

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 52 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA E PSICOLOGIA  
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,  
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)  
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata nel 2004  
"Diamond" Open Access Series founded in 2004

*Direttore / Editor-in-Chief*  
Beatrice Töttössy

*Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor*  
Arianna Antonielli

*Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board*  
(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

*Comitato editoriale / Editorial Board*

Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Federico Fastelli, Samuele Grassi

*Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo / Please direct your proposals at the address:*  
<[laboa@lils.unifi.it](mailto:laboa@lils.unifi.it)>

*Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop*  
(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze / University of Florence  
Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia  
Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology  
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

*Contatti / Contacts*  
E-mail: <[laboa@lils.unifi.it](mailto:laboa@lils.unifi.it)> / Phone: +39 055 2756664

Francesca Valdinoci

SCARTI, TRACCE E FRAMMENTI:  
CONTROARCHIVIO  
E MEMORIA DELL'UMANO

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2019

Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano / Francesca Valdinoci. – Firenze : Firenze University Press, 2019. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 52)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539775>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-6453-977-5 (online PDF)

ISBN 978-88-5518-675-9 (online XML)

DOI 10.36253/978-88-6453-977-5

The editorial products of BSFM are promoted and financed by the FORLILPSI Department of the University of Florence, produced by its Open Access Publishing Workshop and, in accordance with an agreement launched in 2006, published by Firenze University Press (FUP). The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <[laboa@lils.unifi.it](mailto:laboa@lils.unifi.it)>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Francesca Salvadori (copy editor), Valentina Romeo, Elisa Simoncini, Giulia Vernagallo (interns).


Graphic design and front cover by Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs.

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI: 10.36253/fup\_best\_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

*Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This license allows you to share the work by any means and format, as long as appropriate credit is given to the author, the work is not modified or used for commercial purposes and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2019 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

# SOMMARIO

RINGRAZIAMENTI	VII
INTRODUZIONE	1
1. I rifiuti: un'immagine polisemica	1
2. L'atopia dello scarto: un excursus storico	9
3. Prospettive di catalogazione	13
I. MUNDUS/IMMUNDUS	17
1.1 Introduzione	17
1.2 Visioni moderne: l'altro mondo della Luna	22
1.3 La dicotomia <i>mundus/immundus</i> nella città moderna: le fogne di Parigi	25
1.4 Tra ordine e caos: le utopie negative de <i>Le città invisibili</i>	27
1.5 Il mondo della discarica: Alexandre, il dandy del pattume	33
1.6 Il mondo sotterraneo dei rifiuti: <i>Underworld</i> di Don DeLillo	39
1.6.1 "The aura of sacred work": la funzione del rifiuto	39
1.6.2 L'altro mondo della discarica: identità e rifiuti	44
1.6.3 Jesse Detwiler, l'archeologo dei rifiuti	47
1.6.4 "I rifiuti sono una cosa sacra"	49
1.6.5 La trasformazione dei rifiuti in arte: progettare mondi possibili	54
II. PER UNA CONTROMEMORIA CULTURALE: L'ARCHIVIO DEI FRAMMENTI DIMENTICATI	59
1. Definizioni preliminari	59
1.1 Una narrazione alternativa	59
1.2 Il frammento	62
1.3 L'archivio alternativo	63
1.4 Il collezionismo degli scarti e dei resti	65
2. Lo <i>chiffonnier</i>	74
2.1 La <i>chiffonnerie</i> nel XIX secolo	74
2.2 Dialettica de l'or et de l'ordure: il controarchivio di Charles Baudelaire	86

3. Prospettive contemporanee	95
3.1 Collezionismo al femminile: la <i>chiffonnerie sentimentale</i>	95
3.2 <i>Chiffonniers</i> contemporanei	109
3.2.1 Raymond Isidore e la sua cattedrale	109
3.2.2 Stillman, l'archeologo postmoderno	115
3.2.3 Il collezionismo patologico: <i>Homer and Langley</i> di E.L. Doctorow	119
3.3 Thomas Pynchon: contromemoria, entropia e rifiuti	123
III. I RIFIUTI MEMORIA DELL'UMANO	131
1. Considerazioni preliminari	131
1.1 Modernità, feticismo e memoria	131
1.2 Rifiuti/feticci	133
1.3 Tre immagini ricorrenti	136
2. I rifiuti come traccia	138
2.1 La sporta di Winnie in <i>Oh les beaux jours</i> di Beckett	138
2.2 Tracce e vuoto della memoria in Christian Boltanski e Patrick Modiano	140
2.3 La traccia mobile: la palla da baseball in <i>Underworld</i> di DeLillo	148
2.4 Orhan Pamuk e il museo delle tracce feticizzate	150
2.4.1 Il romanzo guazzabuglio di feticci	150
2.4.2 L'Innocenza degli oggetti: il Museo dell'Innocenza di Istanbul	163
3. Le macerie: tracce di una catastrofe occultata o sconosciuta	168
3.1 Macerie contemporanee	168
3.2 Le macerie: tracce di una catastrofe rimossa	171
3.3 Le macerie: tracce di una catastrofe ignota	176
3.3.1 La sopravvivenza impossibile dalle macerie: i residui umani di McCarthy e Beckett	177
3.3.2 Le Ultime Cose: tra Resistenza e Annientamento	180
3.4 Esmeralda, l'angelo delle macerie	186
4. Le rovine postmoderne e il sentimento del sublime	188
4.1 I rifiuti: una rovina postmoderna	190
5. Conclusioni	192
BIBLIOGRAFIA	195
INDICE DEI NOMI	205

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la professoressa Michela Landi per il sostegno e i consigli; la professoressa Beatrice Tottosy e la dottoressa Arianna Antonielli del Laboratorio editoriale Open Access, insieme con i redattori e tirocinanti Valentina Romeo, Elisa Simoncini, Francesca Salvadori, e Giulia Vernagallo, per la disponibilità, l'attenzione e la cura.

Un sentito ringraziamento va al Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze che ha reso possibile questa pubblicazione.





## 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 luogo<sup>1</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, 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

<sup>1</sup> 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 contenuto<sup>2</sup>. “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

<sup>2</sup> 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 intrezza 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)<sup>3</sup>. La defunzionalizzazione degli oggetti diviene, infatti, una questione centrale con la repentina svolta economica in corso nell'Europa occidentale<sup>4</sup> 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.

<sup>3</sup> "... 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).

<sup>4</sup> 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 satirica<sup>5</sup>; 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 immagini<sup>6</sup>. 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-

<sup>5</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 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).

<sup>6</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.

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 saggi<sup>7</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 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

<sup>7</sup>Fondamentale 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".





### 1.1 Introduzione

L'utilizzo del sostantivo "immondizia" fa riferimento ad 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 da quell'alternanza tra *kósmos* e *cháos* rappresentata fin dai più remoti miti di creazione nei quali viene significata la battaglia contro l'informe per l'affermazione di un ordine nel mondo. Nel mito greco la gestione del *kósmos*, nel quale sono contemplate 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 dèi: 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 dissoluzione del suo corpo e del suo sangue, disperso 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" (2012, 54). 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* (2004). 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 impurità, lo scarto, secondo Clair, continua ad essere separato dal mondo poiché lo mette in pericolo infrangendone le sicurezze<sup>1</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 a favore di 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 radicale, basata sull'alternanza tra ordine e disordine, *kósmos* e *cháos*. I rifiuti sono la prova tangibile dell'imperfezione del *kósmos*, essi diventano portatori di un ordine alternativo, il contrordine del *cháos*. Gli spazi dominati dal loro proliferare non possono, quindi, 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*, poiché vige l'ordine imposto dalla proliferazione dei rifiuti. Si tratta di un modello radicalmente alternativo a quello del *mundus*, dato che la costruzione di questo spazio non si autodetermina attraverso la marginalizzazione di ogni aspetto che possa minare dall'interno una 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 il 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:

<sup>1</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".

τί δ', ἀνθρώπου εἶδος χωρὶς ἡμῶν καὶ τῶν οἰοί ἡμεῖς ἐσμεν πάντων, αὐτὸ τι εἶδος ἀνθρώπου ἢ πυρὸς ἢ καὶ ὕδατος; ἐν ἀπορία, φάναι, πολλὰκίς δὴ, ὦ Παρμενίδη, περὶ αὐτῶν γέγονα, πότερα χρὴ φάναι ὡσπερ περὶ ἐκείνων ἢ ἄλλως. ἢ καὶ περὶ τῶνδε, ὦ Σώκρατες, ἃ καὶ γελοῖα δόξαιεν ἂν εἶναι, οἷον θρῖξ καὶ πηλὸς καὶ ρύπος ἢ ἄλλο τι ἀτιμώτατόν τε καὶ φαυλότατον, ἀπορεῖς εἴτε χρὴ φάναι καὶ τούτων ἐκάστου εἶδος εἶναι χωρὶς, ὃν ἄλλο αὐτῶν ἢ ὧν τι ἡμεῖς μεταχειριζόμεθα, εἴτε καὶ μὴ; οὐδαμῶς, φάναι τὸν Σωκράτη, ἀλλὰ ταῦτα μὲν γε ἄπερ ὀρώμεν, ταῦτα καὶ εἶναι: εἶδος δὲ τι αὐτῶν οἰηθῆναι εἶναι μὴ λίαν ἢ ἄτοπον. ἤδη μέντοι ποτὲ με καὶ ἔθραξε μὴ τι ἢ περὶ πάντων ταῦτόν: ἔπειτα ὅταν ταύτη στῶ, φεύγων οἴχομαι, δεῖσας μὴ ποτε εἰς τινα βυθὸν φλυαρίας ἐμπεσῶν διαφθαρῶ: ἐκέισε δ' οὖν ἀφικόμενος, εἰς ἃ νυνδὴ ἐλέγομεν εἶδη ἔχειν, περὶ ἐκεῖνα πραγματευόμενος διατρίβω. νέος γάρ εἰ ἔτι, φάναι τὸν Παρμενίδην, ὦ Σώκρατες, καὶ οὐπω σου ἀντειληπταὶ φιλοσοφία ὡς ἔτι ἀντιλήψεται κατ' ἐμὴν δόξαν, ὅτε οὐδὲν αὐτῶν ἀτιμώσεις: νῦν δὲ ἔτι πρὸς ἀνθρώπων ἀποβλέπεις δόξας διὰ τὴν ἡλικίαν. τὸδε δ' οὖν μοι εἰπέ. δοκεῖ σοι, ὡς φῆς, εἶναι εἶδη ἅττα, ὧν τάδε τὰ ἄλλα μεταλαμβάνοντα τὰς ἐπωνυμίας αὐτῶν ἴσχειν, οἷον ὁμοιότητος μὲν μεταλαμβάνοντα ὅμοια, μεγέθους δὲ μεγάλα, κάλλους δὲ καὶ δικαιοσύνης δικάια τε καὶ καλὰ γίνεσθαι; πάνυ γε, φάναι τὸν Σωκράτη. οὐκοῦν ἦτοι ὅλου τοῦ εἶδους ἢ μέρους ἕκαστον τὸ μεταλαμβάνον μεταλαμβάνει; ἢ ἄλλη τις ἂν μετάληψις χωρὶς τούτων γένοιτο. (Plato 1910, 6-7, vv. 130c-131a)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “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 esistono 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’. ‘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’. ‘... Ma dunque, rispondimi. Ti sembra, come dici, che vi siano alcune Idee, di cui tutte le altre realtà partecipano e da cui traggono il nome, per cui, ad esempio, partecipando alla somiglianza divengono simili, alla grandezza grandi, alla giustizia ed alla bellezza giuste e belle?’. ‘Certo’ disse Socrate. ‘Dunque, ciascuna realtà che partecipa di tutta l’Idea o solo di una parte? O c’è un qualche altro modo di partecipare diverso da questi due?’” (trad. it. di Migliori 2000, 381).

La questione posta dall'eleate a Socrate riguardante l'esistenza di idee corrispondenti a scarti e resti, come il fango e la sporcizia, implica la partecipazione di questi oggetti al mondo delle idee. Per la prima volta simili immagini vengono contemplate nel discorso filosofico e la loro comparsa implica il rischio di far crollare un intero sistema. Il turbamento, espresso da Socrate nella sua risposta, testimonia appunto il suo disagio di fronte a tale eventualità.

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" (2008, 31). L'esistenza degli scarti disorienta il Socrate di Platone, 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'irrelevante, 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-appartenenza 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, *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 che sconcerta ed affascina ad un tempo, creando un effetto perturbante sull'osservatore. Gli scarti mostrano uno statuto del tutto peculiare: persistono in una dimensione interstiziale tra essere e nulla.

Alle convinzioni di Socrate si contrappongono quelle di Parmenide. Quest'ultimo infatti sostiene che si potrà giungere alla verità solo dando prova di non disprezzare nessuno degli aspetti della realtà, nemmeno quelli più abietti o inutili, senza dare più valore alle convenzioni. Se nella filosofia contemporanea le riflessioni volte al superamento dell'antinomia tra alto e basso e all'inclusione di ogni aspetto del reale, anche la spazzatura, compongono un panorama vasto e composito, questo è avvenuto grazie al superamento della metafisica platonica. Platone, infatti, pur abbozzando in questo brano una via alternativa attraverso le parole di Parmenide, di fatto segna la nascita di una netta divisione tra una dimensione caotica dell'immanenza e l'immobile mondo delle idee: quella platonica è una prospettiva strettamente dualistica che implica una limitazione dell'idea di reale, poiché non considera la possibilità di esistenza di quelle dimensioni interstiziali sottolineate nella nostra lettura del *Parmenide*.

La lezione parmenidea trova riscontro solo nel 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 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 la contemplazione 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'assecondare 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>3</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 inconse prive di forma, da un basso materialismo estraneo ad ogni idealizzazione. Come ricorda Alberto Castoldi in *Epifanie dell'Informe*, questa rivista rivoluziona il panorama culturale degli Anni Trenta attraverso "la denuncia dell'assoluta arbitrarietà del culto della forma e dei meccanismi repressivi impliciti nei procedimenti di idealizzazione" (2018, 25).

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 post-modernità 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 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 una radicale dicotomia<sup>4</sup>, specularla rispetto a quella socra-

<sup>3</sup> Alla voce "Crachat" Leiris definisce lo sputo "le scandale 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 ces 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" (1991, 382).

<sup>4</sup> Su questo punto si vedano le posizioni opposte espresse da Georges Didi-Huberman (1995), Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois (1997).

tica, 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” (Ronchi 2008, 57). 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 un’eterna trasformazione attraverso forme di passaggio, il bene illumina scarti e resti, precedentemente omessi, rendendoli parte integrante della verità. “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” (*ibidem*). 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 *Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes* 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. La loro residuale presenza viene relegata in categorie alternative e paradossali: è questo il caso dell’*Orlando Furioso* nel quale l’Ariosto si diverte a 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 eraridutto  
 ciò che si perde o per nostro difetto,  
 o per colpa di tempo o di Fortuna:  
 ciò che si perde qui, là si raguna. (Ariosto 1964 [1532], 901)

Si tratta di un “mondo alternativo”<sup>5</sup> attraverso il quale viene inscenata una parodia della Terra, una fiera di quelle vanità umane che portano alla perdita dell’intelletto: “Ruine di cittadi e di castella / stavan con gran tesor quivi sozzopra” (ivi, 902) “tumide vesciche” (*ibidem*), “bocce rotte” (*ibidem*), “versate minestre” (ivi, 903). Dai versi del poema 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 infatti 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 pare 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. (Ivi, 902)

La separazione ariostesca, pur incarnando una netta dicotomia tra un cosmo ordinato ed un altro mondo nel quale si accumulano tutti gli oggetti scartati in Terra, non implica una precisa volontà di esclusione e rifiuto, si tratta piuttosto di un atto in parte casuale ed involontario. L’atto di allontanamento da sé dello scarto non è ancora percepito come necessario e salvifico per l’uomo moderno, poiché la presenza di oggetti inutili ed obsoleti non è considerata pervasiva e destabilizzante per l’ordine vigente. Come sostiene Lanfranco Caretti nel celebre saggio *Ariosto e Tasso*<sup>6</sup>, nel mondo

<sup>5</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” (Ariosto 1964, 901).

<sup>6</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

vario e caotico dell'*Orlando Furioso* è comunque rintracciabile un'armonia onnicomprensiva che domina la narrazione. La ragione, osserva Caretti nell'introduzione all'opera dell'*Orlando Furioso*:

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. (Caretto 1992, xviii-xix)

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 non appare spesso così netta nelle rappresentazioni artistiche: 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 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.

La rappresentazione ariostesca del catalogo di oggetti presenti sulla Luna appare oggi una triste realtà: si calcola che nei suoi viaggi di esplorazione l'uomo abbia lasciato sul suolo lunare circa 187.400 chili di rifiuti:

Due palline da golf, dodici paia di scarponi usati, cinque bandiere, una targa d'acciaio, fotografie, oggetti d'arte e una montagna di rottami metallici ed elettronici. La lista dei rifiuti abbandonati dall'uomo sulla Luna dal 13 settembre 1959 ... a oggi è lunghissima e comprende oggetti anche piuttosto insoliti, tra cui una piuma di falco, vari martelli, pale e rastrelli, macchine fotografiche e telecamere ... (Martin, Viola 2017, 25-26)

L'uomo contemporaneo è riuscito a realizzare la fantasia ariostesca di raggiungere la Luna ed ora mira a trasformarla a tutti gli effetti in un territorio speculare a quello terrestre. L'astronauta non esita ad abbandonare sul suolo lunare oggetti inutili riproducendo un atto assai diffuso anche nel nostro pianeta. Viene da domandarsi se anche il destino della Luna, nei

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" (Caretto 1970, 32-33).



prossimi decenni, sarà quello di essere trasformata in un immenso immondezzaio alla stregua della Terra.

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

In *Les Misérables* (1951 [1862]) di Victor Hugo sussiste tra il mondo emerso e quello sotterraneo un rapporto di complementarità. La fogna appare come il rovescio della metropoli poiché 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'un madrépore 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; labyrinthique qui a pour fil sa pente. (Ivi, 1284)

Hugo elabora un'archeologia di Parigi a partire dalle sue fogne, nelle quali si manifesta "il primato dei rifiuti e delle cose inosservate – la micrologia e il suo emblema warburghiano secondo cui dio si annida nei particolari<sup>7</sup>. *Les Misérables* sono stati definiti per questa ragione un "roman même du déchet" (Chenet-Faugeras 2000, 31).

Già ne "Les Châtiments" del 1853, Hugo procedeva ad un elenco di oggetti presenti nelle fogne di Romain 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 sont des chiens crevés ou des  
césars pourris. (Hugo 1967, 191)

Roma, emblema di eternità, 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, affine alla Parigi ritratta, un decennio dopo, in *Les Misérables*. Nel dodicesimo libro del romanzo, dal titolo "L'intestin du Léviathan" (Hugo 1951, 1281-1300), la fogna viene descritta come il ricettacolo di tutto quello che è 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

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman approfondisce questo aspetto nel capitolo "De la rue, et de ses entrailles", in *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002).

aucun but. Avec quelle pensée? Sans y penser. Pourquoi faire? Pour rien. Au moyen de quel organe? Au moyen de son intestin. Quel est son intestin? C'est son égout" (ivi, 1281). 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 sul quale non vale la pena di soffermarsi oltre. 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 détrit d'une capitale. Une grande ville est plus puissante 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. (*Ibidem*)

La dialettica *or/ordure*, qui accennata, diventerà un tema prolifico a partire dall'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, trasformandola quindi in oro<sup>8</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 *chaos*, ossia un altro mondo dominato da una giustapposizione eteroclitica degli scarti. 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 détrit, 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. (Hugo 1951, 1286)

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.

La fogna è una fossa ricca di quei "segreti" interpretati da Hugo in chiave morale, come sudicerie che hanno macchiato la condotta politica di intere

<sup>8</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" (Hugo 1951, 1281).

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 égot est cynique. Il dit tout.

Cette sincérité de l'immondice nous plaît, et repose l'âme. (Ivi, 1286-1287)

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. Nella fogna di Parigi è custodita la "vera" storia di questa metropoli moderna, e solo quando il fango rifluisce sul marciapiede si può percepire il ritorno dei segni occultati del passato. Il sottosuolo rappresenta, quindi, uno spazio affrancato da ogni processo mistificatorio, un territorio libero da costrizioni culturali e vincoli sociali. Secondo la definizione di Orlando (2015 [1993], 45), la fogna è il luogo della 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 indagata a più riprese da autori vicini al Postmodernismo.

#### 1.4 Tra ordine e caos: le utopie negative de Le città invisibili

Uno tra questi autori è sicuramente Italo Calvino. Egli descrive la sua Leonia, una de *Le città invisibili*, come un luogo caratterizzato da una rigida separazione tra un mondo conosciuto perfettamente ordinato ed uno inquietante dominato dai rifiuti e dagli scarti. Leonia rinasce ogni mattina dalle ceneri del giorno precedente: "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” (Calvino 1992 [1972], 456). La città mostra le estreme conseguenze della mercificazione consumistica volta alla riduzione del ciclo di vita di ogni oggetto; tuttavia, la rappresentazione di Leonia non si esaurisce nella denuncia del consumismo occidentale poiché inscena una tensione verso l’espulsione dello scarto, già presente nell’atteggiamento del Socrate platonico, e portata fino alle più radicali conseguenze. Leonia, infatti, può essere uno spazio dominato dall’ordine perché esiste “un’altra Leonia”, trasformata in serbatoio di scarti brulicanti, un vero e proprio regno del *cháos*.

In 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” (*ibidem*) 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” (*ibidem*) ma Marco Polo<sup>9</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” (*ibidem*). L’utilizzo del verbo “mondarsi” è semanticamente pregnante, poiché rimanda a quella dialettica *mundus/immundus* sulla quale abbiamo già avuto modo di riflettere. Una tale 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” (*ibidem*).

La discarica nella quale vengono portati i rifiuti non è collocata in uno spazio ben definito, come se questo regno caotico dovesse incombere sugli uomini alla stregua di un perenne memento occultato, del quale la popolazione non ha una consapevolezza puntuale, quasi si trattasse di un luogo mitico. A questa esigenza di allontanamento, occultamento e separazione dei rifiuti in una città altra corrisponde la volontà di creare uno spazio dominato dall’ordine nel quale ogni traccia immonda venga allontanata repentinamente grazie all’opera salvifica degli “angeli della spazzatura”, operatori ecologici ai quali viene assegnata la funzione religiosa di redimere le anime dei leoniani.

Intorno alla città, di conseguenza, si espande a macchia d’olio un’altra città, un’eterotopia dominata da leggi specularmente opposte rispetto a

<sup>9</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 Kan. 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.

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”. I rifiuti che proliferano in maniera incontrollata “diventano ora paesaggio”, come scrive Niccolò Scaffai, “alla luce di questa nuova e inquietante funzione, costringono ad assumere un’ottica straniante sugli oggetti scartati e sulla stessa quotidianità che li ha prodotti” (2017, 154).

Gli abitanti di Leonia non riescono a vedere questa montagna di rifiuti e vivono dunque 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 sé stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature di ieri che si ammucchiano sulle spazzature dell’altroieri e di tutti i giorni e gli anni e i lustri” (Calvino 1992, 457). 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 crescenti, impossibile da eliminare, circoscritto solo temporaneamente in un’area limitare 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. (*Ibidem*)

Zygmunt Bauman ha dedicato alcune pagine all’analisi di questi ed altri passi di *Le 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: “Leonians live daily, we may say, in a Leonia which ‘grow only with the name Leonia’, bliss fully unaware of that other Leonia which grows on the ground. At least they avert or shut their eyes, trying hard not to see it” (2004, 3).

L’altra Leonia estremizza una 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 a *Le città invisibili* di Calvino, dal titolo *L’Échange symbolique et la mort* (1976).

La presenza dei rifiuti in talune opere letterarie e artistiche, ad una lettura immediata, può 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. Il rifiuto occultato si ripresenta all'interno di un paesaggio apocalittico con tutta la sua carica eversiva: "la traccia lasciata nel passato, il 'segno nello spazio' ... continuano a manifestarsi anche quando crediamo di averli superati, cancellati; insistono nel condizionarci in una vicenda incessante di costruzione e distruzione" (Scaffai 2017, 154). Scrive a tal proposito Rocco Ronchi nel saggio *Filosofia della comunicazione*:

Di tali scorie il mondo non si libererà mai – 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 bind*. (2008, 39)

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. (Calvino 1992, 449)

Moriana, un'altra delle città invisibili di Calvino, è altrettanto caratterizzata da una netta separazione<sup>10</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 città ordinata e perfetta, ed una sotterranea, dominata dalla sporcizia e dagli scarti<sup>11</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, la cui relazione appare inversa rispetto alla città terrestre e alla città divina descritte nel *De Civitate Dei* di Aurelius Augustinus<sup>12</sup>. Infatti, le due Bersabea non sono formate come il senso comune di ascendenza religiosa e metafisica potrebbe far ritenere. Paradossalmente è 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

<sup>10</sup> "la città ... non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua ed una di là, che non possono staccarsi né guardarsi" (Calvino 1992, 449).

<sup>11</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" (ivi, 454).

<sup>12</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 insipientes 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" (Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei*, pars XIV, 2).

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. (Calvino 1992, 455)

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" (Zaccuri 2016, 42) che "un tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso" (Calvino 1992, 451). 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, prendeva forma una Clarice della sopravvivenza, tutta tuguri 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. (Ivi, 450)

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" (Zaccuri 2016, 42). 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, afferma: "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" (Calvino 1992, 361).

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, indicando 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" (ivi, 498). 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 immondizze, 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. (Ivi, 447-448)

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 *chiffonniers*<sup>13</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 rispettivamente da una infinita discarica e dalla reggia imperiale. Tuttavia, a conferma della tesi del Gran Kan, il viaggiatore afferma 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: Alexandre, il dandy del pattume

Alexandre Surin il protagonista del romanzo *Les Météores* (1975) di Michel Tournier, eredita la conduzione dell'impresa di famiglia dal fratello Auguste, morto in uno dei cantieri di famiglia a causa della caduta di una gru che lo schiaccia sotto il peso di tre tonnellate di immondizie domestiche<sup>14</sup>. Questo personaggio, in un primo momento, non gioisce del lavoro in discarica che dovrà svolgere a causa di questa morte "ripugnante e grottesca", ma ben presto sviluppa una riflessione sullo statuto dell'immondizia

<sup>13</sup> Figura emblematica della modernità industriale sulla quale avremo modo di soffermarci nel secondo capitolo.

<sup>14</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!" (Tournier 1975, 36).

che lo spingerà a gettarsi con entusiasmo in questa impresa. La spazzatura diviene ai suoi occhi un mezzo per entrare nell'intimità più profonda delle persone, che hanno l'abitudine di occultare proprio tra i rifiuti i loro segreti inconfessabili. Ogni esistenza è, infatti, rappresentata nella maniera più veritiera possibile attraverso questi residui, che costituiscono anche un'ultima traccia del sé.

La discarica, ricettacolo di 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 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. (Tournier 1975, 36)

La discarica è l'altra faccia del mondo, un impero ricco di tesori occulti e di tracce sotterranee dell'intimità umana. Se i rifiuti testimoniano una realtà troppo spesso negata e rimossa, solo partendo dall'esame della discarica sarà possibile descrivere l'umanità attraverso una prospettiva globale ed uno sguardo realmente inclusivo. 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: "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" (ivi, 91).

Questa idea del possesso rovesciato fa sì che Alexandre sviluppi la sua ossessione per il mondo della discarica, da lui interpretato come corrispettivo topologico della propria omosessualità. Alexandre decide di adottare un abbigliamento concepito ad hoc per questa nuova attività che prevede l'utilizzo di sei medaglioni d'oro, recanti il nome delle città in cui si trovano le discariche di sua proprietà. La funzione di questi oggetti è di raccogliere un concentrato delle immondizie della relativa città che Alexandre avrebbe tenuto con sé nei sei taschini del panciotto, così da trasformare il suo corpo in un reliquiario. Infatti, il rifiuto assume non più soltanto lo status di traccia, ma diventa un feticcio in quanto reliquia del passato. Questa operazione si basa sulla paradossale sacralizzazione dello scarto: "Et c'est ainsi, bardé de reliques, métamorphosé en châsse ordurière, muni du sextup le sceau de son empire secret que l'empereur des gadoues s'en irait en pavane de par le monde!" (ivi, 37).

Il sogno di Alexandre è quello di una discarica totale, nella quale si accumula la città nella sua interezza sotto forma di deiezione, 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 in cui tutto è immondizia. In ultima analisi, queste due posizioni sono solo apparentemente inconciliabili, perché risultano infine speculari e nascono dalla stessa volontà di eliminare dal “mondo” ogni separazione ed istanza catalogatoria.

Il gioco di straniamento ed inversione del senso caratterizza il personaggio di Alexandre ed il suo sogno di un mondo rovesciato. I rifiuti hanno un fascino inaspettato e la discarica si sviluppa secondo un ordine per nulla inferiore a quello della città, tanto che Alexandre 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. (Ivi, 141)

Un simile immaginario riporta alla mente le *compressions* di César, artista che a partire dagli anni Cinquanta converte materiali poveri, usati e deteriorati in sculture imponenti e dal grande impatto visivo. Questo insieme indifferenziato di cose di origine eteroclita crea opere 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.

Opposta a quella di César è la connotazione socio-politica dell’opera in Alexandre. Quest’ultimo, infatti, rintraccia nei progetti di riciclo totale un caso esemplificativo del desiderio di operosità e sobrietà piccolo borghese. Il *biffin* della discarica si contrappone al borghese perché fa parte di un’umanità collocata ai margini della società, con la quale Alexandre sente di avere qualcosa in comune, ma che non considera realmente affine. L’istanza rivoluzionaria, che si può accendere in questi dannati della terra, è infatti destinata a spegnersi con il loro progressivo imborghesimento.

Un’altra abitudine tipicamente borghese contro la quale il nostro protagonista si scaglia è quella di conservare gli oggetti, sintomo di una visione del mondo basata sulla funzionalità dell’oggetto stesso. In questo contesto, Alexandre mantiene viva una *forma mentis* che lo porta all’isolamento nel 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 davanti 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 Alexandre è piena di sdegno:

... Il devrait bien exister une méthode de récupération pour toute cette bouffe, 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. (Ivi, 91-92)

La mentalità conformista e piccolo borghese degli addetti alla discarica 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. Alexandre, 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. Se la discarica livella, riversandoli in uno stesso spazio, tutti gli oggetti accomunati fin dalla loro creazione dallo stesso destino, conferendo a prodotti eteroclitici il medesimo valore, la valorizzazione non solo non è negata al singolo elemento ma, anzi, affermata; in quanto termine di un'inversione che – scrive Scaffai – “riguarda soprattutto la polarità assiologica che contrappone funzionale e antifunzionale, l'immondizia diventa feticcio positivo, simbolo di emancipazione dalle consuetudini reazionarie e delle imposizioni totalitarie” (2017, 145).

