalini insignificanti come penne, calzini e saponette.»

Ibid., p. 355.

«Negli anni successivi aggiunsero un secondo cagnolino che faceva da sostegno a un portasigarette. Poi per un certo periodo comparvero due cagnolini in plastica, di quelli che scuotono la testa con una molla e che spesso si vedevano in quegli anni dai lunotti dei taxi e dei *dolmuş* – ma sparirono in fretta. Queste sparizioni e questi rapidi avvicendamenti, a cui in casa non si accennava mai, erano ovviamente opera mia. Zia Nesibe e Füsün sapevano che li avevo presi io, esattamente come sapevano che avevo preso molti altri oggetti.

In realtà non volevo condividere con nessuno né la mia abitudine né la mia collezione: me ne vergognavo. All'inizio raccoglievo solo piccoli oggetti di cui nessuno avrebbe notato l'assenza: scatole di fiammiferi, mozziconi di sigarette di Füsün, saliere, tazzine del caffè, forcine, mollette per capelli. Quando poi cominciai a prendere oggetti più grandi e significativi (come posacenere, tazze, ciabatte), decisi di rimpiazzarli comprandone di nuovi.»

Ibid., p. 409.

<sup>561</sup> «Anche se lo desideravo tanto, resistetti e non toccai quei due cagnolini per più di un anno. Quando finalmente nel 1982 li portai via, avevo preso l'abitudine di lasciare direttamente dei soldi in cambio degli oggetti che prendevo, oppure il giorno dopo ne portavo subito uno molto più costoso. In quegli anni, sul televisore comparvero molti strani oggetti, come il cane che serviva anche da puntaspilli o quello che fungeva da metro a nastro.»

Ibid., p. 413-414

«Così, in quei giorni, anziché portare dei nuovi oggetti al posto di quelli che avevo sottratto, presi l'abitudine a lasciare del denaro. Cominciai a farlo dopo aver portato via un mazzo di carte da gioco di zio Tarik: a dire il vero lo usava più che altro Füsün quando faceva un solitario per passare il tempo e interrogare il futuro [...]. Füsün mi aveva detto divertita che interrogava il futuro con il proprio mazzo, perché riconosceva le carte dai segni e dalle macchie sui dorsi e così riusciva a portare a termine il gioco. Avevo annusato il mazzo a lungo e, oltre a quell'odore di polvere e umido tipico delle vecchie carte da gioco, avevo respirato il profumo delle mani di Füsün: quel mazzo mi faceva girare la testa.»

Ibid., p. 425

Capite bene, cari visitatori del museo, perché continuavo imperterrito ad arraffare oggetti che in futuro mi avrebbero aiutato a ricordarla. Per dire: quel giorno avevo preso il foglio del calendario che Füsün aveva letto e messo da parte con la scusa di rileggerlo. Senza che nessun se ne accorgesse in un attimo me lo infilai in tasca.

Naturalmente non era sempre così facile. Non vorrei dilungarmi e ridicolizzare la mia storia, raccontando le difficoltà che incontro nel portarmi via da casa dei Keskin tanti oggetti piccoli o grandi, importanti o insignificanti che fossero...<sup>562</sup>

Gli oggetti sottratti sono, infatti, soprattutto piccole cianfrusaglie legate alla figura di Füsün. Sono cose, in gran parte, ben presto destinate alla discarica che acquisiscono valore solo perché tracce dell'amata e che per questo stesso motivo il protagonista è disposto a pagare profumatamente: «lasciasti del denaro al posto della bottiglia di colonia Pe-Re-Ja che avevo preso con me. All'inizio ero convinto che Füsün fosse all'oscuro del fatto che avevo iniziato a lasciare denaro in cambio di oggetti. Erano anni che collezionavo le bottiglie di colonia dei Keskin. Ma di solito erano vuote o quasi vuote, e sarebbero finite nell'immondizia»<sup>563</sup>.

«Quando Kemal portava via di nascosto, dalla casa che i Keskin poi abbandonarono, la maniglia della porta toccata dalla sua amata per diciotto anni, il braccio della sua bambola, una vecchia biglia, un pezzo di carta da parati strappato con le sue mani e il pomello di porcellana dello sciacquone del bagno, non aveva ancora in mente il museo»

---

<sup>562</sup> Ibid., p. 360.

<sup>563</sup> Ibid., p. 426.

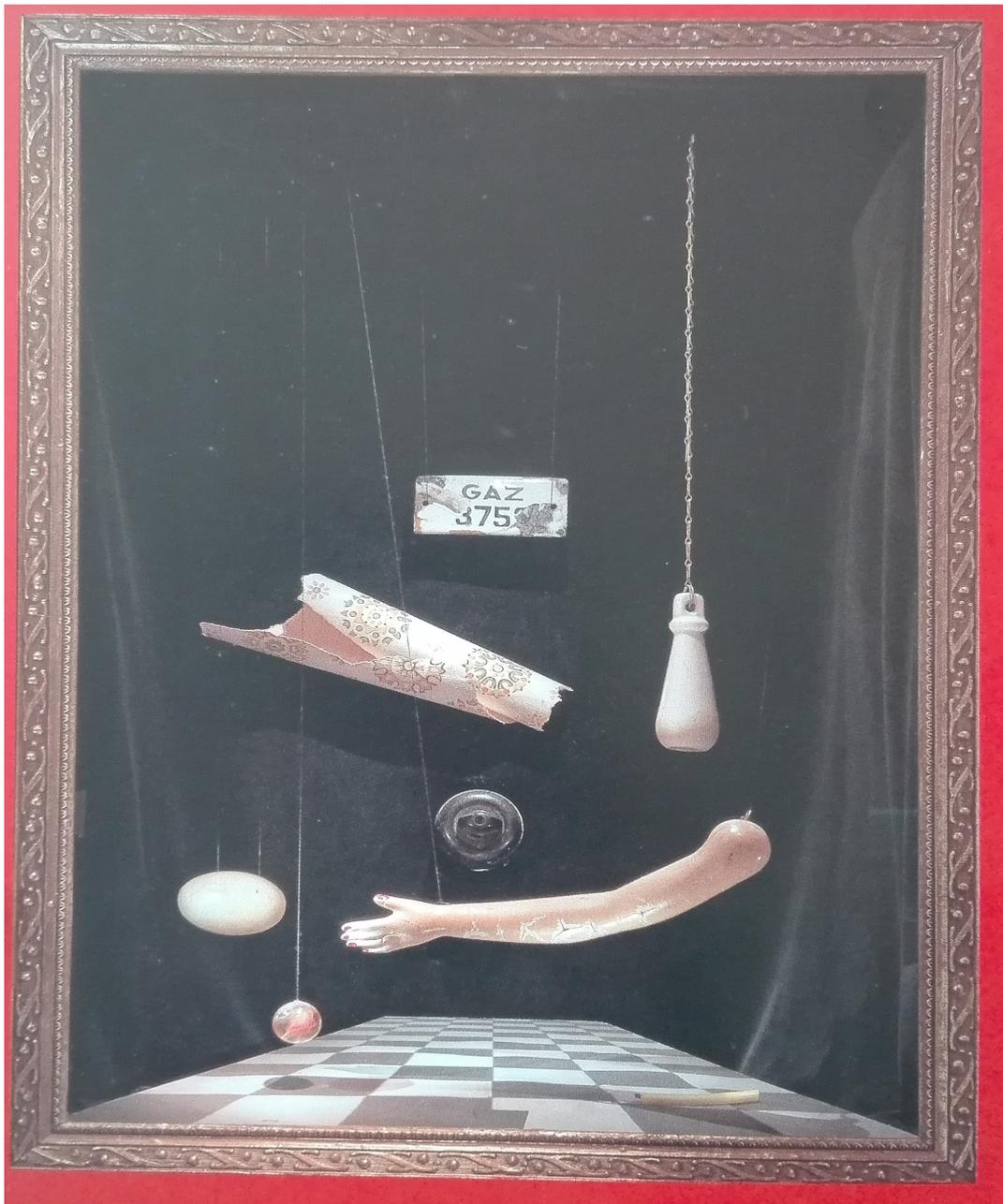


Immagine e didascalia tratte da Orhan Pamuk,  
*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul*,  
Einaudi, Torino 2012, p. 158.

Il furto degli oggetti in casa Keskin fa di Kemal una sorta di collezionista patologico, afflitto cioè da quella malattia mentale che prende il nome di disposofobia, e sulla quale abbiamo avuto modo di soffermarci nel capitolo dedicato alla figura dello *chiffonnier*, analizzando il caso dei fratelli Collyer raccontato nel romanzo di E. L. Doctorow dal titolo *Homer and Langlay*. Tuttavia, mentre nel caso dei fratelli Collyer la tendenza all'accumulo forsennato non risulta legata alla valenza memoriale degli scarti collezionati, in questo romanzo la raccolta patologica di oggetti è inestricabilmente connessa all'ossessione feticistica di Kemal per Füsün. Il tema della memoria legata agli oggetti, anche di scarto, è fortemente sentito in quest'opera, tanto da diventare una delle riflessioni costantemente presenti nel corso della narrazione: «La potenza evocativa degli oggetti

dipende dai ricordi a cui sono associati, ma naturalmente anche dai capricci della nostra fantasia e della nostra memoria»<sup>564</sup>.

Quando Kemal scopre che la casa d'infanzia di Füsün non è più abitata dalla famiglia dell'amata, decide di fingersi un possibile acquirente dell'immobile per poter entrare indisturbato nella casa. Una volta nell'appartamento non riesce a reprimere il suo impulso ad agguantare ogni tipo di oggetto si trovi alla sua portata:

Con il cuore gonfio d'amore mi imprimevo nella mente l'odore di Füsün di cui le camere erano pregni, la sua ombra acquattata in un cantuccio, il muro e l'intonaco che cadeva a pezzi, ogni cosa. Scolpivo nella memoria la planimetria di questa casa che aveva reso Füsün la ragazza che era e in cui aveva trascorso tutta la vita. Strappai un grosso pezzo di carta da parati da uno degli angoli e me lo portai via. Dalla porta della stanza più piccola (che doveva essere la sua camera) smontai la maniglia che lei aveva toccato per diciotto anni e me la misi in tasca.

Quando presi il pomello di porcellana dello sciacquone del bagno, mi restò in mano. Dal mucchio di carte e rifiuti gettati in un angolo, presi di nascosto il braccio rotto di una bambola di Füsün, una grossa biglia di mica, qualche forcina (sicuramente erano sue!) e mi rilassai al pensiero che, una volta solo, questi oggetti mi avrebbero donato un po' di conforto.<sup>565</sup>

Con patologica ansia d'anticipo, il protagonista pensa alla sofferenza causata dalla separazione dall'amata ancor prima che essa avvenga realmente; quindi, per saturare il vuoto, continua a collezionare oggetti appartenenti a differenti contesti legati in qualche maniera alla presenza di Füsün. Kemal racconta di essere arrivato fino al punto di impossessarsi anche di alcuni oggetti presenti sulla tavola di un ristorante nel quale aveva cenato con l'amata. L'intento palese della raccolta rimane sempre il medesimo: alleviare la propria sofferenza, una volta scomparsa l'amata. Questo atteggiamento può non essere considerato esclusivamente segno di alienazione mentale, ma deve anche essere letto come un presagio sul successivo sviluppo della vicenda.

Per prevenire la sofferenza che mi avrebbe attanagliato, afferravo alcuni oggetti dal tavolo del ristorante in cui eravamo in quell'istante e li conservavo perché mi consolassero nei momenti di solitudine. Questo cucchiaino, ad esempio: Füsün ci giocherellava infilandoselo in bocca [...]. Questa saliera, invece, l'aveva tenuta a lungo in mano [...]. Questo cono mezzo morsicato sul bordo, invece, l'ha fatto cadere mangiando il gelato da Zeynel a Istinye, durante il nostro quarto incontro: io, in un batter d'occhio, lo raccolsi e me lo infilai in tasca. Appena tornavo a casa tiravo fuori questi oggetti e li ammiravo estasiato: poi, dopo uno o due giorni, per nasconderli a mia madre li portavo a Palazzo della Pietà. Li mettevo insieme ad altri preziosi oggetti con cui alleviavo il dolore che cominciava lentamente ad acuirsi.<sup>566</sup>

Gli oggetti definiti “preziosi” sono in realtà scarti, rifiuti dell'amata o, al massimo, oggetti quotidiani e banali che assumono rilievo e valore solo dopo essere entrati in contatto con lei. In

<sup>564</sup> Ibid., p. 355.

<sup>565</sup> Ibid., p. 204.

<sup>566</sup> Ibid., p. 283.

svariate situazioni<sup>567</sup>, come è il caso della bottiglia della gassosa Metelm, un oggetto di scarto è traccia dell'amata, ma anche simbolo di un ben preciso momento di sviluppo economico e sociale di Istanbul:

[...] la bottiglia che fino a un momento prima aveva sfiorato le labbra di Füsün, adesso era nelle mie mani tremanti. Basta non volevo pensare ad altro: l'unica cosa che desideravo era tornare nel mio mondo, alle mie cose. Per anni ho conservato questa bottiglia sul comodino accanto al mio letto a Palazzo della Pietà. I visitatori del museo attenti alla forma della bottiglia si ricorderanno che era una bottiglia di gassosa Metelm immessa sul mercato nei giorni in cui ha avuto inizio la nostra storia<sup>568</sup>.

Come risulta evidente in questo passo, nel romanzo è presente un continuo riferimento agli oggetti raccolti nel museo che vengono utilizzati alla stregua di prove della realtà storica e della veridicità della narrazione.

Si tratta in questo caso di una bevanda lanciata nel mercato all'inizio degli anni Cinquanta, quando ancora i prodotti delle multinazionali non erano presenti in Turchia, ma le aziende locali cercavano di imitarli per renderli acquistabili alla ristretta cerchia della borghesia occidentalizzata. Nel romanzo e nel museo, attraverso la presenza di questi oggetti, si traccia la personale storia di un'ossessione, ma anche la Storia della città di Istanbul e dei suoi cambiamenti che possono essere rappresentati anche solo da una bottiglia di gassosa.

---

<sup>567</sup> «Tanto nelle sere in cui giocavamo, quanto in quelle di normale routine, quando ce ne stavamo davanti alla Tv in tutta tranquillità, io mi infilavo in tasca qualche oggetto (ad esempio uno di quei cucchiaini che negli anni raggiunsero un numero cospicuo e che ancora conservava l'odore della mano di Füsün) e per un istante la mia ingenuità infantile si dileguava: solo a quel punto mi sentivo libero e capivo che avrei potuto alzarmi e andarmene anche subito.»

Ibid., pp. 354-355.

<sup>568</sup> Ibid., p. 298.

## 2.4.2 L'innocenza degli oggetti: il Museo dell'Innocenza di Istanbul

La creazione del Museo dell'innocenza inizia a profilarsi già nei capitoli finali del romanzo, nei quali Kemal racconta la nascita di questo progetto: «lacerato dai ricordi, dal dolore della perdita e dal desiderio di dare un senso a ciò che avevo vissuto, nacque in me l'idea del museo»<sup>569</sup>. L'intento era appunto quello di raccogliere in un unico luogo tutti gli oggetti legati a Füsün, accumulati nel corso dei decenni. Il protagonista inizia, quindi, a viaggiare per l'Europa alla scoperta di piccoli musei che possano risultare appropriati e fornire al contempo nuovi spunti interessanti per la sua opera. Un museo esemplare, da questo punto di vista, risulta essere quello dedicato a Edith Piaf, fondato da un ammiratore della cantante, nel quale sono contenuti cimeli di varia natura tra cui spazzolini, pettinini ed orsacchiotti appartenuti all'artista. Un altro museo la cui visita spinge Kemal ad inserire nel suo progetto non solo oggetti appartenuti direttamente a Füsün, ma anche cose chiaramente riferibili alla vita di Istanbul tra gli Anni Settanta e Ottanta, è il Musée des objets trouvés. La visita a questi e ad altri musei parigini conferisce a Kemal maggiore sicurezza: «da uno che, impacciato dall'imbarazzo, accumula qualche oggetto un po' alla volta, mi stavo trasformando in un fiero collezionista»<sup>570</sup>.

