

INTRODUZIONE

1. I rifiuti: 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 (1991, 8). Queste immagini ci appaiono come segni di quella che Sartre amava definire la *nevrosi oggettiva* di un particolare tempo e luogo¹. 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, mentre le opere letterarie che tematizzano i rifiuti si fanno sempre più numerose. L'attrazione nei confronti di questo insieme di antimerici 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 i 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

¹ Alla "nevrosi oggettiva" Sartre fa riferimento in *L'idiot de la famille* (1971-1972).

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 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: "Modernism in art and literature gave unparalleled freedom to the individual to inven this or her own world from the parts of the existing one. It abolished the hierarchies of beauty and allowed an assemblage of styles and openness to daily experience" (Simic 1992, 25). 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. (Dubuffet 1973, 230)

Quel che viene comunemente gettato via diventa portatore di una nuova dignità per l'artista, come sostiene lo stesso Dubuffet: "pour l'artiste, il n'y a pas de détritus qui tienne. La réalité tout entière se vaut" (Malherbe 2000, 16). L'opera d'arte dovrà, quindi, essere "pleine des odeurs" (Dubuffet 1973, 22) del vissuto reale.

Nel XX secolo emerge prepotentemente questa volontà di immergersi nella materialità del reale, espendone 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* (1987) 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 essere 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. All'orinatoio di Duchamp come *objet trouvé* sembra far riferimento anche la nota *Merda d'artista* di Piero Manzoni del 1961.

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* (1936).

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, in *Il trash sublime* (2013), sostiene che questo aspetto costituisca uno dei punti di divaricazione tra moderno e postmoderno; in quest'ultimo, infatti, la trasgressione non assume più tratti sconcertanti o sconvolgenti, ma si trova completamente inserita nell'arte di massa.

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*: "... 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" (1994, 7).

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* (1997), 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. (Tournier 1975, 93)

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. (Ivi, 87)

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 (2009) 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 da una patologia analoga, detta dispossosofobia, 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 convenzione, ma anche un rito che risponde alla necessità dell'uomo di "mondarsi" e mettere ordine nella propria esistenza; separando il Sé ideale da quello di scarto e 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 *Oh les beaux jours* (1963) 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, che spaventa e ossessiona i nostri contemporanei, può anche diventare, come andremo a dimostrare 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 quel che la storia ha escluso dal suo canone e defunzionalizzato. Le immagini concrete dei rifiuti hanno infatti, 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” (Orlando 2015 [1993], 10). 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 (1969). Nell'ottica di quest'ultimo l'esistenza di un discorso egemone determina infatti la segregazione di cose e persone in uno spazio marginale.

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 potere: laddove la società omologante rigetta alla stregua del rifiuto tutto quello che non è in grado di assimilare, i processi inconsci come sogni e nevrosi saranno trattati alla stregua delle escrezioni corporee.

I rifiuti sono, in definitiva, l'elemento residuale di un incessante processo di modernizzazione che produce intorno a sé esclusioni e che 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; già insita d'altronde nel rapporto degli oggetti con lo scorrere del tempo. Tuttavia, la defunzionalizzazione può essere anche il presupposto di una nuova valorizzazione: lo scarto reimpiiegato in ambito artistico implica un reinvestimento di altro tipo, ovvero una rifunzionalizzazione formale se non estetica. Attraverso tale ricontestualizzazione l'artista opera come 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 intimi scarti ci rende in rapporto a questi ultimi completamente alieni, come avviene per il protagonista di *White Noise* di Don DeLillo:

I unfolded the bag cuffs, released the latch and lifted out the bag. The full stench hit me with shocking force. Was this ours? Did it belong to us? Had we created it? I took the bag out to the garage and emptied it. The compressed bulk sat there like an ironic modern sculpture. ... I picked through it item by item, mass by shapeless mass, wondering why I felt guilty, a violator of privacy, uncovering intimate and perhaps shameful secrets. ... Some kind of occult geometry or symbolic festoon of obsessions. I found a banana skin with a tampon inside. Was this the dark side of consumer consciousness? I came across a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pads smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food. (DeLillo 2012 [1985], 297-298)

La spazzatura, fonte di informazioni sul rimosso e sui risvolti più segreti delle esistenze individuali, esercita una fascinazione “colpevole” perché mantiene un carattere privato: “Does it glow at the core with personal heat, with signs of one’s deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations? What solitary acts, behavioral ruts?” (ivi, 297).