All'interno della discarica i rifiuti assumono una valenza sotierologica poiché si conferisce loro lo statuto metonimico di tracce memoriali. Il rifiuto diviene, in questo caso, il segno di una totalità perduta. Infatti, il destino di un prodotto non può mai essere considerato accidentale, ma è iscritto in un ciclo inevitabile che riguarda ogni oggetto materiale: “les objets les plus hétéroclite sont 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” (Tournier 1975, 93).

Pur avvertendo il valore in sé dei rifiuti, Alexandre non può essere considerato un moderno *chiffonnier* perché l'oggetto residuale non è selezionato secondo un criterio definito. Gli scarti possono essere valorizzati unicamente in quanto parte di un tutto caotico e indistinto all'interno del quale nulla assume una valenza preponderante. Se il mondo della discarica livella gli oggetti, ciò non impedisce che il loro valore generale sia elevatissimo nella

visione invertita della realtà di cui Alexandre si fa portatore. La filosofia del dandy del pattume contrappone, quindi Alexandre, alla figura dello *chiffonnier*, che avremo modo di approfondire in seguito: quest'ultimo compie infatti una selezione intelligente dei rifiuti mostrandosi per molti versi affine ad un collezionista di oggetti. Al contrario, Alexandre è più radicale nella sua azione perché crea un nuovo disordine nel quale non esiste alcuna possibile gerarchia basata sulla funzionalità dell'oggetto. Per questo il personaggio giunge fino a biasimare l'azione reazionaria dei collezionisti volta a prolungare la vita di oggetti da discarica: "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" (ivi, 102). Come sostiene Jean Baudrillard in *L'Échange symbolique et la mort*, se il ciclo di consumo si esaurisce con una morte occultata e dimenticata, tale occultamento è il prodotto di sistema che consente di scardinare il sistema stesso, evidenziandone l'esito finale. Esito che coincide con il pullulare di oggetti eterogenei proprio del grande ricettacolo dell'umanità chiamato discarica (Baudrillard 1976).

Il processo sempre più accelerato che caratterizza il ciclo di obsolescenza degli oggetti viene messo a repentaglio, nell'ottica critica di Alexandre, 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" (Tournier 1975, 102). Alexandre, 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 discarica. 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 discarica 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" (ivi, 103).

La discarica nella sua interezza custodisce come il collezionista la parte indistruttibile della produzione, ossia quella sopravvissuta al consumo. I rifiuti sono quello che resta, quindi la nostra paradossale eredità lasciata ai posteri; un insieme indistinto di residui di prodotti di massa, conservati in un ricettacolo, la discarica, che è da considerarsi come il deposito ontologico e memoriale dell'umano:

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. (*Ibidem*)

Questo elenco di oggetti di scarto ricorda il contenuto della borsa di Winnie in *Oh les beaux jours* di Samuel Beckett (1963), sul quale avremo modo di soffermarci dettagliatamente nel capitolo dedicato al rifiuto come traccia. Infatti, 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 di una storia collettiva, poiché sono collocati all'interno della discarica dell'umanità.

Il fenomeno opposto e complementare al collezionismo-feticismo 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 il quale Alexandre si scaglia con tutte le sue forze. L'aggressione al deposito dell'umanità non è soltanto materiale, ma anche morale. Come tale, viene paragonata al fuoco che arde vivigli infedeli condannati dal Tribunale dell'Inquisizione. Proprio Alexandre viene aggredito da un uomo che, a 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>15</sup>. Bruciare l'immondizia significa agli occhi dell'operaio eliminare numerose categorie di lavoratori, ma assume agli occhi di Alexandre una connotazione morale, poiché nella scomparsa dell'alterità indifferenziata dei rifiuti viene letta la volontà di cancellare anche l'esistenza di tutti gli irregolari, ossia di quegli 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 compte de jeter à la flamme" (Tournier 1975, 119). L'inceneritore è concepito da Alexandre come l'annullamento di ogni possibile differenza ed elezione, perché le scorie anonime sono bollate dal comune segno della morte.

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. (*Ibidem*)

<sup>15</sup>"Incineration en effet, c'est la fin de cent petits métiers touchant de près ou de loin la récupération" (Tournier 1975, 103).

Nella mente di Alexandre 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 sia gli scarichi della città sia un'umanità marginale. Questa riflessione sulla reclusione nello spazio della discarica di ogni anomalia comportamentale rimanda alle posizioni di Michel Foucault (1972) 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 à une sorte d'absolu" (Tournier 1975, 140).

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

### 1.6.1 *"The aura of sacred work": la funzione del rifiuto*

In *Underworld* di Don DeLillo i rifiuti sono una presenza costante. Considerati da Tony Tanner "the real protagonist of novelist's waste" (1998, 63), essi determinano la costruzione narrativa dell'opera. 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 Sims like, too soon, seeing garbage everywhere or reading it into a situation" (DeLillo 2003 [1997], 343).

Il titolo dell'opera fa riferimento allo smaltimento sotterraneo delle scorie nucleari<sup>16</sup>, 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. (Ivi, 106)

Il mondo dei rifiuti, in particolare quelli nucleari, è considerato una sorta di "underworld"; un mondo infero nel quale scorre la corrente nascosta della storia. Portare alla luce queste vicende occultate è la missione del

<sup>16</sup> DeLillo stesso, in un'intervista rilasciata nel 1997 al *New York Time Magazine* sostiene che l'idea alla base del 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*].

romanzo che si organizza come 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" (ivi, 810). I rifiuti raccontano la storia di una civiltà perduta perché ne sono i resti, o meglio le rovine sacre alle quali ci si accosta con la stessa reverenza che si prova per le "cose religiose".

Una funzione sacra assume anche la palla da baseball, trasformata nel dispositivo diegetico intorno al quale ruota l'intero romanzo. Si tratta della palla lanciata nello storico fuoricampo di Thomson con il quale si conclude la famosa partita Giants contro Dodgers giocata il 3 ottobre 1951. Questo oggetto 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 cimelio che ha perso la sua originaria funzione divenendo oggetto transizionale, del puro passaggio; inoltre è un oggetto-feticcio, e infine un agente catalizzatore di potenzialità narrative. Il punto di contatto tra queste differenti funzioni è costituito dal concetto di perdita (*loss*), il quale sollecita un recupero memoriale. Nick stesso, l'ultimo possessore della palla da baseball, non sa spiegare esattamente per quale motivo si senta così attratto da quell'oggetto, che ricollega istintivamente proprio 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" (ivi, 97). Ripercorrendo a ritroso l'esistenza di Nick fino all'infanzia nel Bronx, il concetto di perdita viene ad assumere una valenza fondamentale, poiché si ricollega al trauma della scomparsa del padre che abbandona la famiglia senza fornire alcuna spiegazione né lasciare traccia di sé.

Al contrario Simeon Biggs, un progettista di discariche, non riesce a vedere nella palla nient'altro che un oggetto di scarto, poiché l'*habitus* mentale di questo personaggio lo porta a intravedere dietro ogni cosa la sua forma finale di rifiuto. Simeon Biggs, mentre parla con Brian Glassic, definisce infatti la palla da baseball "a worthless object" (ivi, 99), 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" (*ibidem*). Brian Glassic, amico di Nick Shay, ribatte invece concentrandosi sulla connessione tra la palla e il recupero memoriale: "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 one's got a pedigree like no other" (*ibidem*).

Il personaggio la cui vita è caratterizzata da una fanatica ricerca della storia della palla è Marvin Lundy, 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?” (ivi, 174); “I said myself a thousand times. Why do I want this thing? What does it mean? Who has it?” (ivi, 175). 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 del percorso. Durante queste peregrinazioni risulta evidente la valenza narrativa della palla, che da oggetto-feticcio o oggetto-rifiuto può assurgere ad agente di memoria, come precedentemente evidenziato. Questa funzione diegetica avvicina il personaggio di Marvin Lundy ad un alter-ego dell’autore stesso: l’opera di entrambi è volta a raccontare a ritroso la storia di questo oggetto, intorno al quale si costruisce una controstoria, o una storia sotterranea, dell’America dall’inizio della Guerra Fredda fino agli Anni Novanta, come scrive Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007, 358). 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 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. (DeLillo 2003, 318)

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, infatti, istituita 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. Al contrario, la scrittura avanza (seppure a ritroso), grazie alla funzione catalizzatrice costituita dalla palla stessa. Anche questo percorso verso il passato 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 in focalizzazione interna non riuscirà mai ad individuare. Quella di Marvin sarà, quindi, una ricerca votata allo scacco finale. La missione di 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” (ivi, 314).

Un ulteriore 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 Magazine* del 2 ottobre 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, di warburghiana memoria<sup>17</sup>, tra "The Shot Heard 'Round the World'", cioè il leggendario fuoricampo di Bobby Thomson, e il secondo test nucleare compiuto dall'Unione Sovietica probabilmente in una remota località del Kazakistan (DeLillo 1997, 60). Il lancio di Thomson trova, nella mente dell'autore, il suo terribile contrappunto in un fungo atomico sovietico e questa connessione viene intuita anche dal personaggio Marvin Lundy, che istituisce così un inatteso 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" (DeLillo 2003, 172). Anche se Lundy non si sente un collezionista "maggiore", perché non ricerca oggetti legati ad eventi della "grande Storia" mondiale, riesce comunque a rintracciare una relazione sotterranea tra gli eventi minori e la grande narrazione collettiva, ripetendo l'operazione sulla quale poggia l'intera costruzione romanzesca.

Dato che il romanzo è rigorosamente strutturato come una macroanalessi<sup>18</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. Un episodio significativo è la sosta nel negozio di Tommy Chan, il primo collezionista di "baseball memorabilia", un immenso archivio di resti del passato ammassati e in via di disintegrazione, contraddistinto da un'atmosfera crepuscolare<sup>19</sup>. L'uomo, seduto sulla sua seggiola sopraelevata, sembra

<sup>17</sup> Come sostiene Didi-Huberman, il lavoro di Warburg nasce da una riflessione sull'utilizzo dell'immaginazione e del montaggio per elaborare una archeologia delle immagini, accostando frammenti sopravvissuti, per loro natura eterogenei ed anacronistici. Nell'ultima tavola dell'atlante *Mnemosyne* Warburg decide di montare insieme *La messa di Bolsena* di Raffaello, fotografie della firma dei Patti Lateranensi ed immagini antisemite affinché da questo accostamento emerga una narrazione, una lettura del passato e del presente dell'antisemitismo europeo. Per un approfondimento sull'utilizzo del montaggio in Warburg si veda: Didi-Huberman 2004.

<sup>18</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>19</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" (DeLillo 2003, 321).

ergersi come la divinità amministratrice del caos. 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. (DeLillo 2003, 172)

Come spesso avviene in questo romanzo, ricco di collegamenti sommersi, una 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>20</sup>, si testimonia il desiderio represso di ciascuno o *délire de toucher*: "things you wanted ardely and then did not" (ivi, 185). 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 conser-

<sup>20</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 ice cream 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, undeniably, in the form of pocket litter, personal waste, a thing that carries a shadow identity – rolls of toilet tissue unbolting lyrically in streamers" (ivi, 44-45).

vare. È questa un'intuizione che appartiene a DeLillo fin dagli albori della sua produzione, dato che già in *Americana*, il primo romanzo dell'autore, un personaggio 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" (DeLillo 1989 [1971], 190).

### 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 e amico 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, 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. (DeLillo 2003, 184)

Glassic si rende conto di trovarsi di fronte ad un immenso archivio della memoria individuale e collettiva, non dissimile alla stanza affollata di *memorabilia* di Tommy Chan. Si tratta di un deposito culturale unico nel suo genere, "a unique cultural deposit" (ivi, 185), nel quale sono contenuti i rifiuti, ossia oggetti prima desiderati e poi usati, persi o distrutti dal tempo. La destinazione ultima di questi oggetti non può che essere la discarica, nel cui spazio caotico si raccolgono le vestigia di un intero popolo nella loro forma più definitiva: "all it end up here, news print, emery boards, sexy underwear, coaxed into high by the rumbling dozer" (*ibidem*). 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 in-

significante 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 e di costituire il punto di partenza per una contronarrazione. Tuttavia, questa operazione non può che portare alla luce un solo frammento di senso, scollato da un passato e perduto per sempre nella sua interezza, del quale si tenta un'ipotetica lettura a posteriori. Questo bikini, sineddoche di ogni rifiuto contenuto nella discarica, ci parla in fondo di *perdita*, così come la palla da baseball tanto cara a Marvin Lundy.

Il nesso tra rifiuti e identità individuale e collettiva viene tematizzato anche in uno degli episodi narrati nella Parte 5 del romanzo intitolata "Better Things for Better Living Through Chemistry. Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s". Il protagonista è J. Edgar 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. 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, infatti, considerato il tentativo di raccontare il clima paranoico nel quale vive la società americana durante il periodo della Guerra Fredda e sul quale si forgia l'identità collettiva di questo popolo, come sostiene John Duvall nella sua lettura dell'opera (2002). 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 sembra 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 di merci che non ha eguali nel mondo: forse l'Unione Sovietica avrebbe potuto fronteggiare la potenza nucleare americana, ma non il suo consumismo. Il risultato ultimo di questo aumento vertiginoso di beni di consumo non può essere che il pullulare di rifiuti, presenti sempre più massicciamente nella vita americana proprio a partire da questo periodo<sup>21</sup>.

Non a caso, infatti, nella Parte 5 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 tardo-capitalistica.

<sup>21</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.

L'episodio in cui compare in maniera più evidente un riferimento ad essi riguarda proprio il personaggio di J. Edgar Hoover e sviluppa una riflessione, venata di paranoia, sulla relazione tra identità individuale e rifiuti personali. Hoover viene informato da Clyde Tolson, detto Junior e suo braccio destro, riguardo alla presenza di 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 malavitosi per ricavarne informazioni e li sostituisce con immondizia fasulla per non suscitare sospetti. Questa spazzatura risulta fondamentale per le indagini perché è una fonte di informazioni utilissima sulla vita della persona che la produce, come testimoniano le analisi effettuate da esperti agenti federali: "Then they took the real garbage back for analysis by forensic experts on gambling, hand writing, fragmented paper, crumpled photographs, food stains, blood stains and every known subclass of scribbled Sicilian" (DeLillo 2003, 558). Partendo da questa constatazione sulle pratiche dell'FBI, il discorso si sviluppa su un piano sempre più surreale, che esemplifica perfettamente le tendenze paranoiche della società americana dei primi anni Sessanta. J. Edgar Hoover prima valuta la possibilità di evitare di mettere fuori di casa la sua spazzatura, poi pensa di collocarla dentro bidoni chiusi; infine, pur rendendosi conto dell'assurdità di queste intenzioni, arriva fino a ipotizzare di produrre "simulated garbage. Bland bits and pieces. Unnesworthy" (*ibidem*). Viene ribadito, quindi, in un gioco paradossale in cui l'insignificante per eccellenza, cioè la spazzatura, è in realtà portatore di significato, di informazioni rilevanti sull'identità del suo produttore, poiché quello che scartiamo è significativo quanto quello che conserviamo. Le operazioni di selezione che ciascuno compie sui propri scarti, non sono mai neutre; esse corrispondono a determinati criteri più o meno consci. Il dialogo tra Hoover e Clyde segue un climax ascendente, enfatizzando progressivamente la loro visione della realtà, come attestano le parole di Junior a proposito delle intenzioni dei *Garbage Guerilla*:

'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. 'Publicly'. ... 'Confidential source says they will make a documentary film of the tour, for general release'. (*Ibidem*)

Lo scenario surreale tratteggiato da Clyde dimostra 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 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 e non solo, è ulteriormente enfatizzato negli Stati Uniti attraverso la diffusione di un’ansia paranoide: “How odd it seemed that such a taken-for-granted thing, putting out the garbage, could suddenly be a source of the gravest anxiety” (*ibidem*).

### 1.6.3 Jesse Detwiler, *l’archeologo dei rifiuti*

Un fitto tessuto di connessioni e di parallelismi si intreccia nel romanzo, secondo l’ossessivo leitmotiv dell’opera “tutto è collegato”. Nella Parte 3 del romanzo dal titolo “The Cloud of Unknowing”, ambientata nella primavera del 1978, viene introdotto uno strano personaggio, Jesse Detwiler, descritto come un visionario e un “waste theorist whose provocations had spooked the industry” (ivi, 285). 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 J. Edgar Hoover. Questo episodio mostra quanto possa essere straniante la struttura dell’opera, che confuta le più ovvie proprietà del tempo invertendone il flusso e stravolgendo il rapporto di causa-effetto. Infatti, avanzando nella lettura si scopre il passato, si aggiunge un tassello precedente, completivo rispetto agli eventi già narrati e si comprende in che modo ogni avvenimento è connesso con quelli già noti.

Jesse Detwiler rilegge la storia dell’umanità in relazione ai rifiuti, poiché sostiene che il presente sia comprensibile solo a partire da questi 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 viene marginalizzata in quanto irrilevante ed inutile. La prospettiva utilizzata è straniante e paradossale, venata di una demiurgica ironia autoriale, attraverso la quale viene parodizzata la vulgata storica da manuale sulle origini della civiltà:

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 and forgotten. No, garbage rose first, inciting people to build 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. (DeLillo 2003, 287)

La ricostruzione storica di Jesse Detwiler appare quella di un visionario invasato, ossessionato dai rifiuti e che non può fare a meno di interpretare ogni cosa a partire da questi. Tuttavia, questo personaggio non è solamente un folle esaltato: l'autore si diverte nel condensare intorno a questa figura sia prese di posizioni strampalate sia intuizioni che risultano di basilare importanza nell'architettura narrativa. Non viene scelto un solo personaggio come alter-ego autoriale, ma il testo è disseminato di riferimenti e collegamenti che rendono impossibile un'interpretazione univoca del sistema attanziale.

Detwiler 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 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. (Ivi, 287-288)

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, poiché a partire dall'epoca postmoderna gli esseri umani sviluppano un'attrazione estetica nei confronti degli scarti molto più evidente rispetto a quella provata in precedenza per gli oggetti desueti. L'uomo contemporaneo percepisce la sua responsabilità nell'aver trasformato la terra in una grande discarica della quale percepisce il fascino sublime e terribile.

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 scenery of the future. Eventually the only scenery left" (DeLillo 2003, 286), con un'intuizione che rimanda alla lettura di due drammi di Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* (1963) e *Fin de partie* (1975 [1957]), 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" (DeLillo 2003, 286). La spazzatura deve essere mostrata, esposta al centro delle città, esaltata attraverso "an architecture of waste" (*ibidem*). 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.



#### 1.6.4 “I rifiuti sono una cosa sacra”

Un trattamento a sé stante meritano, secondo Detwiler, i rifiuti tossici, destinati a diventare 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” (DeLillo 2003, 286). Isolare i rifiuti tossici, collocandoli in luoghi nettamente separati da quelli socialmente vissuti, li rende “grander, more ominous and magical” (*ibidem*). 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, al sacro e al numinoso. 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’ ” (*ibidem*). Per Jesse Detwiler, esattamente come per Marvin Lundy, i resti comunicano quindi un desiderio malinconico, poiché sono la testimonianza di una perdita (*loss*) e dell’irrecuperabilità del passato.

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. Anche Klara Sax è tra i personaggi che maturano questa consapevolezza sull’ubiquità dei rifiuti, per questo decide di sottolinearne la presenza rendendoli oggetto della sua opera d’arte: “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 to get her not to notice” (ivi, 388). 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 ammucciano ovunque, ma vengono realmente guardati solo da una ristretta cerchia di persone iniziate, accomuna la spazzatura alla sfera del trascendente; nel suo ambiguo statuto di presenza-assenza, la spazzatura sembra poter costituire un ponte tra morte e vita.

Anche Nick Shay è convinto di appartenere a questo gruppo di illuminati che possono vedere realmente i rifiuti, acquisendo la consapevolezza che essi sono ovunque. Nick Shay, narratore auto-diegetico del romanzo ed alter-ego dell’autore almeno per alcuni aspetti<sup>22</sup>, giunge fino a sacralizzarli. Nella vita Nick si è occupato dello smaltimento di rifiuti: “My firm was involved in

<sup>22</sup> Condivide con DeLillo l’educazione cattolica, l’infanzia vissuta nel Bronx e la successiva emancipazione da quel contesto.

waste. We were waste handlers, waste traders, cosmologists of waste” (ivi, 88). Non solo 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. (*Ibidem*)

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: “With in 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” (McGowan 2005, 136). In *Underworld* viene descritto il cambiamento di status dei rifiuti: non si tratta unicamente del problema della loro proliferazione in epoca tardocapitalistica, dal momento che “what we excrete comes back to consume us” (DeLillo 2003, 791), 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 il valore sacro di quella attività, come se i dipendenti della società fossero paragonabili a sacerdoti che amministrano 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” (ivi, 102).

L’atteggiamento di reverenza e timore mostrato da Shay nei confronti della spazzatura appare sempre più evidente nel corso del romanzo ed arriva all’apice nella sua conclusione, ossia nel capitolo dal titolo “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” (ivi, 809). Il riciclo ha una funzione redentiva secondo Nick, come mostrano anche le opere degli artisti, che analizzeremo in seguito, basate sulla convinzione che dare nuova vita ad un rifiuto non sia altro che un’operazione di salvataggio, nella quale sono coinvolti sia l’oggetto sia 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” (2005, 124). Le discariche diventano luoghi magici, depositi di reliquie, incarnazione del mistero, del sacro e della trascendenza nel mon-

do 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” (DeLillo 2003, 809-810). 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 con protagonista Manx Martin sia dal raccolto sulla nave fantasma “The Flying Liberian”. Come abbiamo già ricordato sulla scorta del *Parmenide* platonico, lo statuto atipico dei resti e dell’immondizia 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>23</sup>. Nel primo episodio Manx Martin incontra al bar l’amico Antoine, la cui macchina parcheggiata fuori dal locale è piena di immondizia<sup>24</sup>. Antoine, infatti, è abituato a riempire la propria auto di rifiuti per evitare che questi si accumulino dentro o davanti al ristorante di un amico, dato che il sistema di raccolta pubblico impone regole impossibili da rispettare. Una volta caricati i rifiuti, guida fino a quando non riesce a trovare un luogo dove scaricarli: “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” (ivi, 362). I rifiuti, infatti, non hanno una collocazione precisa: “Garbage here has no proper place within the prevailing socioeconomic structure” (McGowan 2005, 136). 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. In quest’epoca la forza atavica dei rifiuti non è ancora emersa in maniera così netta come negli anni Novanta, non si è ancora presentata la necessità di costruire enormi discariche alle quali può essere specularmente accostata, a livello metaforico, l’immagine dell’archivio memoriale: “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” (DeLillo 2003, 363).

<sup>23</sup> Le differenti concezioni di aura in Benjamin e DeLillo verranno approfondite in seguito.

<sup>24</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” (DeLillo 2003, 361).

Lo statuto atipico della spazzatura viene messo in luce anche in una conversazione tra Nick Shay e Simeon Biggs 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" (ivi, 278). La nave è avvolta infatti da un'aura di mistero, che tuttavia si lega a un reale pericolo: alcuni sospettano possa contenere un carico di eroina ed eccezionalmente nemmeno i paesi sottosviluppati sono disposti ad accoglierla. Infatti, di solito gli stati più poveri 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 capitalistico globale. Si tratta dunque di una nave fantasma che può esistere solo ai margini del mondo, in luoghi senza nome né approdo. 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 entrare 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 altri riferimenti presenti nel testo, quali le piramidi e la 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 hazardous the waste, the deeper we tried to sink it" (ivi, 106). 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" (ivi, 184). 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" (ivi, 119).

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 infatti esaltata non solo attraverso le riflessioni di Nick sul proprio lavoro, ma anche grazie all'enfasi posta nel descrivere l'attitudine re-

verenziale della famiglia Shay nei confronti dei propri rifiuti<sup>25</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* (2012 [1985]):

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 light bulbs 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. (DeLillo 2003, 121)

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" (2005, 137).

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" (DeLillo 2003, 810). 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. (Ivi, 89)

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

<sup>25</sup> "Nick and his wife Marian display a reverential attitude with their own garbage" (McGowan 2005, 137).

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. (Ivi, 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. (Ivi, 803-804)

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 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. (Ivi, 806-807)

We bundle the newspapers but do not tie them in twine, which is always a temptation. (Ivi, 807)

La vita di Nick Shay è interamente caratterizzata dal senso della perdita<sup>26</sup> e dalla nostalgia per una giovinezza edenica nel Bronx, quando era ancora “heedless and real”, prima che il dramma dell’uccisione dell’amico cambiasse il corso della sua vita. Come sostiene Kathleen Fitzpatrick (2002), 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.

### 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 alla catastrofe e per questo rivestono un ruolo oppositivo rispetto ai meccanismi sociali dominanti. L’estetizzazione dei rifiuti si compie anche attraverso le opere d’arte di

<sup>26</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” (DeLillo 2003, 808).

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" (DeLillo 2003, 393). Klara viene soprannominata "bag lady" per l'attenzione che rivolge ai rifiuti fin dagli albori della sua carriera artistica. In questo soprannome è forse presente un riferimento alla "bag lady" per eccellenza della letteratura, Winny di *Oh les beaux jours* di Beckett (1963), 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 intrecciato una breve relazione extraconiugale ai tempi in cui entrambi vivevano nel Bronx. Quella compiuta da 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 delle tante tracce della Guerra Fredda di cui è disseminato il romanzo e diventano uno strumento per rievocare 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 qualificandola come "merda", 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" (DeLillo 2003, 77). In fondo la sua opera è affine a quella di un manager del riciclaggio dei rifiuti. Sax vuole, però, salvare e far rivivere i resti degli aerei, mentre Shay ha come principale obiettivo la distruzione dei rifiuti nucleari. Si tratta di due modalità opposte di gestione dei rifiuti, come sottolinea Nick Shay introducendo una comparazione tra il suo lavoro e quello di Klara Sax:

I almost mentioned my line of work to Klara Sax when we had out 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. (Ivi, 102)

In effetti entrambi si occupano di trasformazione di immondizie, anche se il fine ultimo è diametralmente opposto. Nick Shay vuole che gli oggetti raggiungano velocemente un livello di defunzionalizzazione tale da consentire una loro distruzione o occultamento nelle discariche, mentre l'obiettivo di Klara Sax è il riciclo, così che la spazzatura si possa trasformare 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 questi aerei con un'opera di trasmutazione. Grazie all'uso dei colori, Klara vuole infatti 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 fondamentale nell'economia romanzesca:

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. (Ivi, 75-76)

I resti della Guerra Fredda, riciclati attraverso un'opera d'arte che ne trasfigura la memoria, da oggetti di violenza si trasformano in 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. You could measure hope and you could measure destruction. (Ivi, 76)

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" (*ibidem*). L'arte ha allora una funzione redentrice, aiuta a capire il passato riportandolo in vita, ossia "riciclandolo": Klara Sax vuole conferire un senso anche estetico 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" (2000, 256). La redenzione dello scarto grazie all'arte, rimanda ad un'economia alternativa, definita da Osteen "della grazia" (*ibidem*), poiché salva ogni oggetto reimmettendolo



nel ciclo vitale. Come sostiene Elisabeth Wesseling, il riciclo del passato è un modo per trascendere “the historical repetition” (1991, 164). L'estetizzazione dello scarto, come reinvestimento psichico, pone lo scarto stesso sotto una luce diversa rispetto all'esperienza quotidiana del semplice riciclaggio e della speculazione incarnata dal lavoro di Nick Shay<sup>27</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 capital is meffort to blind subjects to the continued possibility of transcendence in a world of seemingly pure immanence” (McGowan 2005, 141).

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 a quella narrativa, per riscattare 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” (2002, 184).

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'ascese nel foco che gli affina  
 Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow  
 Le Price d'Aquitaine à la tour abolie (Eliot 2013 [1922], 132)

Il collage di citazioni 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

<sup>27</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” (DeLillo 2003, 804).

sonetto *El Desdichado* di Gérard de Nerval<sup>28</sup>, 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 culturale 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. (*Ibidem*)

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 di liberarsi definitivamente da 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” (2002, 130). Tuttavia, *Underworld* sembra superare quella concezione nichilistica che consideriamo fondante in *The Waste Land*<sup>29</sup> grazie alla possibile redenzione concessa all'umanità attraverso l'arte che consente un approccio costruttivo ai 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, il quale illumina la narrazione con un barlume finale di paradossale – e forse ironica – speranza. *Underworld* rappresenta in definitiva, secondo Todd McGowan, “an encomium to the role that waste can play – and does play – in the contemporary world” (2005, 141).

<sup>28</sup> Si trova nella raccolta di sonetti *Les Chimères* (1854).

<sup>29</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.

## 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 memoriali 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 dialettica tra gli scarti esclusi dalla Storia e gli oggetti glorificati dalla tradizione è, infatti, essenziale per la definizione di un'identità collettiva, che si riconosce in monumenti, musei e archivi. La postmodernità è tuttavia segnata da una sempre più marcata coscienza di questa arbitrarietà selettiva: la narrazione ufficiale venendo percepita come riduttiva ed inautentica. Di qui la sempre più diffusa volontà di riesumazione e valorizzazione di quei frammenti di senso lasciati ai margini della 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" (Celati 2001 [1975], 221).

Alla corrente interpretazione della Storia si contrappone una concezione che Gianni Celati definisce, con Foucault, "archeologia"<sup>1</sup>. Questo metodo critico si differenzia dalla consueta narrazione storica, poiché non fornisce alcun punto di agnizione dell'insieme degli eventi, dei quali non si fornisce più una rappresentazione sequenziale all'interno di una linea

<sup>1</sup> Utilizzeremo anche noi questo termine nella medesima declinazione fornita da Celati.

temporale depositaria di un divenire storico. L'archeologia non fornisce, infatti, una visione d'insieme della storia, che al contrario si presenta come essenzialmente frammentaria.

La nozione di archeologia di Celati trae certo i suoi fondamenti oltre che dalla lezione benjaminiana e foucaultiana, dalla seconda delle quattro *Unzeitgemässe Betrachtungen* di Friedrich Nietzsche (1876) dal titolo *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Sono, infatti, queste le riflessioni che hanno avuto il merito di problematizzare una concezione finalistica della Storia raramente messa in discussione precedentemente. La concezione nietzschiana del passato come catena e fardello dal quale l'uomo fatica ad affrancarsi risulta fondamentale in tal senso. Sia l'uomo sia le civiltà necessitano di trasformare e di incorporare il passato, reso estraneo dallo scorrere del tempo, di sostituire ciò che è andato perduto, di far rivivere cose rotte a partire dalle loro parti. La riflessione di Nietzsche, pur criticando l'abitudine dell'uomo 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 in tal senso è forse il cronista descritto da Benjamin, poiché quest'ultimo, a differenza dello storico, enumera gli eventi senza operare una distinzione di importanza.