Per dare al suo museo la collocazione più opportuna, Kemal decide infine di acquistare la casa nella quale Füsün ha trascorso la maggior parte della vita, insieme con tutti gli oggetti ancora presenti nell'appartamento, così da poterlo trasformare nel luogo di esposizione di tutti i propri ricordi. L'intento di questo personaggio appare, quindi, ben chiaro ancor prima che si sia precisato il progetto del museo:

... si può e si deve raccogliere – in modo intelligente e piacevole – tutto ciò che amiamo e che appartiene alla persona amata, anche se non abbiamo una casa o un museo a disposizione, perché la poesia degli oggetti collezionati ne è l'autentica dimora.<sup>571</sup>

Si tratta di quell'anima delle cose a cui Kemal fa riferimento a più riprese, anima che nasce dal passato da cui sono pervasi gli oggetti. Dopo aver trovato la sede più adeguata, Kemal inizia a passare in rassegna mercatini delle pulci e negozi di cianfrusaglie nei quali acquista oggetti di scarto simili a quelli presenti in passato nella casa di Füsün<sup>572</sup>. Ha modo di conoscere numerosi

<sup>569</sup> Ibid., p. 529.

<sup>570</sup> Ibid., p. 535.

<sup>571</sup> Ibid., p. 541.

<sup>572</sup> «Insomma, fui introdotto nell'ambiente dei collezionisti e iniziai a visitare le loro dimore stracolme di oggetti e reperti. Negli anni Novanta queste case erano già considerate leggendarie.

Tanti oggetti esposti nel mio museo provengono da lì: locandine di film, fotografie di Istanbul, innumerevoli cartoline, biglietti dei cinema, menù di ristoranti che all'epoca non mi era venuto in mente di conservare, vecchie lattine arrugginite, pagine di giornali, sacchetti di carta con stampato il marchio dell'azienda, scatole di medicinali, bottiglie, foto di attori e di gente famosa e soprattutto, immagini di vita quotidiana che, meglio di ogni altra cosa, servivano a rappresentare Istanbul così come l'avevo vissuta con Füsün. Il proprietario di una vecchia casa su due piani a Tarlabası, seduto su una sedia di plastica in mezzo a una montagna di carte e oggetti, ma dall'aspetto relativamente normale, mi raccontò gonfio d'orgoglio di possedere quarantaduemilasettecentoquarantadue oggetti.» Ibid., p. 545.

collezionisti di scarti ed accumulatori seriali dietro alle cui ossessioni si cela frequentemente un evento traumatico che risulta difficile da superare. La sofferenza che si nasconde dietro a queste imponenti collezioni, tuttavia, non mitiga l'atteggiamento dei vicini di fronte al novero di questi bizzarri collezionisti a cui Kemal sente ormai di appartenere<sup>573</sup>.

In qualità di collezionista di scarti, la figura di Kemal si confonde con quella di Orhan Pamuk stesso. Come il personaggio percorre le strade di Istanbul nella finzione romanzesca così Pamuk deve averle battute alla ricerca di oggetti concreti da esporre nel Museo dell'innocenza. Durante questa ricerca Orhan Pamuk ci appare come uno *chiffonnier* contemporaneo, che vaga per le strade alla ricerca di oggetti da esporre. Quello che più lo differenzia da questa mitica figura, sulla quale avremo modo di soffermarci in seguito, è la volontà di raccogliere unicamente tracce e scarti utilizzabili all'interno della narrazione romanzesca il cui fulcro ruota appunto intorno al trauma della perdita dell'amata. La collezione di tracce del Museo dell'innocenza ha, quindi, una funzione catartica ulteriore rispetto all'insieme di scarti assemblato dai comuni *chiffonnier*: mentre questi ultimi sono proiettati verso un futuro, in cui lo scarto potrà essere riutilizzato, l'opera di Pamuk è completamente rivolta verso il passato, divenuto una vera e propria fissazione.

Il narratore, forse in un momento di identificazione con l'autore del romanzo, ritiene che i musei abbiano avuto un'importanza fondativa per la società occidentale. Anche se i primi collezionisti di oggetti non erano del tutto consapevoli dell'orientamento che avrebbe preso la loro collezione<sup>574</sup>, mano a mano questa tendenza viene istituzionalizzata attraverso una classificazione e la creazione di cataloghi, si comprende che il museo non può mai essere neutrale poiché la selezione e la disposizione degli oggetti fornisce sempre una lettura del passato orientata ideologicamente. Talvolta anche la modalità attraverso la quale un oggetto entra a far parte di una collezione può risultare arbitraria, dato che si basa sulla sottrazione di un oggetto al suo contesto d'origine al fine di inserirlo all'interno di una sequenza narrativa costruita ad hoc. Questa operazione viene compiuta nella fiction romanzesca da Kemal che, per il fatto stesso di essere un narratore non completamente "attendibile", si premura di fabbricare a regola d'arte le prove a suffragio della sua narrazione. Spesso la connessione logica tra l'oggetto musealizzato e l'episodio della vita di Kemal di cui l'oggetto dovrebbe costituire la testimonianza è piuttosto debole, se non inesistente, come nel caso che segue: «per illustrare al meglio come trascorrevo quei dieci, quindici minuti durante i quali, poco alla volta, venivo a patti con la consapevolezza che quel giorno Füsün non si sarebbe

<sup>573</sup> «I proprietari di quelle case piene di cianfrusaglie erano gli zimbelli del palazzo e del quartiere: la gente addirittura li temeva perché erano solitari ed eccentrici, abituati a rovistare nei cassonetti dell'immondizia e nei carretti dei rigattieri. Senza particolare dispiacere, anzi, come se fosse una cosa normale, il signor Hifzi mi raccontò che quando questi individui morivano, i vicini (se non la buttavano in una discarica o non la vendevano in blocco a un rigattiere) bruciavano rabbiosi tutta la loro roba sullo stesso terreno su cui si uccidevano gli animali durante la festa del sacrificio.»  
Ibid., p. 546.

<sup>574</sup> Qui il riferimento è alla tendenza diffusasi a livello europeo in seguito alle scoperte geografiche e alle esplorazioni del mondo a creare delle camere delle meraviglie, chiamate anche *cabinet de curiosité* o *wunderkammer*. In epoca barocca questa inclinazione verso il collezionismo di oggetti bizzarri tende ad enfatizzarsi in consonanza con la mentalità dell'epoca e la diffusione di una poetica volta a suscitare meraviglia nel fruitore dell'opera artistica.

presentata all'appuntamento, espongo qui un orologio e questi fiammiferi di legno bruciati.»<sup>575</sup>.



Immagine tratta da Orhan Pamuk,  
*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul*,  
Einaudi, Torino 2012, p. 182.

Gli oggetti musealizzati hanno, infatti, origini differenti e sono stati collezionati nel corso di molti anni, come non manca di ricordare lo stesso Kemal a più riprese nel romanzo<sup>576</sup>. La storica dell'arte Stefania Zuliani ne fornisce una descrizione alquanto efficace definendo questo museo

[una] vertiginosa collezione di oggetti eteroclitici e confortanti, una raccolta impressionante di reliquie, trovate o inventate poco importa, allegorie, metafore profumate, scorie e mirabilia che nel corso di alcuni anni lo scrittore ha cercato e poi allestito con pazienza e dedizione in affollate teche di legno disposte sui tre piani di un vecchio palazzo di Istanbul, nel cuore di çukurcuma, un tempo quartiere popolare, rifugio per nuovi e

<sup>575</sup> Ibid., p. 161

Oppure in seguito: «Espongo questo cestino da picnic, perfetta sintesi fra il gusto tradizionale e l'ispirazione fornita dalle riviste francesi per la casa e il giardino che leggevano Nurcihan e Sibel, completo di termos pieno di tè, ripieno di melanzane nel contenitore di plastica, uova, bottiglie di gassosa Meltem e l'elegante tovaglia ereditata dalla nonna di Zaim, perché simboleggi quella gita domenicale e salvi così il visitatore dai miei tormenti e dall'atmosfera soffocante dell'alloggio di Palazzo della Pietà.»

Ibid.

<sup>576</sup> «Ho acquistato queste cartoline dell'Hilton di Istanbul all'incirca vent'anni dopo la storia che vi sto raccontando. In quel periodo avevo stretto amicizia con i collezionisti più importanti di Istanbul e mi ero messo alla ricerca degli oggetti per il Museo dell'innocenza non solo tra le bancarelle dei mercatini delle pulci e nei piccoli musei della città, ma in tutta Europa. Dopo lunghe contrattazioni, il signor Halit il Maniaco, il celebre collezionista, mi diede il permesso di toccare e osservare da vicino una di queste cartoline, la famosa facciata dell'hotel in stile modernista internazionale che vi era riprodotta in un attimo mi riportò alla mente non solo la notte del fidanzamento, ma tutta la mia infanzia.»

Ibid., p. 112.

vecchi immigrati, e da qualche anno, per forza di progressiva gentrificazione, anche di artisti ed antiquari.<sup>577</sup>

All'affollamento degli scaffali museali corrisponde nel romanzo il ricorso alla lista, ad evocare, con la sequenza asindetica, l'accumulo occasionale delle cose.

L'accostamento degli oggetti nel Museo dell'Innocenza viene stabilito sulla base di un sentimento che Kemal stesso definisce "sciamanico", poiché prende in considerazione l'anima delle cose. Ogni oggetto reca in sé la traccia del suo passato e, se opportunamente interrogato, può rivelare la sua anima. Quest'ultima si trova soprattutto in quegli oggetti banali e di scarto che hanno avuto un ruolo importante nella vita di Füsün e della sua famiglia:

... la collezione accumulata in trent'anni di fatica: dagli utensili che Füsün e i suoi genitori avevano usato in casa, ai rottami arrugginiti della Chevrolet, fino alla stufa, al frigorifero, alla televisione davanti alla quale avevamo cenato per otto anni. Come uno sciamano riuscivo a percepire l'anima di quegli oggetti, a sentire le storie che volevano raccontarmi.<sup>578</sup>

A questi oggetti si accompagna un catalogo, nel quale è registrata ogni singola unità della collezione, che possa raccontare ai visitatori del museo la storia dell'amore di Kemal per Füsün. Attraverso quest'opera, quindi, gli oggetti vanno a formare una narrazione coerente, e ruotante intorno ad un macro-tema, l'amore-ossessione, così che si possa chiudere il circuito tra arte e vita: il catalogo non è altro che il romanzo stesso. Lo stesso Pamuk, nella finzione romanzesca, viene contattato da Kemal affinché scriva l'opera, utilizzando la prima persona, sotto la sua supervisione. L'obiettivo finale dovrebbe essere quello di utilizzare il romanzo proprio come una guida del museo, che possa raccontare al visitatore la storia di ogni traccia esposta<sup>579</sup>.

Immagine tratta da Orhan Pamuk,

<sup>577</sup> Stefania Zuliani, «Il museo dell'innocenza», op. cit.

<sup>578</sup> Ibid., p. 552

<sup>579</sup> Nella conclusione del romanzo il narratore Orhan Pamuk dichiara di abbandonare il punto di vista di Kemal per prendere la parola in prima persona ("A partire dal prossimo paragrafo fino alla fine del libro sarà il signor Orhan Pamuk a prendere direttamente la parola. [...] Benvenuti, sono Orhan Pamuk ..." p. 556). In un ulteriore gioco di specchi il narratore Pamuk decide di riportare una conversazione avuta con Kemal nella quale viene ulteriormente precisato l'obiettivo del progetto romanzesco e museale:

«- Un giorno i visitatori del museo conosceranno la mia storia e sapranno anche loro che donna era Füsün, signor Orhan, - disse Kemal. [...] - Quando i visitatori, vetrina dopo vetrina, oggetto dopo oggetto, scatola dopo scatola, si renderanno conto di come, in otto anni di cene, abbia osservato Füsün e la sua mano, il suo braccio, il suo sorriso, i suoi capelli mossi, il suo modo di spegnere la sigaretta, di aggrottare le sopracciglia, i suoi fazzoletti, le sue mollette per capelli, le sue scarpe, i cucchiari che teneva in mano [...], capiranno una cosa molto importante: che l'amore si nutre tanto di affetto quanto di attenzioni... Tutti gli oggetti del museo dovranno essere illuminati dall'interno della vetrina con una luce soffusa, proporzionata all'importanza che il pezzo esposto riveste nella nostra storia, e all'attenzione che vi ho dedicato.»

Ibid., p. 565



*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul,*  
Einaudi, Torino 2012, p. 205.

Il romanzo ed il museo raccontano parallelamente, ad un primo livello di lettura, la storia di un'ossessione che si sostanzia a partire da oggetti-feticcio, sostituti dell'amata; ma affronta anche in maniera profonda una riflessione sul sentimento di sgomento esperito dall'uomo di fronte alla caducità delle cose. Solo gli oggetti, in qualità di tracce del passato, possono puntellare questo vortice continuo, fornendo all'anima disorientata una consolazione basata su appigli concreti. Kemal, mentre contempla le acque del Bosforo, vive un momento di epifania nel quale sembra potersi fare portavoce del pensiero dell'autore nel mostrare il senso recondito del suo imponente progetto romanzesco e museale: «Vedevo accumularsi sul fondo lattine di conserva arrugginite, tappi di gassose, i gusci neri delle cozze, addirittura relitti, vascelli fantasma di un passato lontanissimo, e pensavo a quanto fossero sconfinati il tempo e la storia, a quanto fosse futile ed effimera la mia esistenza»<sup>580</sup>. Il romanzo ed il museo mettono in scena, ancor più che un amore ossessivo e feticistico, il doloroso sentimento nei confronti dello scorrere del tempo. Kemal rinnega

<sup>580</sup> Ibid., p. 217

l'immagine tradizionale della linea temporale, come sviluppo ordinato e progressivo, a favore di una visione che prevede la cristallizzazione del passato in alcuni oggetti assemblati tra loro nelle teche del museo al fine di ricreare un autentico “sentimento del tempo”:

La vita mi aveva insegnato che ricordare il tempo è fonte di dolore per la maggior parte delle persone. Sforzarsi di immaginare la linea che unisce i singoli istanti o quella che unisce gli oggetti che portano in sé il ricordo di quegli istanti, come nel nostro museo, ci rattrista sia perché avvertiamo la sua inesorabile fine, cioè la morte, sia perché, invecchiando, comprendiamo dolorosamente che la linea è in sé priva di senso. I singoli istanti, invece, possono regalarci una felicità che non si esaurisce per centinaia di anni.<sup>581</sup>

A partire dai piccoli e grandi oggetti appartenuti alla persona amata è possibile ricostruire una contronarrazione suggellata da prove concrete, che mette in scena in maniera coerente sia l'ossessione privata del narratore sia la grande Storia della sua comunità e della sua città. Attraverso la prova oggettiva il passato si cristallizza ed è possibile sfuggire momentaneamente dall'angoscia della perdita e da un sentimento opprimente del tempo che scorre inesorabile. Il corso degli eventi non è, quindi, più rappresentato da una linea cronologica, ma da una teca che contiene, tra un guazzabuglio di oggetti banali o rifiuti, orologi di varie forme e fatture.

Immagine tratta da Orhan Pamuk,

---

<sup>581</sup> Ibid., p. 314



*L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza Istanbul,*  
Einaudi, Torino 2012, p. 197.

Come sostiene Kemal «[...] la felicità è poter rivivere un momento indimenticabile come questo. Se imparassimo a non pensare alla nostra vita come alla linea continua del Tempo di cui parla Aristotele, ma come una collezione di singoli istanti felici, attendere otto anni alla tavola della nostra amata non ci sembrerebbe una bizzarria da deridere ma, al contrario, la vedreste come la vedo io: 1593 sere di felicità trascorse alla tavola di Füsün»<sup>582</sup>. In questo senso la dimensione del museo aiuta a trasformare il tempo in spazio e consente a Kemal di vivere circondato da quegli istanti qui rappresi.