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” (1980 [1972], 318) di cui non è in grado di fornire una spiegazione razionale, ma solamente di descrivere il contenuto². “What archaeologists mostly excavate” – sostiene Gavin Lucas – “is what people deliberately did not want, or discarded – their garbage” (2005, 128-129). È con lo spirito dell’archeologo che il protagonista di *White Noise* si dirige, apparentemente senza spiegazione, verso i suoi rifiuti domestici per esaminarli:

I walked across the kitchen, opened the compactor drawer and looked inside the trash bag. An oozing cube of semi-mangled cans, clothes hanger, animal bones and other refuse. The bottles were broken, the cartons flat. Product colors were undiminished in brightness and intensity. Fats, juices and heavy sludges seeped through layers of pressed vegetable matter. I felt like an archaeologist about to sift through a finding of tool fragments and assorted cave trash. (DeLillo 2012 [1985], 296-297)

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

² Per approfondire il tema dell’archeologia dei rifiuti: Hodder 1987; Rathje, Murphy 1992; Chapman 2000, 347-362; Martin, Russell 2000, 57-70; Shanks, Platt, Rathje 2004, 61-83.

produttore stesso, raccontando una storia occulta e sotterranea spesso sconosciuta anche ai suoi stessi attori. Le persone possono dimenticare, tralasciare o falsificare, ma i loro rifiuti dicono sempre la “verità”: essi attestano il reale rimosso, sia esso individuale o sociale. Il mondo della discarica, luogo principe di romanzi come *Underworld* di DeLillo e *Les Météores* (1975) di 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” (Tournier 1975, 236). Come archivista della presente opera Mark Dion, artista contemporaneo che utilizza un metodo pseudoarcheologico per realizzare 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) raccoglie e dispone in opportuno ordine 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 *cabinets of curiosities*, o *Wunderkammern*, diffuse in tutta Europa a partire dal Cinquecento. L’artista, però, non vuole ricreare uno spazio ordinato di catalogazione ed esposizione ma desidera interrogarsi sui meccanismi della rappresentazione. L’opera di Dion non si limita a proporre un’archeologia della conoscenza perché vuole rendere vitale questa operazione inscenandone i limiti attraverso un’opera di spostamento e ricollocazione. I reperti ritrovati sono delle tipologie tra le più eterogenee: bottiglie, bottoni, denti, ossa, carte di credito, documenti di identità, chiavi, giocattoli, pezzi di vetro, di ceramica, di plastica e di ferro. Una volta radunati insieme, questi frammenti non ricostituiscono nella sua interezza il passato, dal momento che sono essenzialmente muti se indagati uno a uno, ma incarnano nella loro concretezza una riflessione sullo scarto come fonte archeologica.

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 ad una potenziale tassonomia e conseguentemente ad un archivio ordinato degli scarti prodotti dal nostro mondo. Stillman, l’eccentrico protagonista del primo racconto della *New York Trilogy* di Paul Auster (1985), è il personaggio letterario che meglio incarna le istanze del collezionista di scarti di fronte al caos, che contraddistingue le grandi metropoli postmoderne. Come tale, egli 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 tanto impossibile da portare a termine quanto 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.

Si è ricordato che l’enorme quantità di resti, che la società del consumo produce risulta impercettibile dalla maggior parte dei suoi abitanti fino a che non raggiunge un punto critico. Quest’ultimo sembra essere rappresentato proprio dell’arte che, attraverso la sua forza mostrativa, porta a coscienza tale presenza vanificando così il meccanismo inconscio di rimozione collettiva.