Tuttavia, per quanto la figura ideale di un cronista che abbracci la totalità del reale possa risultare affascinante, appare difficile immaginare la sua azione se non all'interno di una visione utopistica volta alla redenzione dell'umanità, come sottolinea lo stesso Benjamin. Ciò non significa che l'azione del cronista benjaminiano non possa essere degna di interesse. Rintracciamo infatti la medesima vocazione archeologica nella figura dello *chiffonnier*, il cui 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 una presa di distanza riflessiva dalle cose, di compiere un'opera nella quale si trova, come il chirurgo benjaminiano, completamente immerso. Il suo mondo è infatti interamente costituito da quegli oggetti materiali che incontra vagabondando per le vie cittadine, già sature, nell'epoca in cui opera, di merci e antimerci.

Lo straccivendolo viene riconosciuto, in numerose opere moderne e contemporanee, come un corrispettivo del raccoglitore di frammenti della storia. 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, sembra poter impersonare 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

in avanti. Abituato, a differenza dell'angelo, al contatto con quanto esiste di più vile e basso, lo straccivendolo 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.

In *Über den Begriff der Geschichte* (2010) Benjamin indaga, come è noto, sulla possibilità dell'uomo moderno di concepire ancora la storia e sulle modalità attraverso le quali questa operazione può essere ancora praticabile. La Storia, infatti, corrisponde oramai alla visione del mondo dei dominatori; il patrimonio collettivo, per quanto rappresentato da figure illustri, reca i segni della sopraffazione. Per questo motivo ogni documento storico deve essere indagato attraverso questa doppia prospettiva. Una volta evidenziata la logica dell'esclusione connaturata al processo storico, la visione archeologica del passato diviene una necessità epistemologica. L'archeologia del sapere, secondo la definizione foucaultiana, consente la ricostruzione di una narrazione alternativa il cui correlato oggettivo è appunto costituito da quei rifiuti, quegli scarti e quelle macerie che, quale rimosso collettivo della narrazione ufficiale, ossessionano la nostra contemporaneità. Come sostiene Celati,

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 *télos* 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. (2001, 208-209)

Il riferimento di Celati allo "stato di emergenza" è mutuato dall'ottava tesi benjaminiana che approfondisce la riflessione sulla relazione tra patrimonio culturale ed oppressione. Se si "passa a contropelo la storia", appare sempre più evidente che la logica emergenziale in cui viviamo corrisponde in realtà alla regola.

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 francese delle *Annales*. L'insieme dei lavori prodotti dagli storici dell'École des Annales ha avuto, fin dal 1929, 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 delle *Annales* è palese nel saggio, da lui stesso citato, di Carlo Ginzburg, dal titolo "Spie. Radici di un paradigma indiziario" (1979), 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'ar-

cheologia del silenzio (Foucault 1972). Il silenzio dello scarto definisce, infatti, implicitamente 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 e, in quanto alternativa, esso diviene la chiave di volta per immaginare nuove possibilità future.

## 1.2 Il frammento

Per “ frammento ” si intende qui la parte esclusa di un intero ormai non ricomponibile. Nella totalità evenemenziale figurata dalla Storia, si è interrotto infatti nella contemporaneità (la quale, di per sé, non prescinde dalla propria storicità) il legame con il passato, la cui conoscenza rimane, nell’ *hic et nunc*, preclusa. Il frammento non può, quindi, in alcun modo ricondurre ad un’unità originaria, ma assurge a testimonianza e rappresentazione materiale di una continuità irrecuperabile. A differenza della traccia che, ancora strettamente legata ad un contesto ben preciso, diventa simbolo di un’assenza definita, il frammento si mostra intrinsecamente decontestualizzato, come l’effetto 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 ” (Celati 2001, 198-199). La perdita del legame con la propria origine rende il frammento spaesante agli occhi dell’osservatore. L’artificio 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 la disciplina deputata allo studio del frammento mnemonico, 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. Se attraverso lo “ scavo archeologico ” del sapere dimenticato non si possono riportare in vita gli oggetti, poiché la loro anima è ormai irrimediabilmente perduta, è possibile, tuttavia, trarre in salvo singoli 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 di interrompere ogni legame con esso (1969). All’interno di un divenire oramai caratterizzato da traumatiche interruzioni e differenze insanabili, il frammento si fa segno della rottura stessa, ed in questo risiede il suo fascino e la sua carica eversiva. Dato che non esiste alcun punto di

contatto tra le motivazioni per le quali questi oggetti sono stati un tempo prodotti e le ragioni che inducono a strapparli all'oblio, e poiché il legame con l'antico valore d'uso degli stessi è completamente reciso, questi frammenti possono assumere ora al ruolo di antimerci per eccellenza. Non investiti di valore economico-culturale, essi rappresentano un'anti-funzionalità affascinante e potenzialmente sovversiva, simbolo di quella marginalità rivendicatrice che può divenire serbatoio di nuove possibilità.

### 1.3 *L'archivio alternativo*

Se la memoria storica non può che essere concepita alla stregua di un cumulo di oggetti desueti e 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. Si tratta del luogo fisico entro il quale si conservano i documenti del passato, ossia quei lasciti che una volontà amministratrice considera rilevanti. Qui il passato viene di fatto ricreato sulla base di una serie di istanze culturali, sociali e soprattutto politiche. Al di fuori dell'archivio si colloca l'elemento reietto, strutturalmente necessario quanto lo è l'oblio in rapporto alla memoria.

La contemporaneità sembra sempre più conscia di questo processo, basato appunto sull'esclusione, come mostra l'attitudine attuale a concentrare la propria attenzione sugli oggetti negletti, che non rientrano in archivi o collezioni ordinate, ma tendono ad accumularsi disorganicamente. Tutti questi scarti, esclusi per via della loro stessa natura non adattabile, creano inevitabilmente una sorta di "archivio al contrario", che noi chiameremo controarchivio. Luogo 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, il controarchivio presuppone un processo di rivalorizzazione e conservazione paradossale del deietto. Una storia sotterranea ed alternativa si costruisce così dagli elementi esclusi dal processo di investimento valoriale e giudiziale.

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 a livello culturale, per quanto inevitabile, è guidato da una soggiacente volontà politica. Se quella che può essere definita nietzschianamente la grazia dell'oblio rende possibile il ricordo, questa operazione rappresenta a sua volta una lettura orientata, e quindi parziale, della storia e sottintende una precisa volontà amministratrice della memoria collettiva, altrettanto funzionale all'esercizio del potere.

In contrapposizione all'archivio, il controarchivio, che meglio si definirebbe forse un para-archivio, non è il luogo nel quale gli scarti vengono classificati in maniera rigida; a causa della tassonomia fluttuante che lo per-

vade, ma si avvicina a quello che Celati definisce il “bazar archeologico”, ossia uno spazio non affidato “alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale” (2001, 198). L’archivio del dimenticato non ha come finalità ultima quella di organizzare e classificare gli scarti in esso 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 Benjamin. Inoltre, se i rifiuti possono essere considerati metafora del rimosso, sia a livello culturale sia a livello individuale, il controarchivio immaginario nel quale essi sono conservati non può essere nemmeno accostato ad un *cabinet de curiosités*, poiché alcuna logica classificatoria presiede alla sua selezione e alla sua inclusione nello spazio deputato alla conservazione.

L’impossibilità di fare riferimento alla logica tradizionale nella creazione dell’archivio del dimenticato è dovuta *in primis* all’eterogeneità dei frammenti, che pone dunque 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>2</sup>. L’evidente impossibilità di procedere a tassonomie e topologie accresce la percezione di un mondo precario e irriducibilmente presentista. 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 partono da un assunto negativo comune: esse rappresentano, secondo modalità differenti, correlati materiali di una memoria culturale in frantumi. Questi frammenti vengono raccolti in controarchivi immaginari, mai completi e caratterizzati da una tassonomia fluttuante. Inoltre, queste opere, concentrandosi sull’insignificante per eccellenza, elevano i rifiuti, in quando oggetti 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 dalla cultura tradizionale.

L’archivio del dimenticato entra così a far parte delle nuove forme di rappresentazione artistica, attraverso la quale viene tematizzato quanto escluso dalla memoria ufficiale. Questa operazione di paradossale rifunzionalizzazione estetica, che si basa su una riflessione sul rapporto tra memoria

<sup>2</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” (Calvino 1980 [1972], 325).



e oblio, intende portare a coscienza il processo di rimozione collettiva perennemente in atto. La messa in scena, nelle opere visive o narrative, delle dinamiche attuali, sulla base delle quali si compie l'eliminazione dell'oggetto di scarto, evidenzia 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 sempre rappresenta l'ultima fase di vita di un oggetto. Il rifiuto è un oggetto defunzionizzato, 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.

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

Prima che si possa procedere ad un'archiviazione dei resti, deve compiersi la loro raccolta. Il personaggio che si incarica di portare a termine tale operazione è lo *chiffonnier*, il raccoglitore di oggetti desueti e defunzionizzati. Il gesto arcaico del raccoglitore, che riporta in auge una tradizione dimenticata legata alla natura, sottintende un peculiare modo di relazionarsi con il mondo che presuppone l'accettazione del suo carattere accidentale e casuale. Il raccoglitore moderno, cosciente della frammentazione e della disseminazione del senso, concepisce la sua opera come un tentativo di ricomposizione votato fin dal principio al fallimento, come ha sottolineato Christine Dubois in "L'œuvre-collection: de la taxonomie du visible à l'utopie" (1989, 47). Il collezionismo poi, come azione memoriale e ricompositiva dei frantumi nel fantasma di un intero, sottintende una finalità soteriologica riconosciuta all'arte. A tal proposito, Gianni Celati nota che "La passione moderna del collezionismo è una *quête* di tracce<sup>3</sup> del passato che indicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini" (2001, 186), al momento in cui ci si è sbarazzati da quella saturazione della storia, evidenziata già da Nietzsche in *Unzeitgemässe Betrachtungen*. 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. Tut-

<sup>3</sup> Nel "bazar archeologico" 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.

tavia, questa sensazione di instabilità è accompagnata anche dall'ebbrezza della libertà: la collezione dei frammenti del passato è un materiale potenziale che può ricomporsi e rimanifestarsi 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" avvicicabile 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 nell'intento di recuperare ciò che la città ha gettato/eliminato (2008 [1977]). Questa collezione degli scarti urbani non può che corrispondere, come messo in luce da Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), alla necessità di avvicinare le cose a se stessi e al bisogno di impadronirsi di un oggetto al quale ci si accosta da una minima distanza. 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" (Baudelaire 1975 [1857], 87, v. 12) 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 "On Photography":

In a world that is well on its way to becoming one vast quarry, the collector becomes someone engaged in a pious work of salvage. The course of modern history having already sapped the traditions and shattered the living wholes in which precious objects once found their place, the collector may now in good conscience go about excavating the choicer, more emblematic fragments. (2008, 76)

Like the collector, the photographers animated by a passion that, even when it appears to be for the present, is linked to a sense of the past. But while traditional arts of historical consciousness attempt to put the past in order, distinguishing the innovative from the retrograde, the central from the marginal, the relevant from the irrelevant or merely interesting, the photographer's approach – like that of the collector – is unsystematic, indeed anti-systematic. The photographer's ardour for a subject has no essential relation to its con-

tent or value, that which makes a subject classifiable. It is, above all, an affirmation of the subject's thereness; its rightness ... , which is the equivalent of the collector's standard of genuineness; its quiddity – whatever qualities make it unique. (Ivi, 77)

Anche 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 lineare 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 (2008).

Questo aspetto "antisistemico", derivante da una ben precisa concezione della Storia sulla quale abbiamo già avuto modo di riflettere, ha un corrispettivo nell'idea del controarchivio come luogo di puro accumulo e stratificazione, ossia "bazar", secondo la definizione di Celati, nel quale l'elenco degli scarti risponde più ad un intento retorico<sup>4</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" (1986, 20). 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 raffinati *artificialia* e *naturalia* al fine di lasciare esterrefatto il visitatore del suo *cabinet*. Schwitters decide di tralasciare i *naturalia* per concentrarsi unicamente su rifiuti prodotti dall'uomo, evidenziandone, però, la componente degradata, sulla quale normalmente non si posa lo sguardo del passante. 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 artistico.

La tecnica dell'assemblaggio di frammenti eterogenei, sperimentata da Schwitters anche in poesia, volta alla composizione di un quadro d'insieme

<sup>4</sup> Sull'elenco come procedimento retorico si è concentrato Francesco Orlando nel suo saggio *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993) e noi stessi avremo modo di affrontare in maniera più dettagliata questo aspetto.

inedito, è tra le più significative innovazioni artistiche primo novecentesche e 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 tassonomie. Attraverso l'utilizzo di merci scartate e 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 i manifesti dai pannelli dove sono stratificati e già in parte 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" da segnali eterogenei che si trasformano in una totalità indistinta.

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.

Una mostra 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 l'esibizione di materiali bruti senza mediazioni: riempirà un luogo deputato all'arte, la Galleria Iris Clert, di oggetti di scarto. 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" (Arman 1986 [1960], 226). 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. (*Ibidem*)

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 durante la quale viene organizzata una distribuzione gratuita di rifiuti, inseriti in sacchetti etichettati come "Ordures d'Arman". Nel 1972 Arman prosegue sulla strada delle sperimentazioni con i rifiuti in un'esposizione presso la Galleria d'arte Carita, arrivando fino a chiedere ai visitatori stessi, in quanto produttori comuni di immondizia, di portare con sé i propri scarti, così che l'artista potesse collocarli in un contenitore ed apporvi sopra la propria firma.

Le *Accumulations* danno prova dell'attitudine archeologica di Arman, volta alla conservazione e catalogazione delle merci sovraprodotte nell'economia capitalistica. Le sue opere possono essere definite come un inventario di oggetti rappresentativi del XX secolo, quasi un bilancio complessivo del consumismo imperante. Sulla propensione di Arman per il collezionismo si sofferma 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. (2001, 15)

Nel mettere in evidenza l'inevitabile obsolescenza degli oggetti, Arman non è mosso da nostalgia passatista, bensì da una memoria viva che si indirizza verso il futuro e che 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. Questa serie di opere ribalta la percezione quotidiana degli oggetti attraverso una contestazione non ideologica dei valori dominanti. La ricontestualizzazione degli oggetti, inoltre, enfatizza la presenza di alcuni elementi del reale ai quali il nostro occhio è assuefatto per via della loro banalità. Arman e Spoerri, attraverso uno spostamento del punto di vista sul reale, si fanno interpreti di un

progetto “clandestino” comune grazie al quale è possibile immaginare un differente ordine delle cose. Come sostiene Alain Jouffroy, Arman “en sauvant les poubelles, et les objets rejetés du Marché aux Puces, il a réveillé, révolutionné le regard” (2001, 17).

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. La sua opera si potrebbe definire di primo acchito come un cestino dei rifiuti, composto però di scarti particolarmente bizzarri. Sarebbe riduttivo considerare le *boxes* di Cornell come una sorta di emulazione delle *poubelles* di Arman. Cornell, infatti, è un raccoglitore di rifiuti, che vaga per le strade senza sapere cosa troverà e da quali scarti si sentirà magicamente attratto. I frammenti urbani vengono poi raccolti, catalogati e classificati pazientemente in 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 l’opportuno accostamento 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, sottolineando l’opera di salvataggio memoriale attuata dal collezionista. Scrive a questo proposito Barbara Maria Stafford:

L’opera che meglio è riuscita a cogliere l’essenza dell’arte di Joseph Cornell non è un saggio di critica d’arte, ma rientra a pieno titolo nel campo della fiction: si tratta di *Dime-Store Alchemy: the Art of Joseph Cornell* (1992), una raccolta di brevi testi dedicati all’artista americano. Il suo autore, il poeta Charles Simic, fin dalla prefazione dichiara di aver desiderato a lungo avvicinarsi al metodo di Joseph Cornell, ossia fare poesia attraverso frammenti sparsi di linguaggio. 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 “three mismatched shoes at the entrance of a dark alley” (Simic 1992, 23). Nel breve testo dal titolo “Where chance meets necessity”, Simic ricostruisce il procedimento attraverso il quale Cornell crea il proprio controarchivio:

Somewhere in the city of New York there are four or five still-unknown objects that belong together. Once together they’ll make a work of art. That’s Cornell’s premise, his metaphysics, and his religion, which I wish to under

stand. He sets out from his home on Utopia Park without knowing what he is looking for or ordinary and interesting as an old thimble. Years may pass before it has company. In the meantime, Cornell walks and looks. The city has an infinite number of interesting objects in an infinite number of unlikely places. (Ivi, 14)

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 "a diary journal repository laboratory, picture gallery, museum, sanctuary, observatory, key... the core of a labyrinth a clearinghouse for dreams for dreams and visions" (ivi, 37). 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 "the strangest trash imaginable, for there are things in it that could have been discarded by a nineteenth-century Parisian as well as the twentieth-century American" (*ibidem*).

Per via della sua vocazione al collezionismo dei rifiuti, Simic definisce Cornell "l'uomo della discarica" alludendo all'affinità tra questo luogo e la città contemporanea; concepisce, questa, 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. "The city is a huge image machine. A slot machine for the solitaries. Coins of reverie, of poetry, secret passion, religious madness, it converts them all. A force illegible" (*ibidem*), 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* (2011 [1985]); 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: "The quest for the lost and beautiful. Cornell-Orpheus in the city of soul, the invisible city which occupies the same space as New York" (Auster 2011, 24). Le scatole di Cornell sono reliquiari composti da frammenti con proprietà magiche, ma sono anche il 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 traver-

sata oceanica. Simic sottolinea questo aspetto attraverso il procedimento dell'enumerazione caotica di oggetti desueti, che Francesco Orlando ha tra l'altro considerato una caratteristica tipica delle opere nelle quali si tratta il tema dello scarto<sup>5</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” (2015 [1993], 4). Questa particolare forma di enumerazione 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 dal testo di Simic:

America is a place where the Old World shipwrecked. Flea markets and garage sales cover the land. Here's everything the immigrants carried in their suitcases and bundles to these shores and their descendants threw out with the trash:

A pile of Greek 78 records with one Marika Papagika singing; a rumbler-doll face of uncertain origin with teeth marks of child or a small dog; sepia postcards of an unknown city covered with greasy fingerprints; a large empty jewel case lined with black velvet; a menu from a hotel in Palermo serving octopus; an old French book on astronomy with covers and title page missing; a yellowed photograph of a dead Chinese baby. (1992, 18)

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 della sua carriera, 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” (1988 [1928], 676). 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” (*ibidem*). Per quanto possa essere affascinato dal luogo, Breton si mostra un collezionista tradizionale poiché il suo obiettivo è quello di fiutare l'affare, 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

<sup>5</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” (Orlando 2015 [1993], 3).



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" (Breton 1988 [1930], 76-77).

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. Per tornare a Cornell, una tra le *magic boxes* composte in seguito ai suoi vagabondaggi, e a cui Charles Simic dedica un suo scritto, 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:

Doll's forearm, loose red sand, wood ball, German coin, several glass and mirror fragments, 12 cork-stopped bottles, cut out sphinx head, yellow filaments, 2 intertwined paper spirals, cut-out of Cléo de Mérode's head, cut-out of camels and men, loose yellow sand, 6 pearl beads, glass tube with residue of dried green liquid, crumpled tulle, rhinestones, pearl beads, sequins, metal chain, metal and glass fragments, threaded needle, red wood disc, bone and frosted glass fragments, blue celluloid, clear glass crystals, rock specimen, 7 balls, plastic rose petals, three miniature tin spoons for a doll house. (Simic 1992, 16)

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 riconosce il più autentico spirito surrealista: quello di descrivere una realtà banale nella sua trasfigurazione magico-esoterica. Negli scarti rinvenuti in una comunissima 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 imaginaire 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. (Breton 1992 [1937], 769)

Questi resti, naturali o artificiali, una volta decontestualizzati, possono aspirare allo statuto di oggetti-talismano, sui quali non ci soffermeremo oltre rimandando alla vasta letteratura concernente questo tema<sup>6</sup>. Francesco Orlando cita questo testo di Breton come esempio di fascino dell'antifunzionale "potenziato dal riassorbimento e restituzione da parte di natura" (2015 [1993], 48) tanto che l'episodio è considerato "una mediatissima e modernissima variante di un tema come il tesoro annegato e rigettato a riva dal mare" (*ibidem*).

## 2. *Lo chiffonnier*

### 2.1 *La chiffonnerie nel XIX secolo*

La figura dello *chiffonnier* nasce in un ben preciso contesto politico-sociale: il contesto urbano del secondo Ottocento, ed è in esso profondamente radicata. Il personaggio è descritto in un corpus molto esteso di opere dell'epoca. Trascoglieremo quelle che non si concentrano esclusivamente sull'analisi fisiologica del personaggio ma forniscono un'ulteriore caratterizzazione, 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. Walter Benjamin e Antoine Compagnon, due studiosi di epoche differenti, hanno dedicato studi al ruolo di questo personaggio; sebbene da due prospettive molto diverse, entrambi insistono sul ruolo sociale non marginale ricoperto dallo *chiffonnier*. In esso, infatti, trovano espressione sia la relazione tra società e rifiuto sia la questione, già sollevata, della costituzione di un archivio alternativo. Nelle riflessioni dedicate a Charles Baudelaire, Benjamin ha avuto per primo il merito di dedicare alcune pagine alla figura dello *chiffonnier* (1982). Abbiamo, tra l'altro, fondati motivi per ipotizzare che l'opera si sarebbe concentrata maggiormente su questo personaggio se non fosse stata bruscamente interrotta<sup>7</sup>. Mentre Benjamin vede nello *chiffonnier* un vagabondo, ma anche un rivoluzionario, la lettura che propone Compagnon (2017) conferisce al personaggio un'impronta maggiormente sociologica, tale da considerarlo un esempio di piccolo imprenditore del XIX secolo, indispensabile al mantenimento dell'ordine ecologico della città.

Al di là della prospettiva adottata dai due critici, lo *chiffonnier*, resta una delle figure più significative della Parigi del Secondo Impero. Egli è ricono-

<sup>6</sup> Rimandiamo, in particolare, al noto saggio di Lino Gabellone dal titolo "L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton" (1977).

<sup>7</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.

scibile già di primo acchito dai contemporanei perché, pur confondendosi nella notte della grande capitale, nel suo silenzioso girovagare tra gli angoli delle strade trascina con sé alcuni oggetti distintivi<sup>8</sup>. Svolge una professione all'epoca legalmente riconosciuta e registrata presso gli uffici pubblici; la sua attrezzatura da lavoro prevede 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. Lo *chiffonnier* viene così descritto: "Avec sa hotte ou son mannequin, en argot son *cabriolet* ou son *crochet*, surnommé *sept* en raison de sa forme, et sa lanterne portant son numéro d'enregistrement, il fut croqué par Daumier, Gavarni ou Traviès, fouillant les ordures déposées au coin des bornes, ces grosses pierres protégeant les façades des rues sans trottoirs du vieux Paris" (Compagnon 2015, 142).

Come sottolinea Antoine Compagnon, i disegnatori e i vignettisti più noti del periodo giocano un ruolo non secondario nella creazione di un immaginario legato a questa figura, 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 dedica pagine e pagine alla caratterizzazione di questo personaggio. Queste opere, pur fornendo del personaggio descrizioni non dissimili per quel che concerne l'aspetto esteriore, tendono di volta in volta ad evidenziare aspetti differenti circa la sua funzione 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 sur bains* (2005). Tale contesto si contraddistingue per il rapido sviluppo dell'industria della carta<sup>9</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>10</sup>. Frégier, in *Des Classes*

<sup>8</sup> Cfr. ad esempio in Brazier (1835, 138): "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 du quel il pique ce qu'il trouve sur son chemin" e in Berthaud (1841, 333): "On fait un chiffonnier avec une hotte, un crochet, une lanterne et le premier gueux venu. Le gueux est appel. un homme, la lanterne un fallot, le crochet une canne à bec, la hotte un hotteriot".

<sup>9</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 1977 [1843], 220).

<sup>10</sup> Così scrive nel 1840 Honoré-Antoine Frégier: "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

*dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleurs* (1840) mette in luce il forte legame istituito tra questa attività ed il nascente universo industriale capitalistico. Scrive 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 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. (1840, 234)

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 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* è una figura "poetica" poiché svolge un'attività creativa 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" (Mercier 1994 [1782], 325). La percezione di questa figura come 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" (*ibidem*), dando prova di un gusto per il vagabondaggio degno di un *flâneur*, e nel "collectionner ainsi tout ce qui se jette" (*ibidem*) quasi a comporre un grande archivio di scarti e resti. 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

selivrer 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" (234).

os et les vieilles ferrailles, les clous, les boutons, les fragments de ficelle, de fil et de ruban” (*ibidem*). In questo brano già si pone l’accento, proprio attraverso l’accumulazione, sulla natura eteroclitica degli oggetti prodotti dalla grande città e sull’impossibilità di una classificazione di fronte ad una così imponente proliferazione. La modernità, rappresentata dallo sviluppo della metropoli 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. (*Ibidem*)

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 (1867) l’antitesi di Parigi. La marginalità diviene la cifra distintiva dello straccivendolo; 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 à 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 à 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. (Texier 1867, 968)

La Parigi dello *chiffonnier* si contrappone specularmente all’altra Parigi, quella attiva e produttiva, 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 mettono in luce:

Les maisons habitées pas les chiffonniers sont des espèces d’hangars, toujours encombrés de pourriture, de fumier, de fange et de chiffon, depuis la base jusqu’aux combles. Chacun de ces pauvres habitacles à 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. (Berthaud 1841, 33)

La lettura di questi passi tratti dall'opera di Frégier ha influenzato la riflessione sullo *chiffonnier* sviluppata da Walter Benjamin. Oltre a rintracciare in questa figura l'emblema della 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. 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 rappresentato proprio dallo *chiffonnier*, Benjamin ne mette in evidenza il *pas saccadé*, l'isolamento con cui conduce la sua attività di *outsider* e l'interesse mostrato per gli scarti della città tentacolare. Il compito dell'eroe urbano è quello di dare forma al moderno, anche se, secondo Benjamin, si tratta di un eroismo di grado minore che si rivela infine ingannevole.

L'isolamento e l'emarginazione sociale risultano le cifre distintive dello *chiffonnier* oltre che a livello meramente spaziale anche a livello metaforico, poiché questo personaggio abita luoghi separati, liminari tra esistenza e morte, dove riposano i grandi archivi di rifiuti da lui stesso creati. Lo *chiffonnier* viene spesso descritto come un individuo abietto<sup>11</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" (Brazier 1835, 140) 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 alla stregua di 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" (ivi, 141). Lo *chiffonnier* conosce la vita delle persone attraverso i loro rifiuti, fonti inesauribili di informazioni spesso occultate. Grazie al "*rien*" che sono gli scarti, o meglio "*presque rien*", si può ricostruire una narrazione parallela. Come abbia-

<sup>11</sup> Possiamo riportare, a tal proposito e a titolo esemplificativo, un altro passo di Berthaud, tratto da *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 il capitolo che Berthaud dedica allo *chiffonnier* e che si apre con la descrizione di questa figura: "Voici des types monstrueux, d'ignobles figures, d'abominables mœurs: le forme, le fond, le dessus, le dessous, tout est pourri chez les chiffonniers" (Berthaud 1841, 333).

mo avuto più volte modo di sottolineare, l'uomo è i suoi rifiuti; gli scarti raccontano la sua storia nascosta 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 nella sua figura 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" (2013, 70). Nel secondo Ottocento l'abito sociale degradante dello *chiffonnier* viene, almeno in parte, riscattato sul piano letterario e la sua funzione risulta spesso rovesciata. Si valorizza infatti la sua azione ri-creatrice 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" (*ibidem*). 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 coloriée: 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. (1853, 159)

Risulta qui 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 una 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.

All'immagine tradizionale dello *chiffonnier* come personaggio abietto si contrappone, quindi, una nuova e positiva visione: questi, in qualità di no-

vello 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” (Berthaud 1841, 333). 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 e sulla scia dell’intuizione di Louis-Sébastien Mercier (1994, 324), come il corrispettivo allegorico del poeta. Una tradizione ancor più consolidata 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 dell’epoca, mossa da una veloce spinta modernizzatrice. Le ambientazioni notturne che amplificano il senso di isolamento ed emarginazione del personaggio, assimilano l’atto del recupero a quello compiuto dalla coscienza, e l’atto della selezione degli scarti a quello della critica: “c’est un être à port grave, solennel, muet, qui dort le jour, qui vit dans la nuit, qui travaille, qui spéculé la nuit” (Janin 1831, 268). Lo *chiffonnier* è un personaggio notturno che elabora, alla debole luce della sua lanterna, la sua “riflessione” sulla società materialistica. Viene sovente eletto a ultimo giudice delle glorie umane, poiché deve compiere una scelta sugli scarti, operando come un archivist 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. (Janin 1843, 268)

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 gli 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 compito dello *chiffonnier* è quello di pronunciare un ultimo giudizio di valore. Per via dell’inesorabilità di questa



azione, 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 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 alla ricerca di cose inutili, lo *chiffonnier* giunge ad incarnare, come si è accennato, l'ideale della *flânerie*, poiché la città di Parigi si presenta ai suoi occhi come “la ville par excellence du chiffon, c'est-à-dire de tout et de rien” (Texier 1867, 968).

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 impiegata 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 rebus. 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. (Baudelaire 1975 [1860], 381)

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” (2013, 72). Dell'immagine dello *chiffonnier* come giustiziere estremo possiamo ritrovare una variante anche in questo passo tratto da *Déjà nommé* (1967 [1853]) di Hugo al quale Baudelaire 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! (Hugo 1967, 99)

Lo *chiffonnier*-giustiziere è figura emblematica “della modernità tragica di Baudelaire; il quale ha ricondotto l’esperienza della merce all’esperienza allegorica” (Landi 2013, 71). Questa formulazione è affine alla concezione adorniana di alienazione delle cose private del valore d’uso, quindi defunzionalizzate, che diventano un ricettacolo di paure e desideri soggettivi. L’analisi del resto e del rifiuto non può prescindere dalla valorizzazione di questo aspetto, poiché risulta opportuno tenere conto della memoria individuale posta in relazione con quella collettiva. Il rifiuto rappresenta la permanenza oltre la morte, poiché è la traccia di qualcosa che è già scomparso.