### 3. Le macerie: tracce di una catastrofe occultata o sconosciuta

---

<sup>582</sup> Ibid., p. 315

### 3.1 Macerie contemporanee

Le macerie sono resti atti a sottolineare un'azione violenta che ha avuto luogo in un passato del quale si può essere più o meno consapevoli. La loro presenza perturbante affolla, secondo differenti declinazioni, l'immaginario novecentesco ed anche le opere del nuovo millennio. La civiltà contemporanea è stata certamente quella che maggiormente è venuta in contatto, sia in maniera diretta sia attraverso i media, con il maggior accumulo di macerie mai esistito nella storia dell'uomo. Tale accumulo, infatti è proporzionale al materiale costruttivo impiegato per far fronte al vasto processo della moderna urbanizzazione. Le immagini delle macerie belliche, diffuse su grande scala a partire dal secondo Novecento, hanno influenzato in maniera inedita la collettività che ha esperito, oltre alla precarietà della propria condizione, la velocità con la quale intere civiltà possono essere edificate e ridotte a detriti. Nel corso della storia il confronto con la propria precaria condizione esistenziale passava attraverso l'immagine della rovina, prodotta nel corso dei secoli da una lenta opera di erosione alla quale prendeva parte anche la natura stessa, quasi ristabilendo il suo dominio sulla civiltà. Al contrario, nella contemporaneità, non c'è più il tempo per produrre rovine, ma c'è spazio solo per le macerie, come sostenuto a più riprese da Marc Augé nel suo saggio dal titolo *Le temps en ruines*.<sup>583</sup>

Un visionario profeta della contemporaneità come Walter Benjamin è stato tra i primi ad utilizzare l'immagine delle macerie, riconoscendola come rappresentativa della condizione esistenziale moderna. È il caso di uno dei suoi frammenti più noti, dedicato alla descrizione dell'opera di Paul Klee dal titolo *Angelus Novus*:

C'è un quadro di Klee che si chiama 'Angelus Novus'. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il volto rivolto al passato. Là dove a noi appare una catena di avvenimenti egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti, riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie di fronte a lui. Ciò che chiamiamo progresso è questa bufera<sup>584</sup>.

Nella catastrofe storica si può certamente leggere un riferimento alle vicende biografiche di Benjamin, che lo spingeranno al drammatico suicidio, ma vi si può anche vedere una considerazione globale sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo per il quale ormai ogni certezza è in rapido disfacimento, mentre il corso della storia ci appare come un accumulo di

<sup>583</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, éditions Galilée, Paris 2003.

<sup>584</sup> Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 35 e ss.

macerie. Anche se il tentativo di riconnettere tra loro i frantumi è l'unica via praticabile per la salvezza, l'uomo è impossibilitato a compiere tale opera perché incessantemente sospinto in avanti. Secondo Benjamin, non possiamo che essere, quindi, inerti spettatori di fronte a questo devastante scenario. Per quanto questa immagine eserciti una fascinazione evidente su di noi e sia facile intuire quanto in certe fasi storiche fosse impossibile ravvisare il benché minimo bagliore di speranza, una volta analizzate queste immagini di distruzione, il nostro lavoro fornirà anche testimonianze di numerosi tentativi, messi in campo da artisti e letterati, di ricomporre questi frammenti in una narrazione positiva per il futuro, come avremo modo di sostenere nell'ultima parte di questo lavoro.

Come scrive Fabrizio Desideri nel saggio dal titolo *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, «il pensiero della crisi – nel tentativo estremo di salvare l'idea stessa di tradizione e la sua verità – si fa pensiero della catastrofe.»<sup>585</sup>. Benjamin arriva fino a domandarsi, in una lettera datata 5 maggio 1940, se la storia dell'uomo non stia giungendo alla sua conclusione<sup>586</sup>, poiché in lui questa percezione catastrofica si mostra come strettamente correlata ai cupi avvicendamenti politico-sociali. Agli occhi dell'angelo della storia l'attuale situazione bellica non può che presentarsi come «una terrificante controazione: nel *katastrophikòn* puro e semplice che unifica ogni accadere»<sup>587</sup>. Il terrore si alterna allo stupore dal punto di vista dell'angelo che deve rassegnarsi al ruolo di muto osservatore delle macerie<sup>588</sup>.

Dal momento che il contesto storico entro il quale si concepisce e produce un'opera non può non influenzarla sotto numerosi aspetti, appare chiaro come il tema delle macerie diventi un punto centrale per la riflessione di alcune generazioni di artisti. Come sostiene Anne Malherbe, «Le bouleversement causé par la Deuxième Guerre touche l'ensemble du monde. Où trouver refuge, alors, sinon dans ce qui, rejeté, délaissé, dénué d'intérêt et d'efficacité, ne risque pas d'être détruit davantage, c'est-à-dire dans le déchet.»<sup>589</sup>. La produzione di numerosi artisti nati durante la Seconda guerra mondiale, o nel periodo immediatamente successivo, è stata fortemente influenzata dalla visione delle macerie che si accumulavano nelle città e dalla conseguente opera di ricostruzione. Il

<sup>585</sup> Fabrizio Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Scritti e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 307-339, p. 333.

<sup>586</sup> «Ci si chiede se la storia non stia architettando una ingegnosa sintesi tra due concetti nietzschiani: quello del buon europeo e quello dell'ultimo uomo. Ciò potrebbe dare come esito l'ultimo europeo. Tutti noi lottiamo per non divenire questo».

Lettera del 5 maggio 1940 citata da Fabrizio Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Scritti e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 307-339, p. 333.

<sup>587</sup> Ibid., p. 338

<sup>588</sup> Secondo la lettura proposta da Fabrizio Desideri del frammento benjaminiano dedicato al quadro di Klee *l'Angelus Novus* appare solo superficialmente ritratto come un angelo giudicante: «L'impotenza a redimere rimanda all'incapacità di Giudizio. Eppure, nella centralità che ha assunto questo quadro, *l'Angelus Novus* pare trasformarsi nella paradossale figura di un Angelo Giudicante. Pare, si è detto. Perché questa dimensione viene negata paradossalmente nel suo presentarsi. L'angelo della storia, quasi costretto dalla sua collocazione ad apparire come Angelo Giudicante, non pronuncia alcun giudizio. Non formula soluzioni né emette condanne. Il tono accusatorio ridiviene subito quello del lamento. L'Angelo della storia è anche l'Angelo del lutto per l'Inumanità di cui vorrebbe condividere le sorti.»

Ibid., p. 338.

<sup>589</sup> Anne Malherbe, «Les métamorphoses du déchet: Bissière, Chaissac et Dubuffet vers 1946», in *Les métamorphoses du déchet*, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez, Publications de la Sorbonne, Paris 2000, p. 21.

riutilizzo delle macerie stesse ha una valenza di forte portata simbolica all'interno di una società che mira a rinascere nuova dai suoi scarti. In questo senso città come Dresda e Berlino diventano peculiari serbatoi mnestici che incarnano la dialettica tra novità ed obsolescenza. L'arte diventa, in quest'ottica, il principale mediatore della memoria in un contesto che tende sempre più al suo annientamento. Il passato può emergere in maniera drammatica sotto forme inaspettate poiché sempre più spesso non esiste alcuna prassi sociale autentica che amministri la memoria. Dato che la lettura politica del passato fornita dal potere non risulta credibile, l'arte si incarica di scavare all'interno dei meccanismi mnestici collettivi per scuotere i rigidi meccanismi dell'oblio e della rimozione. Come scrive Aleida Assmann, nel suo saggio dal titolo *Ricordare*, «sembra quasi che la memoria, ormai privata della sua plasticità culturale e della sua funzione sociale, sia emigrata nell'arte.»<sup>590</sup>.

Questa rinnovata arte della memoria non ha più legami con quell'antica *ars memoriae* che concepiva il mezzo artistico come supporto all'esercizio mnestico. Si tratta, al contrario, di un'arte che si occupa della relazione tra ricordo e oblio partendo dalla constatazione che la maggior parte del nostro passato è stato ridotto in macerie. Ed è proprio da queste ultime che si deve partire per mettere in atto una terapia memoriale, un inventario delle perdite a partire dalle vuote tracce del passato. In questo senso risulta di fondamentale importanza l'esemplificazione che Aleida Assmann porta a proposito della incompatibilità tra mnemotecnica antica e arte della memoria contemporanea:

Simonide, il leggendario patrono della mnemotecnica, aveva potuto identificare le salme dei commensali dopo il crollo del tetto, perché si era trovato sul tetto poco prima dell'incidente e aveva registrato nella sua mente le immagini dei vivi. Gli artisti della memoria, alla fine del Novecento, si trovano in una situazione diversa. Sono arrivati sul posto della catastrofe soltanto dopo che era avvenuta, quando non è più pensabile un'arte che possa costruire un ponte mnestico tra l'ora e l'allora. Non hanno più nulla da ricostruire o da riprodurre, possono soltanto collezionare ciò che è rimasto dei relitti sparpagliati, salvarne le tracce, ordinarli e conservarli.<sup>591</sup>

In questo senso il compito dell'arte diviene quello di stimare le proporzioni di una catastrofe inaudita e sconosciuta, stilando il bilancio delle perdite attraverso le tracce rimaste.

### 3.2 Le macerie: tracce di una catastrofe rimossa

<sup>590</sup> Aleida Assmann, *Ricordare*, op. cit., p. 399.

<sup>591</sup> Aleida Assmann, *Ricordare*, op. cit., p. 400. (Ibid., p. 400).

La peculiare presenza tematica delle macerie nelle opere successive al decennio postbellico, ha cause ben note. In quest'epoca emerge distintamente la correlazione tra una certa iconografia artistico-letteraria e gli accumuli di macerie che dominavano le città europee, prima bombardate, poi teatro di scontri e occupazione. La cosiddetta *Trümmerliteratur*, letteralmente «letteratura delle macerie», ne è l'esempio più noto; la scelta terminologica non è casuale, dato che il gruppo di intellettuali che vi si richiama, riunitosi nel secondo dopoguerra intorno alla rivista *Der Ruf*, si concentra sulla descrizione oggettiva ed impietosa di quelle macerie belliche elevate a monito sociale.

Il dibattito sul secondo dopoguerra in Germania è ricco di voci: numerose sono le monografie a riguardo. Si tratta, quindi, di un ambito di ricerca già ampiamente trattato<sup>592</sup>, anche dal punto di vista tematico, sul quale non abbiamo intenzione di concentrarci ulteriormente. Vorremmo, tuttavia, prendere in considerazione il testo di Winfried George Sebald dal titolo *Luftkrieg und Literatur*, nel quale vengono raccolti gli interventi dell'autore tenuti a Zurigo nell'autunno del 1997. Vi si tratta, da un punto di vista eminentemente letterario e non storiografico, la questione della memoria dei bombardamenti aerei sulle città tedesche. Dal momento che questa memoria non può che essere mediata dall'ingombrante presenza delle macerie, ci pare opportuno, per sottolineare questo aspetto, evocare il significativo titolo scelto per la versione italiana dell'opera, ossia *Storia naturale della distruzione*. Si tratta di una storia che merita di essere rievocata poiché appare chiara all'autore, fin dal principio, la messa in atto di un meccanismo di rimozione da parte della popolazione. Rimozione che risulta ancor più sorprendente se messa in relazione con la presenza materiale delle rovine nelle città del secondo dopoguerra.

In virtù di una tacita intesa, per tutti valida allo stesso modo, lo stato di annichilimento materiale e morale in cui versava l'intero paese, non doveva essere descritto. L'atto conclusivo della distruzione – quale fu vissuto dalla quasi totalità dei tedeschi – restò così, nei suoi aspetti più foschi, un infamante segreto di famiglia, su cui gravava una sorta di tabù, un segreto che probabilmente non si poteva confessare nemmeno a se stessi.<sup>593</sup>

Sebald si domanda come un'intera generazione di tedeschi possa aver evitato, in questo contesto, di fare realmente i conti con la memoria degli eventi bellici, evitando di affrontare le ragioni che hanno portato a quell'immane tragedia. Si tratta di una questione in primis storica che, però,

<sup>592</sup> Wilfried Barner (a cura di), *Geschichte der Deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Beck, München 1994.

S. Sbarra, *Deutsches Leid*, in *Il Portolano*, 45-46, 2006. *Sulla letteratura tedesca relativa al "dolore tedesco"*;

S. Feuchert, *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 2001;

R. Calzoni, Walter Kempowski, *W. G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2005.

M. McGowan, «German writing in the West (1945-1990)», in H. Watanabe-O'Kelly, 1997, pp. 440-506.

<sup>593</sup> W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur* [1999], trad. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Milano 2004, p. 23.

acquisisce una valenza filosofica e letteraria. Quello che è mancato, secondo l'autore, è infatti una generazione di scrittori che abbia assunto su di sé il gravoso e doloroso compito di guardare in faccia la distruzione costruendo le proprie opere a partire dalle macerie.

L'azione di distruzione, senza precedenti nella Storia fino allora, è entrata negli annali della nazione che si stava ricostruendo soltanto in forma di vaga generalizzazione, sembra quasi non avere lasciato traccia di dolore nella coscienza collettiva, è rimasta esclusa completamente dall'autocoscienza retrospettiva dei testimoni, non ha mai avuto un ruolo di rilievo nelle discussioni sviluppatesi sulla struttura interna del nostro Paese, non è mai, come avrebbe poi costatato Alexander Kluge, diventata una cifra leggibile pubblicamente; un fatto del tutto paradossale, se si pensa a quante persone giorno dopo giorno, mese dopo mese, anno dopo anno furono esposte a questa campagna.<sup>594</sup>

I poeti, ad esempio, hanno abdicato al loro compito di rievocare l'orrore, appendendo le proprie cetre alle fronde dei salici forse non per voto ma per un'esigenza di ridefinire il proprio ruolo all'interno del nuovo corso della storia tedesca. Secondo Sebald la *Trümmerliteratur* non sarebbe stata all'altezza del suo nome, trasformandosi in uno strumento volto a favorire l'amnesia individuale e collettiva<sup>595</sup> e «probabilmente regolato da processi preconsoci di autocensura allo scopo di dissimulare un mondo ormai non più comprensibile»<sup>596</sup>.

Un'illustre eccezione è costituita dall'opera del giornalista e scrittore Hans Erich Nossack dal titolo *Der Untergang*, pubblicata in Germania nel 1948, nella quale si racconta in presa diretta l'impatto che l'operazione Gomorra, scatenata dalla Royal Force One nel luglio 1943, ha sulla città di Amburgo. Raccontare l'orrore è un compito arduo: per questo è forse possibile fissare queste immagini solo nell'immediato presente come testimonianza diretta di un'apocalisse che lo scrittore si sente in dovere di tramandare attraverso una prosa cruda e diretta: «E poi quell'odore di suppellettili carbonizzate, di marcio e di putrefazione che aleggiava sulla città. Un odore che era visibile nella forma di una polvere di malata secca e rossiccia che soffiava sopra ogni cosa. Dentro di noi si svegliò d'improvviso un desiderio di profumo».<sup>597</sup> La devastazione delle città tedesche ridotte in macerie trasforma, secondo lo storico Daniele Ceschin, i tedeschi in «un popolo annichilito prima dalle bombe che sventrano la città e dal fuoco che divora le sue vestigia umane e materiali, e poi da un atteggiamento di passività e di apatia»<sup>598</sup>. Su questo particolare *habitus* mentale adottato dalla popolazione in relazione agli eventi postbellici non desideriamo addentrarci

<sup>594</sup> Ibid., p. 12.

<sup>595</sup> Sebald non si esime dal mettere in evidenza alcune eccezioni: l'opera più nota in questo senso a più nota è il romanzo *L'angelo tacque* di Heinrich Böll, concepito alla fine degli anni '40, però pubblicato 1992. Le ragioni di tale scelta sono da ricercare nella diffusa convinzione che, nella Germania postbellica, che dedicava ogni tensione fisica e morale alla ricostruzione, le crude immagini di distruzione proposte da Böll avrebbero minato l'intento di rigenerazione messo in campo della società tedesca coeva.

<sup>596</sup> W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, op. cit., p. 23.

<sup>597</sup> H. E. Nossack, *Der Untergang* [1963], trad. it. B. Forino, *La fine. Amburgo 1943*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 80.

<sup>598</sup> Daniele Ceschin, recensione di Hans Erich Nossack, *La fine. Amburgo 1943*, traduzione di Biagio Forino, introduzione di Gabriella Gribaudi, Il Mulino, Bologna 2005, in *DEP Deportate, Esuli e Profughe*, rivista dell'Università Ca' Foscari di Venezia, n. 13, 2010.

[http://www.unive.it/media/allegato/dep/n13-14-2010/Recensioni/23\\_Ceschin.pdf](http://www.unive.it/media/allegato/dep/n13-14-2010/Recensioni/23_Ceschin.pdf), consultato il 02/09/2017.

poiché si tratta, come si è detto, di un tema ampiamente affrontato dagli storiografi. Tuttavia, sulla scorta delle riflessioni di Sebald, intendiamo mettere in rilievo la reticenza di una generazione di scrittori circondata da macerie materiali e morali, ad affrontare il tema della distruzione.