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 rinnovano ogni giorno. Una volta raggiunto il punto critico si può aggiungere un nuovo strato d’asfalto per nascondere le 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, come l’inquinamento acustico di cui spesso non siamo consapevoli, rende conto il romanzo di Don DeLillo, *White Noise* (1985). 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 [presto] i toni di un’allucinazione iperrealistica, dove la coscienza del soggetto sembra polverizzarsi nella proiezione esterna verso oggetti inutili, detriti, accumuli”, scrive Lucia Faienza (2015). La realtà della merce, talvolta investita quale feticcio da una luce pressoché sacrale, e verso la quale i personaggi del romanzo provano un’attrazione pulsionale, alla fine si rivela come l’altra faccia del rifiuto all’epoca 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:

I shopped with reckless abandon. I shopped for immediate needs and distant contingencies. I shopped for its own sake, looking and touching, inspecting merchandise I had no intention of buying, then buying it. ... I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I'd forgotten existed. Brightness settled around me. (DeLillo 2012 [1985], 99)

La merce, acquistata compulsivamente, come nel caso dell'eroe eponimo del romanzo di Calvino *Marcovaldo* (1963), diventerà ben presto rifiuto; sottobosco oscuro della buona 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 post-apocalittico, in un mondo nel quale la fine si è già compiuta.

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" (2015 [1993], 17)³. La defunzionalizzazione degli oggetti diviene, infatti, una questione centrale con la repentina svolta economica in corso nell'Europa occidentale⁴ a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, in cui prende avvio la 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.

³ "... 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" (ivi, 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" (ivi, 9).

⁴ Come è noto, alcuni paesi europei, Inghilterra e Francia, vivono per primi le conseguenze della rivoluzione industriale, mentre altri, come l'Italia, si avvieranno in maniera più lenta sulla via dell'industrializzazione verso la fine del XIX secolo o l'inizio del secolo successivo.

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, a cui corrisponde in maniera proporzionale la 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 satirica⁵; la seconda concerne l'utilizzo di immagini scatologiche relative ad una visione del mondo in cui lo scarto umano e materiale 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* (1999), 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 significative in merito. La prima tra queste è un dialogo platonico, *Il Parmenide*, che analizzeremo partendo dalle immagini di *capelli, fango e sporczia* in esso contenute. Si tratta di un'opera molto nota e sulla quale si sono soffermati numerosi filosofi e critici per analizzarla. Tuttavia, raramente è stato messo in luce il valore fondativo di tali immagini⁶. 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 verrà presa in esame la presenza degli scarti come testimonianza di un contrordine caotico ed immondo contrapposta 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". Bisognerà attendere il XIX secolo perché la lezione parmenidea, mediata dal fondamentale con-

⁵ 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 su Rabelais di Michail Bachtin, dal titolo *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*) (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*) (1965).

⁶ 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.

tributo 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 in *Das Kapital* (1962 [1867], 49). 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 "tiranide" 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 da Walter Benjamin come una delle figure più rappresentative della Parigi capitale del XIX secolo. 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* 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 funzione 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 lo scarto in quanto frammento di realtà in un mondo illusorio.

Sulla base delle nostre ricerche, possiamo evidenziare 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 saggi⁷ 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 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 si sviluppa 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

⁷Fondamentale è l'analisi condotta da Lino Gabellone nel saggio dal titolo *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton* (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.

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* (1993), 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" (1950 [1935], 849-850).

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 in epoche successive, 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 ri-funzionalizzazione. 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” (2015, 6).

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 investimento psichico, e più precisamente feticistico, 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” (2001 [1975], 213).

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 Alexandre, il “dandy dei rifiuti” protagonista del romanzo di Michel Tournier *Les Météores*. Come avremo modo di argomentare nel 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".