Alla luce di queste riflessioni, la lettura della figura dello *chiffonnier* proposta da Compagnon, per quanto ricca di spunti ben documentati, appare non esaustiva. Il critico, infatti, conservando una certa dose di positivismismo, 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 della cosiddetta *histoire événementielle*, poiché anche gli storici inclini allo studio della mentalità e alla storia delle idee non possono rinnegare il valore del piano simbolico nell’analisi dei fatti sociali. Per quanto si possa riconoscere alla storia materiale un’importanza fondativa, non appare ai nostri occhi giustificata la svalutazione del piano dell’immaginario poiché quest’ultimo è strettamente legato alla realtà, o meglio, ne fa parte e spesso le dà forma.

L’analisi di Compagnon del 2015, approfondita nel saggio *Les Chiffonniers de Paris* del 2017, mette in rilievo 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 di questa figura sarebbe, quindi, fondamentale in una società nella quale nulla si perde e tutto si trasforma (Compagnon 2015)<sup>12</sup>. La messa in evidenza di questo aspetto comporta conseguentemente una critica delle interpretazioni precedenti, ritenute carenti nell’inquadrare storicamente questa figura, poiché non viene sufficientemente sottolineata l’importanza che nel XIX secolo aveva assunto l’*industrie de rebuts*<sup>13</sup>. Questa precisazione può certamente aiutare a con-

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Troviamo un riferimento a questa economia circolare alla voce *chiffonnier* del *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* di Béchét: “Le dépôts de chiffons les plus considérables sont situés dans les rues Mouffetard, des Filles-Dieu, de la place aux Veux ... .

testualizzare una professione storicamente attestata, ma non deve 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 già fatto riferimento, è largamente diffusa, come attestano numerose opere dell'epoca<sup>14</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*" (de Jouy 1823, 443). 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. (1841, 51-52)

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 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. 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 in ragione della fierezza e morigeratezza di Christophe, un personaggio lontano dal diffusissimo cliché dello *chiffonnier* ebbro: "il ne s'enivre pas, il marche

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 josph, papier rose, papier bleu, papier de toutes le couleurs" (Brazier 1835, 145).

<sup>14</sup>Per esempio, quest'analogia è presente fin dal titolo della commedia in cinque atti *Le Chiffonnier ou le Philosophe nocturne* di Emmanuel Théaulon e Étienne Créty, per la prima volta a Parigi al Théâtre de Variété il 3 gennaio 1826 ed edita nel medesimo anno a Parigi.

seul, il vit seul” (Berthaud 1841, 335). Come sottolinea Berthaud, autore della voce “Les chiffonniers” nella già citata 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. Nel 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. (Berthaud 1841, 335)

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. (Ivi, 334)

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 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: si tratta di Liard<sup>15</sup>, ritratto dalla matita del vignettista Charles-Joseph Traviès de Vil-

<sup>15</sup> La figura emblematica dello *chiffonnier* Liard è presente anche nel *Nouveau tableau de Paris au XIVe siècle*: “Il existe à Paris un chiffonnier nommé Liard (drôle de 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” (Brazier 1835, 145).

lers<sup>16</sup>. Questo personaggio incarna, in maniera ancora più evidente rispetto ai ritratti analizzati in precedenza, la versione popolare della *flânerie*. In questa vignetta Liard non è rappresentato come uno *chiffonnier* professionista, dato che l'ambientazione non è quella di una scena parigina ma bucolica, come se il suo intento 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 stracciavendolo. 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 dei classici greci e latini. Champfleury dedica una parte della sua *Histoire de la caricature moderne* a Traviès ed alcune pagine alla caricatura dello *chiffonnier*-filosofo:

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 brides de Virgile pour étonner les badauds, fier du portrait de Traviès, il se promenait avec son crochet et son sac<sup>17</sup>, posant un peu, car les Parisiens se disaient: 'Voilà Liard.' (Champfleury 1865, 217-218)

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. Il corpus di testi analizzati evidenzia, infatti, 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>18</sup>, quanto il fiorire di rappresentazioni letterarie intorno ad una figura che affascinava già i contemporanei.

<sup>16</sup> Pubblicata con il sottotitolo "Liard, chiffonnier-philosophe" sul quarantottesimo numero della *Bibliographie de la France*, il 1 dicembre 1832; litografia ripresa su *Le Charivari* nel 1834.

<sup>17</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>18</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 les çons 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:

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.

...

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.  
(Baudelaire 1975 [1857], 73)

L'accumularsi di questi correlati memoriali in spazi sempre più ristretti è legato in larga parte all'accelerazione del ritmo di vita nella società moderna, cioè a quel processo che Baudelaire stesso definisce "americanizzazione"<sup>19</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, può essere associata la potenzialità ricostruttrice degli stessi attraverso un reinvestimento, una contromemoria culturale. Infatti, lo scarto, in qualità di *sineddoche* non figurata, svolge anche una funzione catartica e *soteriologica*.

<sup>19</sup> "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" (Baudelaire 1975, 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. L'immagine del *tiroir* baudelairiano, che rappresenta attraverso l'enumerazione caotica una memoria sovraccarica, ritorna nel sonetto proemiale della raccolta *Le coffret de santal* di Charles Cros. In questo testo 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,  
Crépons 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. (Cros 1970 [1873], 47)

Il lungo elenco di oggetti, presente nelle due quartine ha la funzione di enfattizzarne l'inutilità<sup>20</sup>. Come scrive Orlando "l'elenco intensifica la defunzionalizzazione primaria delle cose nominate, serrando il ritmo alla fine e stipando nell'ottavo verso quattro inutili elementi" (Orlando 2015 [1993], 21). Questi residui appassiti e questi scarti iconici di un interno borghese vengono trasformati in feticci del *suranné*, ovvero del superato. La portata simbolica del sonetto, che riflette sulla collocazione sociale dell'arte stessa, sta nel dichiarare il solo possesso di antimerici dalle quali l'autore vorrebbe trarre un paradossale 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 vitale, destinata ad esaurirsi per questo in breve tempo.

<sup>20</sup> "Si tratta naturalmente di un elenco, per ben otto versi. Ci si può chiedere se il primo – con la sua immediata messa in questione della funzionalità degli oggetti: gingilli 'dagli impieghi incerti' – costituisca un primo elemento che sta alla pari coi successivi; oppure una sintesi iniziale dell'elenco, che estende a tutti i successivi quel predicato di dubbia funzionalità" (Orlando 2015 [1993], 21).

Il *coffret* di Cros 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. Questo tratto accomuna Cros a Baudelaire benché una evidente diversità di tono allontani i due componimenti: per quanto possa essere messa in discussione la tesi di Orlando secondo la quale il testo baudelairiano emana “una depressione quasi sinistra ... come se i resti del passato ispirassero, più che compiacenza, ripugnanza” (Orlando 2015 [1993], 23), certamente nel testo baudelairiano non troviamo quella malinconica compiacenza propria di *Le coffret de santal*. In Baudelaire emerge, invece, una forte componente straniante legata alla condizione propria dell'uomo moderno. L'elemento reietto, centrale nell'opera baudelairiana, appare ancora segnato da una determinazione morale. La Parigi di Baudelaire e degli *chiffonniers* è infatti 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” (Compagnon 2015, 56). Ed è proprio 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* (Baudelaire 1975 [1857], 106-107). 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” (1842, 174). 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. (Baudelaire 1975 [1857], 382)

In *Le Vin des chiffonniers* si evidenzia una solidarietà tra il poeta e lo straccivendolo del tutto estranea alla letteratura fisiologica. Secondo Benjamin, Baudelaire riconosce infatti lo *chiffonnier* come la figura che rappresenta in maniera più provocatoria la miseria dell'uomo: è sodale del poeta in una visione del mondo critica e non paternalistica, che prescinde da ogni commiserazione.



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:

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,

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.

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.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,  
Moulus par le travail et tourmenté par l'âge,  
Éreintés et pliant sous un tas de débris,  
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,  
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles  
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux.  
Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux  
Se dressent devant eux, solennelle magie!  
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie  
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,  
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole  
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole;  
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits  
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence  
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,  
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;  
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil! (Ivi, 106-107)

L'analogia tra lo *chiffonnier* e il poeta, già riconosciuta come topos della letteratura coeva insieme con l'accostamento dello straccivendolo al filosofo, ritorna al v. 6. Entrambe le figure appaiono socialmente emarginate e senza possibilità di redenzione. I *glorieux projets* ai quali lo *chiffonnier* si dedica possono richiamarsi in antifrasi alla selezione e catalogazione degli

scarti vomitati dall'enorme Parigi. In tal caso, l'ubriachezza come alterazione dell'ordine delle cose, offre la chiave del rovesciamento critico: lo *chiffonnier* è rappresentato come un giustiziere del popolo. Attraverso l'ubriachezza, la quale agisce come catalizzatore rimuovendo a sua volta la rimozione sociale del dolore, egli riesce a vedere più chiaramente la condizione di marginalizzazione alla quale è destinata una parte della popolazione parigina, relegata in brulicanti bassifondi. Questi emarginati, piegati sotto il peso di resti vomitati dalla città (vv. 15-16), sono comunemente considerati alla stregua di scarti umani e destinati ad una morte silenziosa (v. 30).

Ritroviamo, inoltre, al v. 3 l'immagine del fango, sulla quale avremo modo di soffermarci in seguito poiché costantemente presente nei *Tableaux parisiens* e nelle *Fleurs du Mal* in generale. Un'immagine analoga si trova anche in un poema, inizialmente attribuito a Baudelaire, pubblicato in un'opera collettiva nel 1843 da Levassieur, Prarond e Argonne, in cui 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.  
(Argonne, Levassieur, Prarond 1843, 76-77)

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 l'addentrarsi in questioni di tale natura non è tra gli obiettivi di questo studio, possiamo rilevare, sulla base di quanto evidenziato in precedenza, la persistenza, a questo stadio della produzione baudelairiana, di una marca moralistica poiché l'attività della *chiffonnière* è predicata con l'aggettivo "orribile". Anche se gli aggettivi legati all'abiezione sono spesso presenti in Baudelaire come marca di paradossale salvazione, nella produzione baudelairiana matura lo sguardo sulle donne abbandona la postura paternalistica, considerando tutte le figure della miseria urbana come potenziali istanze critiche.

Anche nei *Paradis artificiels* (1860) è presente 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. (Baudelaire 1975 [1860], 381)

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 proposta dalla tradizione fisiologica.

Un altro elemento tematico significativo in Baudelaire è la rivisitazione della tradizione romantica dell'alchimista. Il compito del poeta, *chiffonnier* e alchimista al contempo, è infatti 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 taboue et j'en ai fait de l'or" (Baudelaire 1975, 192)<sup>21</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" (de La Bédollière 1842, 172). 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" della produzione di Hugo, come di altri contemporanei. In una lettera del 1855, indirizzata a Paul Meurice, 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" (Compagnon 2015, 145). Un'immagine non dissimile è presente in una sezione dell'opera *Les Français peints par eux mêmes*, in cui lo *chiffonnier* è ritratto 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" (Berthaud 1841, 338). Un ulteriore riferimento al fango è rintracciabile nella descrizione dello *chiffonnier* riportata da Émile de La Bédollière nella sua opera fisiologica: "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" (1842, 170). Anche in un capitolo

<sup>21</sup> Questo verso è tratto da *Épilogue II* [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861]: "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" (*Ibidem*). Troviamo un riferimento a questa dialettica anche in *Bribes*, un altro componimento delle *Fleurs du Mal*: "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" (ivi, 188).

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’ils heurtent dans la boue” (Anonimo 1841, 123). Baudelaire si appropria dunque di queste immagini “di scaroto”, 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 frammenti tratti da altri autori di cui Baudelaire si appropria ricontestualizzandoli provocatoriamente in un discorso di riuso, sia esso in versi o in prosa, come testimonia appunto l’intenzione del florilegio contenuta nei progetti di prefazione alle *Fleurs du Mal* (Baudelaire 1975, 181-186). In tal senso si rafforza ancor di più, seppure in termini inediti, l’analogia tra *chiffonnier* e poeta: l’azione dello straccivendolo che setaccia gli angoli delle strade per trarne profitto può essere letta come una metafora meta scritturale.

Nei già citati *Tableaux de Paris* di Louis-Sébastien Mercier la ricerca di frammenti di vissuto urbano nel fango è presente, ma con una valenza morale 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?” (Mercier 1994, 452). 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>22</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” (*ibidem*).

Benché queste riflessioni presuppongano una visione del mondo ancora bipartita tra l’“alto” e il “basso”, esse 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>23</sup>. La sintesi dell’opposizione tra “basso” ed “alto” compiuta dallo straccivendolo, che redime il

<sup>22</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>23</sup> “Sans son croc, mon ouvrage n’existerait 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 à conserver les flammes de l’éloquence, les pensées sublimes, les traits généreux des vertus, les actions les plus mémorables du patriotisme ... Honneur au chiffonnier!” (Mercier 1994, 452).

rifuto 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" (1852, 357). In un'opera successiva di Champfleury, *L'Hôtel des commis-saires-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" (Champfleury 1867, 166).

Tornando a Baudelaire, la cui opera resta una chiave di volta per il superamento della dicotomia basso-alto, conviene soffermarsi su *Perte d'auréole*, uno dei quadri più celebri dello *Spleen de Paris*, incentrato sulla contaminazione tra melma e oro. Questo quadro risulta fondamentale per comprendere l'opera di Baudelaire nel suo insieme e la modernità tutta, proprio perché la poesia vi 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 raccogliarla e risolverla. "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, rabaissé, humilié, méconnaissable" (2015, 56). La scena tratta dallo *Spleen de Paris* ritrae un momento di vita quotidiana nella concitata metropoli parigina: "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" (Baudelaire 1975 [1869], 352). La scelta del verbo frequentativo "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, proprio come accade nel componimento intitolato *Le Couvercle*. 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>24</sup>. Tuttavia, la scena urbana non tarda ad assumere una connotazione angos-

<sup>24</sup> *Le Cygne* può essere considerato come il manifesto di questo modo di procedere, per la straordinaria sequenza di allegorie che nascono da uno sguardo posato su un mondo in frantumi. Il poeta-flâneur mentre passeggia per Parigi assiste ad un singolare spettacolo ... La città è costruita come teatro della memoria, i luoghi si fanno depositi di ricordi letterari, in nome non di una realtà presente, ma di una assenza" (Castoldi 2012, 53-54).

sciosa (“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. (Baudelaire 1975 [1869], 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 che ricopre il 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>25</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 sé 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 Robert Rauschenberg *Dirt Painting* (1953). In questo caso il fango non è solo rappresentazione, ma diviene materia costitutiva dell’opera. 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 “contamini” 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 tra i due poli in questione.

L’intuizione di Rauschenberg fornisce ulteriori spunti di indagine nel campo delle arti figurative, le cui relazioni tematiche con l’ambito letterario possono apportare spunti di confronto talvolta inattesi. Anche l’artista contemporaneo Richard Lang utilizza il fango come materiale privilegia-

<sup>25</sup> Questo aggettivo è un hapax presente in *Les Misérables*: “La voirie immonditielle souterraine de Paris” (Hugo 1951 [1862], 520).

to nella sua personale, tenutasi nel 2016 presso la galleria Lorcan O'Neill. In questa esposizione, dal significativo titolo *River Avon Mud*, sono infatti esposte opere realizzate con il limo del fiume Avon. Lang, uno degli esponenti di spicco della Land Art, attraverso i suoi *Mud Works* vuole 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 Lang ha iniziato a risalire il corso del fiume Avon per raccogliergli il limo, materia prima attraverso la quale si propone di risolvere la dicotomia tra arte e fango. Nei cosiddetti *Finger Prints* sono allineate una serie di impronte umane realizzate con il fango.

Le impronte umane in fango allineate nei *Finger Prints* possono essere considerate il modo più ancestrale di plasmare una forma. Queste portano con sé una duplice valenza poiché manifestano un'assenza intesa come traccia di presenza, secondo quanto ha evidenziato Georges Didi-Huberman nel saggio introduttivo del catalogo dell'esposizione *L'empreinte* tenutasi presso il Centre Georges Pompidou nel 1997: "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 (Assennato 2016).

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" (*ibidem*).

### 3. Prospettive contemporanee

#### 3.1 Collezionismo al femminile: la chiffonerie sentimentale

Possiamo rilevare un atteggiamento simile a quello dello *chiffonnier* anche in altri personaggi letterari che collezionano scarti e oggetti reietti. In particolare, alcuni personaggi letterari femminili si sono dedicati alla collezione minuziosa di oggetti di scarto ai quali hanno conferito una funzio-

ne sentimentale di natura spesso feticistica. Anche se questi personaggi appartengono a epoche storiche e a contesti socioeconomici differenti, li accomuna un'attitudine non dissimile nel valorizzare il reietto, che in Flaubert e Gozzano appare sotto forma di oggetto desueto, mentre nelle opere contemporanee prolifera attraverso un accumulo ossessivo o diviene uno strumento attraverso il quale esperire la propria ansia di redenzione.

Nel racconto breve *Un Cœur simple* di Gustave Flaubert (1952 [1877]) la protagonista è la serva Félicité che, dopo una vita di sacrifici, ormai anziana, 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 donna. La misera stanza da notte viene descritta come una sorta di deposito, definito *bazar*, di cose di varia natura, per lo più 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 coquilages 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. (Flaubert 1952, 617)

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, o di un controarchivio, nel quale sono ammucchiate cianfrusaglie, ma in essa si respira anche un'atmosfera sacra quasi si trattasse di una cappella. Gli oggetti defunzionalizzati sono infatti investiti di un senso di pietà quasi religioso. Félicité mostra un'attitudine quasi religiosa alla conservazione di cose reiette, che testimonia un sentimento sia di pietà sia di intima affinità con gli scarti. Troviamo un atteggiamento analogo nel personaggio di Pljuškin, l'avarò di *Мёртвые души* (*Mértvyje duši*; *Le anime morte*) di Gogol' (1842), che si contraddistingue per l'abitudine a raccattare e ammucchiare oggetti; abitudine che lo rende grottesco e caricaturale nella sua adorazione per la roba. Se lo evochiamo in questo contesto è per suggerire un confronto con il caso di Félicité. Questo per-



sonaggio sviluppa infatti 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 rappresentata dall'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.

L'atteggiamento della serva il cui nome Félicité è una patente antifrasi, non viene mai rappresentato in chiave patetica, non si mette in luce una tendenza all'autocommiserazione; Félicité, al contrario, risulta un personaggio fiero nella propria 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 ricordo. Questi oggetti eteroclitici inutilizzabili assumono valore in questo spazio circoscritto grazie al forte legame sentimentale di cui si fanno mediatori. 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" (2015 [1993], 35).

Il binomio tra deposito eteroclitico e luogo di culto declinato all'insegna del kitsch, è già presente, come ricorda Orlando (*ibidem*), nella descrizione della casa/bottega di Frau Nietken in *Isabella von Ägypten* di Achim von Arnim, dove gli scarti ammassati 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. (von Arnim 1918 [1812], 70-71)

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 pri-

marie e rifunzionalizzazioni secondarie” (Orlando 2015 [1993], 32). 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 attraverso un meccanismo straniante, grazie al quale la casa/bottega diviene un magazzino di scarti in alcun modo rifunzionalizzabili, cioè di tutti quegli oggetti ancora potenzialmente commercializzabili ma di cui nessun avventore vuole appropriarsi. La descrizione dell’accozzaglia di oggetti raggiunge un livello di straniamento tale da anticipare, per alcuni aspetti, 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 anche 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 sacro, a differenza del racconto di Flaubert, nel quale gli scarti accumulati vengono investiti dall’aura 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 e dalla valorizzazione di oggetti di pessimo gusto ascrivibili appunto alla categoria del kitsch. Guido Gozzano è uno dei poeti più rappresentativi in tal senso, poiché costruisce una sua originale poetica dell’oggetto muovendosi all’interno di queste istanze. Come nelle opere analizzate precedentemente, anche nelle liriche di Gozzano sono le figure femminili ad incarnare la tendenza compulsiva all’accumulo. Il riferimento al racconto di Flaubert appare evidente fin dal nome delle protagoniste, poiché a Félicité di *Un cœur simple* corrisponde la *Signorina Felicita* del componimento omonimo (Gozzano 1980 [1911]). Oltre alla lirica *La Signorina Felicita*, che fa parte de *I colloqui*, risulta particolarmente rilevante, a livello tematico, un altro componimento poetico presente nella medesima raccolta dal titolo *L’amica di nonna Speranza* (*ibidem*).

Nell’opera di Gozzano sono presenti lunghi elenchi di oggetti quotidiani con funzione ornamentale, storicizzati in maniera precisa poiché rappresentano una determinata epoca ancora ben presente nella memoria collettiva primo novecentesca; memoria corrispondente ad una cinquantina di anni prima dell’epoca di composizione del testo, cioè al periodo della giovinezza della protagonista del componimento, amica personale del poeta. 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. 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 evidente dal filtro dell'ironia, è Guido Gozzano. (2011, 14)

Gozzano tratteggia ambienti piccolo-borghesi sbiaditi e logori con un distacco ironico venato talvolta di sottile nostalgia. Questi interni accolgono le suppellettili più varie: lunghe filze di oggetti stanno a testimoniare la pulsione conservativa di certe anziane signore e la corrispettiva fobia verso le cose della vita. Come evidenzia Remo Ceserani, gli oggetti vengono trasformati, secondo una tendenza già cara al simbolismo, in "veicoli emblematici di 'valori' individuali e storici, ... *oggetti-ricordo, reliquie* di un museo personale e collettivo" (Ceserani, De Federicis 1986, 936). Secondo la definizione benjaminiana, infatti, l'oggetto-ricordo [*Das Andenken*] altro non è che una reliquia secolarizzata. 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!)

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 acquerelli un po' scialbi,  
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

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,

il cucù dell'ore che canta, le sedie parate a damasco  
chermisi ... rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta! (Gozzano 1980, 91)

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 altro componimento, contenuto nella medesima raccolta, dal titolo *La Signorina Felicita, ovvero la Felicità*. 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. (Serra 1938, 295)

Anche se la lirica è permeata da quel sentimento di ironica nostalgia, che è considerato il tratto distintivo della poetica gozzaniana, il passato non viene evocato come mito fascinoso, bensì è venato di squallore: "Odore d'ombra! Odore di passato! / Odore d'abbandono desolato!" (1980, 169). Il solaio, quale luogo atto a rappresentare il passato, viene descritto come l'ambiente deputato alla conservazione di cianfrusaglie; una sorta di controarchivio che comunica, nel suo silente persistere, una sensazione di "bellezza riposata". Per questo motivo la visita al solaio di Villa Amarena, nella IV sezione, 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". Ciarpame assunto a medium poetico, atto a consentire un contatto diretto con il passato.

#### IV

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:

"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..."

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  
arcade, sotto un bel cielo pagano.

Intorno a quella che rideva illusa  
nel ricco peplo, e che morì di fame,  
v'era una stirpe logora e confusa:  
topaie, materassi, vasellame,  
lucerne, ceste, mobili: ciarpame  
reietto, così caro alla mia Musa! (Gozzano 1980, 172-173)

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... (Ivi, 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) 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 superata 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. Si tratta prevalentemente di 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 positivamente come custodi della memoria, per quanto la loro funzione sia parziale e rilevante solo a livello individuale. 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, 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 progressivamente nella narrazione, sembrano riflettersi sul particolare rapporto che il personaggio instaura con gli oggetti di scarto.

L'episodio nel quale emerge più chiaramente questo aspetto non risolto ha come motivo scatenante il grande *garage sale* organizzato nel quartiere, una pratica largamente diffusa nell'Ungheria comunista. Questa vendita di oggetti inutilizzati è un vero e proprio rito collettivo improntato al riciclo che testimonia l'esistenza di un'economia circolare nella quale l'abitudine dell'"usa e getta" è 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 oggetti inutili metta in luce un conflitto personale e debba essere collegata a 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, si vuole sottolineare anche la condizione di "scarto" a cui sono condannate le due figure 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. (Szabó 2005, 74)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Per motivi di difficoltà linguistica le citazioni in lingua originale non vengono riportate, tuttavia i riferimenti essenziali sono indicati in bibliografia.

Emerenc è soprattutto una collezionista di scarti di strada: girovaga per le vie come una novella *chiffonnière*, alla ricerca di tesori da salvare. Tuttavia, spesso non tiene per sé questi oggetti, ma li deposita nella casa della padrona, che osserva l'operazione con disappunto ma decide di non urtare la sensibilità della governante. Mentre le collezioniste ottocentesche e primo novecentesche si ergono a custodi passive dell'esistente affettivo, ossia dei relitti domestici, le *chiffonnières* contemporanee, come Emerenc, 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 infatti reliquie affini alle "rovine dell'esistenza devastata" (Szabó 2005, 77) della donna, quindi il loro salvataggio presuppone un riscatto esistenziale.

I delicati equilibri famigliari iniziano, però, ad incrinarsi: il marito di Magda non tollera la presenza di quegli 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. (Szabó 2005, 75)

Tra la tendenza all'accumulo di Emerenc e le rimostranze del marito, Magda fatica a trovare una mediazione, così sceglie una collocazione a suo avviso più accettabile per alcuni 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 diletante in dissidio con il mondo" (ivi, 78).

L'occultamento di questo grottesco soprammobile provoca una reazione violenta da parte di Emerenc, che aggredisce verbalmente Magda<sup>27</sup>. Il com-

<sup>27</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. Tolsi la conchiglia di nautilus, con la base di corallo, che era passata dalla console di Mária Rickl a mia madre ... , la portò in cucina con aria disgustata,

portamento dell'anziana signora testimonia un conflitto interiore, attestato parimenti dal collezionismo di questi scarti salvati dalla strada e da 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. (Ivi, 79)

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 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?' (Ivi, 80)

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 del personaggio. 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 sua figura. 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" (ivi, 77). 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.

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" (ivi, 78-79).



Alla fine, 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, diviene un ricettacolo di rifiuti e scarti ripugnanti. La casa rifugio si trasforma, 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, gli avventori si trovano di fronte a una sorta di discarica domestica. 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. (Ivi, 188)

L'abitazione può essere resa nuovamente vivibile solo dando alle fiamme gli averi di Emerenc. Le operazioni di disinfestazione per riportare questa casa-disarica a condizioni sanitarie accettabili vengono descritte in maniera minuziosa anche attraverso lunghi elenchi di oggetti in disfacimento pronti per essere distrutti. Il ritmo di avvicendamento delle sequenze rallenta in questa fase 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 ammucciata 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, cosparsero di benzina il *loversit* e le sedie, appiccarono il fuoco. (Ivi, 202)

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>28</sup>. La stanza, sotto un'apparenza di normalità, si rivela 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" (ivi, 251), afferma il tenente colonnello che ha accompagnato la donna nella casa. Anche in questo caso 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 discarica 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" (ivi, 253).

Talvolta lo spazio nel quale vengono conservati gli scarti e le cianfrusaglie è, come abbiamo visto a proposito di Baudelaire, un mobile a cassetti 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, pignolissime conservatrici verso le improbabili occorrenze d'una dimora dove né refe né spago non è, dato che non ci sarà nulla da impacchettare. (Gadda 1989 [1957], 226)

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 dedicato al ricordo. Questa connotazione di

<sup>28</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" (Szabó 2005, 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" (ivi, 251).

genere va, però, come si è ricordato, scemando nella più stretta contemporaneità a favore di una maggiore presa di coscienza etica e critica nella relazione con i rifiuti, che tenda a travalicare la memoria personale dell'esperienza vissuta nell'ottica di una visione collettiva.

Nella stretta contemporaneità la tendenza femminile alla nobilitazione dello scarto, come sostituto metonimico del ricordo, 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 lo scarto assume anche una valenza neo-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 *Want Not* (2014 [2013]) 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 avanzati. 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>29</sup>, costruiscono con gli scarti tutto il necessario per vivere. La vita condotta dai due giovani è, però, contraddistinta da un evidente isolamento poiché Micah è convinta di non poter combattere il sistema dello spreco continuando a farne parte: “you can't fight the system, or even change it, if you're part of the system, if you're beholden to it” (ivi, 74), sostiene a più riprese. La ragazza oppone il suo stile di vita a quello dominante nel quale le persone vengono educate a buttare via le cose:

I mean, the trash, yeah. Okay. Foraging is about refusing, on a totally personal level, to join in the overconsumption that's just, just sucking the life from the planet. It's about shunning commodity culture, or disposable culture, whatever, it's different words for the same thing. The amount of waste this society generates, it's enough to feed and clothe and sustain entire other countries. ... So it's not only possible but doable to survive off that waste stream. I mean, check out the pumpkin pie in the kitchen ... Exhibit A. (Ivi, 72-73)

<sup>29</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 sifted through the bag's contents: donuts, Portuguese rolls, kaiser rolls, bagels, cookies, cream horn, Swiss rolls, challah, and muffin. The effluvia of the Key Food bakery department, most of it edible but none of it salable, discharged to the curb. ... He considered the cookies but they were nestled in a wad of paper towels drenched in something blue – Windex, he guessed. ... Ditto the bagels, though he didn't care about them, since day-old bagels were his easiest prey. Unger's over on Avenue B had the best ones anyway, and Mr. Unger ... put out two or three full bags of them nightly. The only problem with those was Mr. Unger himself, who would sometimes change out of the store to demand payment. Talmadge was always quick to skedaddle but Micah relished the fight. ‘They're trash,’ she'd say. ‘They're *my* trash,’ he'd reply” (Miles 2014, 4).

Matty, un vecchio compagno d'università di Talmadge che viene ospitato per un breve periodo dalla coppia, si trova fin da subito in difficoltà ad adattarsi allo stile di vita "freegano" e mette in discussione una serie di prassi ormai consolidate. Questo personaggio critica l'atteggiamento spesso integralista di Micah nel raffrontarsi 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>30</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* (1966) 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 nelle diverse 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 di cose vecchie 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 *Want Not* il segregante rapporto tra Micah e Talmadge viene messo in discussione dall'outsider Matty che si trova in una posizione tale da poter evidenziare, dal suo punto di vista, le criticità presenti nelle scelte di vita della coppia freegana.