La generazione successiva, della quale fa parte W. G. Sebald che, nato nel 1944, non ha vissuto in prima persona il periodo totalitario né la Seconda guerra mondiale, si trova a fare i conti con una storia recente le cui immagini non sono state raccontate dai padri. Sebald comprende, quindi, che la sua generazione dovrà fare i conti fin dal principio con esiti dei quali non si sono esperite le cause. Questi giovani, a cui manca una coscienza diretta del trauma, non possono che interrogarsi su questi eventi partendo da sparuti ricordi di infanzia. Risulta allora inevitabile per loro fare i conti con il peculiare meccanismo di rimozione che ha interessato i loro padri di fronte all'immagine pervasiva delle macerie belliche: tanto numerose da non poter essere eliminate neanche dai filmati della propaganda nazista. Sebald si rende conto che, se le generazioni precedenti non lo hanno fatto, la sua non può sfuggire ad un imperativo etico; quello di fare i conti con la propria memoria:

Ho trascorso l'infanzia e l'adolescenza in una zona che si estende lungo il margine settentrionale delle Alpi, zona largamente risparmiata dalle immediate conseguenze delle cosiddette operazioni militari. Alla fine della guerra avevo appena un anno ed è quindi difficile che, di quell'epoca segnata dalla distruzione, io possa avere serbato impressioni fondate su eventi reali. Eppure ancora oggi, quando guardo fotografie o documentari del periodo bellico, ho come la sensazione di esserne il figlio, come se di là, da quegli orrori che non ho vissuto, cadesse su di me un'ombra alla quale non potrò mai sfuggire del tutto<sup>599</sup>.

La visione delle macerie nelle fotografie e nei filmati dell'epoca provoca effetti inaspettati sulla mente di un bambino che va formandosi, a partire dagli stimoli esterni, un'idea del mondo. La pervasività delle immagini della città in macerie appare evidente sin dai ricordi d'infanzia raccontati da Sebald: «In quasi tutti i cinegiornali, poi, si vedevano i cumuli di macerie di cui erano disseminate città come Amburgo e Berlino, e che per lungo tempo non avevo collegato ai bombardamenti degli ultimi anni di guerra, dei quali io nulla sapevo, ritenendoli piuttosto una circostanza per così dire naturale, tipica delle grandi città».<sup>600</sup> Le macerie sono, quindi, nella prospettiva straniante del bambino, un elemento naturale del paesaggio urbano. Questo particolare punto di vista infantile viene ribadito da Sebald in un'intervista a Volker Hage:

Ci spostammo dalla stazione centrale verso Marienplatz e mi ricordo di avere percorso l'intero tragitto passando per lo Stachus attraverso montagne di macerie e che questi mucchi di detriti erano molto alti, sempre dalla prospettiva di un bambino; e che né mio padre né alcun altro ha speso una parola a tale riguardo. Perciò l'ho sempre ritenuta una condizione naturale delle grandi città.<sup>601</sup>

<sup>599</sup> W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>600</sup> W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle* [1990]; trad. it. A. Vigliani, *Vertigini*, Adelphi, Torino 2003, p. 166.

<sup>601</sup> V. Hage, *Hitlers pyromanische Phantasien: W. G. Sebald*, in *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der*

Le macerie urbane sono un paesaggio ricorrente nel romanzo *Die Ausgewanderten* del 1992, che ricostruisce le vicende di quattro uomini di origine ebraica emigrati per sfuggire alla povertà e alle<sup>602</sup>. Nel romanzo sono già presenti alcune considerazioni sulla peculiare forma di rimozione e distruzione della memoria individuale e collettiva che saranno poi sviluppate nelle conferenze di Zurigo e diverranno un punto focale della riflessione di Sebald sul rapporto tra storia e memoria in Germania<sup>603</sup>. Non è facile, però, decifrare il passato: «Tali sono gli abissi della Storia: tutto vi giace alla rinfusa e, se si cala lo sguardo per arrivare al fondo, si è colti da un senso di orrore e di vertigine»<sup>604</sup>. Le macerie, in qualità residui materiali del trauma, costituiranno quelle tracce che fungono da memento.

A tal proposito, vorremmo prendere in considerazione alcune tra le numerose opere d'arte costituite a partire da macerie che risultano, a nostro avviso, particolarmente significative poiché presentano un palese collegamento con il contesto politico-sociale in cui sono prodotte. Anche dopo la fine della Seconda guerra mondiale non mancano, infatti, eventi, non solo bellici, a causa dei quali il paesaggio viene trasformato in un cumulo di rovine, influenzando inevitabilmente l'immaginario collettivo non solo occidentale. Anche in questo caso il nostro intento non è quello di fornire un catalogo esaustivo di questo tema nella storia dell'arte, ma semplicemente rintracciare un collegamento tra differenti espressioni dell'immaginario umano.

La prima opera alla quale vorremmo richiamarci è realizzata da Maurizio Cattelan. In essa le macerie vengono appunto utilizzate come testimonianza della strage di via Palestro del 27 luglio 1993, un evento che si inquadra nella scia degli attentati susseguitisi a partire dal '92 in Italia. L'opera è costituita da sacchi contenenti detriti prelevati dal Padiglione di Arte Contemporanea di Milano fatto esplodere nella notte e ridotto in macerie da un'autobomba. Le due sculture, entrambe intitolate *Lullaby*, sono state create per l'esposizione nella Laure Genillard Gallery di Londra e nel

---

*Luftkrieg*, Frankfurt a.M. 2003, p. 261

<sup>602</sup> «Nel dicembre 1952 noi ci trasferimmo dal villaggio W. nella cittadina di S., a diciannove chilometri di distanza. [...] Quando infine attraversammo il ponte sull'Ach entrando a S., che allora non era ancora affatto una città vera e propria, ma semplicemente una borgata un po' migliore, di forse novemila abitanti, ero ricolmo della chiarissima sensazione che lì per noi avrebbe avuto inizio una vita nuova, dinamica e metropolitana, i cui segni infallibili credetti di riconoscere nei cartelli stradali smaltati in blu, nell'orologio gigantesco del vecchio edificio della stazione e nella facciata, per me assolutamente imponente, del Wittelsbacher Hof. Particolarmente promettente tuttavia mi sembrò il fatto che le file delle case fossero interrotte qua e là da terreni ricoperti di rovine, perché nulla, da quando ero stato una volta a Monaco, si collegava per me chiaramente alla parola città quanto le macerie, i muri bruciati e i vani delle finestre attraverso i quali si poteva vedere l'aria vuota».

<sup>603</sup> «sa, la meticolosità con cui questa gente negli anni successivi alla distruzione ha taciuto, nascosto e, a quanto a me pare, davvero dimenticato tutto, è solo il rovescio della medaglia del modo in cui, per esempio, il proprietario del caffè Schöferle di S. aveva fatto notare alla madre di Paul, che si chiamava Thekla e per un certo periodo aveva calcato le scene del teatro civico di Norimberga, che la presenza di una signora sposata con un mezzo ebreo sarebbe potuta riuscire sgradita alla sua clientela borghese e quindi la pregava con la massima gentilezza, com'è ovvio, di desistere dalla sua quotidiana frequentazione del caffè. Non mi meraviglia che le siano rimaste ignote le azioni vili e meschine alle quali era esposta una famiglia come quella dei Bereyter in un miserabile buco di provincia quale allora era S., che è rimasto immutato a dispetto del cosiddetto progresso; non mi meraviglia perché è nella logica dell'intera storia».

<sup>604</sup> W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, op. cit., p. 77.

Musée d'Art moderne de la ville de Paris, che hanno ospitato le due prime mostre internazionali dell'artista.



Maurizio Cattelan, *Lullaby Paris*, 1994  
L'Hiver de l'Amour / The Winter of Love , ARC -  
Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Parigi

I detriti vengono impilati su dei pancali, usati comunemente per trasportare le merci nei cantieri. Una parte delle macerie prelevate viene avvolta in involucri di plastica trasparente, l'altra racchiusa in un sacco industriale blu descritto dall'artista come una specie di “bara del bucato”, la cui fattura rimanda ai grandi contenitori utilizzati negli ospedali per trasportare gli indumenti contaminati.

Anche se conosciamo il contenuto di questi sacchi, al primo sguardo un visitatore disattento potrebbe scambiare per comunissime merci imballate. La memoria del tragico attentato viene conservata attraverso queste tracce concrete, in maniera del tutto anticonvenzionale e antiretorica.

Maurizio Cattelan, *Lullaby London*, 1994



cm 120 x 120 x 140  
Laure Genillard Gallery, Londra

L'opera si configura per il suo anonimato: manca ogni riferimento ai nomi delle vittime, alla data dell'evento e anche le macerie sono occultate agli occhi del visitatore come a volerne conservare l'intima memoria, secondo la via che verrà percorsa da Christian Boltanski nel Memoriale di Ustica. Le macerie del PAC, comuni detriti senza nome, ci suggeriscono che l'arte stessa non è altro che un potenziale detrito come il museo che la ospita. Quest'ultimo, considerato comunemente un sacrario, un tempio deputato alla custodia e preservazione delle opere d'arte, ora non è nulla più che un ricettacolo anonimo di anonime macerie.

Una seconda serie di opere d'arte contemporanee ci appare particolarmente significativa per la connessione tra tragici eventi bellici e macerie. In questi lavori le macerie vengono rese parte viva dell'opera, senza essere spostate dal loro contesto; la ricollocazione in altro luogo, o decontestualizzazione, assume sempre, infatti, una valenza estetica. Si tratta, in particolare, del lavoro di Banksy realizzato sulle macerie di Gaza e inserito all'interno di un video realizzato dall'artista stesso, dal titolo «Make this year YOU discover a new destination»<sup>605</sup>, parodia delle pubblicità prodotte dalle agenzie turistiche. Diverse opere vengono realizzate da Banksy su e tra gli

<sup>605</sup> Per la visione del video si rimanda al sito internet dell'artista stesso: <http://banksy.co.uk/>

edifici distrutti, in questo territorio devastato dalle bombe israeliane. La realtà desolante che circonda l'opera entra a far parte della stessa come in *Bomb Damage*, anch'essa realizzata durante in viaggio dell'anonimo artista a Gaza nel 2015.



Banksy, *Bomb Damage*, Gaza 2015

Banksy realizza la sua opera sui resti di un edificio bombardato; la figura rappresentata è la dea greca Niobe rannicchiata su sé stessa e oppresa dal dolore. La scelta di questa figura della mitologia greca non è, evidentemente, casuale: Niobe è l'epitome del lutto, avendo perso tutti i suoi figli.

### 3.3 Le macerie: tracce di una catastrofe ignota

Dopo la fase postbellica è possibile, a nostro avviso, evidenziare un secondo momento fondamentale per lo studio del tema: si riscontra infatti un fenomeno di ritorno, ossia un'ipertrofica presenza delle macerie nella produzione artistica e letteraria occidentale. Le macerie hanno, infatti, un ruolo fondamentale nei paesaggi postapocalittici che ritroviamo protagonisti di numerose opere contemporanee.

Nell'arco degli ultimi dieci anni sono stati pubblicati numerosi romanzi che potremmo definire “postapocalittici”, anche nell'ambito della cosiddetta letteratura di consumo, in particolare quella indirizzata ad un target giovane. Si tratta di un genere che può essere considerato come un'attualissima variante del romanzo distopico, dove si dà generalmente rilievo ad uno sviluppo tecnologico sfuggito al controllo umano. Nella letteratura postapocalittica, tuttavia, si vogliono mostrare gli ultimi esiti di questo progresso che ha portato l'umanità a devastare il pianeta e distruggere se stessa. Questo nuovo mondo post-tecnologico è spesso dominato da macerie create ed accumulate dall'uomo stesso; mondo nel quale tutti i sopravvissuti si ritrovano a vivere come nelle epoche primitive.

Si tratta di un mondo “post-apocalittico” nel quale la fine sembra essersi già compiuta; per questo quel che permane è per definizione un resto, una traccia di un passato ignoto e non ricostruibile nella sua interezza. Mentre le opere successive alla Seconda guerra mondiale si trovano a fare i conti con una catastrofe conosciuta anche se inaudita, questi romanzi inscenano le conseguenze di un passato ignoto del quale rimangono solo mute macerie e sparuti resti: il legame con la storia recente si è interrotto. La catastrofe, in questo caso, risulta ancora più spaventosa ed i personaggi che si aggirano in questi universi in rovina appaiono completamente disorientati perché, oltre a non poter immaginare un futuro per sé, non conoscono nemmeno il loro passato.

Nel mondo post-apocalittico è necessario ripartire dalle macerie; i personaggi tentano di apprendere l'arte del riutilizzo dei rifiuti, del riciclaggio e della ricostruzione a partire dagli scarti. Si tratta del paesaggio in rovina eletto a terzo protagonista del romanzo *The Road* di Cormac McCarthy; un padre ed un figlio si muovono in un mondo desolato nel quale i resti, gli scheletri e le macerie proliferano come testimonianze di una catastrofe sconosciuta della quale non rimangono che le tracce.



Tre scene del film *The Road* del 2009 tratto dal romanzo omonimo con la regia di John Hillcoat

Questa narrazione rimanda in maniera evidente alla pièce teatrale *End Game* (1957) di Samuel Beckett, che anticipa con la mirabile preveggenza di questo grande artista temi sui quali altri autori avranno modo di riflettere decine di anni dopo. Tanto nel film quanto nella pièce i due protagonisti si muovono in una situazione di isolamento e desolazione; il rapporto tra i due sopravvissuti è l'unica traccia di vita in mezzo ad una catastrofe che ha spazzato via la civiltà umana. Ma mentre Hamm e Clov vivono reclusi in un bunker e la catastrofe al di fuori è solo brevemente tratteggiata attraverso i loro dialoghi, i due protagonisti di *The Road* sono costretti ad abbandonare la stanza nella quale si svolge il dramma per percorrere una terra desolata. Nel paesaggio da *day after* descritto da McCarthy tutto è coperto di cenere, polvere e rifiuti, l'unica entità che resiste e prolifera è l'immondizia: «La città era abbandonata da anni ma ne percorsero le strade ingombre di rifiuti con grande circospezione, tenendosi per mano. Superarono un cassonetto

in cui un tempo qualcuno aveva cercato di bruciare dei cadaveri.»<sup>606</sup> In questo mondo postapocalittico nel quale anche il genere umano sembra sulla via dell'estinzione, non c'è spazio neppure per la sepoltura dei cadaveri, uno degli atti fondativi della civiltà. Nel romanzo anche i corpi senza vita sono considerati immondizia, poiché ormai si è perso il valore della memoria, ogni traccia è indistinta e i frammenti non sono più ricollocabili in un insieme organico.

Abbiamo sopra evidenziato quanto il processo di degradazione della figura umana e di desertificazione del mondo che ha ispirato i paesaggi di McCarthy sia affine a quello rintracciabile in *End Game* di Samuel Beckett. Ma questo tema si ripropone in molti altri casi. Nella didascalia iniziale di *Fin de partie*, ad esempio, leggiamo: «A l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre.»<sup>607</sup>. Si tratta delle pattumiere nelle quali vivono Nell e Nagg, gli anziani genitori del protagonista, impotenti scarti di un'umanità inferma e inutile. Nell e Nagg, i cui busti emergono dai due bidoni, e i cui nomi monosillabici confermano l'annullamento della loro identità, sono descritti come due tronchi senza gambe conficcati nella sabbia, veri e propri rifiuti umani, morti viventi: «*Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge, coiffée d'un bonnet de nuit*»<sup>608</sup>; «*Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle.*»<sup>609</sup>; successivamente appare dalla pattumiera anche la madre Nell: «*Nagg frappe sur le couvercle de l'autre poubelle. Un temps. Il frappe plus fort. Le couvercle se soulève, les mains de Nell apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge*»<sup>610</sup>. Il figlio Hamm, in sedia a rotelle, grida rivolto ai genitori:

Vous n'avez pas fini? Vous n'allez donc jamais finir? (Soudain furieux.) Ça ne va donc jamais finir! (Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore? (Frénétique). Mon royaume pour un boueux! (Il siffle. Entre Clov). Enlève-moi ces ordures! Fous-les à la mer!<sup>611</sup>.

<sup>606</sup> Cormac McCarthy, *La strada*, p. 114.

<sup>607</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 11.

[In primo piano a sinistra, ricoperti da un vecchio lenzuolo, due bidoni della spazzatura.]

<sup>608</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., pp. 20-21.

[Il coperchio di una pattumiera si solleva e le mani di Nagg appaiono, attaccate al bordo. Poi emerge la testa, con una cuffia da notte].

Questa scena si ripete, quasi identica, diverse volte nel corso del dramma: «*Le couvercle de la poubelle de Nagg se soulève. Les mains apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge. Dans une main le biscuit.*»

Ibid., p. 25.