What was in there? Garbage was in there. And as much as he dug what Tal and Micah were doing, how they'd engineered this whole presto-chango disappearing act from society, how they were giving a righteous middle finger to the whole capitalist grind, living pure and all that shit, still ... garbage was garbage, man, it was tampons and diapers and smeary pink meat wrappers and chicken bones and cat litter and scratched CDs and dull razors and expired coupons and ballpoint pens that didn't work anymore. To hear Tal and Micah tell it, however, it was like some barely known wormhole into

<sup>30</sup> "The whole exchange was avoidable since there was a two-hour window between the time that Mr. Unger locked the shop, at seven, and when the Department of Sanitation trucks rolled up at nine, during which time the bagels were free for the loading, but Micah operated on her own narrow terms – angry fat-jowled relics be damned" (ivi, 4-5). "Violating Micah's code of etiquette, he left the plastic bag untied – as with virtuous backpackers, the scavenger's dictum was to leave no trace – as he pushed it, with his knees, back into the base of the pile" (ivi, 15).

another dimension of society, the flip side, the ass end, where everything is genuine and raw because it's not meant to be seen – that garbage was only *truthful* thing civilization produced, because that's where all the dirty secrets went, all the adulterous love letters and the murder weapons and the abandoned poems and the unflattering photos and the never-to-be-counted empty booze bottles and the wads of Kleenex dampened by a woman who can't understand why she rises from bed at 3 A.M. and goes creeping by her perfect sleeping husband and children to weep at the kitchen table about imperfections she can't quite name. It was all in there, Micah and Tal said, just waiting to be hacked: the secret files of mankind, dragged weekly to the curb. (Miles 2014, 222)

Matty, pur rispettando dal punto di vista etico la scelta di Micah e Tal-madge, 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", come scrive Georges Perec (2007 [1975], 17), non salvaguarda, ma che gli individui stessi tendono a voler obliare.

### 3.2 Chiffonniers contemporanei

#### 3.2.1 Raymond Isidore e la sua cattedrale

*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). La vicenda è presentata all'interno di una narrazione a cornice nella quale il narratore autodiegetico racconta del suo incontro con l'opera di Picassiette e spiega le ragioni che l'hanno indotto a scrivere la biografia di questo singolare personaggio. Il narratore-biografo premette, con una certa dose di ironia, di non considerarsi un "fanatico della verità storica" (Franzosini 1995, 28), la quale si rivela, in ultima analisi, sempre relativa e inafferrabile "frutto di un'illu-

sione” (*ibidem*). 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 intende 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 funzionale attraverso osservazioni ironiche<sup>31</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* (1979), dal quale lo separa una “diversa concezione del genere letterario chiamato biografia” (Franzosini 1995, 34).

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 dai riferimenti, nel testo, a Marcel Schwob, un antesignano del genere della biofiction contemporanea, dal momento che “qui per la prima volta a personaggi storici si applicano senza prudenze l’invenzione e la creatività letteraria” (Mongelli 2016). Il narratore fin dalle prime pagine dichiara infatti di essere un appassionato lettore delle opere di Marcel Schwob, di aver 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 invenzione diegetica 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.

<sup>31</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” (Franzosini 1995, 47).

Fa riferimento all'opera di Schwob anche il frammento citazionale posto in epigrafe al romanzo: " ... poiché ogni costruzione è fatta di frantumi" (*ibidem*). Tale citazione viene estrapolata da una delle considerazioni, venute di epicureismo, presenti nell'opera *Le Livre de Monelle*: "Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien. Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau dans le monde que la forme" (Schwob 2003 [1896], 7). 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. (Franzosini 1995, 19-20)

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'" (ivi, 20).

L'intera biografia di Raymond Isidore è focalizzata sulla edificazione 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 volto fornire una spiegazione, più o meno credibile, delle cause profonde e delle azioni quotidiane compiute per realizzare l'opera. Viene narrato, ad esempio, un episodio fittizio a proposito della riacquisizione della vista da parte del piccolo Raymond, che determina la sua profonda attrazione per le vetrate della Cattedrale di Chartres; tale fascino darà impulso alla realizzazione della sua *Maison* in omaggio alla Vergine in concomitanza con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale<sup>32</sup>. L'opera di Picassiette può essere infatti considerata, secondo il suo biografo, una vera e propria cattedrale:

<sup>32</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'avere i maestri vetrai mischiato al contempo la polvere di zeffiro e finanche frammenti sminuzzati di pietra filosofale. In luogo dei suoi occhi di purissima luce egli decise di fornire alla Signora una serie – come dire? – di protesi oculari: *ché* tra i rosoni della cattedrale di Chartres e i 'rosioni' della *Maison Picassiette* c'è in qualche modo la differenza che passa tra un occhio vero e un occhio di porcellana" (ivi, 73).

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. (Ivi, 66)<sup>33</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 decidono di dare un ordine a quel groviglio convulso. La discarica appare agli occhi di Picassiette come una montagna popolata da topi su cui spiccano il volo uccelli “arruffati”, un luogo che rappresenta uno “spaventoso disastro”. Questo spazio viene descritto facendo ricorso all’accumulazione e ad immagini di distruzione quasi apocalittiche:

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

Isidore si sente subito attratto da questo luogo, che percorre in ogni direzione per analizzare tutti gli scarti presenti nella colossale massa di immondizia davanti ai suoi occhi. Prova un sentimento di ammirazione verso quell’imponente agglomerato di rifiuti e considera la montagna una visione maestosa e solenne, poiché “rappresenta lo sforzo supremo della materia di cui sono fatte tutte le cose del mondo per proclamare orgogliosamente che la propria sostanza non aveva nulla di pesante, di torbido, di irrimediabilmente inerte. Che c’era una forza attiva” (ivi, 64). Comunemente lo scarto e il residuo destano un sentimento di repulsione, tanto da indurre le persone a sbarazzarsene nel minor tempo possibile, poiché mettono in discussione l’ordine esistente, come sostenuto da Michael Thompson in *Rubbish Theory* (1979). Al contrario, secondo Raymond Isidore, i rifiuti non sono una forza negativa portatrice di disordine, ma una fonte materiale di energia,

<sup>33</sup> In seguito il narratore enumera una serie di analogie tra una Cattedrale e l’opera di Picassiette.



da ridestinare costruttivamente alla creazione di un'opera d'arte. Anche se i detrattori dell'opera di Picassiette ne criticano la natura adducendo come pretesto la materia ripugnante che la costituisce, bisogna considerare che “per l'arte niente è impuro. Per l'arte niente è ignobile. E l'arte stessa conferisce alla materia motivo per essere ammirata” (Franzosi 1995, 130).

L'idea di erigere la propria personale cattedrale impone, all'interno dei rifiuti, una selezione. Raymond Isidore sceglie infatti solo “la parte più pregevole di quel grandioso e lercio sedimento in forma di rilievo montuoso prodotto dall'uomo in virtù della sua infinita voracità e della sua sterminata capacità di dissipazione” (ivi, 65); ovvero i frammenti di vetro e ceramica. Raymond Isidore incarna dunque la figura dello *chiffonnier*, poiché compie una cernita 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, dà un senso alle giornate di Raymond Isidore e può dirsi conclusa solo quando il sacco di paglia è pieno fino all'orlo.

Una volta raccolti dalla discarica municipale frammenti a sufficienza per ricoprire la sua abitazione, Isidore prende congedo dall'amministrazione della nettezza urbana e si dedica completamente alla realizzazione della sua opera. Durante i sei anni della Seconda Guerra Mondiale riesce a ricoprire interamente 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 frantumi reperibili, quindi nascono numerose discariche, grazie alle quali Picassiette riesce ad estendere la propria impresa al giardino e al muro di cinta della propria abitazione.

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

La sua ossessione degenera progressivamente: Picassiette trascorre periodi sempre più lunghi in manicomio, ma anche i suoi ultimi giorni di vita sono caratterizzati da una ricerca frenetica di nuovi frammenti<sup>34</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

<sup>34</sup> “... il suo proposito è ancora e sempre quello di raccogliere le tessere lucenti e versicolori con cui portare a compimento la propria cattedrale” (ivi, 126).

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" (2012, 157).

L'opera di Raymond Isidore offre diversi piani interpretativi al narratore-biografo, che tenta di sviscerarne le tensioni più profonde. Inizialmente il biografo riflette sul lavoro di Picassiette come se si trattasse di un'opera ascrivibile alla "scienza delle immondizie ... una disciplina recente applicando i cui metodi, vale a dire l'osservazione e lo studio della spazzatura, si giunge a stabilire, con un buon grado di approssimazione, la condizione sociale e le consuetudini degli individui che quella spazzatura hanno prodotto" (Franzolini 1995, 46). Similmente in *Underworld* di DeLillo, il gruppo chiamato Garbage Guerilla decide di impossessarsi della spazzatura di Edgar J. Hoover per venire a conoscenza di informazioni sulla sua vita, 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 una creazione artistica ma anche un documento sociale, il narratore osserva che, tuttavia, 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>35</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" (ivi, 150) 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 utilizzata da Raymond Isidore per realizzare la sua cattedrale postmoderna testimonia la capacità dell'uomo contemporaneo di consumare in maniera sempre più veloce gli oggetti che lo circondano. Accanto al tentativo di sublimazione dello scarto, troviamo una volontà di denuncia del consumo bulimico attuale e della logica dell'esclusione connaturata a questa società, che trova nella cattedrale dei rifiuti il suo monumento più rappresentativo.

<sup>35</sup> Secondo la suddivisione voluta da Eugène Poubelle nel decreto del 24 novembre 1883, si tratta del contenitore per il vetro e laceramica.

### 3.2.2 Stillman, l'archeologo postmoderno

Il primo racconto della raccolta *The New York Trilogy* (2011) di Paul Auster, "City of Glass" (2011 [1985]) 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" (1985). 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>36</sup> e si identifica con il detective protagonista dei suoi romanzi Max Work<sup>37</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" (Auster 2011, 6). L'azione romanzesca comincia quando Quinn decide di assumere un'ulteriore identità fittizia, quella dell'investigatore Paul Auster<sup>38</sup>, ed accetta l'incarico di pedinare il padre di Peter Stillman, uno studioso che sta per ritornare in libertà 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 per scoprire quale fosse la lingua originaria parlata spontaneamente dal bambino. La segregazione del figlio, durata nove anni, ha causato danni irreversibili nella sua psiche, come si evince dai "rifiuti" verbali attraverso i quali Peter cerca di esprimersi<sup>39</sup>. La bizzarra idea di contattare un investigatore privato nasce dall'altrettanto infondata convinzione che il vecchio Stillman, una volta tornato in libertà, si sarebbe recato a New York con l'intenzione di uccidere il figlio.

<sup>36</sup> Lo pseudonimo William Wilson deriva dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe incentrato sul tema del doppio.

<sup>37</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" (Auster 2011, 63).

<sup>38</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" (ivi, 61).

<sup>39</sup> L'intero racconto che Peter Stillman figlio narra a Daniel Quinn nel capitolo 2 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" (ivi, 16).

Daniel Quinn accetta di mettersi sulle tracce del vecchio Stillman senza una reale convinzione, ma lo rintraccia velocemente 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 sand events in search of the thought, the idea that will pull all this things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable" (ivi, 8).

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 following him ... the only thing he felt now was the man's impenetrability. (Ivi, 66-67)

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" (ivi, 59).

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" (*ibidem*). Sotto gli occhi stupiti di Quinn, Stillman raccoglie e scheda tali oggetti: "a collapsible um-

brella 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” (*ibidem*), addirittura “a dried dog turd” (ivi, 60), 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 oggetti 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 delle risposte sul suo comportamento. Scopre, quindi, che il visionario progetto di Stillman nasce dalla convinzione della perdita del 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” (ivi, 76). 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, e che dunque ha perduto il suo valore d’uso, non può più essere designato con il medesimo nome<sup>40</sup>. L’obiettivo di Stillman è, quindi, quello di dare nuovi nomi agli oggetti in frantumi.

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 disgregato nel quale non vi sono più certezze. Il luogo migliore per dare avvio alla propria impresa monumentale è New York, per le cui strade lo *chiffonnier* Stillman vaga come un “archeologo della città del postmoderno” (Romano 2003, 46):

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. (Auster 2011, 78)

<sup>40</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” (ivi, 77).

Stillman diviene l'icona di una società che non vede intorno a sé altro che il proprio sfacelo quotidiano ("brokenness", "disarray"); le sue azioni rappresentano emblematicamente lo smarrimento dell'individuo nel labirinto della *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" (1991, 232).

Il conflitto di ruolo tra criminale e detective viene progressivamente svuotato di senso: Quinn e Stillman in fondo condividono un'analogia visione del mondo. Il racconto si è ormai 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" (Auster 2011, 15). L'investigazione diviene metafisica<sup>41</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 (1990), 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.

In questo complesso gioco di specchi e rimandi, il progetto di questo personaggio-*chiffonnier* rivela, infine, alcune analogie con l'opera dell'autore reale Paul Auster: entrambi riutilizzano i rifiuti, ossia materiali già adoperati e poi scartati dalla tradizione. Il racconto è infatti parallelamente caratterizzato dal *pastiche* letterario che fonde ironicamente le convenzioni di generi differenti: dal romanzo poliziesco sovvertito per via della natura paradossale dell'investigazione, alla surreale digressione filosofico-religiosa, fino al discorso critico-letterario *en abyme*. La narrazione è inserita all'interno di una fitta rete intertestuale, che comprende riferimenti a Baudelaire<sup>42</sup>, al *Candide* di Voltaire<sup>43</sup>, al *Don Chisciotte* di Cervantes<sup>44</sup>, al *Paradise Lost* di Milton, a *Through the Looking Glass* di Carroll etc. L'evidente attrazione per il riutilizzo di materiali di seconda mano accomuna Auster e Stillman, poiché entrambi si prefiggono di mettere in atto un progetto di riciclo degli scarti di parole e cose sui quali dovrebbe potersi rifondare la contemporaneità.

<sup>41</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>42</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" (ivi, 110-111).

<sup>43</sup> "In the best of all worlds" (ivi, 115).

<sup>44</sup> Nel capitolo 10 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*.

### 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>45</sup>. Attraverso la narrazione della vita 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” (2012, 158). 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 di eventi, 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*. Mentre la convinzione dominante prevede una negazione della morte tramite tale accumulazione, questa vicenda di follia mostra come in realtà il tempo dell'accumulazione è il tempo stesso della morte. 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. Quando nel 1947 vengono ritrovati entrambi morti, appaiono sommersi dal labirinto che si erano costruiti intorno, che viene poi quantificato in 84 tonnellate di immondizia.

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 viene condotta in prima persona da Homer, che con il cantore epico condivide oltre al nome la proverbiale cecità. L'obiettivo perseguito attraverso l'utilizzo della focalizzazione interna 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 dell'affresco della storia americana del Novecento. Nel corso della narrazione, infatti, veniamo a conoscenza del trauma subito da Langley durante la Grande Guerra, della vita durante i “Ruggenti Anni Venti”, delle tragedie consumate durante la Seconda Guerra Mondiale ed infine del rinnovamento postbellico e del movimento hippy.

<sup>45</sup> Doctorow sostiene che l'idea del romanzo sia nata 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 più evidenti discrepanze tra eventi narrati e vicende dei fatti realmente accaduti riguarda il tempo del racconto, che comprende eventi fino agli anni Settanta, mentre nella realtà entrambi i fratelli vengono ritrovati morti nel 1947.

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

Langley's project consisted of counting and filing news stories according to category: invasions, wars, mass murders, .... There was a separate category for natural disasters such as epidemics, earthquakes, and hurricanes. I can't remember what all the categories were. As he explained, eventually – he did not say when – he would have enough statistical evidence to narrow his findings to the kind of events that were, by their frequency, seminal human behavior. (Doctorow 2011 [2009], 48)

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 reperire un paradigma atto a consentire la lettura esaustiva del mondo nella sua dimensione perennemente contemporanea, e che contenga al suo interno tutte le possibili variabili, è una costante rintracciabile in ogni ricerca di Langley, i cui illustri antecedenti nell'impresa sono Mallarmé e Borges. Questa forma di collezionismo 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 sua tendenza, Langley, durante le sue scorriere notturne, si impossessa di innumerevoli versioni dello stesso oggetto con le quali riempie progressivamente la casa: inizia con il collezionare grammofoni, per poi passare alle macchine da scrivere e ad innumerevoli altri oggetti che raccoglie in serie:

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

Il momento che segna il passaggio decisivo da un collezionismo certo maniacale, ma non ancora patologico, all'alienazione vera e propria è rappresentato dall'acquisto per pochi dollari di un'antiquata Ford Modello T. Questa automobile 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. (Ivi, 81)

La Ford Model T diventa il centro di un universo che si estende metonimicamente agli spazi circostanti: relitti, rifiuti di vario tipo vengono accumulati non più soltanto all'interno della vettura e della casa, ma anche nel giardino, adibito a deposito dei bizzarri oggetti accumulati in maniera compulsiva<sup>46</sup>. Nel romanzo troviamo lunghi e dettagliati elenchi di oggetti defunzionalizzati presenti nell'abitazione dei fratelli Collyer, la quale assume sempre più le sembianze di 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. (Ivi, 95)

Dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale, Langley riesce ad incrementare ulteriormente la sua bizzarra collezione di oggetti impadronendosi di resti bellici<sup>47</sup>. Anche se 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:

<sup>46</sup> “... our backyard had been given over the storage – things accumulated over the years that we had bought” (Doctorow 2011 [2009], 81).

<sup>47</sup> “Langley said G.I. stuff was so cheap in the flea markets that it presents a business opportunity. We had ammunition belts, boots, helmets, canteens, tin food containers with tin utensils, telegraph keys, or ‘bugs’, developed for the Army Signal Corps, a tabletop full of olive drab trousers and Ike jackets, uniform fatigues, hard wool blankets, pocketknives, binoculars, boxes of service ribbons, and so on” (ivi, 102).

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

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” (ivi, 142), 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” (*ibidem*).

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” (2012, 159), 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. 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” (ivi, 133).

La casa, diventando un luogo sempre più labirintico e invivibile, fa sì che Langley ricorra, nella parte conclusiva della sua narrazione, ad immagini via, via più claustrofobiche, restituite attraverso una vertiginosa accumulazione:

The house ... was a labyrinth of hazardous pathways, full of obstructions and many dead ends. Whit enough light someone could make his way through the zigzagging corridors of newspapers bales, or find passage by slipping sideways between piles of equipment of one kind or another – the guts of pianos, motors wrapped in their power cords, boxes of tools, paintings, car body parts, tires, stacked chairs, tables on tables, headboards, barrels, collapsed stacks of books, antique lamps, dislodged pieces of our parents’ furniture, rolled-up carpet, piles of clothing, bicycles – but it needed the native gifts of a blind man who sensed where things were by the air the displaced to get from one room to another without killing himself in process. (Doctorow 2011 [2009], 158)

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 stessero 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. (Ivi, 161)

Dalla prosa di Homer traspaiono i segni di questa perdita progressiva di contatto con la 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: progressivamente egli comincia a perdere l'udito. Ormai il personaggio, oltre alla segregazione spaziale, prova anche l'isolamento sensoriale che lo porta ad una chiusura totale al mondo esterno. La vicenda diventa sempre più cupa e desolata: Homer si chiede disperato dove si trovi Langley, dato che ormai da giorni non ne riesce più a percepire la presenza. Il racconto si chiude in un crescendo tragico, poiché per Homer la scrittura è ormai l'unica forma di comunicazione e contatto con l'esterno.

### 3.3 *Thomas Pynchon: contromemoria, entropia e rifiuti*

Contromemoria ed entropia sono termini-chiave per comprendere l'opera di Thomas Pynchon. Essi si associano, soprattutto nella prima fase della sua produzione, ad un'ossessiva presenza del tema dei rifiuti, fondamentale per analizzare il romanzo-manifesto *The Crying of Lot 49* (1966).

Per entropia intendiamo quel movimento negativo che produce il progressivo deterioramento di un ordine iniziale. In arte si considera come esempio di movimento entropico la rappresentazione di situazioni di disgregazione; questo si può compiere sia per degrado, come nel caso dei luoghi presenti nell'opera di Gordon Matta-Clark, sia per desolazione, come nei parcheggi vuoti dei supermercati ricoperti di macchie d'olio fotografati da Rusha, ai quali abbiamo fatto riferimento precedentemente; sia per iperbolica profusione di elementi, secondo il processo teoricamente infinito di accumulo del quale si sostanziano, ad esempio, le *poubelles* di Arman. L'entropia prevede, infatti, tanto un accumulo quanto un'implosione; fenomeni che possono essere considerati come un dispendio 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 rappresentato 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 Maas, un venditore di auto usate e marito della protagonista di *The Crying of Lot 49*, vediamo presentarsi per la prima volta nel romanzo il tema dei rifiuti, che costituisce all'interno dell'intera opera un *fil rouge* sottotraccia. Già nel primo capitolo troviamo un lungo elenco di oggetti di scarto che Mucho Maas 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 – (Pynchon 2000 [1966], 4-5)

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 future less, automotive projection of somebody else's life. As if it were the most natural thing” (ivi, 5). 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 e 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 come una sorta di amnesia su scala globale.

L'annichilimento della memoria nella società contemporanea è incarnato da Oedipa Maas, la moglie di Mucho e protagonista di *The Crying of Lot 49*, che

casualmente si ritrova a raccogliere le tracce indiziarie di un sistema clandestino di circolazione di informazioni. Passo dopo passo, attraverso una serie di *rivelazioni*, viene svelata l'esistenza di una rete alternativa al sistema, 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 supposed 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. (Ivi, 71)

La memoria diviene un serbatoio di informazioni incomplete carico di indizi definiti *dross*, cioè scorie: rifiuti e frammenti dai quali risulta impossibile ricomporre un intero.

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 scorie di senso che sono fisicamente incarnate dai rifiuti grazie a un processo di desimbolizzazione. Non a caso dunque il sistema Tristero, un'organizzazione che vuole veicolare una contro cultura clandestina sviluppata attraverso il sistema del vecchio servizio postale, viene rappresentato con l'acronimo "W.A.S.T.E.", che è, di per sé, un mero significante in grado di occultare parzialmente il suo significato.

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. (Ivi, 98-99)

Questa rete clandestina antisistema cerca infatti di sfruttare l'invisibilità percettiva dei rifiuti i quali, pur trovandosi perennemente accanto a noi, non vengono mai presi in considerazione quasi che la società venga colpita da 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 together 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. (Ivi, 89)

Ricordare diviene la sua missione fino a quando, al culmine della *quête*, riesce finalmente a trovare un oggetto che assurge ad emblema della memoria tutta: un vecchio materasso, definito come “stuffed memory” (ivi, 97). 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 in *The Crying of Lot 49*: 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, candle stubs 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? (Pynchon 2000 [1966], 95-96)

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 traces it. (Ivi, 97-98)

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>48</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 Maas, Winston Smith in *1984* di George Orwell (1949) 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>49</sup>. Il controllo del passato avviene attraverso una "educazione della memoria", che implica di fatto il 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 per Winston un rifugio nel quale egli 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 pocket of the past where extinct animals could walk" (ivi, 156). 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 sotto-

<sup>48</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 symptom as language, as letter, letters and litters" (Rabaté 1988, 205).

<sup>49</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" (Orwell 1987 [1949], 222).

posto 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” (ivi, 162). Il passato si nasconde in pochi oggetti concreti, come ad esempio un frammento di vetro; lo si può ricercare solo in quegli scarti talmente negletti da non essere 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 holes*, letteralmente “buchi della memoria”. Tutto quello che vi viene gettato è cancellato definitivamente, ma qualche brandello mnemonico può salvarsi dalla distruzione fisica e memoriale.

In the walls of the cubicle there were three orifices. To the right of the speak-write, 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. (Orwell 1987 [1949], 40)

Le persone che lavorano nell’amministrazione governativa sono obbligate ad utilizzare questi *memory holes* 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, with out 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” (ivi, 82). 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 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” (ivi, 95). Oltre che nella descrizione della memoria del proprie-



tario, 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" (ivi, 98). 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 dal 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. Il quaderno e gli altri oggetti 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" (ivi, 104). 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 Assmann nel suo saggio "Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory" (1996, 42): "Both Oedipa and Winston find in things discarded physical cues to memory", ma i loro percorsi hanno esiti finali differenti. 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 parziale rivelazione, 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 è previsto alcuno spazio di resistenza possibile, mentre nella postmoderna dittatura dei media descritta di Pynchon sopravvivono ancora margini di contromemoria nelle reti clandestine di rifiuti e negli scarti dell'umanità.

Nel racconto *Low-Lands* del 1960 di Thomas Pynchon troviamo già un fugace riferimento alla correlazione tra movimenti clandestini e mondo dell'immondizia che poi diverrà il macrotema sviluppato in *The Crying of Lot 49*. Si tratta di un racconto ambientato in gran parte in una discarica nella quale, negli anni Trenta, il gruppo terroristico chiamato "Figli dell'apocalisse" pareva essere riuscito a creare una rete di collegamenti, gallerie e stanze per prepararsi alla rivoluzione. Il progetto non aveva avuto seguito perché la polizia federale aveva individuato questa rete smantellandola. I protagonisti del racconto, però, riescono comunque a sopravvivere, facendosi strada tra il disordine accidentale della discarica, ed entrano 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 sviluppare 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 il luogo fisico della discarica non trova più spazio quasi che intere aree urbane ne abbiano assunto la funzione, vi assume un ruolo centrale proprio uno degli oggetti della discarica di *Low-Lands*, 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 sets, pots and pans and air conditioners and finally over a dune to where the mattresses were” (Pynchon 1978 [1960], 66).

La rappresentazione del mondo della discarica consente di introdurre il fantastico nel quotidiano e dà risalto narrativo all’inutilità solo apparente degli oggetti di scarto che assumono di fatto una funzione: quella di condurre i personaggi ad 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, il quale 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 verso il 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 along side 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” sostengono Simon Malpas e Andrew Taylor (2015, 18) nel loro studio monografico su Pynchon, nel quale viene sviluppata l’intuizione di Tony Tanner che arriva a definire questo autore come “the reallyricist of rubbish” (2000 [1966], 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 un meccanismo mnestico: grazie ad esso il personaggio può aprire un varco nella propria memoria personale riportando alla luce ricordi dei quali non aveva contezza. In altri casi un oggetto, magari all'apparenza insignificante, può venire a colmare lo spazio di un'assenza. È il caso di oggetti che, fatti oggetto di un sovrainvestimento affettivo, assumono la funzione di feticci. Talvolta è proprio l'oggetto-rifiuto che assolve la funzione di sostituto simbolico della mancanza. Esorcizzando il trauma di una perdita, esso svolge, indipendentemente dal suo valore intrinseco, un ruolo terapeutico e catartico: in qualità di metonimo o *Petit Autre*, esso ottura, in un'ottica lacaniana, il "buco" lasciato dal *Grand Autre*. È in ambito etnologico che matura la prima nozione di feticismo. Etnologi quali Émile Durkheim (*Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1900) 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 prende il posto. A differenza di quanto avviene per le popolazioni oggetto di studio etnologico, nelle opere contemporanee viene a mancare la componente legata alla sfera del divino in senso tradizionale, anche se possiamo rintracciare elementi afferenti alla sfera religiosa poiché i rifiuti-feticcio entrano a fare parte di un culto privato e laico almeno in parte affine a quello primitivo. È a partire dall'accezione etnologica del termine che si sviluppa la concezione freudiana di *Totem und Tabu* (1913). Anticipazioni se ne colgono tuttavia in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) e *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910). La teoria freudiana del feticismo culmina, dopo la crisi degli anni Venti, nel saggio omonimo, dal titolo "Fetischismus" (1927).

Alla valorizzazione del dettaglio propria del feticismo si unisce sempre più frequentemente nelle opere contemporanee l'attrazione verso la materia di scarto: sono sempre più spesso i rifiuti e i resti ad assumere la funzione di feticci. Già nel romanzo ottocentesco la proliferazione narrativa di dettagli marginali, che vede in Gustave Flaubert uno dei più significativi esempi, porta ad un meccanismo di rovesciamento assiologico, all'interno del quale il ruolo di feticcio viene assunto da oggetti di uso quotidiano. La progressiva cancellazione di paradigmi assiologici, che si traduce nel concetto di bazar archeologico, secondo la definizione di Gianni Celati (2001 [1975]), raggiunge un punto di svolta con le poetiche dell'oggetto proprie delle Avanguardie storiche. In particolare, il Surrealismo è il primo movimento a fare dell'attrazione per gli oggetti negletti dalla tradizione letteraria la propria bandiera; mentre la contemporaneità vede sempre più spesso nel rifiuto una proiezione di valori simbolici ed emotivi.

Il "formicolare" delle cose nella 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 (2002, 175). La riflessione di Benjamin abbraccia un orizzonte sociologico 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 è certamente influenzata dalla definizione, proposta da Marx, della merce come "capriccio teologico", ma coniuga i presupposti marxisti con un'articolata riflessione sulla modernità, analizzata non solo dal punto di vista storico-sociale ma anche da quello dell'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".

La merce, in qualità di feticcio, entra a far parte delle immagini dialettiche benjaminiane 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" (Desideri 2001, 181). 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, focalizzata unicamente sulla componente economico-materiale. Nelle opere esaminate nei capitoli seguenti gli oggetti elevati a feticcio assumono a livello individuale un valore d'uso elevatissimo, anche se il loro valore di scambio risulta 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 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. In essa il corpo si unisce all'inorganico, trasformandolo in cadavere. È a partire dall'invenzione capitalistica della moda, come autorappresentazione feticistica del nuovo, che la merce prolifera.

Contrariamente a quanto si può pensare, per il fatto che essa ricalca in apparenza, come il sistema dell'alternanza tra recupero e dismissione dell'oggetto, il ciclo vitale, la moda privilegia il "morto" sul "vivente", ovvero l'apparenza del simulacro sulla realtà, cosicché il fenomeno coincide, secondo le parole di Fabrizio Desideri, "con la mitologia generata dal Moderno in quanto 'età dell'inferno'" (ivi, 192). Questa è già, d'altronde, la visione di Baudelaire, che associa, come Leopardi, a più riprese la moda alla morte (1824). Sotto questo aspetto Benjamin mostra apertamente di non condividere appieno la tesi freudiana, secondo la quale il feticcio sostituisce un'assenza dolorosa, riferibile in particolare al fallo materno. 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. Il feticismo trasforma il corpo in una spoglia e concentra il suo sguardo su vuoti dettagli "dove non si nasconde nessun Dio": esso "è materia senza mistero, morta esteriorità, morte 'costretta' all'apparire" (Desideri 2001, 183).

## 1.2 Rifiuti/feticci

Secondo Marx il modello di produzione capitalistico è fondato su un principio feticistico, poiché le merci debbono assurgere, onde assicurarne la loro sovrapproduzione, al ruolo di feticcio. In *Das Kapital* (1962 [1867]) il feticismo viene, quindi, elevato a chiave interpretativa per comprendere i rapporti sociali. Come scrive Massimo Fusillo in *Feticci*, "per il lavoro-

re 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” (2012, 168). 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. Nel primo capitolo dell’opera, tuttavia, è presente 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. 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. Stefano Mistura sottolinea che:

Per entrambi 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. (2001, xxiii)

Freud, in una nota ai *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) aggiunta nel 1920, istituisce una comparazione tra la creazione di un ricordo di copertura e la formazione del feticcio. Se il feticcio ha il valore del ricordo di copertura in forma di residuo, al suo interno si preserva ciò che non può andare perduto. Attraverso tale 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 vedremo a proposito del romanzo di Orhan Pamuk *Masumiyet Müzesi* (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: una particolare forma di rimozione porta alla creazione del feticcio, come risarcimento e idealizzazione, secondo una tendenza ben rappresentata dalle opere che tematizzano i rifiuti.

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 queste 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 ripetiti-

va una serie di oggetti che risultano perennemente sostituiti 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. (2001, xix)

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 *Gender Studies* hanno, però, evidenziato come la macro-categoria freudiana del feticcio, in qualità di sostituto del fallo della madre, non sia da considerarsi esaustiva<sup>1</sup>. Essa, 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>2</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. A questo proposito, Stefano Mistura sottolinea come sia “degno 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” (ivi, xviii). Noi concentriamo la nostra analisi unicamente sul versante artistico, rileggendo queste teorie per analizzare la presenza oggettuale di cose comuni o triviali nell'universo fittizio delle opere d'arte, senza alcuna volontà o pretesa di estendere questa analisi all'ambito della psicoanalisi come scienza che si occupa di perso-

<sup>1</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, i saggi di alcune studiose ed alcuni studiosi statunitensi: Apter 1991; Schor 1992; Wright 1992; Apter, Pietz 1993; Gammon, Makinden 1994.

<sup>2</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 il feticismo, in due saggi (1972; 2001).

ne reali. Evidenziamo comunque, ancora una volta, come la componente di trivialità risulti 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 ad ogni modo il medesimo: il feticcista 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, che annovera il 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 socioculturali contemporanee. Di fronte alla sovraesposizione delle merci, in progressiva crescita a partire dallo sviluppo del capitalismo ottocentesco, artisti e letterati assumono a lungo un atteggiamento ambivalente, di attrazione e repulsione; queste reazioni risultano oggi sempre più marginali per via della banalizzazione e 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'" (2012, 170).

### 1.3 *Tre immagini ricorrenti*

Oltre al processo in atto di feticizzazione individuale o sociale dello scarto, le opere analizzate mostrano la presenza di tre immagini ricorrenti connesse alla tematica del rifiuto come veicolo memoriale. Queste possono essere sintetizzate attraverso tre termini-guida, utili per abbozzare una possibile tassonomia: 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 poiché 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 queste tre immagini incarnano quello che rimane, una volta dissoltasi la categoria comune di 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 come irruzione traumatica e vuoto nel processo storico, rappresentato nella cultura occidentale come un *continuum* teleologico e sequenziale sen-



za 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 (2004): 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 qui analizzate, un tratto comune: il senso della perdita. Dobbiamo, infatti, riconoscere che la parte più importante della nostra storia è andata perduta. La nostra civiltà si trova 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. L'analisi delle tre immagini in questione – tracce, rovine e macerie – presuppone una loro collocazione tra gli scarti ed i resti. Questo approccio alle rovine e alle tracce del passato non è, infatti, quello tradizionale, che rimanda alla loro sublimazione di derivazione neoclassica e romantica, ma si concentra sulla loro lettura in qualità di rifiuti storici, come apparirà evidente nell'analisi delle opere selezionate.

Infine, risulta essenziale riflettere sul fatto che, quando si vuole trattare una materia complessa e stratificata come quella della memoria, alla quale ci si può avvicinare in maniera differente a seconda dell'approccio di riferimento, è necessario prendere in considerazione la fondamentale dicotomia tra memoria collettiva e ricordo individuale, esattamente come è avvenuto precedentemente nell'analisi del feticcio. Anche in questo caso 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 che la distinzione fondamentale sulla quale si basa la suddivisione delle immagini in questione risiede nella funzione attribuita al rifiuto.

Mentre le differenti accezioni del frammento mostrano una tensione ricostruttrice che si proietta nel futuro, le tre rappresentazioni qui analizzate 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 indietro e ci spingono a indagare il nostro rapporto irrisolto con la storia, sia essa individuale o collettiva.

## 2. I rifiuti come traccia

### 2.1 *La sporta di Winnie in Oh les beaux jours di Beckett*

*Oh les beaux jours* è un dramma in due atti di Samuel Beckett, scritto nel 1961, 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>3</sup> nel primo atto fino alla vita e nel secondo quasi interamente, che cerca di distrarsi dalla sua condizione parlando con il marito Willy; ma questo dialogo risulta a tutti gli effetti quasi un monologo, poiché il coniuge pronuncia poche e brevi battute.

Nel corso del dramma Winnie 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" (Beckett 1963, 12), che la aiuta a *tirer sa journée*. Gran parte del 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" (ivi, 13); "un flacon contenant un fond de

<sup>3</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.

liquide rouge” (ivi, 18); “(*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” (ivi, 20-21); 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. (Ivi, 25)

Le convinzioni di Winnie vengono meno ad ogni affermazione che sconfessa la precedente, e che è a sua volta enfaticizzata 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” (2007, 29). 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.

Neanche la proprietaria 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. (Beckett 1963, 39)

Winnie si mette a rovistare nella sporta e ne estrae una rivoltella, per la quale sono rimaste solo le 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 li serberà con cura, dato che presto saranno la sua sola compagnia.

## 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” (2016, 133) scrive Alessandro Zaccuri nel suo saggio *Non è tutto da buttare*. Essi 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. Questo messaggio performativo è quindi un tentativo di opporsi alla sparizione delle cose. L’invito ad impadronirsi di uno degli indumenti dell’opera coinvolge direttamente il visitatore nel progetto di conservazione e attivazione della memoria inscenato dall’arte.

L’opera viene adattata alle peculiarità dello spazio espositivo, come avviene nel caso dell’Hangar Bicocca, per il quale l’installazione viene ripensata rispetto all’originaria *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 volontà da parte dell’artista di far riflettere 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, una mancanza destinata a permanere come tale nella coscienza, ossia l’equivalente di una negazione.

In altre opere Boltanski utilizza rifiuti e scarti come tracce del passato; si tratta sempre di oggetti dall’origine piuttosto 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 talmente autoreferenziali da risultare inutili.

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 la fallace con-

cezione dell'opera come serbatoio esaustivo di testimonianze del proprio passato, così decide di prendere le distanze da questo vano tentativo di *auto-fiction*. Si tratta, infatti, di un lavoro che, pur risentendo dell'insegnamento proustiano, assegna spesso al mondo dell'infanzia contorni leggendari. Il fallimento dell'iniziale intento di completezza, evidente fin dal titolo dell'opera, porta l'artista ad avvicinare il suo progetto a quello di una di 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). Qui gli oggetti personali di Boltanski sono esposti come 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".

Queste opere sono solo le prime di una lunga serie di tentativi di ricostruzione del passato attraverso resti che vengono letti come tracce. Nei lavori successivi, però, è riscontrabile una presa di distanza ancora più netta da parte di Boltanski rispetto alla propria vicenda individuale; l'artista decide, infatti, di compiere una serie di ricerche 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" (Grenier 2010, 18). Le opere diventano, quindi, dei veri e propri inventari di vite individuali<sup>4</sup>, che però assumono una dimensione universale oltrepassando 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. (Raphanel 1975, 30)

<sup>4</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).

Il tema centrale dell'opera non è solo la scomparsa degli oggetti, ma anche dei ricordi, che scaturisce paradossalmente dal loro inventario. L'atto di classificazione, infatti, condanna gli oggetti allo status di mera datità, privandoli di valenza affettiva. Divenuti oggetti-documento, essi sono oramai tracce di un passato storico di cui l'osservatore comune non può ricostruire la dimensione individuale, anche se, in quanto tracce, 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" (Grenier 2010, 39).

A partire dagli anni Ottanta il tema della memoria, già affrontato nelle opere precedenti, subisce un ulteriore sviluppo poiché Boltanski appare sempre più focalizzato sul rapporto tra ricordo e oblio. Da questo momento l'artista 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 del museo 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, infraordinari, quotidiani. Necessari, superflui. ... La memoria degli oggetti. La sopravvivenza delle cose. La spettralità delle cose" (Boltanski 2007, 1). La seconda rende ancora più palese la connessione tra queste tracce e gli scarti:

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'. (Ivi, 2)

Questi oggetti, sottratti alla vista, mantengono così la loro aura sacrale e l'aspetto 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" (2000, 11). Il participio passato "appartenuti" esprime, già attraverso il suo aspetto verbale, una mancanza proiettata nel presente; il suo im-

piego 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.

Altre opere di Boltanski che sviluppano il tema della memoria declinandolo secondo una dimensione al contempo individuale e collettiva, si concentrano sul racconto della Shoah, un evento talmente persistente nella memoria dell'artista da innervare ogni atto creativo. Benché Boltanski sostenga che inizialmente non aveva maturato in sé la consapevolezza di voler raccontare questi accadimenti traumatici, il riferimento ai campi di concentramento apparirà 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. (Raphanel 1975, 177)

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" (Grenier 2010, 64). In queste opere, veri e propri reliquiari laici, vengono utilizzati a partire dal 1988 anche gli indumenti che saranno protagonisti delle installazioni *Personnes*. 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. *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, una sorta di bazar sinistro che si contrappone allo scintillio dei negozi nei quali i vestiti vengono esposti in qualità di merce. 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. (Grenier 2010, 176)

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 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 abito rappresenta una storia in negativo alla quale lo spettatore può attingere per compiere un tentativo – seppur vano – di ricostruzione del passato, esattamente come se cercasse preziose informazioni in un archivio.

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. 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. Questi ultimi perdono, in ogni caso, una funzione concreta e ne assumono una simbolica: decontestualizzati, essi mostrano un'analogia evidente proprio con le opere d'arte il cui fine è spesso portare a coscienza un'esperienza attraverso la decontestualizzazione. 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.

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 (1999); infatti, per la memoria umana la memorizzazione del vuoto e dell'assenza risulta più complessa rispetto all'esperienza della presenza. La cesura della Shoah ha posto il problema di come la memoria culturale possa riuscire a elaborare e trasmettere la scomparsa delle vittime. 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 1945, ma alcuni avevano abbandonato l'edificio alcuni anni prima a causa di migrazioni volontarie o deportazioni. L'opera comprende anche le ricerche effettuate da Boltanski sulla vita di queste persone<sup>5</sup>, sulle quali egli 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, poiché grazie a pochi segni visibili si rendono percepibili molteplici fratture invisibili. Le tracce delle storie individuali si oppongono, quindi, all'operazione di violenta 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; compito che lo accomuna a Oedipa Maas e Winston Smith, protagonisti rispettivamente di *The Cry- ing of Lot 49* di Thomas Pynchon e *1984* di George Orwell.

Il ricordo, che è da sempre riconosciuto come un meccanismo conservativo, appare nelle opere di Boltanski come una forza sovversiva e rivoluzionaria. Questo tratto accomuna per molti versi la ricerca di Boltanski a quella di Patrick Modiano, che nei suoi romanzi affronta costantemente il tema della memoria. Il romanziere è, infatti, ossessionato da quelle esistenze dimenticate dalla Storia, delle quali restano 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

<sup>5</sup> Esiste un sito internet nel quale sono raccolte testimonianze e video su queste persone: <<http://www.kunstgeografie.nl/berlin-Hamburger/bolt02.htm>> (10/2019).

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. (Modiano 1999 [1997], 53)

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, autoeletto investigatore del passato: "Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse" (ivi, 61). 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. (Ivi, 13)

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" (ivi, 16).

Per il narratore la *quête* impossibile di Dora Bruder può essere considerata una *mise en abyme* della ricerca del padre (ivi, 17-18). Si tratta di un'operazione alquanto complessa perché la ricerca delle tracce sopravvissute al tempo deve raffrontarsi anche con la distruzione degli archivi

da parte di poliziotti addetti alle “Questioni ebraiche”<sup>6</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”. (Ivi, 65)

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” (ivi, 35). E precisa: “C’est du moins ce que suggèrent les quelques traces d’elle qui subsistent aux archives de la Préfecture de police” (ivi, 83).

Talvolta il narratore può vivere una sorta di epifania momentanea sentendo di avvicinarsi all’obiettivo della sua ricerca<sup>7</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

<sup>6</sup> “De toutes les investigations exercées par la Police des questions juives, aucune trace ne subsiste” (Modiano 1999, 67).

<sup>7</sup> “Cet après-midi-là, sans savoir pourquoi, j’avais l’impression de marcher sur les *traces* de quelqu’un” (*ibidem*).

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 correspondent plus à rien. (Ivi, 135-136)

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 quartiere ricostruito dopo la Seconda Guerra Mondiale, in tutto simile all'ilot 16, posto sul bordo dell'autostrada sul lato di Porte de Bagnolet, si trova un residuo bellico dalla valenza fortemente simbolica, testimone 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" (ivi, 142), 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. (Ivi, 144-145)

Questa constatazione, posta a conclusione dell'opera, avvicina Modiano alla riflessione espressa da Danilo Kiš intervistato da Fridrik 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" (Rizzante 2013).

### 2.3 *La traccia mobile: la palla da baseball in Underworld di DeLillo*

In *Underworld* di DeLillo, i rifiuti, variamente declinati tematicamente, rappresentano il fulcro della narrazione. Come si è accennato, la palla da baseball è un dispositivo narrativo dalla triplice valenza intorno al quale viene organizzata la struttura dell'intero romanzo. Una tra queste chiavi di lettura, attraverso le quali è possibile interpretare la funzione

della palla da baseball, è quella di oggetto-feticcio. La palla, oggetto ludico apparentemente senza valore, ha infatti la funzione di catalizzare ricordo 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.

La palla in questione è “un oggetto dallo statuto ambiguo” (Zaccuri 2016, 86) poiché non vi sono prove che si tratti realmente di 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; anche se Cotter è riuscito, in verità, ad entrarvi di nascosto, non è in possesso di un biglietto che possa attestare la sua presenza sulla scena. Se è molto probabile che la palla sia quella originale, non vi è modo di esserne certi: potrebbe trattarsi di un oggetto qualunque, senza significato apparente e destinato alla discarica.

Anche 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 ne ha influenzato enormemente la visione del mondo: i biglietti delle partite sono cartacce che possono essere raccolte casualmente per strada, come in fin dei conti è uno scarto la tanto agognata palla da baseball. Inoltre, Nick sa che un nonnulla separa quella palla da baseball da altre consimili, destinate irrimediabilmente prima al bidone, poi alla discarica. Le palle “anonime” non sono altro che repliche sostitutive della palla ambita. Anche i 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” (2016, 87).

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 unshouderable *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*. (DeLillo 2003 [1997], 191-192)

Marvin Lundy capisce, infine, che i cimeli collezionati, la palla in particolare, sono “memorabilia”, oggetti desueti che stanno ad indicare un'assenza e a sottolineare una mancanza. 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.

## 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” (2012, 15). 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 richiamate sulla carta hanno un effetto molto differente, evidentemente metaforico, 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” (ivi, 18)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Per motivi di difficoltà linguistica le citazioni in lingua originale non vengono riportate, tuttavia i riferimenti essenziali sono indicati in bibliografia.

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. (2014)

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 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" (Pamuk 2008, 13). 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, e 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

li, 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. (Ivi, 23)

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 *valli* 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. (Ivi, 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" (ivi, 49). 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 in-



cantata, 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. (*Ibidem*)

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. (*Ivi*, 31-32)

Qui il narratore autodiegetico, non ultimo di una lunga sequela di sue controfigure novecentesche, nel raccontarci la sua verità è verosimilmente insincero, 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 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. (*Ivi*, 33)

Lo sfacciato tentativo di utilizzare alcuni oggetti come prova della veridicità della propria narrazione sembra nascondere quello 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 inaffidabile: 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 feticistico instaurato tra Kemal con alcuni oggetti appartenuti a Füsün ricade a pieno diritto nella casistica freudiana che prevede la sostituzione dell'oggetto sessuale primario con un altro appartenente ad un altro campo dell'esperienza. Il feticcio infatti è un oggetto qualunque, non legato alla sfera sessuale, che viene ca-

ricato di ulteriori significati perché legato ad una particolare situazione o sensazione esperita individualmente. Kemal feticizza oggetti inanimati evidentemente legati alla persona sessuale di Füsün e sembra talvolta persino 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" (ivi, 541). Questo processo di sostituzione, 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 Füsün 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. (Ivi, 172-173)

Il sessantottesimo capitolo del romanzo, dal titolo "4213 mozziconi di sigaretta", è interamente dedicato alla raccolta di questo significativo scarto prodotto da Füsün. L'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 Füsün, 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. (Ivi, 428)

Si domanda a tal proposito Francesco Tedeschi: "Che differenza c'è tra la parete che raccoglie i resi delle 4213 sigarette ... e quelle contenenti mozziconi di sigarette sistemati da Damien Hirst ... in una serie di lavori compiuti nell'arco di alcuni anni?" (2018, 137). Per quanto le differenze possano apparire di primo acchito minime, in realtà la funzione narrativa e simbolica che questi oggetti assumono in Pamuk travalica la mera esposizione denotativa, e forse provocatoria, di Hirst. Nota ancora Tedeschi:

Le sigarette sono per questo un valido esempio di oggetto che fa parte dell'infraordinario, di quella categoria di cose che non entrano quasi mai nell'ambito di una condizione percepita come autonoma, intelligente, significativa, o possono valere come tracce per la memoria, trovandosi in diretto rapporto con l'azione e la situazione in cui sono usate, anche se fuori dalla percezione cosciente dei gesti che compie il fumatore o chi gli è vicino. (Ivi, 138)

Kemal è attento ad ogni minimo gesto che Füsün 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 Füsün 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 Füsün 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 dei 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 Füsün e il senso della vita. (Pamuk 2008, 430-431)

Kemal alterna rari momenti in cui riesce ad avere uno sguardo distaccato sulla sua collezione, nei quali si conforma al sentire comune e arriva anche a definire i mozziconi come scarti da gettare nel 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 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" (ivi, 433), 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” (*ibidem*). 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.

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” (ivi, 228). Anche in questo caso è evidente il processo di identificazione fittizia tra autore, narratore, curatore del museo e personaggio: “Kemal era quello che aveva vissuto, ricordato e sognato. Io, Orhan, dovevo semplicemente trascrivere ciò che lui mi aveva raccontato” (*ibidem*). Si completa in questo modo il 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.

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 (ivi, 413). 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 espongono 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 avere. (Ivi, 407)

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. (*Ibidem*)

Alla gioia di vedere l'amata si associa, ad esempio, la gratificazione che scaturisce dalla possibilità di sottrarre dalla sua casa numerosi oggetti-feticcio per la propria personale collezione<sup>9</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>10</sup>. "Quando perdiamo le persone che amiamo" – sostiene Kemal –, "non dobbiamo molestarle per divertimento con sedute spiritiche ... Aniché queste cose, un oggetto che ce le ricordi ... può consolarci molto meglio e per più tempo" (Pamuk 2009, 157)<sup>11</sup>. Nel ventottesimo capitolo del romanzo, dal titolo "Il conforto degli oggetti", è presente un lungo elenco di oggetti eteroclitici 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.

<sup>9</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 sorseggiavo 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" (ivi, 408).

<sup>10</sup> "L'unica cosa che rende questo dolore sopportabile è possedere un oggetto, ritaggio 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" (ivi, 79).

<sup>11</sup> 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?" (ivi, 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" (ivi, 394).

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 Füsun. (Ivi, 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 un'altra, 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 Füsun, 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. (Ivi, 395)

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 più fedele possibile. Si tratta di una collezione di oggetti senza alcun valore economico oppure di veri e propri scarti, elevati appunto allo statuto di feticci perché legati, in qualche modo, al corpo di Füsun. 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 Füsun 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. (Ivi, 197-198)

L'appartamento *in primis*, ed *in secundis* l'intera città, diventano un ricettacolo di "indizi assurdi" (ivi, 198) dell'esistenza dell'amata<sup>12</sup>. Questa tendenza alla collezione divenuta una vera e propria ossessione 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 familiari di Füsün che vedono sostituire cianfrusaglie senza valore con oggetti preziosi<sup>13</sup>. Infine, Kemal arriva al punto di sottrarre oggetti che lui stesso

<sup>12</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" (ivi, 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" (ivi, 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" (ivi, 218).

<sup>13</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" (ivi, 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" (ivi, 409).

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>14</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:

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. (Ivi, 360)

Gli oggetti sottratti sono soprattutto insulse cianfrusaglie il cui unico valore è quello di essere legate alla figura di Füsün. Cose del tutto effimere e in gran parte, destinate alla discarica, acquisiscono un' "aura" solo in qualità di tracce desiderali che il protagonista è disposto a pagare profumatamente:

Lasciai 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. (Pamuk 2009, 426)

<sup>14</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" (ivi, 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" (ivi, 425).



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 Langley*. 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 costituire il filo conduttore di riflessioni metanarrative che costellano la 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" (ivi, 355).

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 pregne, 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. (Ivi, 204)

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 non è tuttavia da considerarsi unicamente come segno di alienazione mentale del protagonista, ma deve anche essere letto come elemento prolettico: esso prepara il 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. (Ivi, 283)

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 svariate situazioni<sup>15</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. (Ivi, 298)

Come risulta evidente in questo passo, nel romanzo è presente un continuo riferimento agli oggetti raccolti nel museo, utilizzati alla stregua di prove testimoniali e 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 esemplificati da una semplice bottiglia di gassosa.

<sup>15</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" (ivi, 354-355).

### 2.4.2 *L'Innocenza degli oggetti: il Museo dell'Innocenza di Istanbul*

Scriva Elio Grazioli:

Negli ultimi decenni abbiamo assistito a un fenomeno sempre più diffuso: gli artisti hanno preso a esporre collezioni come fossero opere a tutti gli effetti e i collezionisti, dal canto loro, hanno smesso di seguire modelli storici in favore di altre modalità di raccolta, fino a fare a loro volta della collezione un'opera d'arte. (2018, 75)

La creazione del Museo dell'innocenza può presentarsi in tal senso come opera d'arte, oltre che come documento della memoria individuale e collettiva. Nella fiction romanzesca, la sua realizzazione inizia a profilarsi 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” (Pamuk 2009, 529). 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” (ivi, 535).

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” (ivi, 541).

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

mercattini delle pulci e negozi di cianfrusaglie nei quali acquista oggetti di scarto simili a quelli presenti in passato nella casa di Füsün<sup>16</sup>. Ha modo di conoscere numerosi collezionisti di scarti ed accumulatori seriali dietro alle cui ossessioni si cela frequentemente un evento traumatico difficile da superare. La sofferenza che si nasconde dietro a queste imponenti collezioni, tuttavia, non mitiga l'atteggiamento dei vicini di fronte a certi bizzarri collezionisti a cui Kemal sente ormai di appartenere<sup>17</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 nel museo. Quello che più differenzia Pamuk dalla mitica figura di Kemal, 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. 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

<sup>16</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" (ivi, 545).

<sup>17</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" (ivi, 546).

del tutto consapevoli dell'orientamento che avrebbe preso la loro collezione<sup>18</sup>, questa tendenza viene progressivamente 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 il quale, 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 trascorrevano quei dieci, quindici minuti durante i quali, poco alla volta, venivo a patti con la consapevolezza che quel giorno Füsün non si sarebbe presentata all'appuntamento, espongo qui un orologio e questi fiammiferi di legno bruciati" (ivi, 161)<sup>19</sup>.

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>20</sup>. La storica dell'arte Stefania Zuliani ne fornisce una descrizione alquanto efficace definendo questo museo

<sup>18</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.

<sup>19</sup> 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" (*ibidem*).

<sup>20</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" (ivi, 112).

[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 vecchi immigrati, e da qualche anno, per forza di progressiva gentrificazione, anche di artisti ed antiquari. (2014)

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 tra gli 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 proprio passato e, se opportunamente interrogato, può rivelare la propria 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. (Pamuk 2009, 552)

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>21</sup>.

<sup>21</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" (ivi, 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 gior-

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, sostituiti 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" (ivi, 217). 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 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. (Ivi, 314)

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

no 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 aggrattare 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" (ivi, 565).

prova oggettuale 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.

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. (Ivi, 315)

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*

#### 3.1 *Macerie contemporanee*

Le macerie sono testimonianze di un'azione violenta avvenuta in un passato sul quale si può essere in possesso di informazioni più o meno coerenti e complete. 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 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 vi trovano spazio solo le macerie, come sostenuto a più riprese da Marc Augé nel suo saggio dal titolo *Le temps en ruines* (2003).

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*:

Es gibt ein Bild von Paul Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rückenkehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das war wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Benjamin 1974 [1940], 697)

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 generale sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Come ogni certezza è ormai in rapido disfacimento, anche il corso della storia non può che essere riletto come un affastellamento di macerie. Anche se il tentativo di riconnettere tra loro i frantumi sembra essere l'unica via praticabile per la salvezza, l'uomo non può compiere tale opera perché incessantemente sospinto in avanti. Secondo Benjamin, l'umanità è impossibilitata a svolgere un ruolo attivo in questo processo, poiché è ridotta a spettatrice inerte di fronte al 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, attuati da artisti e letterati, di ricomporre questi frammenti in una narrazione costruttiva nella quale si tenta di evidenziare possibili forme di resistenza e ricostruzione storica, come avremo modo di sostenere nell'ultima parte di questo lavoro.

Come scrive Fabrizio Desideri nell'articolo 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" (1995, 333). Benjamin arriva fino a domandarsi, in una lettera datata 5 maggio 1940, se la storia dell'uomo non stia giungendo alla sua conclusione, poiché in lui questa percezione catastrofica si mostra come strettamente correlata ai cupi avvicendamenti politico-sociali. Il terrore si alterna allo stupore dal punto di

vista dell'angelo che deve rassegnarsi, come l'uomo, al ruolo di muto osservatore delle macerie<sup>22</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" (2000, 21). 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 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 rappresenta, 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 si individua 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 recessi mnestici collettivi per scuotere i rigidi meccanismi dell'oblio e della rimozione. Come ribadisce a più riprese Assmann in *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999), nella contemporaneità la tematizzazione della memoria, privata della sua funzione a livello sociale, diventa centrale nelle opere d'arte.

Questa rinnovata arte della memoria non ha più legami con l'antica *ars memoriae* che concepiva il mezzo artistico come supporto all'esercizio mnestico. Al contrario, le opere contemporanee si occupano della relazione ricordo/oblio e presuppongono l'evidente riduzione della maggior parte del nostro passato in macerie. Ed è proprio da queste ultime che

<sup>22</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" (1995, 338).

si deve partire per mettere in atto una terapia memoriale, nella quale un inventario metonimico delle perdite sottolinea la presenza/assenza delle tracce vuote del passato. La mnemotecnica antica e l'arte della memoria contemporanea risultano due pratiche inconciliabili poiché attualmente è stato reciso quel collegamento che consente a partire dall'oggi di ricostruire retrospettivamente una narrazione credibile. Per questo gli artisti del secondo Novecento esibiscono la loro condizione postuma: vedono davanti a loro delle macerie a partire dalle quali non è possibile ricreare un'interezza coerente. L'origine della catastrofe che ha determinato la condizione attuale è spesso ignota. Sovente, come abbiamo avuto modo di sottolineare anche nei capitoli sul collezionismo femminile e su quello patologico, la contemporaneità trova una modalità di relazione con il mondo in frantumi attraverso la raccolta e la conservazione di scarti, frammenti e tracce. In questo senso il compito dell'arte diviene quello di stimare le proporzioni di una catastrofe inaudita, sconosciuta, o rimossa, stilando il bilancio delle perdite attraverso i pochi residui rimasti.

### 3.2 *Le macerie: tracce di una catastrofe rimossa*

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*, "letteratura delle macerie", ne è l'esempio più emblematico; 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 delle 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>23</sup>, anche dal punto di vista tematico, sul quale non abbiamo intenzione di concentrarci ulteriormente. Vorremmo, tuttavia, prendere in considerazione il testo di W.G. Sebald dal titolo *Luftkrieg und Literatur* (2001 [1999]), nel quale vengono raccolti gli interventi dell'autore tenuti a Zurigo nell'autunno del 1997. Come scrive Belpoliti, "Sebald, da vero archeologo della modernità ... ha raccolto nel suo scritto una serie di immagini, efficaci testimonianze della rovina della Germania" (2014, 43). Questa vocazione archeologica, di warburghiana memoria, prevede l'accostamento nel testo di fotografie di città

<sup>23</sup> Barner 1994; Feuchert 2001; Calzoni 2005; Sbarra 2006.

in macerie e di edifici distrutti, di cumuli di cadaveri nelle strade, o di un confronto tra lo *skyline* di Francoforte dopo la conclusione della guerra ed in seguito alla ricostruzione.

Questi scritti trattano, mediante immagini fotografiche e letterarie, 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* (2004). Si tratta di una storia che merita di essere rievocata poiché appare chiara all'autore, fin dal principio, l'attuazione 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.

Der wahre Zustand der materiellen und moralischen Vernichtung, in welchem das ganze Land sich befand, durfte aufgrund einer stillschweigend eingegangenen und für alle gleichermaßen gültigen Vereinbarung nicht beschrieben werden. Die finstersten Aspekte des von der weitaus überwiegenden Mehrheit der deutschen Bevölkerung miterlebten Schlussakts der Zerstörung blieben so ein schandbares, mit einer Art Tabu behaftetes Familiengeheimnis, das man vielleicht nicht einmal sich selber eingestehen konnte. (Sebald 2001, 17-18)

Sebald si domanda come un'intera generazione di tedeschi possa aver eluso, in questo contesto, un reale confronto 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, acquisisce una valenza filosofica. 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.