[«Il coperchio della pattumiera di Nagg si solleva. Le mani appaiono, attaccate al bordo. Poi emerge la testa. In mano il biscotto.»];

«*Les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge.* »

Ibid., p. 67.

[«Le mani di Nagg appaiono, attaccate al bordo. Poi emerge la testa.»]

<sup>609</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 22.

<sup>610</sup> [«Nagg bussa sul coperchio dell'altro bidone. Un tempo. Bussa più forte. Il coperchio si solleva, le mani di Nell appaiono, attaccate al bordo, poi emerge la testa.»]

<sup>611</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 36.

[«Non avete finito? Quindi non finirete mai? (Improvvisamente furioso.) Quindi questo non finirà mai! (Nell si immerge nel bidone, abbassa il coperchio. Nell non si muove.) Ma di cosa possono parlare, di cosa possiamo parlare ancora? (Frenetico.) Il mio regno per un netturbino! (Fischia. Entra Clov.) Toglimi di torno questi rifiuti! Gettali a mare!»]

Hamm vuole liberarsi dei bidoni nei quali si trovano i genitori, come a significare una volontà di emancipazione dalle proprie origini.



Nell e Nagg sul palco nella prima rappresentazione di *Fin de partie* per la regia di Roger Blin, in lingua francese al Royal Court Theatre di Londra, il 3 aprile del 1957

Hamm e Clov, i principali attori in scena, sono uomini-spazzatura, veri e propri relitti umani<sup>612</sup>, giunti quasi all'annullamento definitivo attraverso una progressiva alienazione dal mondo:

CLOV. - Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.<sup>613</sup>  
HAMM. - [...] Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (*Un temps.*) Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à – (*bâillements*) – à finir.<sup>614</sup>

Sono resti che sopravvivono al limite del nulla, fino al finale di partita. Possono essere definiti anche come due sopravvissuti – alla stregua dei due protagonisti del romanzo *The road* di McCarthy

<sup>612</sup> «HAMM. - La nature nous a oubliés.

CLOV. - Il n'y a plus de nature.

HAMM. - Plus de nature! Tu vas fort.

CLOV. - Dans les environs.

HAMM. - Mais nous respirons, nous changeons! Nous perdons nos cheveux, nos dents! Notre fraîcheur! Nos idéaux!»

Samuel Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 23.

[«H.: La natura ci ha dimenticati. C.: Non c'è più la natura. H.: Più natura! Tu vai forte. C.: Nei dintorni. H.: Ma noi respiriamo, cambiamo! Perdiamo i capelli e i denti! La nostra freschezza! I nostri ideali!»]

<sup>613</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, Einaudi, Torino 1999, p. 13.

[Trad. it.: «CLOV. - Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire.»]

<sup>614</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, op. cit., p. 15.

[Trad. it.: «Ne ho abbastanza, è tempo che questo finisca, anche nel rifugio. (*Un tempo.*) E tuttavia esito, esito a... a finire. Sì, è un bene questo, è tempo che questo finisca e tuttavia esito ancora a – (*sbadigli*) – a finire.»]

– dato che fuori dal rifugio-bunker c'è solo morte, come sottolineano gli stessi personaggi: «HAMM. - Il n'y a personne d'autre. CLOV. - Il n'y a pas d'autre place»<sup>615</sup>. «Hors d'ici, c'est la mort»<sup>616</sup> sottolinea Hamm, non ci sono più maree, né suolo, né alberi, tutto è zero. Hamm sostiene che la natura li abbia abbandonati, mentre Clov si spinge fino ad affermare che essa non esiste più.



*Finale di partita* per la regia di Massimo Castri, Teatro delle Passioni, Modena, 2010

Adorno, nel celebre saggio dal titolo *Un tentativo di interpretazione di "Finale di partita"*<sup>617</sup>, identifica lo scenario in cui si svolge il dramma con il rifugio che ospita i sopravvissuti alla Seconda Guerra mondiale. In questo mondo tutto è ormai distrutto e i pochi sopravvissuti vegetano in attesa della fine, poiché sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti. I due personaggi sono, quindi, dei relitti, ultimi residui di un mondo ormai scomparso, resti votati alla morte il cui principale argomento di conversazione è proprio la fine. L'opera termina con un monologo di Hamm, che in conclusione si chiede cos'altro si possa fare se non gettare via tutto: «Vieille fin de partie perdue, finir de perdre. [...] Bon. (*Un temps.*) Jeter. [...] Père! (*Un temps.*) Bon. (*Un temps.*) On arrive. (*Un temps.*) Et pour terminer? (*Un temps.*) Jeter»<sup>618</sup>.

<sup>615</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, op. cit., p. 18.

[Trad. it.: «HAMM. - Non c'è nessun altro. CLOV. - Non c'è nessun altro posto.»]

<sup>616</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, op. cit., p. 21.

Trad. it.: «Fuori di qui, è la morte».

<sup>617</sup> W. T. Adorno, *Versuch, das „Endspiel“ zu verstehen* [1961], trad. it. *Un tentativo di interpretazione di Finale di partita*, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994, pp. 658-94.

<sup>618</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, op. cit., pp. 108-110.

[Trad. it.: «Vecchio finale di partita persa, finire di perdere. [...] Bene. (un tempo.) Gettare. [...] Padre! (un tempo.) Bene. (un tempo.) Arriviamo. (un tempo.) E per concludere? (un tempo.) Gettare.»]

Questo è l'ultimo atto da compiere una volta che si è diventati interamente rifiuti, ma anche l'eliminazione definitiva fa scarto perché le ultime parole di Hamm decretano paradossalmente il salvataggio di un ultimo oggetto quale anonima spoglia: «Vieux linge! (*Un temps.*) Toi – je te garde.»<sup>619</sup>.

Il mito del dominio razionale dell'uomo sul mondo viene messo in crisi fin dalle fondamenta anche nella recente opera dello scrittore statunitense Jeff Vandermeer *Annihilation* (2014) nella quale la protagonista, inviata per una missione di ricognizione nella misteriosa Area X, si rende conto di avere con sé soltanto oggetti di scarto e resti del passato:

Sai, mentre sviluppavo quelle foto inutili, alla fine ho capito cosa mi scocciava di più. [...] Questo dannato fucile. L'ho smontato per pulirlo e ho scoperto che i pezzi sono di trentadue anni fa, accroccati tutti insieme. Niente di quello che ci siamo portati appartiene al presente. Né i vestiti né le scarpe. Sono tutti ferri vecchi. Rottami rimessi a nuovo. Abbiamo vissuto nel passato per tutto questo tempo. In una specie di ricostruzione. E perché? - Fece un verso di scherno – Nemmeno lo sai, il perché.<sup>620</sup>

La presenza dei rifiuti è considerevole, oltre che in numerosi romanzi postapocalittici, anche in opere ambientate in contesti realistici, i quali si focalizzano ora su quegli scarti che normalmente erano stati lasciati in secondo piano perché non considerati degni oggetti letterari. Sarebbe interessante indagare più approfonditamente il peso che può avere avuto per lo sviluppo dell'immaginario intorno al tema delle macerie il crollo delle Twin Towers conseguente agli attentati dell'11 settembre del 2001, in relazione anche alle immagini di devastazione rimbaltate sui media ed elevate a simbolo di una precisa fase storica dell'umanità.

Tuttavia, il tema della città in macerie in conseguenza di una catastrofe aveva ricevuto attenzione negli U.S.A. già prima di questi drammatici avvenimenti. Certamente, come si è visto in precedenza, anche gli scenari di devastazione che si sono avvicinati nelle fasi più difficili della Guerra Fredda hanno contribuito allo sviluppo di un immaginario postatomico e quindi postapocalittico. Come dimostra, ad esempio, il romanzo di Paul Auster, edito per la prima volta nel 1987, dal titolo *In the Country of Last Things*<sup>621</sup>. Anna Blume, la protagonista del romanzo<sup>622</sup>, si mette alla ricerca del fratello e giunge nel Paese delle ultime cose, un luogo in completo sfacelo. Su questo luogo si è abbattuta, infatti, una catastrofe della quale – anche questa volta – non si conoscono le cause. La ragazza si ritrova impossibilitata ad abbandonare questa città infernale in progressivo disfacimento, un «luogo immaginario dove si mescolano i ricordi di città realmente

<sup>619</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*, op. cit., p. 110.

[Trad. it.: «Vecchio fazzoletto! (Un tempo.) A te – ti conservo.»]

<sup>620</sup> Jeff Vandermeer, *Annihilation* [2014], trad. it. C. Mennella, *Annientamento*, Einaudi, Torino 2015.

<sup>621</sup> Paul Auster, *In the Country of Last Things* [1987], trad. it. M. Sperandini, *Nel paese delle ultime cose*, Einaudi, Torino 2003.

<sup>622</sup> Anna è anche il nome della protagonista del più recente romanzo di Niccolò Ammanniti, pubblicato nel 2015, che dà anche il titolo all'opera. Dal nostro punto di vista, pur con differenze anche significative, il romanzo di Ammanniti è tributario almeno in parte dell'opera di Auster della quale riprende ambientazioni e motivi ricorrenti.

visitate dall'autore a echi letterari che rimandano direttamente alla *Waste land* eliotiana»<sup>623</sup>. L'opera di Auster, facendo proprio lo spirito postmoderno, tende all'ibridazione dei generi e all'intertestualità poiché si basa sulla citazione, più o meno esplicita, di altri grandi testi della tradizione letteraria. Anche gli echi eliottiani possono essere letti come citazioni di secondo grado, dato che già il grande autore modernista si prefiggeva in *Waste land* di riutilizzare gli “scarti” del passato per creare un'opera originale.

Nella città in cui si svolge l'azione romanzesca «le cose si disfano e svaniscono, e niente di nuovo viene creato»<sup>624</sup>; la vita è, quindi, dominata dalla brutalità e dalle privazioni, tanto che anche le azioni più banali, come camminare, possono diventare difficoltose:

Quando cammini per le strade, continuava, devi ricordarti di fare solo un passo per volta. Altrimenti cadrai inevitabilmente. [...] I detriti sono un problema del tutto particolare. Devi imparare a superare i solchi invisibili, gli improvvisi ammassi [...] in modo da non inciampare o ferirti. E poi ci sono le barriere, le cose peggiori, e devi usare l'astuzia per evitarle. Laddove sono crollate le costruzioni o è stata riunita l'immondizia, si ergono grandi cumuli nel mezzo della strada, che bloccano il passaggio. [...] dalle barriere si leva un tanfo che si impara presto a riconoscere, persino da lontano. Composti di pietre, cemento e legno, i cumuli contengono anche rifiuti e pezzi di intonaco: quando il sole vi batte sopra produce un'esalazione più intensa che altrove.<sup>625</sup>

Anna, prima di partire sulle tracce del fratello, non avrebbe mai immaginato di poter vivere in un mondo in tale stato di sfacelo, nel quale anche le strade sono ormai scomparse. Quando si reca nel luogo che avrebbe dovuto essere la sede di lavoro del fratello non trova altro che macerie: «Non che l'ufficio fosse vuoto o l'edificio abbandonato. Il fatto è che non c'era proprio nessun edificio, nessuna strada, niente di niente: solo e soltanto sassi e macerie»<sup>626</sup>.

In questo contesto ogni comune abitudine ed ogni prassi comportamentale condivisa deve essere abbandonata perché domina l'arte di arrangiarsi con soluzioni inedite. La scarsità di risorse materiali spinge a pensare in modo nuovo utilizzando rifiuti ed escrementi per sopravvivere. Il controllo dei quartieri è affidato ad una pattuglia di spazzini notturni, chiamati Fecalisti, i quali hanno il compito fondamentale di rimuovere dalle strade quei cadaveri e quegli escrementi che renderebbero la vita in città ancora più infernale.

Dopo che i Fecalisti hanno raccolto i rifiuti, non se ne disfano e basta. Qui merda e immondizia sono divenute risorse cruciali e [...] questo genere di rifiuti ci fornisce la maggior parte di energia che siamo ancora in grado di produrre. Ogni zona di censimento ha la propria centrale elettrica che funziona interamente con i rifiuti. [...] La merda è diventata una questione importante, e chiunque sia sorpreso nell'atto di scaricarla in

<sup>623</sup> Alessandro Muro, “Paul Auster e i rifiuti. Un percorso nella città postmoderna”, in *Griselda online*, Tema n. 6. <http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/paul-auster-e-i-rifiuti-di-muro.html>, consultato il 15/09/2015

<sup>624</sup> Paul Auster, *In the Country of Last Things* [1987], trad. it. M.Sperandini, *Nel paese delle ultime cose*, Einaudi, Torino 2003, p. 8.

<sup>625</sup> Ibid., p. 7.

<sup>626</sup> Ibid., p. 18.

Anna deve far fronte a brutalità di ogni sorta ed è costretta a divenire cercatrice di oggetti per sopravvivere. Questa professione è in grande ascesa a causa della scarsità di risorse ed il compito dei cercatori è quello di ridare nuovo valore ai rifiuti e agli scarti abbandonati. Una parte consistente di questi *chiffonnier* si dedica alla raccolta della spazzatura, mentre alcuni scelgono di diventare veri e propri cercatori di oggetti. Anna stessa propende per quest'ultima attività alla quale inizialmente non è facile abituarsi, ma grazie alla quale è possibile sopravvivere:

È strano stare costantemente a faccia in giù, alla continua ricerca di oggetti rotti e scartati. Dopo un po' dà sicuramente alla testa. Perché niente è più quello che è. Vi sono pezzi di questo e pezzi di quello, ma nessuno si incastra con l'altro. Eppure, molto stranamente, al limite di tutto questo caos, ogni cosa comincia a fondersi di nuovo. [...] A un certo punto le cose si disintegrano in sozzura, polvere o rottami, e quanto 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 del mondo che non c'è: un nulla, una cifra di infinito.

Anna Blume raccoglie questi frammenti per dare loro una nuova collocazione, compiendo un gesto analogo a quello dello *chiffonnier*, figura emblematica sulla quale avremo modo di soffermarci nuovamente nel capitolo successivo?. La ricerca degli scarti della città accomuna questo personaggio a Stillman, il protagonista del racconto di Paul Auster *City of Glass*<sup>628</sup>, la cui riflessione si concentra soprattutto sul rapporto tra le parole e le cose. Una volta che le cose sono scomparse, anche il loro ricordo progressivamente svanisce e con esso anche i termini precedentemente utilizzati per indicare quegli oggetti: «nel cervello si formano delle zone d'ombra, e a meno che non si faccia uno sforzo costante per raccogliere le cose andate, esse spariscono velocemente e per sempre»<sup>629</sup>. Per quanti sforzi possano essere messi in atto, la mente è portata inevitabilmente a dimenticare e la memoria può essere considerata solo in parte un atto volontario<sup>630</sup>.

Avremo modo di approfondire questo aspetto nel capitolo di questo lavoro dedicato a *Città di vetro*; non possiamo esimerci qui dal sottolineare come le due opere sviluppino temi analoghi, anche se tratteggiati in maniera differente<sup>631</sup>. Entrambi i protagonisti sono indotti, dalla scelta o

<sup>627</sup> Ibid., p. 29.

<sup>628</sup> Paul Auster, *City of Glass* [1987], trad. it M. Bocchiola, *Città di vetro*, in *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>629</sup> Ibid., p. 79.

<sup>630</sup> «E non serve angustiarsi. Tutti sono pronti all'oblio persino nelle condizioni più favorevoli, e in un posto come questo, quando in realtà tante cose scompaiono dal mondo fisico, puoi immaginare quante ne vengano continuamente dimenticate. Alla fine il problema non è il fatto che la gente dimentica, ma che non sempre tutti dimenticano la stessa cosa. Quel che esiste ancora nella memoria di una persona può essere irreparabilmente perduto per un'altra e questo crea difficoltà, barriere insuperabili per la comprensione reciproca. [...] È un lento ma inevitabile processo di erosione. Le parole di solito hanno una durata leggermente più lunga delle cose, ma alla fine anch'esse decadono insieme con le rappresentazioni che un tempo evocavano.»

Ibid., pp. 80-81.

<sup>631</sup> Anche Anna Blume sviluppa una breve riflessione sul rapporto tra parole e cose non dissimile da quella di Stillman:

dalla necessità, a partire dai frammenti per rintracciare un senso in un mondo dominato dal caos e dalla distruzione.