... dass auf jeden Einwohner Kölns 31, 4, auf jeden Dresdens 42, 8 Kubikmeter Bauschutt kamen, doch was all das in Wahrheit bedeutete, das wissen wir nicht. Die in der Geschichte bis dahin einzigartige Vernichtungsaktion ist Geschichte bis dahin einzigartige Vernichtungsaktion ist in die Annalen der neu sich konstituierenden Nation nur in Form vager Verallgemeinerungen eingegangen, scheint kaum eine Schmerzesspur hinterlassen zu haben im kollektiven Bewusstsein, ist aus der retrospektiven Selbsterfahrung der Betroffenen weitgehend ausgeschlossen geblieben, hat in den sich entwickelnden Diskussionen um die innere Verfassung unseres Landes nie eine nennenswerte Rolle gespielt, ist nie, wie Alexander Kluge später konstatierte, zu einer öffentlich lesbaren Chiffre geworden. (Ivi, 11-12)

I poeti, ad esempio, hanno abdicato al loro compito di rievocare l'orrore, appendendo le proprie cetre alle fronde dei salici forse non per vo-

to ma per un'esigenza di ridefinire il proprio ruolo all'interno del nuovo corso della storia tedesca. Secondo Sebald anche la *Trümmerliteratur* non sarebbe stata all'altezza del suo nome, trasformandosi in uno strumento volto a favorire l'amnesia individuale e collettiva<sup>24</sup>, legato com'era a processi di inconscia autocensura: "erweist sich bei näherer Betrachtung als in auf die individuelle und kollektive Amnesie bereits eingestimmtes, wahrscheinlich von vorbewussten Prozessen der Selbstzensur gesteuertes Instrument zur Verschleierung einer auf keinen Begriff mehr zu bringenden Welt" (Sebald 2001, 17).

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. 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" (2010, 363). Su questo particolare *habitus* mentale adottato dalla popolazione in relazione agli eventi postbellici non desideriamo addentrarci 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. Infatti, la sua generazione, a cui manca una coscienza diretta del trauma, non può che interrogarsi sugli eventi bellici partendo da sparuti ricordi di infanzia. Risulta allora inevitabile per loro fare i conti con il peculiare meccanismo di rimozione che

<sup>24</sup> Sebald non si esime dal mettere in evidenza alcune eccezioni: l'opera più nota in questo senso è il romanzo *Der Engel schwieg* di Heinrich Böll, concepito alla fine degli anni '40 ma pubblicato soltanto nel 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.

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:

Ich habe meine Kindheit und Jugend in einer von den unmittelbaren Auswirkungen der sogenannten Kampfhandlungen weitgehend verschonten Gegend am Nordrand der Alpen verbracht. Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende Eindrücke aus jener Zeit der Zerstörung bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ad und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde. (Sebald 2001, 77-78)

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 *Schwindel. Gefühle* (1990). L'accostamento tra città e macerie è presente nel romanzo *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen* (1992), nel quale questa particolare forma di rovina urbana diventa il paesaggio ricorrente. Nell'opera sono presenti in nuce alcune considerazioni sulla peculiare forma di rimozione e distruzione della memoria individuale e collettiva che, sviluppate nelle conferenze di Zurigo, diverranno un punto focale della riflessione di Sebald sul rapporto tra storia e memoria in Germania. Posto che è arduo decifrare il passato: "Solcher Art sind die Abgründe der Geschichte. Alles liegt in ihnen durcheinander, und wenn man in sie hinabschaut, so graust und schwindelt es einen" (Sebald 2001, 79-80), le macerie, in qualità residui materiali del trauma, costituiranno le tracce che fungono da memento.

A tal proposito, vorremmo prendere in considerazione tra le numerose opere d'arte costituite a partire da macerie quelle che risultano, a nostro avviso, particolarmente significative per il fatto di presentare 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 presenza delle macerie è considerevole, oltre che in numerosi romanzi postapocalittici sui quali ci concentreremo in seguito, anche in

opere ambientate in contesti realistici, nei quali cominciano ad emergere oggetti residuali precedentemente 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<sup>25</sup>, oppure la distruzione di siti archeologici operata sistematicamente dallo Stato Islamico in Iraq e Siria tra il 2015 e il 2016, in relazione anche alle immagini di devastazione rimbaltate sui media ed elevate a simbolo di una precisa fase storica dell'umanità.

La prima opera alla quale vorremmo fare riferimento è realizzata da Maurizio Cattelan. In essa le macerie vengono utilizzate come testimonianza della strage di via Palestro del 27 luglio 1993, un evento che si inquadra nella scia degli attentati susseguitisi in Italia a partire dal 1992. 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 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, che hanno ospitato le due prime mostre internazionali dell'artista. La memoria del tragico attentato viene conservata attraverso queste tracce concrete in maniera del tutto anticonvenzionale e antiretorica. 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 considerarlo un comune imballaggio di merci. L'opera si contraddistingue 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

<sup>25</sup> Come sostiene Marco Belpoliti, nel capitolo "Nero sulle torri": "Con l'apocalisse delle Torri ha inizio una nuova fase dell'età dei disastri. ... Dell'evento apocalittico riguardante il WTC, e dei numerosi edifici ad esso connessi, ciò che rimane sono solo resti, residui, rovine, non solo in senso materiale, ma soprattutto in senso simbolico. Le infinite immagini e parole che possediamo di questo evento – fotografie, filmati, registrazioni audio, testimonianze scritte – s'accumulano esse stesse come detriti, e rivelano l'impossibilità di rappresentare l'evento e la sua enormità. In una foto pubblicata su numerosi giornali, si scorgono le rovine metalliche del WTC, forme merlate che diventano immediatamente l'icona di quel disastro: la rovina come resto, come ciò che resta". (2014, 83-84).

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 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 tanto etica quanto 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>26</sup>, parodia delle pubblicità prodotte dalle agenzie turistiche. Diverse opere vengono realizzate da Banksy su e tra gli 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 realizza la sua opera sui resti di un edificio bombardato; la figura rappresentata è la dea greca Niobe rannicchiata su se 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 propri figli.

### 3.3 *Le macerie: tracce di una catastrofe ignota*

Dopo la fase postbellica è possibile 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 negli ultimi decenni. Le macerie hanno, infatti, un ruolo fondamentale nei paesaggi postapocalittici che ritroviamo protagonisti di numerose opere contemporanee.

Dall'inizio del nuovo millennio 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, in cui 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

<sup>26</sup> Per la visione del video e delle opere si rimanda al sito internet dell'artista: <<http://banksy.co.uk/>> (10/2019).



pianeta e distruggere sé stessa. Questo nuovo mondo post-tecnologico è spesso dominato da macerie create ed accumulate dall'uomo stesso; sovente si tratta di un mondo nel quale tutti i sopravvissuti si ritrovano a vivere come primitivi.

In questo mondo 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.

### 3.3.1 *La sopravvivenza impossibile dalle macerie: i residui umani di McCarthy e Beckett*

Nel mondo post-apocalittico è necessario ripartire dalle macerie; i personaggi tentano di imparare 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 (2006); un padre ed un figlio si muovono in un "desolate country" (2010 [2006], 17), 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.

Questa narrazione rimanda in maniera evidente alla *pièce* teatrale *Fin de partie* (1957) di Samuel Beckett, che anticipa, con una forma di "preveggenza" sovente rintracciabile in questo autore, temi sui quali la contemporaneità si sta tuttora focalizzando. Tanto nel film omonimo (2009) quanto nel romanzo i due protagonisti si muovono entro un paesaggio desolato in una condizione di isolamento; il loro rapporto sembra essere l'unica traccia di solidarietà rimasta in un contesto nel quale gli ultimi uomini esistenti hanno abdicato ad ogni umanità. Mentre Hamm e Clov vivono reclusi in un bunker e la catastrofe fuori è solo evasivamente richiamata attraverso i loro dialoghi, i due protagonisti di *The Road* sono costretti ad abbandonare la stanza nella quale si svolgeva il dramma beckettiano per percorrere la terra desolata. In questo paesaggio da *day after* tutto è coperto di cenere, polvere e rifiuti, l'unica entità che resiste e prolifera è l'immondizia:

Trash in the floor, old newsprint ... Everything covered with ash. (McCarthy 2010, 21-22)

On the outskirts of the city they came to a supermarket. A few old cars in the

trashstrewn parking lot. They left the cart in the lot and wolked the littered aisles. In the produce section in the bottom of the bins they found a few ancient runner beans and what looked to have once been apricots, long dried to wrinkled effigies of themselves ... In the alleyway behind the store a few shopping carts, all badley rusted ... By the door were two softdrinks machines that had been tilted over into the floor and opened with a prybar. Coins everywhere in the ash. He sat and ran his hand around in the work of the gutted machines and in the second one it closed over a cold metal cylinder. He withdrew his hand slowly and sat looking at a Coca Cola. What is Papa? It's a treat. For you. (Ivi, 23)

They went through the trash and rubble. Cabinet drawers pulled out into the floor, paper and bloated cardboard boxes. They found nothing ... They shuffled through the trash but there was nothing there of any use to them. (Ivi, 79)

He through there had to be something overlooked but there wasn't. They kicked through the trash in the aisles of food market. Old packaging and papers and the eternal ash. (Ivi, 80)

Trash piled everywhere. A rust stained sink. Smell of mold and excrement. (Ivi, 108)

Scaffai valuta positivamente l'assenza, in questo romanzo, di rigide "opposizione binarie" (2017, 128) poiché

sono sì presenti residui simbolici di una società dei consumi andata completamente distrutta – ad esempio la Coca-Cola – ma questi non sembrano funzionali a un qualche affondo anticapitalistico, quanto a un effetto di straniamento, perché ciò che prima era universalmente conosciuto e reperibile, ora è un tesoro di eccezionale rarità. (*Ibidem*)

Il supermercato, luogo per eccellenza della scintillante attualità mercificata, continua ad essere presente in questo mondo post-apocalittico, anche se la merce è rappresentata come resto, alla stregua di una discarica. Esattamente come l'altro spazio simbolo della modernità, la città:

The long concrete sweeps of the interstate exchanges like the ruins of a vast funhouse against the distant murk ... The mummied dead everywhere ... The only thing that moved in the street was the blowing ash. (McCarthy 2010, 24)

Nello spazio urbano ridotto ad immondezzaio i cadaveri non sono altro che rifiuti a pari titolo degli altri, e per questo vi sono residui di corpi nei cassonetti. In questo mondo postapocalittico non c'è più spazio neppure per la sepoltura dei cadaveri, uno degli atti fondativi della civiltà. I corpi ora sono solo immondizia, poiché se si perde la memoria del passato ogni traccia risulta indistinta, muta e priva di valore.

Abbiamo già evidenziato quanto questo processo di degradazione della figura umana e di desertificazione del mondo che caratterizza lo spa-

zio di *The Road* sia affine a quello rintracciabile in *Fin de partie* di Samuel Beckett. Questo tema si ripropone in molti altri passi della *pièce* teatrale. Nella didascalia iniziale ad esempio, leggiamo: “Al’avant-scène à gauche, recouvertes d’un vieux drap, deux poubelles l’une contre l’autre” (Beckett 1975 [1957], 11). Si tratta delle pattumiere nelle quali vivono Nell e Nagg, gli anziani genitori del protagonista, impotenti scarti di un’umanità inferma e inutile. Questi personaggi, 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” (ivi, 67); “Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle” (ivi, 22); 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” (*ibidem*). 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! (Ivi, 36)

Hamm vuole liberarsi dei bidoni nei quali si trovano i genitori, come a significare una volontà di emancipazione dalle proprie origini.

Tuttavia, la condizione di “uomini-spazzatura” non riguarda solo Nell e Nagg; in fin dei conti anche Hamm e Clov non sono altro che residui umani<sup>27</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” (ivi, 13); “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” (ivi, 15). I due personaggi sono resti che sopravvivono al limite del nulla, in un finale di partita ormai giunto al suo compimento. Per questo possono anche essere definiti come due sopravvissuti, le due ultime pedine rimaste in campo – alla stregua dei protagonisti di *The Road* – mentre 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” (ivi, 18). “Hors d’ici,

<sup>27</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!” (ivi, 23).

c'est la mort" (ivi, 21) sottolinea Hamm. Dal momento che non ci sono più maree, né suolo, né alberi, Hamm sostiene che la natura li abbia abbandonati, mentre Clov si spinge fino ad affermare che essa non esiste più.

Adorno, nel celebre saggio dal titolo "Versuch das 'Endspiel' zu verstehen" (1961), 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 non possono realmente sopravvivere nemmeno i sopravvissuti. Come già evidenziato, i due personaggi sono 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" (Beckett 1975, 108-110). Ma anche l'eliminazione definitiva fa scarto finché l'essere umano si qualifica come essere sociale. Le ultime parole di Hamm decretano paradossalmente il salvataggio di un'anonima spoglia che ha perduto anch'essa la propria forma e la propria destinazione: "Vieux linge! (*Un temps*.) Toi – je te garde. (Beckett 1975 [1957], 110)

### 3.3.2 *Le Ultime Cose: tra Resistenza e Annientamento*

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 viene narrata una missione di ricognizione nella misteriosa Area X, una sorta di iperoggetto ispirato dall'elaborazione filosofica di Timothy Morton (2013). La protagonista si rende conto di avere con sé soltanto oggetti di scarto e resti del passato:

'You know, I finally figured it out while I was developing those useless photographs. What bothered me the most. ... It's this rifle I'm holding. This damn rifle. I stripped it down to clean it and found it was made of thirty-year-old parts, cobbled together. *Nothing* we brought with us is from the present. Not our clothes, not our shoes. It's all old junk. Restored crap. We've been living in the past this whole time. In some sort of *reenactment*. And why?' She made a derisive sound. 'You don't even know why'. (Vandermeer 2015 [2014], 86)

Con una narrazione in prima persona che fa prevalere il *pathos* rispetto alla spietata oggettività del narratore esterno di *The Road*, siamo risucchiati insieme con la protagonista in un territorio alieno, nel quale si possono solo leggere alcune tracce umane precedenti:

Long ago, towns had existed here, and we encountered eerie signs of human habitation: rotting cabins with sunken, red-tinged roofs, rusted wagon-wheel spokes half-buried in the dirt, and the barely seen outlines of what used to be enclosures for livestock. (Ivi, 5)

Durante l'esplorazione dell'area la protagonista incontra altri villaggi abbandonati e descrive, con lunghi elenchi affini a quelli sui quali ci siamo soffermati più volte nei capitoli precedenti, il contenuto di stanze ormai in stato di totale abbandono:

The remains of chairs and tables, a child's toys, rotten clothing, ceiling beams brought to earth, covered in moss and vines ... more than one dead animal, decomposing into the mulch ... crumbling soft brick remains of a fireplace and chimney ... splinters of the wood. (Ivi, 96-97)

Things found on the stairs ... a discarded shoe ... a magazine from an automatic pistol ... a few moldy vials of samples long rotten or turned to rancid liquid ... a crucifix that looked like it had been dislodged from the wall ... a clipboard, the wooden part soggy and the metal part deep orange-red from rust ... and, worst of all, a dilapidated toy rabbit with ragged ears. (Ivi, 102)

There was just the dust and the mold ... a faded photograph in a broken frame, dangling from a nail. The smudged glass was cracked and half-covered in specks of green mold. (Ivi, 103)

Il derelitto contenuto di questa casa rappresenta quanto si è salvato nel corso del tempo e testimonia l'impossibilità di una narrazione retrospettiva coerente a causa della sua stessa inconsistenza, come sottolinea la stessa narratrice: "It all seemed like something that had happened a century ago, and what was left were just vague recollections of the event" (ivi, 96). Questi resti, in qualità di "vaghe" memorie, non possono esplicitare cause e dinamiche del disastro occorso, esattamente come avviene in *The Road*.

La protagonista spesso si sofferma su questo aspetto provando a ricostruire il passato sulla base delle rovine che si trova di fronte:

The back room told a different story than the front rooms did. My imagination could only reconstruct what might have happened in the broadest, crudest terms. Here stout oak tables had been overturned to form crude defensive barricades. Some of the tables were full of bullet holes and others appeared half-melted or shredded by gunfire. Beyond the remains of the tables, the dark splotches across the walls and pooled on the floor told of unspeakable and sudden violence. Dust had settled over everything, along with the cool, flat smell of slow decay, and I could see rat droppings and signs of a cot or a bed having been placed in a corner at some later date ... although who could have slept among such reminders of a massacre? (Ivi, 101)

Infine, la narratrice fa una scoperta ancora più inquietante: ritrova un enorme cumulo, "a kind of insane midden" (ivi, 106), nel quale si ammas-

sano centinaia di carte e diari appartenuti agli esploratori dell'Area X che l'avevano preceduta. Questo ammasso cartaceo è una potenziale fonte di informazioni che, malgrado il suo stato degradato, che lo rende di difficile consultazione, la protagonista non esita a definire come "archivio": "The journals and other materials formed a moldering pile about twelve feet high and sixteen feet wide that in places near the bottom had clearly turned to compost, the paper rotting away. Beetles and silverfish tended to those archives" (ivi, 111). In quanto contraddistinto dal caos, questo archivio paradossale può essere considerato come un esempio di quella categoria che abbiamo definito come "controarchivio", sebbene sia, ben più che la stranezza dei reperti, il loro precario stato di conservazione a minarne la funzionalità.

Se, come sostenuto precedentemente, lo sviluppo tematico della materia nella letteratura americana contemporanea potrebbe essere messo in relazione con i crolli dell'11 settembre, il tema dello spazio in disfacimento come conseguenza di una catastrofe aveva ricevuto attenzione negli USA. 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 *In the Country of Last Things* (1987). Anna Blume, la protagonista<sup>28</sup>, si mette alla ricerca del fratello e giunge nel Paese delle ultime cose, un luogo in completo sfacelo. Qui 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 visitate dall'autore a echi letterari che rimandano direttamente alla *Waste Land* eliotiana" (Di Muro 2006). 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, già a partire dal nome della protagonista. Anche gli echi eliotiani 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.

<sup>28</sup> Il nome della protagonista è tratto dal poema "An Anna Blume" di Kurt Schwitters scritto nel 1919 (5-6), composto da un collage di frasi e modi di dire accostati in maniera libera esattamente come le installazioni dell'artista, vicino al movimento Dada. Anna è anche il nome della protagonista del più recente romanzo di Niccolò Ammaniti, pubblicato nel 2015, che dà anche il titolo all'opera. Dal nostro punto di vista, pur con differenze anche significative, il romanzo di Ammaniti è tributario almeno in parte dell'opera di Auster della quale riprende ambientazioni e motivi ricorrenti.

Nella città in cui si svolge l'azione romanzesca "Things fall apart and vanished, and nothing new is made" (Auster 1989 [1987], 7); la vita è, quindi, dominata dalla brutalità e dalle privazioni, tanto che anche le azioni più banali, come camminare, possono diventare difficili:

When you walk through the streets, she went on, you must remember to take only one step at a time. Otherwise, falling is inevitable ... The rubble is a special problem. You must learn how to manage the unseen furrows ... so that you do not stumble or hurt yourself. And then there are the tolls, these worst of all, and you must use cunning to avoid them. Wherever buildings have fallen or garbage has gathered, large mounds stand in the middle of the street, blocking all passage ... For the tolls have a particular stench that you learn to recognize, even from a great distance. Compounded of stones, of cement, and of wood, the mounds also hold garbage and chips of plaster. (Ivi, 5-6)

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: "It wasn't that the office was empty or that the building had been abandoned. There was no building, no street, no anything at all: nothing but stones and rubbish for acres around" (ivi, 18).

In questo contesto ogni comune abitudine ed ogni prassi comportamentale condivisa deve essere abbandonata perché domina l'arte di arrangiarsi con soluzioni inedite. Come in *The Road*, la scarsità di risorse materiali spinge infatti gli individui 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.

Once the Fecalists have collected the waste, they do not simply dispose it. Shit and garbage have become crucial resources here, ... they are the thing that supply us with much of energy we are still able to produce. Each census zone has its own power plant, and these are run entirely on waste. ... Shit is a serious business, and anyone caught dumping it in the street is arrested. (Ivi, 30)

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 *chiffonniers* si dedica alla raccolta della spazzatura, mentre alcuni scelgono di diventare veri e propri cercatori dei pochi oggetti di

valore ancora presenti nel paese. Anna stessa, per sopravvivere, propende per quest'ultima attività alla quale inizialmente non è facile abituarsi:

It's an odd thing, I believe, to be constantly looking down at the ground, always searching for broken and discarded things. After a while, it must surely affect the brain. For nothing is really itself anymore. There are pieces of this and pieces of that, but none of it fits together. And yet, very strangely, at the limit of all this chaos, everything begins to fuse again ... At a certain point, things disintegrate into muck, or dust, or scraps, and what you have is something new, some particle or agglomeration of matter that cannot be identified. It is a clump, a mote, a fragment of the world that has no place: a cipher of it-ness. (Ivi, 35-36)

Anna Blume raccoglie i frammenti per dare loro una nuova collocazione, compiendo un gesto analogo a quello dello *chiffonnier*. La ricerca degli scarti della città accomuna dunque questo personaggio a Stillman, il protagonista del racconto di Paul Auster *City of Glass*, 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:

You see what you are up against here. It's not just that things vanish – but once they vanish, the memory of them vanish as well. Dark areas form in the brain, and unless you make a constant effort to summon up the things that are gone, they will quickly be lost to forever. (Auster 1989 [1987], 87)

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>29</sup>.

*City of Glass* e *In the Country of Last Things* sviluppano temi analoghi, anche se tratteggiati in maniera differente<sup>30</sup>. Entrambi i protagonisti so-

<sup>29</sup> “It will not do, then, simply to feel disgust. Everyone is prone to forgetfulness, even under the most favorable conditions, and in a place like this, with so much actually disappearing from the physical world, you can imagine how many things are forgotten all the time. In the end, the problem is not so much that people forget, but that they do not always forget the same thing. What still exists as a memory for one person can be irretrievably lost for another, and this creates difficulties, insuperable barriers against understanding.” (Auster 1989 [1987], 88).

<sup>30</sup> Anche Anna Blume sviluppa una breve riflessione sul rapporto tra parole e cose non dissimile da quella di Stillman: “Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade too, along with the pictures they once evoked. Entire categories of objects disappear – flowerpots, for example, or cigarette filters, or rubber bands – and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean. But then, little by little, the words become sounds ... and finally the whole thing just collapses into gibberish” (ivi, 89).



no indotti, dalla scelta o dalla necessità, a partire dai frammenti per rintracciare un senso in un mondo dominato dal caos e dalla distruzione:

As an object hunter, you must rescue things before they reach this state of absolute decay. You can never expect to find something whole – for that is an accident, a mistake on the part of the person who lost it – but neither can you spend your time looking for what is totally used up. You hover somewhere in between, on the lookout for things that still retain a semblance of their original shape – even if their usefulness is gone. What another has seen fit to throw away, you must examine, dissect, and bring back to life. A piece of string, a bottle-cap, an undamaged board from a bashed-in crate – none of these things should be neglected. Everything falls apart, but not every thing, at least not at the same time. The job is to zero in on these little islands of intactness, to imagine them joined to other such islands, and those islands to still others, and thus to create new archipelagos of matter. (Ivi, 36)

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 dimostrare 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: vi sono spazi chiusi dove ci si può sentire più protetti. Uno tra questi è la biblioteca, anche se essa si trova in una condizione di “moldy decay” (ivi, 115) ed ha abdicato alla sua funzione di grande archivio del 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 volumi stessi vengono bruciati per scaldarsi<sup>31</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 tutto, anche l'uomo, sembra si stia estinguendo. 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.

<sup>31</sup> “The world They had belonged to was finished, and at least now they were being used to some purpose ... But in the end, everything made its way into the stove, everything went up in smoke” (ivi, 116).

### 3.4 *Esmeralda, l'angelo delle macerie*

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 la 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" (DeLillo 2003, 238). 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" (2005, 138).

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 una maceria perché si tratta di una superficie 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" (DeLillo 2003, 239). 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*, in una sorta di confraternita che viene definita come "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 spazio di emarginazione è infatti talmente separato dal resto della società da assumere per gli estranei contorni irreali. Il paradosso viene messo in evidenza per effetto di contrasto quando arriva nel 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 nei quartieri ricchi dimenticando che il sistema socioeconomico grazie al quale essi 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" (ivi, 248). Il South Bronx può essere visto come la "wasteland" del capitalismo globale sia per via dello stato di degrado in cui versa sia perché è abitato da poveri derelitti marginalizzati dalla società.

La figura che emerge in questo contesto è quella di una ragazzina dodicenne di nome Esmeralda, una sorta di angelo dei rifiuti che, erede dell'omonima figura hugoliana, 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. (Ivi, 244)

Suor Edgar vorrebbe poter proteggere Esmeralda, poiché è consapevole dei pericoli nei quali la ragazzina può incorrere, ma riesce a salvarla dalla strada. Il capitolo ottavo della seconda parte di *Underworld* si chiude con un oscuro presagio di morte, che si rivelerà essere veritiero solo nella conclusione del romanzo: "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" (ivi, 251).

Nell'epilogo dal titolo significativo di "Das Kapital", Jeff, il figlio di Nick, racconta ai genitori di un miracolo avvenuto nel Bronx all'inizio del decennio, sul quale ha tratto informazioni dal sito internet *dot com miraculum*. Si tratta dell'omicidio di una ragazzina il cui cadavere è ritrovato tra le macerie e la cui morte viene commemorata su un muro vicino con i tratti stilizzati 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" (ivi, 808). In vita Esmeralda rappresenta "a quintessential 'subaltern' figure ... utterly outside the symbolic order, voiceless" (Wallace 2001, 379), 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" (DeLillo 2003, 810).

La sua vita, prima marginalizzata e ignorata, diventa narrabile, quindi leggibile, con la morte. Inizialmente il personaggio è fruito come immagine proiettata dalla CNN e poi attraverso la folla di persone che accorre per vedere la sua effigie stagliarsi da un cartellone pubblicitario della Minute Maid, quando viene colpito da una particolare luce. I media trasformano Esmeralda in un'icona la cui aura sembra accrescersi con la riproducibilità mediatica dell'immagine. Dopo la sua morte, l'icona di Esmeralda diventa oggetto di venerazione, poiché incarna, in un'immagine pop, la possibilità del miracolo nel quotidiano e l'esistenza dell'elemento trascendente negli spazi più banali.

La notizia del miracolo induce anche Suor Edgar, molto scettica per natura, a recarsi sul luogo e questa esperienza è per lei un'epifania se non

un vero e proprio miracolo. Ella riesce infatti ad abbattere tutte le barriere che la tenevano lontana da ogni coinvolgimento con le altre persone: “Everything feels near at hand, breaking upon her, sadness and loss and glory” (ivi, 823). La narrazione mantiene una certa ambiguità sulla possibilità del miracolo grazie alla velata ironia mostrata nella modalità di rappresentazione dell’effigie di Esmeralda e nella descrizione del crescente fascino esercitato dalla visione fomentato dai media. Mark Osteen sostiene in proposito che “if the billboard ... can be read as another example 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” (2000, 257). Il miracolo di Esmeralda mostra che 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>32</sup> e cominciare a vivere.

Il fatto che la visione sia reale o solo ritenuta tale non cambia gli effetti prodotti: Esmeralda, quale vittima sacrificale, 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 occupy the place of transcendence today” (2005, 139). Nel tardo capitalismo la fede nel mito consumistico incarnato dalla pubblicità della Minute Maid si dirige verso il tramonto. Questo sistema economico-sociale, caratterizzato da consumismo e obsolescenza programmata, non può più rappresentare l’unico orizzonte possibile, perché non esaurisce tutte le possibilità dell’esistenza umana. I rifiuti che non vengono reinseriti nel ciclo di produzione e consumo, gli oggetti defunzionalizzati, diventano il luogo del sacro, del miracolo per cui la vita continua. Come mostrano gli angeli del muro le macerie possono diventare anche luogo simbolico di resistenza e opposizione.

#### 4. *Le rovine postmoderne e il sentimento del sublime*

Mentre le rovine sono uno dei paesaggi tipici della modernità, gli ammassi di rifiuti possono essere considerati come rappresentativi della postmodernità. Se è vero che le rovine, proprio perché ci mostrano il

<sup>32</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.

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 rintracciamo un peculiare connubio, caratteristico del postmoderno, tra grottesco e sublime, come sottolinea Mario Domenichelli (2014); infatti, si tratta del sublime nel senso moderno, adorniano: in altri termini 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>33</sup> ma anche alla valorizzazione della banalità del quotidiano nella sua forma più antiretorica.

La componente sublime sottesa alla tematizzazione dei rifiuti ha origine non solo nel sentimento della caducità da essi incarnato, ma soprattutto nell'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 la paradossale sensazione di non riuscire a bloccare, o almeno a 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 quella che Adorno considera, nella *Ästhetische Theorie* (1970), la dimensione abissale dell'arte. Così il filosofo della scuola di Francoforte riesce a rivendicare una rinnovata funzione del sublime nella contemporaneità, ossia quella di comunicare l'incomunicabile.

Già a Kant non era sfuggito che il sublime non risiede unicamente nella grandezza quantitativa dell'oggetto contemplato ma ha una dimensione fortemente soggettiva. Il sentimento del sublime non investe immediatamente 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 essa fu preconizzata con le prime teorie sul sublime. Tale negatività però è contemporaneamente l'erede del comico, che in altri tempi si nutrì del sentimento del piccolo e dell'insignificante e per lo più parlava in favore

<sup>33</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 *Oh les beaux jours*, fanno parte del corpus di opere analizzate in questo lavoro. Non a caso Adorno avrebbe desiderato dedicare la sua *Ästhetische Theorie* al celebre drammaturgo.

del grande come dominatore. Comico è il nullo per la pretesa di rilevanza che esso annuncia con la sua semplice esistenza di fronte al grande avversario; altrettanto nullo però, è a sua volta divenuto il nemico allorché se ne scopre la fallacia. Tragico e comico naufragano nella nuova arte e come naufraghi si mantengono in essa.

#### 4.1 I rifiuti: una rovina postmoderna

L'uomo contemporaneo può non sentire come un limite, ed anzi come una forma di grandezza ed euforia la coazione alla novità in una società in cui gli oggetti vengono consegnati all'obsolescenza ad una velocità mai prima sperimentata nella storia dell'umanità. Come reazione di fronte a questa spasmodica valorizzazione del nuovo nasce una forte spinta verso il rimosso e il superato inteso come forma di resistenza. Ne *Le città invisibili* di Italo Calvino, 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" (2016, 41). L'impero del grande Kublai Kan fin dal principio viene 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" (Calvino 1992 [1972], 361). 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*, riprendendo un'intuizione benjaminiana: "Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia. Ma solo il Surrealismo ha liberato lo sguardo su di esse" (2001, 197).