Un cercatore di oggetti deve salvare queste cose prima che raggiungano lo stato di assoluta rovina. Non devi mai aspettarti di trovare qualcosa di intero – e se capita è un caso, un errore da parte di chi lo ha perduto –, tuttavia non puoi neanche passare il tempo a cercare qualcosa che è stato completamente sfruttato. Oscilli un po' tra le due cose, alla ricerca di oggetti che ancora mantengano un qualche aspetto della loro forma originale, anche se la loro originaria utilità è svanita. Quello che un altro ha deciso di buttare via, da te deve essere invece esaminato, sezionato e riportato in vita. Un pezzo di corda, un tappo di bottiglia, un'asse intatta proveniente da una cassetta, nessuno di questi oggetti va trascurato. Tutte le cose deperiscono, ma non ogni parte di ogni cosa, almeno non allo stesso tempo. Il tuo lavoro consiste nel centrare queste piccole isole intatte, nell'immaginarle unite ad altre isole simili, e queste ad altre ancora, e quindi creare nuovi arcipelaghi di materia.<sup>632</sup>

Anna Blume dettaglia alcuni degli oggetti di scarto di cui si impossessa dando prova di una grande sensibilità nei confronti delle cianfrusaglie che la circondano. Per quanto le sue condizioni di vita siano terribili, la giovane continua a dare prova di una strenua capacità di resistenza di fronte alle avversità. Nel romanzo vi sono dei luoghi nei quali questo tentativo di resistenza risulta meno difficoltoso rispetto alla strada, sono spazi chiusi dove ci si può sentire protetti. La biblioteca è uno tra questi luoghi, anche se questa si trova in una condizione di «ammuffito sfacelo»<sup>633</sup> ed ha abdicato alla sua funzione di luogo nel quale viene conservato il sapere. I libri che non sono stati rubati si trovano sparsi ovunque in maniera caotica, quindi risulta impossibile effettuare una ricerca puntuale. Inoltre, quando il clima è particolarmente rigido, i libri stessi vengono bruciati per scaldarsi.<sup>634</sup> Questo luogo, pur avendo perso alcuni degli aspetti che caratterizzano le nostre biblioteche, rimane tuttavia uno spazio sicuro, all'interno del quale Anna Blume riesce a ritrovare la sua tranquillità, tanto da rimanere incinta, avvenimento rarissimo in un paese in cui tutte le cose stanno giungendo alla fine.

In una città in cui le cose sono “ultime” perché tutto è in via di sparizione, la determinazione di cui dà prova la protagonista, insieme con la presenza di alcuni personaggi positivi, ha la funzione di mitigare l'atmosfera cupa del romanzo: la gravidanza sembra costituire il premio per la sua resistenza al nulla che divora ogni cosa.

---

«Le parole di solito hanno una durata leggermente più lunga delle cose, ma alla fine anch'esse decadono insieme con le rappresentazioni che un tempo evocavano. Interi categorie di oggetti scompaiono – vasi da fiori, per esempio, o filtri di sigarette, o elastici – e per un certo periodo di tempo sei in grado di riconoscere queste parole anche se non ricordi il loro significato. Ma poi, a poco a poco, le parole divengono solo suoni [...] e finalmente il tutto va a finire in discorsi inarticolati.»

Ibid., p. 81.

<sup>632</sup> Ibid., p. 34.

<sup>633</sup> Ibid., p. 104.

<sup>634</sup> «Il mondo a cui erano appartenuti [i libri] era finito e ora, almeno, venivano usati per qualche scopo. [...] Ma alla fine ogni cosa finiva nella stufa, ogni cosa si riduceva in fumo.»

Ibid., p. 105

### 3.4 Esmeralda, l'angelo delle rovine

Il quartiere del Bronx viene descritto in *Underworld* di Don DeLillo nel suo vibrante realismo non solo nei capitoli dedicati alla gioventù di Nick Shay, ma anche negli episodi incentrati sulla figura di Suor Edgar, che svolge opere di carità in una zona disastrosa chiamata “The Wall”. L'ambiente si caratterizza per il degrado assoluto e distruzione: «a landscape of vacant lots filled with years of stratificated deposit – the age of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts. Weed and trees grew amid the dumped objects»<sup>635</sup>. Tuttavia, questo luogo e le esistenze che lo popolano vengono riscattate dalla narrazione, come afferma Todd McGowan: «Throughout *Underworld*, sites of waste and ruin become shrines, the contemporary embodiment of transcendence»<sup>636</sup>.

La zona del South Bronx è chiamata “The Wall”, perché il writer Ismael Muñoz dipinge come angeli su un muro le figure dei bambini del quartiere morti in modo violento. Il muro stesso è la parte rimasta esposta dopo il crollo dell'edificio confinante: «At the far end was a lone standing structure, a derelict tenement with an exposed wall where another building had once abutted»<sup>637</sup>. Ismael Muñoz, una delle tante figure di artisti che popolano il romanzo, è il punto di riferimento per le persone che vivono nella zona del muro e desiderano denunciare la violenza senza senso che regna nel quartiere. Il writer vive in uno stabile in totale sfacelo insieme con derelitti, abusivi e squatters<sup>638</sup>, in una sorta di confraternita che viene definita una “society of indigents”.

Il South Bronx è un mondo a sé, che assurge a luogo di distruzione per eccellenza, reale per chi vive lì, ma al contempo surreale per coloro che ne hanno un'idea stereotipata derivante dai media. Questo luogo di emarginazione è infatti talmente separato dal resto della società, che assume per gli estranei contorni irreali. Questo paradosso viene messo in evidenza quando arriva nel

---

<sup>635</sup> Don DeLillo, *Underworld*, p. 238.

[Trad. it.: «la distesa ingombra da anni di depositi stratificati – era l'era della spazzatura domestica, l'era dei detriti da costruzione e delle carrozzerie vandalizzate, l'era della fusione di pezzi di ricambio rubati. Tra tutti gli oggetti gettati via alla rinfusa crescevano piante ed erbacce».]

<sup>636</sup> Todd McGowan, op. cit., p.138.

[Trad. it.: «Nel corso di *Underworld*, i siti di rifiuti e rovine diventano reliquiari, l'incarnazione contemporanea del trascendente.»]

<sup>637</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 239.

[Trad. it.: «In fondo c'era una solitaria struttura ancora in piedi, una derelitta casa popolare con un muro esposto là dove confinava con un altro edificio.»]

<sup>638</sup> Ibid, p. 242.

«They were foragers and gatherers, can redeemers, the people who yawed through subway cars with paper cups.»

[Trad. it.: «Erano persone in cerca di cibo e raccoglitori di paccottiglia, redentori di lattine, quelli che vagavano avanti e indietro per le carrozze della metropolitana con un bicchiere di carta per l'elemosina.»]

quartiere un autobus turistico chiamato “South Bronx Surreal”. La giovane Suor Gracie ha una reazione di indignazione: quella nel Bronx è la vita reale, mentre è surreale vivere nelle proprie ricche città dimenticando che il sistema socioeconomico grazie al quale prosperano presuppone inevitabilmente questi luoghi di emarginazione. Suor Edgar ha, invece, una visione più articolata della realtà, che travalica la mera considerazione sul funzionamento del capitalismo globale e si ricollega alla connessione tra resto e memoria precedentemente analizzata: «She thought she understood tourist. You travel somewhere not for museum and sunset but for ruins, bombed-out terrain, for the moss-grown memory of torture and war»<sup>639</sup>. Il South Bronx può essere visto come “the wasteland of global capitalism” sia per via dello stato di degrado in cui versa sia perché è abitato da poveri derelitti marginalizzati dalla società.

La ragazzina dodicenne su cui viene focalizzata l'attenzione è Esmeralda, una sorta angelo dei rifiuti, che si muove in modo leggiadro tra immondizia e relitti di oggetti in distruzione:

Edgar looked out a window and saw someone [...]. A girl in a too-big jersey and stripped pants grubbing in the underbrush, maybe for something to eat or wear. [...] a lanky kid who had a sort of feral intelligence [...] she looked unwashed but completely clean somehow, earth-clean and hungry and quick»<sup>640</sup>.

Suor Edgar vorrebbe poter proteggere Esmeralda, consapevole del fatto che un pericolo le si stia avvicinando, ma non trova un modo per salvarla dalla strada. Il capitolo ottavo della II parte di *Underworld* si chiude con questo oscuro presentimento, che si rivelerà essere veritiero solo nell'epilogo: «She sensed something out out there in the Wall, a muddled shuffling danger that waited for the girl on her lithe passage through car bodies and discarded human limbs and acres of uncollected garbage»<sup>641</sup>.

Nell'epilogo dal titolo *Das Kapital* Jeff, il figlio di Nick, racconta ai genitori di un miracolo avvenuto nel Bronx all'inizio del decennio raccontato sul sito internet *dot com miraculum*. Si tratta dell'omicidio di una ragazzina il cui cadavere viene trovato tra le macerie e la cui morte viene commemorata su un muro vicino con il disegno stilizzato di un angelo. La natura di questo miracolo viene descritta per il momento in maniera piuttosto vaga: and then the miracle of the images and the subsequent crush of people and the belief and disbelief. Mostly belief, it seems»<sup>642</sup>.

---

<sup>639</sup> Ibid., p. 248.

[Trad. it.: «Pensò che capiva i turisti. Tu viaggi da qualche parte non per i musei e i tramonti ma per le rovine, i terreni bombardati, per i ricordi coperti di muschio della tortura e della guerra...»]

<sup>640</sup> Ibid., p. 244.

[Trad. it.: «Edgar guardò fuori dalla finestra e vide qualcuno [...]. Una bambina con una felpa troppo larga e pantaloni a strisce, che frugava tra le erbacce, forse alla ricerca di qualcosa da mangiare o da indossare. [...] Una bambina smilza che aveva una sorta di intelligenza feroce [...]. Sembrava non lavarsi ma essere completamente pulita in qualche modo, pulita come la terra, affamata e svelta.»]

<sup>641</sup> Ibid., p. 251.

[Trad. it.: «Intuì qualcosa fuori dal Muro, un pericolo confuso e strisciante che aspettava la bambina nel suo agile percorso tra le carrozzerie delle auto e arti umani gettati e acri di spazzatura non raccolta.»]

<sup>642</sup> Ibid., p. 808.

[Trad. it.: “E poi il miracolo delle immagini e la conseguente folla di persone e la fede e l'incredulità. Soprattutto la

In vita Esmeralda rappresenta «a quintessential “subaltern” figure [...] utterly outside the symbolic order, voiceless»<sup>643</sup>, è il simbolo degli emarginati, costretti a vivere la loro esistenza come rifiuti tra i rifiuti: «a girl who forages in empty lots of discarded clothes, plucks spoiled fruit from garbage bag behind bodegas»<sup>644</sup>.

La sua vita, prima non rappresentabile, diventa, però, leggibile nella morte, prima come immagine proiettata dalla CNN e poi attraverso la folla di persone che accorre per vedere la sua effigie che emerge da un cartellone pubblicitario della Minute Maid, quando viene colpito da una particolare luce. Dopo la sua morte, l'immagine di Esmeralda diventa oggetto di venerazione, incarna la possibilità del miracolo e l'esistenza dell'elemento trascendente nel mondo.

La notizia del miracolo induce anche Suor Edgar, molto scettica per natura, a recarsi sul luogo e questa esperienza è per lei un'epifania. Riesce così ad abbattere tutte le barriere che la tenevano lontana da ogni coinvolgimento con le altre persone: la suora sente qualcosa che “si rompe dentro di lei” ed infine «Everything feels near at hand, breaking upon her, sadness and loss and glory»<sup>645</sup>. Il romanzo mantiene una certa ambiguità sulla possibilità del miracolo e la modalità di rappresentazione dell'effigie di Esmeralda mostra una velata ironia come la descrizione del crescente fascino esercitato dalla visione quale viene fomentato dai media. Mark Osteen sostiene che «if the billboard [...] can be read as another exemple of inauthenticity of postmodern culture, it also suggests that the same forces and conditions that create bad faith and rampant waste may also germinate effective counterfaith»<sup>646</sup>.

Anche nel mondo contemporaneo le persone hanno un bisogno quasi viscerale di credere in una qualche forma di trascendenza. Suor Edgar, ad esempio, crede di vedere realmente Esmeralda perché ha bisogno di essere sollevata dalla colpa di non aver potuto salvare la bambina. Credere nel miracolo è quello che le serve per poter uscire dall'asettica gabbia costruita intorno a sé<sup>647</sup> e cominciare a vivere.

Il fatto che la visione sia reale o solo ritenuta tale non cambia gli effetti prodotti: Esmeralda può incarnare una nuova possibilità di trascendenza nata dai rifiuti e dall'emarginazione. Come afferma Todd McGowan, «Only Esmeralda – only someone reduced to the status of waste – could

---

fede, credo.»]

<sup>643</sup> Molly Wallace, «“Venerated Emblems”: DeLillo's *Underworld* and the History-Commodity», *CRITIQUE. Studies in contemporary fiction*, volume 42, No. 4, summer 2001, p. 379.

[Trad. it.: «la quintessenza della figura subalterna, [...] completamente fuori dall'ordine simbolico, senza voce.»]

<sup>644</sup> Don DeLillo, *Underworld*, op. cit., p. 810.

[Trad. it.: «Una bambina che rovista in sacchi pieni alla ricerca di vestiti scartati, prende frutta avariata dai sacchi dell'immondizia dietro ai negozi di quartiere.»]

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 823.

[Trad. it.: «Tutto le sembra a portata di mano, si sente travolgere, tristezza e perdita e gloria...»]

<sup>646</sup> Mark Osteen, op. cit., p. 257.

[Trad. it.: «se il cartellone pubblicitario [...] può essere letto come un altro esempio dell'inautenticità della cultura postmoderna, suggerisce anche che dalle stesse forze e condizioni che creano la cattiva fede e l'immondizia dilagante può anche germinare un'efficace controfede.»]

<sup>647</sup> Suor Edgar è ossessionata dalle possibilità di contagio ed evita accuratamente ogni contatto fisico con gli altri. Dopo la visione si strappa i guanti in lattice che indossa sempre al di fuori del monastero e stringe le mani di altre donne, abbraccia Ismael Muñoz e respira la sua stessa aria guardandolo in faccia etc...

occupy the place of transcendence today»<sup>648</sup>. Nel tardo capitalismo si dirige verso il tramonto la fede nel mito consumistico incarnato dalla pubblicità della Minute Maid, che lascia trapelare dietro di sé un nuovo possibile paradiso. Il capitalismo globale non rappresenta più l'unico orizzonte possibile, perché non può esaurire tutte le possibilità dell'esistenza umana. I rifiuti, i resti che non vengono reinseriti nel ciclo di produzione e consumo, gli oggetti defunzionalizzati, diventano il luogo del sacro, del miracolo, da cui partire per progettare alternative possibili.

---

<sup>648</sup> Todd McGowan, «The Obsolescence of Mystery...», op. cit., p. 139.

[Trad. it.: «Solo Esmeralda – solo qualcuno ridotto allo stato di rifiuto – potrebbe occupare il posto della trascendenza oggi.»]

Le rovine sono uno dei paesaggi tipici della modernità, mentre gli ammassi di rifiuti possono essere considerati come rappresentativi della postmodernità. Se è vero che le rovine, proprio perché ci mostrano il passato, hanno la funzione di metterci in contatto con il sublime, allora anche i rifiuti, considerati alla stregua di rovine postmoderne, possono assumere questo ruolo. Nei rifiuti possiamo rintracciare un peculiare connubio, caratteristico del postmoderno, tra grottesco e sublime, come sottolinea Mario Domenichelli<sup>649</sup>; infatti, si tratta del sublime nel senso moderno, adorniano del rovescio del tragico nel grottesco. Tuttavia, nel corpus di opere da noi preso in esame, la presenza dello scarto e del rifiuto non è unicamente legata alla componente grottesca<sup>650</sup> ma anche alla valorizzazione della banalità del quotidiano nella sua forma più antiretorica.

La componente sublime sottesa alla tematizzazione dei rifiuti ha origine, a nostro avviso, non solo nel sentimento della caducità da essi incarnato, ma soprattutto dall'impossibilità attuale di controllarne la proliferazione. Un paesaggio dominato dai rifiuti rapisce con la sua terribile "bellezza" poiché comunica all'uomo un sentimento di impotenza di fronte ad un accumulo continuo di resti difficile da controllare. Come la natura ha mostrato – e mostra – all'uomo il suo volto indomabile, così la presenza dei rifiuti comunica all'uomo la paradossale sensazione di non riuscire a bloccare, o almeno limitare, il ciclo forsennato di produzione e consumo a causa del quale gli oggetti diventano obsoleti in un tempo brevissimo. Gli scarti, infatti, pur essendo prodotti dall'uomo, sfuggono ormai alle sue possibilità di controllo e organizzazione razionale, come se si trattasse di fenomeni naturali. In particolare gli scarti ineliminabili per eccellenza, cioè le scorie nucleari, oppongono la loro eternità alla finitezza umana, mettendo l'uomo di fronte ad una forma di sublime conferita loro da quello che Adorno definisce come la dimensione abissale<sup>651</sup> dell'arte. Così il filosofo della scuola di Francoforte riesce a rivendicare una rinnovata funzione del sublime nella contemporaneità:

Già a Kant non sfuggiva affatto che sublime non era la grandezza

<sup>649</sup> Mario Domenichelli, *Del sublime, dell'origine, del vuoto, del grottesco nella modernità*, in M. Paino e D. Tomasello (a cura di), *Sublime e antisublime nella modernità*, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, 13-16 giugno 2012, pp. 45-62.

<sup>650</sup> Sono forse il massimo esempio di questo rovesciamento del tragico nel grottesco i drammi di Samuel Beckett, due tra questi, *Fin de partie* e *Ah! Les beaux jours*, fanno parte del corpus di opere analizzate in questo lavoro. Non a caso Adorno avrebbe desiderato dedicare la sua *Teoria estetica* proprio al celebre drammaturgo.

<sup>651</sup> «Nel mondo amministrato la forma adeguata per accogliere le opere d'arte è quella della comunicazione dell'incomunicabile, lo sfondamento della coscienza reificata. Le opere in cui la forma estetica sotto la pressione del contenuto di verità trascende se stessa, occupano il posto una volta inteso dal concetto di sublime.

In esse lo spirito e il materiale si allontanano l'uno dall'altro nello sforzo di diventare tutt'uno. Il loro spirito sperimenta se stesso come non rappresentabile sensibilmente; il loro materiale, ciò cui esse sono legate al di fuori del loro territorio, sperimenta se stesso come inconciliabile con la loro idea di unità dell'opera. Il materiale – secondo la formulazione di Benjamin, soprattutto la lingua – diviene spoglio, nudamente visibile; lo spirito riceve da lui la qualità di seconda astrattezza».

Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, pp. 328-329.

quantitativa come tale: con profonda ragione egli ha definito il concetto di sublime mediante la resistenza dello spirito alla potenza superiore. Il sentimento del sublime non tocca immediatamente a ciò che si manifesta; le alte montagne ci parlano quali immagini di uno spazio liberato da ciò che lo incatena e lo restringe e della possibilità di prendervi parte, e non col loro opprimerci. Erede del sublime è la negatività non addolcita, nuda e priva di apparenza, così come a suo tempo preconizzata dall'apparire del sublime. Essa però è contemporaneamente l'erede del comico, che in altri tempi si nutrì del sentimento del piccolo, del pavoneggiarsi e dell'insignificante e per lo più parlava in favore del dominio stabilito. Comico è il nullo per la pretesa di rilevanza che esso annuncia con la sua semplice esistenza e con cui si schiera a fianco dell'avversario; altrettanto nullo però, una volta scoperto, è a sua volta divenuto il nemico: la potenza e la grandezza. Tragico e comico naufragano nella nuova arte e come naufraghi si mantengono in essa.<sup>652</sup>

#### 4.1 I rifiuti: una rovina postmoderna

L'uomo contemporaneo può sentire come un limite la coazione alla novità a cui induce una società in cui gli oggetti vengono consegnati all'obsolescenza ad una velocità mai sperimentata nella storia dell'umanità. Inoltre, l'accelerazione di questi ritmi provoca mutamenti su un paesaggio nel quale non si presentano più rovine ma solo macerie. Come reazione di fronte a questa spasmodica valorizzazione di tutto ciò che è nuovo, rinasce una spinta verso la contemplazione dei rifiuti considerati alla stregua di una rovina postmoderna. Gli ammassi di spazzatura mettono, infatti, l'uomo di fronte alla percezione della propria caducità. Nelle *Città Invisibili* di Italo Calvino viene inscenato questo processo poiché, come scrive Alessandro Zaccuri, viene operato un rovesciamento concettuale per cui «la coazione alla novità si risolve in contemplazione delle rovine o, meglio, della spazzatura come rovina moderna.»<sup>653</sup> L'impero del grande Kublai Kan fin dal principio viene, infatti, descritto come in perpetua rovina: «quest'impero che ci è sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina»<sup>654</sup>. Questa consapevolezza dell'inarrestabile processo di decadenza a cui sono sottoposte tutte le cose umane è presente già a partire dagli anni Venti del Novecento, come sottolinea Gianni Celati nel suo *Bazar archeologico*:

---

Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia<sup>655</sup>. Ma solo il

<sup>652</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *op.cit.*, pp.333-334.

<sup>653</sup> Alessandro Zaccuri, *Non tutto è da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, op. cit., p. 41.

<sup>654</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 5.

<sup>655</sup> Uno tra i primi ad esprimere un giudizio analogo sull'opera di Balzac è Émile Zola in un articolo pubblicato su *Le Messenger de l'Europe* del gennaio 1877: «Il a écrit l'oeuvre la plus révolutionnaire, une oeuvre où, sur les ruines d'une société pourriel la démocratie grandit et s'affirme».

Surrealismo ha liberato lo sguardo su di esse. Lo sviluppo delle forme produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano.<sup>656</sup>

A nostro avviso anche tanti dei monumenti a cui fa riferimento Gianni Celati sono crollati prima di poter diventare rovine e questo processo ha messo l'uomo di fronte alla caducità dell'esistenza in modo più scioccante che nelle epoche precedenti. Se, come sottolinea Chateaubriand nel suo *Génie du Christianisme*<sup>657</sup> gli uomini provano un'innata attrazione segreta per le rovine poiché queste ultime testimoniano ed evidenziano la precarietà della condizione umana nell'avvicendamento di imperi diversi. Il sentimento destato è da questa constatazione è, appunto, quello del sublime, che l'uomo contemporaneo prova non più al cospetto delle rovine ma dei detriti e dei rifiuti. A differenza del rifiuto, la rovina non viene più percepita come qualcosa di autentico, ma semmai di mitico, poiché ha spesso subito manipolazioni utili a collocarla all'interno di una narrazione politica. Gli Stati Uniti, ad esempio, hanno messo in atto un meticoloso processo di ricostruzione di rovine fittizie, di stampo hollywoodiano, come i *saloons* riprodotti in Nevada. Queste “rovine” posticce hanno assunto un valore sociale poiché hanno la funzione di utilizzare un sostrato storico per creare di un immaginario nuovo. I rifiuti, al contrario, sono estranei a questo processo di riscrittura della storia, come avremo modo di sottolineare nella terza parte di questo lavoro. Solo in uno spazio percepito come autentico il sentimento del sublime può trovare, come vede Adorno, la propria realizzazione.

Nel romanzo *White Noise* di Don DeLillo il sentimento del sublime è incarnato dalla visione di un tramonto che potremmo definire postmoderno poiché la sua bellezza terribile deriva dalla presenza di un residuo tossico nell'aria:

Ever since the airborne toxic event, the sunsets had become almost unbearably beautiful. Not that there was a measurable connection. If the special character of Nyodene Derivative (added to the everyday drift of effluents, pollutants, contaminants and delirians) had caused this aesthetic leap from already brilliant sunsets to broad towering riddles visionary skylscapes, tinged with dread, no one had been able to prove it. [...] It's so beautiful and dramatic. Sunsets used to last five minutes. Now they last an hour.<sup>658</sup>

In questo tramonto appare evidente la connessione tra la catastrofe e la bellezza che fa scaturire il sentimento del sublime. Se il bello si trova nei rifiuti tossici, l'arte che utilizza gli stessi rifiuti trova

---

Zola, «Balzac», *Le Messager de l'Europe*, janvier 1877; ripreso in: Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes* [1881], in *Œuvres complete, t. X, La critique naturaliste*, a cura di François-Marie Mourad, Nouveau Monde Éditions, Paris 2004, p. 477.

<sup>656</sup> Gianni Celati, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali*, op. cit., p. 197.

<sup>657</sup> A questo tema sono dedicati i capitoli III, IV e V del quinto libro dal titolo *Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain* di *Le Génie du christianisme*.

<sup>658</sup> Don DeLillo, *White Noise*, op. cit., p. 197.

una legittimazione anche a livello estetico, come avviene per le opere di Klara Sax, uno dei personaggi già a noi noti di *Underworld*, romanzo scritto a più di dieci anni di distanza da *White Noise*.

La bellezza non risiede più, come nella vulgata romantica, nel contatto diretto con la natura, ma nella mutazione della stessa a causa di un residuo tossico prodotto dall'uomo. Trovarsi di fronte a questo peculiare tramonto porta due personaggi ad interrogarsi sull'origine di quanto ha generato tale bellezza in un dialogo sottilmente ironico venato di riferimenti metanarrativi:

Another postmodern sunset, rich in romantic imagery. Why try to describe it? [...] Not that this was one of the stronger sunsets. There had been more dynamic colours, a deeper sense of narrative sweep. [...]

“What *can* you think about in the face of this kind of beauty? I get scared, I know that.”

“This isn't one of the scarier ones.”

“It scares me. Boy, look at it.”

“Did you see last Tuesday? A powerful and stunning sunset. It rate this one average. Maybe they're beginning to wind down.”

“I hope not,” she said. “I'd miss them,”

“Could be a toxic residue in the atmosphere is diminishing.”

“There's a school of thought that says it's not residue from the cloud that causes the sunsets. It's residue from the microorganisms that ate the cloud.”<sup>659</sup>

## 4.2 I rifiuti sublimi nella filosofia di Slavoj Žižek

Slavoj Žižek sviluppa la sua riflessione sulla connessione tra rifiuti e sublime partendo da presupposti completamente diversi rispetto a quelli presi in considerazione fino ad ora. Mentre la concezione di sublime alla quale abbiamo fatto riferimento, sulla scia di Adorno, è nelle sue fondamenta di origine kantiana, Žižek parte da una definizione differente sviluppata a partire dagli studi di Jacques Lacan. Anche il filosofo sloveno, tuttavia, attribuisce alla concezione di sublime un valore fondamentale per tracciare il discrimine tra moderno e postmoderno. Secondo Žižek, che dedica un saggio a questo argomento dal titolo *Trash sublime*<sup>660</sup>, uno tra i punti di divario tra

<sup>659</sup> Ibid., p. 260-261

<sup>660</sup> Slavoj Žižek, ediz. italiana a cura di M. Senaldi, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano 2013.

moderno e postmoderno è inerente alla natura del sublime.

La definizione di sublime dalla quale Žižek parte è, appunto, quella mutuata da Lacan, che considera sublime ciò che esorbita dal circuito dell'economia quotidiana e che si eleva così al rango e alla dignità della Cosa.

[...] nell'arte contemporanea, il margine che separa lo spazio consacrato del bello sublime dallo spazio escrementizio del trash (i rifiuti), si stia gradualmente assottigliando fino ad arrivare ad una paradossale identità degli opposti: i moderni oggetti artistici, sempre più escrementizi, *trash* (spesso in senso letterale: feci, corpi in putrefazione, ecc.) non sono forse esibiti per- fatti al fine di , destinati a riempire – il LUOGO Sacro della Cosa?

[...]

Questa identità nella definizione degli opposti (l'elusivo oggetto sublime e/o il rifiuto escrementizio) con la minaccia sempre presente che l'uno sconfinerà nell'altro, che il sublime Graal si rivelerà essere un pezzo di merda...<sup>661</sup>

Lo spazio di sublimazione è sempre più instabile nella contemporaneità poiché difficile è eleggere l'oggetto alla dignità di Cosa. In quest'epoca di estetizzazione di ogni merce, il bello è ormai volgarizzato e banalizzato, così difficilmente può essere considerato la Cosa. Paradossalmente pare che l'unico modo per garantire una sacralità al Luogo sia riempirlo di ciò che non è stato ancora sottoposto a questo processo di mercificazione, mantenendo una sua autenticità, cioè i rifiuti.

... il motivo per cui gli escrementi sono elevati al rango di opera d'arte, utilizzati per colmare il Vuoto della Cosa, non è semplicemente quello di dimostrare come “*anything goes* – qualsiasi cosa va bene”, come l'oggetto sia, in definitiva, indifferente dal momento che qualsiasi oggetto può essere elevato ad occupare il Luogo della Cosa: questo ricorrere agli escrementi testimonia, piuttosto, l'ultimo disperato stratagemma di assicurare che il Luogo Sacro c'è ancora<sup>662</sup>.

L'utilizzo dello scarto e del rifiuto nell'arte risulta, quindi, l'ultimo strenuo tentativo di garantire all'arte una sua forma di integrità. È un ultimo, estremo tentativo di salvataggio. Il valore dell'atto di sublimazione non viene, quindi, rinnegato, ma si cerca un salvataggio paradossale elevando proprio i rifiuti ad oggetti d'arte. Ritorna nel pensiero di Žižek anche la moderna dicotomia tra bello e sublime, anche se declinata in maniera completamente differente: «... oggi il vero trash sono gli stessi oggetti “belli” dai quali siamo continuamente bombardati da tutte le parti; di conseguenza, l'unico modo per sfuggire al trash è di mettere il *trash* stesso nello spazio sacro del Vuoto»<sup>663</sup>. Si tratta di un paradossale rovesciamento secondo il quale il bello – inevitabilmente sottoposto alla mercificazione contemporanea – diviene *trash* ed il rifiuto riesce ad incarnare il sublime. È dunque proprio il vuoto, l'assenza suprema, che permette di elevare al rango di sublime il rifiuto.

La soluzione, però, non può essere così immediata poiché nella complessa situazione

---

<sup>661</sup> Ibid., pp. 33-34

<sup>662</sup> Ibid., p. 37

<sup>663</sup> Ibid., pp. 45-46.

attuale, dominata dall'incombere di catastrofi reale ed immaginarie<sup>664</sup>, secondo Žižek, la Cosa la cosa non è più un'assenza ma vuole occupare il Vuoto stesso. Il filosofo sostiene che la percezione della catastrofe non sia una peculiarità della contemporaneità ma assuma in quest'epoca contorni inediti:

D'altra parte, la prospettiva di una catastrofe globale non è qualcosa di peculiare del XX secolo – dunque perché avrebbe avuto tale impatto proprio in questo secolo e non prima? La risposta sta ancora nella progressiva sovrapposizione delle estetiche (lo spazio della bellezza sublime esonerato dallo scambio sociale) e della mercificazione (il terreno di scambio): questa sovrapposizione ed i suoi effetti rappresentano l'esaurimento della capacità di sublimare. Senza di essa ogni incontro con la Cosa diventa una catastrofe globale e distruttiva, la fine di un mondo.

Concordiamo con Žižek sul fatto che il sentimento della catastrofe come fine del mondo non sia storicamente attestabile solo nella contemporaneità, basti pensare alle differenti correnti millenaristiche che si avvicendarono nell'epoca di passaggio tra l'Alto e il Basso Medioevo. Tuttavia, riteniamo, come abbiamo avuto modo di sostenere precedentemente, che la catastrofe della Seconda guerra mondiale ed il lungo periodo di tensione internazionale successivo abbia influenzato in maniera inedita l'immaginario collettivo anche per via dei nuovi media grazie ai quali le immagini degli eventi occorsi sono state mostrate reiteratamente su scala globale. L'idea di una catastrofe, orchestrata dall'uomo, dopo la quale non rimangono altro che detriti e scorie nucleari, cioè residui ineliminabili, ha turbato – e turba – le visioni contemporanee.

---

<sup>664</sup> Sulla catastrofe e sullo scarto che la rappresenta – la maceria – abbiamo avuto modo di soffermarci precedentemente.

## BIBLIOGRAFIA

### TESTI DI RIFERIMENTO

- Auster Paul, *City of Glass* (1985), in *The New York Trilogy*, Faber and Faber, London 1987.
- Paul Auster, *City of Glass* [1987], trad. it M. Bocchiola, *Città di vetro*, in *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino 2004.
- Auster Paul, *In the Country of Last Things*, Viking Press, New York 1987.
- Ariosto Ludovico, *Orlando Furioso*, Einaudi, Torino 1992.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard/Pléiade, 1990.
- Beckett Samuel, *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957.
- Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, Paris 2006.
- Breton André, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1992.
- Christian Boltanski, *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH870*, con testi di Beppe Sebaste, Museo per la Memoria di Ustica, Bologna.
- Boltanski, Christian e Eccher, Danilo, Boltanski. Pentimenti, Catalogo della mostra
- (Bologna, 1997), Charta, Milano, 1997.
- Calvino Italo, *La poubelle agréée*, in *Romanzi e racconti*, I Meridiani, vol. III, p. 59-79
- Calvino Italo, *Le Città Invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- Champfleury, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette. Contes de printemps*, Hachette, Paris 1856.
- Champfleury, «L'homme aux figures de cire», *Les Excentriques*, Michel Lévy frères, Paris 1852.
- Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, E. Dentu, Paris 1867.
- Kiš Danilo, *L'Enciclopedia dei morti*, Adelphi, Milano 1988 (*Enciclopedija mrtvih*, 1983).
- DeLillo Don, *Americana*, Penguin, New York 1989.
- DeLillo Don, *Underworld*,
- DeLillo Don, *The Power of History*, in «New York Times Magazine», 7 settembre 1997.
- DeLillo Don, *White Noise*, Viking Adult, New York, 1985.
- Doctorow E. L., *Homer and Langley*, Hachette, London 2009.
- Eliot T. S., *The Waste land* (1922), trad. it. *La Terra desolata*, a cura di Alessandro Serpiéri, BUR Rizzoli, Milano 2013.
- Flaubert Gustave, *Trois Contes*, George Charpentier, Paris 1877
- Franzosini Edgardo, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Adelphi, Milano 1995.
- Gadda Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e Racconti*, t.

- II, Garzanti, Milano 1989.
- Gozzano Guido, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 1980.
  - Hugo Victor, *Les misérables*, cinquième partie, livre deuxième, « L'intestin du Léviathan », édition établie et annotée par Maurice Allem, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1951, pp. 1281-1300.
  - Hugo Victor, *Œuvres poétiques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1967.
  - McCarthy Cormac, *The Road*, Alfred A. Knopf, New York 2006.
  - Meyer Philipp, *American Rust*, Spielg & Grau, New York 2009.
  - Jonathan Miles, *Want Not* [2013], trad. it. A. Martinese, *Scarti*, Minimum Fax, Roma 2015.
  - Modiano Patrick, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris 1997.
  - Montale Eugenio, *Ossi di seppia* [1925], Mondadori, Milano 2003.
  - Nossack H. E., *Der Untergang* [1963], trad. it. B. Forino, *La fine. Amburgo* 1943, Il Mulino, Bologna 2005.
  - Orhan Pamuk, *L'Innocenza degli oggetti. Il museo dell'Innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino 2012.
  - Orwell George, *1984*, (1949), Penguin Books, London 1987.
  - Platone, *Parmenide*, presentazione traduzione e note di Maurizio Migliori, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, pp. 373-424.
  - Pynchon Thomas, *Gravity's Rainbow*, Viking Press, New York 1973.
  - Pynchon Thomas, *Low-lands, New World Writing*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia 1960.
  - Pynchon Thomas, *The Crying of Lot 49*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia 1966.
  - Sebald W. G., *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002, (*Austerlitz*, C. Hanser, Munich 2001).
  - Sebald W. G., *Luftkrieg und Literatur* [1999], trad. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Milano 2004.
  - Sebald W. G., *Die Ausgewanderten* [1992], trad. it. A. Vigliani, *Gli emigranti*, Adelphi, Torino 2007
  - Silko Leslie Marmon, *Cerimonia*, Editori Riuniti, Roma 1981.
  - Szabó Magda, *Az ajtó* [1987], trad. it. B. Ventavoli, *La porta* Einaudi, Torino 2005.
  - Vandermeer Jeff, *Annihilation* [2014], trad. it. C. Mennella, *Annientamento*, Einaudi, Torino 2015.
  - Von Armin Achim, *Isabelle von Ägypten. Kaiser Karl Fünften erste Jugendliebe*, Manesse, Zurich 1958.
  - Tournier Michel, *Les météores*, Gallimard, Paris 1975.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA

- AA.VV., *Physiologie des physiologistes*, Desloge, Paris 1841.
- Adorno W. T., *Versuch, das „Endspiel“ zu verstehen* [1961], trad. it. *Un tentativo di interpretazione di Finale di partita*, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994, pp. 658-94.
- Appiano Ave, *Estetica del rottame*, Booklet, Milano 1999.
- Arman, «Réalisme des accumulations», *Zéro*, n. 3, Düsseldorf, 1961.
- Arman, Reut Tita, *Il y a lieux. L'album d'Arman*, Hazan édition, Paris 2000.
- Assennato Francesca, «River Avon Mud: dal fango al corpo di Richiard Long», in *ArtNoise*.
- <http://www.artnoise.it/river-avon-mud-dal-fango-al-corpo-di-richard-long/>
- Assmann Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002 (*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munchen 1999).
- Assmann Aleida , «Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory», in Jürgen Schlaeger (a cura di), *The Athropological Turn in Literary Studies*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996.
- Augé Marc, *Le Temps en ruine*, Galilée, Paris 2003.
- Baudrillard Jean, *La société de consommation ses mythes, ses structures*, Éditions Denoël, Paris 1970.
- Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976.
- Baudrillard Jean, *Le Système des objets : la consommation des signes*, Éditions Gallimard, Paris 1968.
- Bataille Georges, *Documents, réédition intégrale de la revue*, prefazione di Hubert Juin, Jean-Michel Place, Paris 1991.
- Bauman Zygmunt, *Wasted lives. Modernity and its Outcasts* [2004], trad. it. M. Astrologo, *Vite di scarto*, Editori Laterza, Bari 2003.
- Beatrice Luca (a cura di), *Facts & Fictions. La nuova pittura internazionale tra fatti e realtà*, Castelvechi, Roma 1999.
- Béchet Charles, *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*, Éditeur Charles Béchet, Paris 1834-1835.
- Belpoliti Marco, *L'Età dell'Estremismo*, Ugo Guanda Editore, Parma 2014.
- Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.
- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], *Piccola Storia della Fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di M. Valagussa, Einaudi, Torino 2011.

- Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk, I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002.
- Benjamin Walter, *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi 2000-2010.
- Benjamin Walter, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti, appunti e materiali 1927-1940*, a cura di Giorgio Agamben, I Millenni, Einaudi, Torino 1986.
- Bergius Hanne, *Kurt Schwitters: creare il mondo a partire dai resti*, in E. Grazioli, *Kurt Schwitters*, Marcos y Marcos, Milano 2009.
- Berthaud Louis-Auguste, *Les Chiffonniers*, in AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du XIX siècle*, Léon Curmer, Paris 1940-1942.
- Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind, *L'Informe. Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Bonani Francesco (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Phaidon, London 2003.
- Borgeaud, Philippe e Volokhine Youri (edité par), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Peter Lang, Berne, 2005.
- Burke Peter, *What is Cultural History* [2004], trad. it. *Storia culturale*, a cura di P. Capuzzo, Il Mulino, Bologna 2009.
- Calvino Italo, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 318-321.
- Caretti Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1970.
- Carlyle Thomas, *On History again* (1833), in *Critical and Miscellaneous Essays in Five Volumes*, vol. III, London 1899.
- Castoldi Alberto, « *In carenza di senso* ». *Logiche dell'immaginario*, Mondadori, Milano 2012.
- Celati Gianni, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 197-225.
- Ceschin Daniele, recensione di Hans Erich Nossack, *La fine. Amburgo 1943*, traduzione di Biagio Forino, introduzione di Gabriella Gribaudo, Il Mulino, Bologna 2005, in *DEP Deportate, Esuli e Profughe*, rivista dell'Università Ca' Foscari di Venezia, n. 13, 2010.
- Clair Jean, *De Immundo*, Galilée, Paris 2004.
- Cohen Françoise, «Une promenade à la surface du monde», *Mark Dion. The Natural History of the Museum*, Carré d'Art Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 2007.
- Compagnon Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Sorbonne Pups, Paris 2003.
- Connor Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, The Davies Group Publishers, Aurora 2007.

- Cowart David, «The Physics of Language: *Underworld*», in *Don DeLillo: the Physics of Language*, University of Georgia Press, Georgia 2002.
- Dagognet François, «Le déchet», in *Les métamorphoses du déchet*, sous la direction de Martine Tabeaud et Grégory Hamez, Publications de la Sorbonne, Paris 2000.
- De la Bédolliere Émile, *Les industriels, métiers et professions en France*, Louis Janet, Paris 1842
- Derrida Jacques, «Biodegradables. Seven Diary Fragments», *Critical Inquiry*, n. 15, 1988-89, pp. 812-873.
- Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1974.
- Dewey Joseph, Kellman Steven G., and Malin Irving, *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark 2002.
- Didi-Huberman Georges, «La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte», in G. Didi-Huberman (dir.), *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- Mario Domenichelli, *Del sublime, dell'origine, del vuoto, del grottesco nella modernità*, in M. Paino e D. Tomasello (a cura di), *Sublime e antisublime nella modernità*, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, 13-16 giugno 2012, pp. 45-62.
- Douglas Mary, *Purity and Danger* [1966], trad. it. A. Vatta, *Purezza e Pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Dubois Christine, «L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie», in *Parachute*, n° 54, 1989.
- Dubuffet Jean, *Mirabolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes*, Galerie René Drouin, Paris 1946.
- Durkheim Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [1912], Presses Universitaires de France, Paris 1990.
- Duval John, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, Continuum, New York-London, 2002.
- Eid Haidar, «Beyond Baudrillard's simulacral postmodern world: *White Noise*», *Undercurrent*, n. 7, 1999, <http://web.archive.org/web/20030301152035/darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/-content.html>
- Fitzpatrick Kathleen, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and "Underworld"*, 2002,

- Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll.«Bibliothèque des sciences humaines», Paris 1966.
- Franchi, Franca (a cura di), *L'immaginario degli oggetti*, Bruno Mondadori, Locus Solus (5), Milano, 2007.
- Frégier H.A. , *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et de moyens de les rendre meilleurs*, J.-B. Baillière, Paris 1840.
- Freud Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* [1905], *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1966-79, IV (1970).
- Freud S. e Abraham K., *Correspondance*, Gallimard, Paris.
- Fusillo Massimo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Fusillo Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Gleason Paul, «Don DeLillo, T. S. Eliot, and the Redemption of America's Atomic Waste Land», in Dewey Joseph, Kellman Steven G., and Malin Irving, *Underwords: perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark 2002.
- Grazioli Elio, *La Polvere nell'Arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Grenier Catherine, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 2010.
- Grenier Catherine, *La vie impossible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris 2007.
- Gualdoni Flaminio, *Breve storia della merda d'artista*, Skira, Milano 2014.
- Gumpert Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris 1992.
- Helyer Ruth, «“Refuse Heaped Many Stories High”: DeLillo, Dirt and Disorder», *Modern Fiction Studies* DeLillo issue, 45.3, The Johns Hopkins University Press, Fall 1999.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.
- Jouffroy Alain, «Arman: un réinventeur du réel», *Arman Passage à l'acte*, Skira/Seuil, Paris 2001
- Kavadlo Jesse, «Celebration & Annihilation: The Balance of *Underworld*», *Undercurrent*,

n. 7, 1999,

<http://web.archive.org/web/20030301152035/darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/-content.html>

- Kavadlo Jesse, «Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management», *Critique*, vol 41, summer 2001.
- Landi Michela, «Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento», *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XLVIII-XLIX, 01 febbraio 2013,

- Lascault Gilbert, *Boltanski: souvenance*, L'Échoppe, Paris 1998.
- Le Vavasseur G., Prarond E., Argonne A., *Vers*, Herman, Paris 1843.
- LeClair Tom, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Urbana 1987.
- Lugli, Adalgisa, *Assemblage*, Adam Biro Éditeur, Paris, 2000.
- Lugli Adalgisa (a cura di), *Wunderkammer*, Edizione La Biennale, Electa, Milano 1986.
- Lugli, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2005 (ed. or. 1983).
- Malpas Simon e Taylor Andrew, *Thomas Pynchon*, Manchester University Press, 2015.
- McGowan Tood, «The Osolescence of Mystery and Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld*», *CRITIQUE. Studies in Contemporary Fiction*, number 2, vol. 46, winter 2005.
- Louis-Sébastien Mercier, *Les tableaux de Paris*, Amsterdam 1782, pp. 324-325.
- Karl Marx, Fredrich Engels, *Das Kapital* [1867], *Il Capitale*, a cura di Anita D'Aiello, Editori Riuniti, Roma 1969.
- Malpas Simon e Taylor Andrew, *Thomas Pynchon*, Manchester University Press, 2015.
- Miller Jacques-Alain, «The Deside of Lacan and His Complex Relation to Freud», *Lacanian Ink*, 14, 1999.
- Mistura, Stefano (a cura di), *Figure del feticismo*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2001.
- Muro Alessandro, «Paul Auster e i rifiuti. Un percorso nella città postmoderna», in *Griselda online*, Tema n. 6.

<http://www.griseldaonline.it/temi/rifiuti-scarti-esuberi/paul-auster-e-i-rifiuti-di-muro.ht>

- Nietzsche Friedrich, *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [1874], trad. it. Monica Rimoldi, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, <http://www.mcure.gov.it/files/godi.oreste/image/Seconda%20Inattuale%20TESTO.pdf>
- Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015 (prima edizione 1993).
- Olson Toby, «Metaphysical Mistery Tour», *New York Times Book Review*, 3 novembre 1985.
- Osteen Mark, «“Everything is Connected”: Containment and Counterhistory in *Underworld*», *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- Pinna Lorenzo, *Autoritratto dell'immondizia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Gallimard, Paris 1999, (*Che cos'è la storia?*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2001).
- Fridrick Rafnsson (a cura di), *Colmare il silenzio. Un dialogo con Danilo Kiš*, versione italiana di Massimo Rizzante, *Le parole e le cose*, 6 dicembre 2013.

- Raphanel Jacques, «Christian Boltanski. Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens», *Actualités des arts plastiques, Art et société*, gennaio-febbraio 1975.
- Reut, Tita, *Arman: la traversée des objets*, Éditions Hazan, Vanves 2005.
- Romano Mili, *Aritmie. Ultime visioni metropolitane*, CLUEB, Bologna 2003.
- Rocco Ronchi, *Filosofia della comunicazione: il mondo come resto e come teogonia*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Ronchi Rocco, *Il Pensiero bastardo*, Christian Mariotti, Milano 2001.
- Rowen Norma, «The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*», *Critique*, vol. XXXII, n. 4, summer 1991.
- Russell Alison, «Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Story», *Critique*, n. 31, 1990.
- Scaffai Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Carocci, Roma 19 ottobre 2017.
- Scalan John, *Spazzatura*, Doninzelli, Roma 2006.
- Scarpino Cinzia, *US Waste*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Seminin Didier, *Christian Boltanski*, Éditions Art Press, Paris 1989.
- Serra Renato, *Lettere*, Le Monnier, Firenze 1938.
- Simic Charles, *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell* [1992], trad. it. di Arturo Cattaneo, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005.
- Sontag Susan, *On photography* [1977], *Oggetti melanconici*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1978.
- Sori Ercole, *Il rovescio della produzione*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Stafford Barbara Maria, Terpak Frances, *Devices of Wonder*, Getty Publications, Los Angeles, 2001.
- Tanner Tony, «Afterthoughts on DeLillo's *Underworld*», *Raritan: A Quarterly Review*, The State University of New Jersey, Rutgers 1998, pp. 48-71.
- Tanner Tony, *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge University Press, 2000.
- Thompson Michael, *Rubbish theory: the creation and destruction of value*, Oxford University Press, 1979.
- Vergine Lea, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mongo*, Skira, Milano 2006.
- Vervoordt, Axel e Visser, Mattijs (a cura di), *Artempo. Where Time becomes Art*, Skira, Milano 2007.
- Viale Guido, *La civiltà del riuso. Riparare, riutilizzare, ridurre*, Editori Laterza, Bari 2011.
- Viale Guido, *Un mondo usa e getta*, Feltrinelli, Milano 1994.
- Yates, Frances A., *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972 (*The art of memory*,

Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1966).

- Walter, Kurt e Mazzucco, Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2002.
- Wallace Molly, «“Venerated Emblems”»: DeLillo's *Underworld* and the History-Commodity», *CRITIQUE. Studies in contemporary fiction*, volume 42, No. 4, summer 2001.
- Wesseling Elisabeth, *Writing History as a Prophet: Postmodern Innovation of the Historical Novel*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1991.
- Zaccuri Alessandro, *Non è tutto da buttare*, La Scuola, Milano 2016.
- Žižek Slavoj, ediz. italiana a cura di M. Senaldi, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano 2013.