Il dramma più recente è il ritmo anticipatorio della rovina. "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", nota Celati (*ibidem*). Tanti dei monumenti a cui Celati fa riferimento 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: il rifiuto sostituisce, nella sua attenzione, la rovina. Se, come osservava Chateaubriand nel suo *Génie du Christianisme* (1802)<sup>34</sup>, gli uomini provano un'innata attrazione segreta per le rovine poiché queste ultime testimoniano ed evidenziano la precarietà della condizione umana

<sup>34</sup> A questo tema sono dedicati i capitoli III, IV e V del quinto libro dal titolo *Harmories de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain* di Le Génie du Christianisme.

nell'avvicendamento di imperi diversi, quel sublime che a tale sentimento di caducità si associa è ora provato al cospetto 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 o estetica. 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 vero o fittizio per creare di un immaginario ideologico con ricadute commerciali. I rifiuti, al contrario, sono ancora estranei a questo processo di ideologizzazione, e in quanto tali possono ritagliarsi uno spazio di autenticità ormai precluso alla rovina. Ed è solo in uno spazio percepito come autentico che 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 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 skyscapes, 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. (DeLillo 2012 [1985], 197)

In questo tramonto appare evidente la connessione tra la catastrofe e la bellezza dalla quale scaturisce il sentimento del sublime. Se il bello si trova nei rifiuti tossici, l'arte che utilizza gli stessi rifiuti trova 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 nell'inedita mutazione della stessa a causa della sua contaminazione con una scoria chimica prodotta 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 rates 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.’ (Ivi, 260-261)

I protagonisti di *White Noise*, pur vivendo immersi nel disastro e nel suo racconto, continuano a condurre la loro esistenza senza sostanziali mutamenti, come se la catastrofe non fosse altro che un impercettibile rumore di sottofondo. È il rumore bianco “in cui non cogliamo più i piccoli e grandi disastri che accadono intorno a noi, dall’inquinamento delle polveri sottili all’alterazione del cibo ..., lo stillicidio di esplosioni ad ogni angolo del mondo che accompagna ... la colonna sonora delle nostre giornate” (Belpoliti 2014, 115).

## 5. Conclusioni

Già nell’ “Introduzione” abbiamo rilevato la pervasività dei rifiuti nell’arte e nella letteratura contemporanee, ma quello che è emerso sempre più chiaramente dalla lettura dei testi che tematizzano lo scarto è la sua connessione con il ricordo individuale e la memoria collettiva. In un momento in cui questo tema inizia a trovare spazio nel dibattito letterario ed artistico italiano<sup>35</sup>, avremmo forse dovuto concentrarci in prima istanza sulla tematica ecologica connessa allo scarto, senonché la lettura dei testi ci ha sempre portato altrove. Infatti, l’ecologia ci è parsa sempre più, a partire dal termine stesso con cui viene designata, la patina “ideologica” sotto la quale tuttavia si celava altro: ossia quel ritorno del represso nell’antifunzionale a cui fa già riferimento Orlando. Il rifiuto si presenta alla contemporaneità come l’oggetto privato di funzionalità per eccellenza, quindi il più adatto a catalizzare una narrazione che si fa contromemoria, racconto del trauma e feticizzazione del reietto.

Siamo partiti nella nostra disamina dal XIX secolo poiché è questo il momento in cui prende avvio quel processo di mercificazione dell’oggetto che costituisce il presupposto essenziale alla creazione del rifiuto.

<sup>35</sup> Il 7, 8, 9 novembre 2018 si è tenuto presso l’Università degli Studi di Milano il Convegno *Sc[Arti]: riflessioni sul residuo tra selezione e divergenza*. A Treviso si è tenuta dal 27 ottobre 2018 al 10 febbraio 2019 la mostra *RE.USE. Scarti, oggetti ed ecologia nell’arte contemporanea* a cura di Valerio Dehò. Il saggio *Letteratura e ecologia* (2017) di Niccolò Scaffai ha creato un ampio dibattito intorno al tema.



A questa tendenza si oppone il collezionismo dell'oggetto di scarto dato che il collezionista, afferma Castoldi, "sottrae gli oggetti al loro statuto di merce" (2012, 85). Come mostra Pamuk con il suo *Museo dell'innocenza*, anche il feticismo è una forma di affrancamento della merce dal suo valore di scambio poiché recupera l'aura sacrale insita nelle cose. La magia dello scarto, traccia e testimonianza di un'assenza, può compiersi solo attraverso la sua paradossale narratività, come avviene in Boltanski e Cornell, oppure nella forma altrettanto narrativa della collezione/museo di Pamuk.

Il primo a fornire una rappresentazione frammentata di un reale percepito come complesso ed ingovernabile è Baudelaire, come scrive Agamben:

La grandezza di Baudelaire di fronte all'invasione della merce fu che egli rispose a quest'invasione trasformando in merce e in feticcio l'opera stessa ... Baudelaire capì che se l'arte voleva sopravvivere nella civiltà industriale, l'artista doveva cercare di riprodurre nella sua opera la distruzione del valore d'uso e dell'intelligibilità tradizionale che era all'origine dell'esperienza dello *choc*. (1977, 50-51)

La città moderna cresce sull'occultamento del passato, con un'ansia di rinnovamento che molto somiglia alle pratiche estreme organizzate dai leoniani per lo smaltimento dei rifiuti. Lo spazio urbano si organizza a partire dalla distruzione dei segni tangibili delle sue memorie, dai palazzi abbandonati dalle classi nobiliari e andati in rovina all'ignobile teatro di cartapesta frequentato dalla borghesia ai nuovi grandi magazzini, santuari consacrati al dio denaro. Si sta compiendo ora quel passaggio dal mondo delle rovine al mondo delle macerie che ben contraddistingue la contemporaneità e del quale Baudelaire appare ancora una volta precoce osservatore. Roberto Calasso, nella terza parte di *L'innominabile attuale*, riporta il testo di un foglietto isolato non databile, nel quale Baudelaire racconta il crollo di un'immensa torre: "Sintomi di rovina. Edifici immensi. Numerosi, uno sull'altro, appartamenti, camere, *templi*, gallerie, scale, budelli, belvedere, lanterne, fontane, statue. – *Fenditure, crepe* ... Come avvertire la gente, le nazioni?" (Calasso 2017, 163). Questa scena riporta alla mente in maniera quanto mai vivida il crollo con il quale si inaugura il nuovo millennio, l'età dei crolli o dell'estremismo, come ama definirla Belpoliti (2014). Ormai il fantasma del crollo e della catastrofe ecologica domina la produzione culturale, e alle macerie degli edifici fanno da corrispettivo i resti della civiltà dei consumi, peculiare forma attraverso cui la nostra società va a pezzi ogni giorno, secondo le parole di Nick Shay.

Se il rifiuto, nelle sue varie declinazioni, diviene testimonianza dell'instabilità e della frammentazione proprie della contemporaneità, attraverso la sua valorizzazione artistica si compie quel ribaltamento etico, i cui prodromi sono da rintracciarsi nel XIX secolo, laddove si conferisce all'insignificante un'inedita visibilità e si consente all'uomo di prendere coscienza del suo tempo.



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Testi letterari oggetto di analisi critica o critico-tematica

- Ammanniti Niccolò (2015), *Anna*, Einaudi, Torino.
- Ariosto Ludovico (1992 [1532]), *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi.
- Aurelius Augustinus (1954), *De Civitate Dei, Aureli Augustini Opera*, pars XIV, 2, Turnhout, Brepols.
- Auster Paul (2011 [1985]), "City of Glass", in Id., *The New York Trilogy*, London, Faber & Faber, 1-133.
- (1989 [1987]), *In the Country of Last Things*, London, Faber & Faber.
- Balzac Honoré de (1977 [1843]), "Illusions perdues", *La Comédie humaine*, tome V, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Roland Chollet et Rose Fortassier, Paris, Gallimard, 3-732.
- Baudelaire Charles (1975), *Œuvres Complètes. Tome I*, sous la dir. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- (1976), *Œuvres Complètes. Tome II*, sous la dir. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- Beckett Samuel (1975 [1957]), *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1963), *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit.
- Berthaud Louis-Auguste (1841), "Les chiffonniers", in Louis Curmer (éd.), *Les français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, tome III, Paris, L. Curmer, 135-146, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079830/f425.image>> (12/2019).
- Brazier Nicolas (1835), "Le Chiffonniers", *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle*, II, Paris, Éditeur Mme. Charles Béchét, 135-146.
- Breton André (1988 [1930]), *Second Manifeste du Surréalisme*, in Marguerite Bonnet (sous la dir. de), *Œuvres Complètes. Tome I*, Paris, Gallimard, 775-833.
- (1988 [1928]), *Nadja*, in Marguerite Bonnet (sous la dir. de), *Œuvres Complètes. Tome I*, Paris, Gallimard, 643-753.
- (1992 [1937]), *L'Amour Fou*, *Œuvres Complètes. Tome II*, Paris, Gallimard, 673-785.
- Boltanski Christian (1969), *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-45*, Livre d'Artiste.
- (2007), *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH870*, con testi di Beppe Sebaste e fotografie di Fabio Malossi, Bologna, Museo per la Memoria di Ustica.

- Calvino Italo (1980 [1972]), “Lo sguardo dell’archeologo”, in Id., *Una Pietra Sopra. Discorsi di Letteratura e Società*, Torino, Einaudi, 318-321.
- (1991 [1963]), *Marcovaldo: ovvero, le stagioni in città*, in Claudio Milanini (edizione diretta), Mario Berenghi, Bruno Falchetto (a cura di), *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 1065-1240.
- (1992 [1972]), *Le città invisibili*, in Claudio Milanini (edizione diretta da), Mario Berenghi, Bruno Falchetto (a cura di), *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 357-498.
- (1994 [1977]), *La poubelle agrée*, in Claudio Milanini (edizione diretta da), Mario Berenghi, Bruno Falchetto (a cura di), *Romanzi e Racconti*, vol. III, Milano, Mondadori, 59-79.
- Champfleury Jules (1852), “L’Homme aux figures de cire”, *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy Frères.
- (1853), *Les aventures de mademoiselle Mariette. Contes de printemps*, Paris, Hachette.
- (1865), *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Éditeur Dentu.
- (1867), *L’Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, Éditeur Dentu.
- Cros Charles (1970 [1873]), “Le coffret de santal”, in Louis Forestier, Pierre-Olivier Walzer (sous la dir. de), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 43-162.
- D’Annunzio Gabriele (1950 [1935]), *Libro segreto*, in Id., *Prose di ricerca*, vol. I, Milano, Mondadori, 1713-1922.
- de Chateaubriand François-René (1802), *Genie du christianisme*, Paris, Migneret.
- DeLillo Don (1989 [1971]), *Americana*, New York, Penguin.
- (1997), “Behind ‘Underworld’. Don DeLillo tells Fresh Air’s Terry Gross about writing ‘Underworld’”, *New York Times Magazine*, 2 October, <<https://freshairarchive.org/segments/don-delillo-discusses-underworld>> (10/2019).
- (2003 [1997]), *Underworld*, New York, Scribner.
- (2012 [1985]), *White Noise*, London, Picador.
- Doctorow E.L. (2011 [2009]), *Homer and Langley*, London, Abacus.
- Dubuffet Jean (1946), *Mirabolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes*, Paris, Galerie René Drouin.
- (1973), *L’homme du commun à l’ouvrage*, Paris, Gallimard.
- Eliot T.S. (2013 [1922]), *The Waste Land / La terra desolata*, trad. it. con testo a fronte e cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR Rizzoli.
- Flaubert Gustave ([1952] 1877), *Trois contes*, Paris, Gallimard.
- Franzosi Edgardo (1995), *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, Milano, Adelphi.
- Gadda C.E. (1989 [1957]), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, a cura di Dante Isella, Giorgio Pinotti, Renato Redondi, Milano, Garzanti.
- Gogol’ N.V. (2007 [1842]), *Mërtvye duši*, Moskva, Ast. Trad. it. di Paolo Nori (2009), *Le anime morte*, Milano, Feltrinelli.
- Gozzano Guido (1980), *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori.
- Huart M.L. (1841), *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et C<sup>ie</sup>.
- Hugo Victor (1951 [1862]), “L’Intestin du Léviathan, Tome 5: Jean Valjean”, *Les Misérables*, Livre Deuxième, sous la dir. de Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1281-1300.

- (1967 [1853]), *Les Châtiments*, in Id., *Œuvres poétiques*, Tome II, sous la dir. de par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 3-466.
- Janin Jules (1831), “Les petits métiers”, *Paris, ou le livre des cents-et-un. Tome troisième*, Paris, Ladvocat, 317-342.
- (1843), *Un hiver à Paris*, Paris, Éditeur Louis Crumer.
- Jouy Étienne de (1823?), “Le chiffonnier littéraire”, in Id., *Œuvres Complètes*, Paris, Imprimerie de Jules Didot Ainé, 443-451.
- Jouy Étienne de, Jay Antoine (1824), *Les hermites en liberté*, Tome II, Paris, Ladvocat.
- McCarthy Cormac (2010 [2006]), *The Road*, London, Picador.
- Meyer Philipp (2009), *American Rust*, New York, Spiegel&Gru.
- Miles Jonathan (2014 [2013]), *Want Not*, New York, Mariner Books.
- Modiano Patrick (1999 [1997]), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.
- Orwell George (1987 [1949]), *1984*, London, Penguin Books.
- Pamuk Orhan (2008), *Masumiyet Müzesi*, Istanbul, İletişim Yayınları. Trad. it. di Barbara La Rosa Salim (2009), *Il Museo dell’innocenza*, Torino, Einaudi.
- (2012), *L’Innocenza degli oggetti. Il Museo dell’innocenza*, Istanbul, Torino, Einaudi.
- Perec Georges (2007 [1975]), *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, Éditions Denoël.
- Plato (1910), *Parmenides, Platonis Opera*, a cura di Ioannes Burnet, Oxford, Oxonii E Typographeo Clarendoniano.
- Pynchon Thomas (1978 [1960]), *Low-Lands*, Aloes Books, London.
- (1973), *Gravity’s Rainbow*, New York, Viking Press.
- (2000 [1966]), *The Crying of Lot 49*, London, Penguin Random House UK.
- Sebald W.G. (1990), *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- (1992), *Die Ausgewanderten: vier lange Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- (2001 [1999]), *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (2001), *Austerlitz*, Munich, C. Hanser.
- Schwitters Kurt (1919), “An Anna Blume. Merzgedicht 1”, in Id., *Anna Blume: Dichtungen*, Hannover, Paul Steegemann, 5-6.
- Schwob Marcel (2003 [1986]), *Le livre de Monelle*, Paris, Éditions du Boucher.
- Szabó Magda (1987), *Az ajtó*, Budapest, Magvető, <[https://reader.dia.hu/document/Szabo\\_Magda-Az\\_ajto-889](https://reader.dia.hu/document/Szabo_Magda-Az_ajto-889)> (12/2019). Trad. it. di Bruno Ventavoli (2005), *La porta*, Torino, Einaudi.
- Tournier Michel (1975), *Les Météores*, Paris, Gallimard.
- Texier Edmond (1983 [1867]), “Les petites industries”, in Corinne Verdet, *Paris-guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, La Découverte/Maspéro, 964.
- Vandermeer Jeff (2015 [2014]), *Annihilation*, London, Harper Collins.
- von Arnim Achim (1918 [1812]), *Isabelle von Ägypten. Kaiser Karl Fünften erste Jugendliebe*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

## 2. Saggi critici, studi, articoli

- Anonimo (1841), "Les chiffonniers littéraires", *Physiologie des physiologistes*, Paris, Desloges, 122-123.
- Adorno W.T. (1961), "Versuch, das Endspiel zu verstehen", in Id., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 188-236. Trad. it e cura di Carlo Fruttero (1994), in Samuel Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, edizione presentata e annotata da Paolo Bertinetti, 658-694.
- (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Agamben Giorgio (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Appiano Ave (1999), *Estetica del rottame*, Milano, Booklet.
- Apter Emily (1991), *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Cornell UP.
- Apter Emily, Pietz William (1993), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca, Cornell UP.
- Argonne Auguste, Levvasseur Gustave, Prarond Ernest (1843), *Vers*, Paris, Herman Frères.
- Arman P.F. (1986 [1960]), "Réalisme des accumulations", in 1960 *Les Nouveaux Réalistes. Catalogue exposition M.A.M., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 15 Mai-7 Septembre 1986*, Paris, Edité par Musée d'Art moderne de la ville de Paris.
- Assmann Aleida (1996), "Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory", in Jürgen Schlaeger (ed.), *The Anthropological Turn in Literary Studies. Yearbook of Research in English and American Literature (REAL)*, Tübingen, Gunter Narr, 31-44.
- (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck.
- Augé Marc (2003), *Le temps en ruine*, Paris, Galilée.
- Bachtin Michail (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov' ja i Rennansa*, Moskva, Khudozhestvennaia Literatura. Trad. it. di Mili Romano (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
- Barles Sabine (2005), *L'invention des déchets urbains: France 1790-1970*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon.
- Barner Wilfred (1994), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, C.H. Beck.
- Bataille Georges (1991 [1930]), "Le bas matérialisme et la gnose", *Documents*, II, 1, 1-8.
- Baudrillard Jean (1968), *Le système des objets : la consommation des signes*, Paris, Gallimard.
- (1970), *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard.
- (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Bauman Zygmunt (2004), *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity Press.
- Beatrice Luca (1999), *Facts&Fictions. La nuova pittura internazionale tra fatti e realtà*, Roma, Castelvecchi.
- Belpoliti Marco (2014), *L'età dell'estremismo*, Parma, Ugo Guanda Editore.
- Benjamin Walter (1963 [1936]), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- (1974 [1940]), “Über den Begriff der Geschichte”, in Id., *Gesammelte Schriften*, I, 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 691-704.
- (1983), *Das Passagen Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Berlin, Suhrkamp Verlag. Trad. it. di Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis et al. (2002 [1986]), *I “passages” di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi [il volume fa parte di *Opere* di Walter Benjamin, ed. it. a cura di Giorgio Agamben].
- (2012), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*, a cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza.
- Bergius Hanne (2009), “Kurt Schwitters: creare il mondo a partire dai resti”, in Elio Grazioli (a cura di), *Riga. Kurt Schwitters*, XXIX, Macerata, Quodlibet, 98-112.
- Bertoni Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Blanchot Maurice (1969), *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Bois Yve-Alain, Krauss R.E. (1997), *Formless: a User’s Guide*, New York, Zone Books.
- Bonami Francesco (2011), *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori.
- Borgeaud Philippe, Volokhine Youri, eds (2005), *Les objets de la mémoire. Pour une approche comparatiste des reliques et de leur culte*, Brussels, Peter Lang.
- Burke Peter (2004), *What is Cultural History*, Cambridge, Polity.
- Calasso Roberto (2017), *L’innominabile attuale*, Milano, Adelphi.
- Calzoni Raul (2005), *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Caretti Lanfranco (1970), *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi.
- (1992 [1532]), “Introduzione”, in Id. (a cura di), *Orlando Furioso*, I, Torino, Einaudi, v-xxiv.
- Castoldi Alberto (2012), *“In carenza di senso”. Logiche dell’immaginario*, Milano, Mondadori.
- (2018), *Epifanie dell’Informe*, Macerata, Quodlibet Studio.
- Celati Gianni (2001 [1975]), “Il bazar archeologico”, in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 197-225.
- Ceserani Remo, De Federicis Lidia (1986), *Il materiale e l’immaginario*, Torino, Loescher.
- Ceschin Daniele (2010), “La Fine. Amburgo 1943 di H.E. Nossack”, *DEP. Deportate, Esuli e Profughe. Rivista Telematica di Studi sulla Memoria delle Donne*, XIII-XIV, 363-364, <[https://www.unive.it/pag/fileadmin/user\\_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n13-14/25\\_Dep\\_13\\_14\\_2010Ceschin.pdf](https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/DSLCC/documenti/DEP/numeri/n13-14/25_Dep_13_14_2010Ceschin.pdf)> (10/2019).
- Chapman John (2000), “‘Rubbish Dumps’ or ‘Places of Deposition’? Neolithic and Copper Age Settlements in Central and Eastern Europe”, in Anna Richie (ed.), *Neolithic Orkney in its European Context*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 347-362.
- Chenet-Faugeras Françoise (2000), “Du roman comme reliquaire: Conversion, transfiguration et sacralisation des déchets dans *Les Misérables*”, *Iris*, XIX, 3, 31-43.
- Clair Jean (2004), *De Immundo*, Paris, Galilée.
- Cohen Françoise, Pugno Natacha (2007), “Une promenade à la surface du monde”, *Mark Dion. The Natural History of the Museum*, Paris, Archibooks.
- Compagnon Antoine (2003), *Baudelaire devant l’innombrable*, Paris, Pups.
- (2014), *Baudelaire l’irréductible*, Paris, Flammarion.
- (2015), *Un été avec Baudelaire*, Paris, Éditions des Équateurs.

- (2017), *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard.
- Connor Steven (2007), *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Aurora, The Davies Group Publishers.
- Contri G.B. (1972), “Nozioni fondamentali nella teoria della struttura di Jacques Lacan”, in Jacques-Alain Miller, Yves Duroux, Jean-Claude Milner *et al.* (sous la dir. de), *Cahier pour l'Analyse. Scritti scelti di analisi e teoria della scienza*, Torino, Boringhieri, 244-289.
- (2001), “I tre imperativi categorici e l'imperfezione perfetta. Il feticismo via Lacan”, in Stefano Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 292-330.
- Cowart David (2002), *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens, Georgia UP, 181-196.
- Dagognet François (2000), “Le déchet”, in Martine Tabeaud, Grégory Hamez (sous la dir. de), *Les métamorphoses du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 9-14.
- Desideri Fabrizio (1995), “Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin”, in Renato Solmi (a cura di), *Walter Benjamin. Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 307-339.
- (2001), “Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno”, in Stefano Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 175-196.
- Dewey Joseph, Kellman S.G., Malin Irving (2002), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"*, Newark, Delaware UP.
- Didi-Huberman Georges (1995), *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula.
- (1997), “La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte”, in Id., *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 15-192.
- (2002), *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard.
- (2004), “L'image brûle”, *Art Press*, 25, 68-73.
- Di Muro Alessandro (2006), “Paul Auster e i rifiuti. Un percorso attraverso la metropoli postmoderna”, *Griselda Online*, VI, <<https://web.archive.org/web/20071102231459/http://www.griseldaonline.it/formazione/06dimuro.htm>> (10/2019).
- Domenichelli Mario (2014), “Del sublime, dell'origine, del vuoto, del grottesco nella modernità”, in Marina Paino, Dario Tomasello (a cura di), *Sublime e antisublime nella modernità, Atti del XIV Convegno Internazionale della MOD, 13-16 giugno 2012*, Pisa, ETS, 45-62.
- Douglas Mary (1966), *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge.
- Dubois Christine (1989), “L'œuvre-collection: de la vaxonomie du visible à l'utopie”, *Parachute: Revue d'art contemporain*, 54, 47-51.
- Durkheim Émile (1990 [1912]), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Duvall John (2002), *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York-London, Continuum.
- Eccher Danilo, Soutif Daniel (1997), *Boltanski, pentimenti* (Catalogo della mostra, Bologna, 1997), Milano, Charta.
- Eid Haidar (1999), “Beyond Baudrillard's Simulacral Postmodern World: *White Noise*”, *Undercurrent*, VII, <<http://web.archive.org/web/20030212113311/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-eid.html>> (10/2019).



- Faienza Lucia (2015), "Rumore Bianco di Don DeLillo, trent'anni dopo", *Le parole e le cose*<sup>2</sup>. Letteratura e realtà, 20 dicembre, <<http://www.leparoleelecole.it/?p=21479>> (10/2019).
- Feuchert Sascha (2001), *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur: Beiträge*, Berlin, Peter Lang.
- Fitzpatrick Kathleen (2002), "The Unmaking of History: Baseball, Cold War, Underworld", in Dewey, Kellman, Malin (2002), 144-160.
- Foucault Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- Franchi Franca (2007), *L'immaginario degli oggetti*, Milano, Mondadori.
- Frégier H.A. (1840), *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et de moyens de les rendre meilleurs*, Paris, J.B. Baillière.
- Freud Sigmund (1961 [1913]), "Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912-1913)", in Id., *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, neunter Band, Totem und Tabu*, hrsg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, <<https://freud-online.de/index.php?page=home&f=1&i=home>> (12/2019). Per l'ed. italiana cfr. Freud Sigmund (1975), "Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici (1912-1913)", trad. it. di Silvano Daniele, in Id., *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, ed. diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 3-164.
- (1968 [1905]), "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", in *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, fünfter Band, Werke aus den Jahren 1904-1905*, hrsg. von Anna Freud, Edward Bibring, Wilhelm Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 27-145, <<https://freud-online.de/index.php?page=home&f=1&i=home>> (12/2019). Per l'ed. italiana cfr. Freud Sigmund (1982 [1921]), "Tre saggi sulla teoria sessuale (1905)", trad. it. [della presente ed.] di Mazzino Montinari, in Id., *Opere 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, ed. diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 441-546.
- Fusillo Massimo (2009), *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Gabellone Lino (1977), *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi.
- Gammon Lorraine, Makinen Merja (1994), *Female Fetishism: a New Look*, London, Lawrence & Wishart.
- Gleason Paul (2002), "Don DeLillo, T.S. Eliot, and the Redemption of America's Atomic Waste Land", in Dewey, Kellman, Malin (2002), 130-143.
- Grazioli Elio (2004), *La polvere nell'arte. Da Leonardo a Bacon*, Milano, Mondadori.
- (2018), "Il museo reale", in Laura Lombardi, Massimiliano Rossi (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Monza, Johan&Levi Editore, 75-80.
- Grenier Catherine, Boltanski Christian (2007), *La vie impossible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil.
- (2010), *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion.
- Gualdoni Flaminio (2014), *Breve storia della merda d'artista*, Milano, Skira.
- Gumpert Lynn (1992), *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion.
- Helyer Ruth (1999), "'Refuse Heaped Many Stories High': DeLillo, Dirt and Disorder", *Modern Fiction Studies*, XLV, 4, Johns Hopkins UP, 987-1006.

- Hodder Ian (1987), "The Meaning of Discard: Ash and Domestic Space in Baringo", in Susan Kent (ed.), *Method and Theory for Activity Area Research: an Ethnoarchaeological Approach*, New York, Columbia UP, 424-448.
- Jameson Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso.
- Jouffroy Alain (2001), "Arman: un réinventeur du réel", *Catalogue de l'exposition "Passage à l'acte"*, Paris, Skira/Seuil.
- Kavadlo Jesse (1999), "Celebration & Annihilation: the Balance of *Underworld*", *Undercurrent*, VII, <<http://web.archive.org/web/20030111030429/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-kava.html>> (10/2019).
- (2001), "Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, XLI, 4, 384-401.
- La Bédollière Émile de (1842), *Les Industriels, métiers et professions en France*, Paris, Librairie de Mme Ve L. Janet.
- Landi Michela (2013), "Autonomia, eteronomia: poetiche del lavoro in Francia tra Otto e Novecento", *Semicchio. Rivista di poesia comparata*, XLVIII-XLIX, 60-77.
- Lascault Gilbert (1998), *Boltanski: souvenance*, Paris, L'Échoppe.
- LeClair Tom (1987), *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana, Illinois UP.
- Leiris Michel (1991 [1930]), "Crachat", ried. Jean-Michel Place, *Documents*, II, 5, 381-382.
- Lucas Gavin (2005), *The Archaeology of Time*, London, Routledge.
- Lugli Adalgisa (1986), *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Milano, Electa.
- (2000), *Assemblage*, Paris, Adam Biro Éditeur.
- (2005 [1983]), *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta.
- Lombardi Laura, Rossi Massimiliano (2018), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Monza, Johan&Levi Editore.
- Malherbe Anne (2000), "Les métamorphoses du déchet: Bissière, Chaissac et Dubuffet", in Grégory Hamez, Martine Tabeaud (sous la dir. de), *Les métamorphoses du déchet*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 15-28.
- Malpas Simon, Taylor Andrew (2015), *Thomas Pynchon*, Manchester, Manchester UP.
- McGowan Todd (2005), "The Obsolescence of Mystery and Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, XLVI, 2, 123-145.
- Martin Louise, Russell Nerissa (2000), "Trashing Rubbish", in Ian Hodder (ed.), *Towards Reflexive Method in Archaeology: the Example at Catalhöyük*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 57-70.
- Martin Piero, Viola Alessandra (2017), *Trash. Tutto quello che dovrete sapere sui rifiuti*, Torino, Codice.
- Marx Karl (1962 [1867]), *Das Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie. Erster Band*, Berlin, Dietz.
- Mercier Louis-Sébastien (1994 [1782]), *Tableaux de Paris. Tome I-II*, par J.L. Bonnet (ed.), Paris, Mercure de France.
- Migliori Maurizio (2000), *Parmenide*, in Giovanni Reale (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 373-424.

- Mistura Stefano, a cura di (2001), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi.
- Mongelli Marco (2016), "Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla bio-fiction", *Le parole e le cose*<sup>2</sup>. *Letteratura e realtà*, 1 luglio, <<http://www.leparolelecose.it/?p=23591>> (10/2019).
- Murphy Cullen, Rathje W.L. (1992), *Rubbish! The Archaeology of Garbage*, New York, Harper Collins Publishers.
- Nietzsche Friedrich (1874), *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig, E.W. Fritsch, <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/HL>> (12/2019).
- Nossack H. E. (1948), *Der Untergang*, Hamburg, Wolfgang Krüger.
- Olson Toby (1985), "Metaphysical Mystery Tour", *New York Times Book Review*, 3 November, <<https://www.nytimes.com/1985/11/03/books/metaphysical-mystery-tour.html>> (10/2019).
- Orlando Francesco (2015 [1993]), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Osteen Mark (2000), "Everything is Connected: Containment and Counterhistory in "Underworld", in Id., *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 214-260.
- Ottinger Didier, sous la dir. de (2013), *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard/Musée national d'art moderne-Centre Pompidou.
- Pinna Lorenzo (2011), *Autoritratto dell'immondizia. Come la civiltà è stata condizionata dai rifiuti*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Platt David, Rathje W.L., Shanks Michael (2004), "The Perfume of Garbage: Modernity and the Archaeological", *Modernism/Modernity* XI, 1, 61-83.
- Pomian Krzysztowf (1999), *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard.
- Rabaté Jean-Michel (1988), "Discussion", in Bernard Benstock (ed.), *James Joyce. The Augmented Ninth*, New York, Syracuse UP, 204-206.
- Raphanel Jacques (1975), "Christian Boltanski. Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens", *Actualités des arts plastiques*, XXIII, 30.
- Reut Tita, Arman P.F. (2000), *Il y a lieux: l'album d'Arman*, Paris, Hazan Édition.
- Reut Tita (2000), *Arman: la traversée des objets*, Paris, Hazan Éditions.
- Rizzante Massimo (2013), "Colmare il silenzio. Un dialogo con Danilo Kiš", *Le parole e le cose*<sup>2</sup>. *Letteratura e realtà*, 6 dicembre, <<http://www.leparolelecose.it/?p=13106>> (10/2019).
- Ronchi Rocco (2001), *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*, Milano, Christian Mariotti.
- (2008), *Filosofia della comunicazione: il mondo come resto e come teogonia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Romano Mili (2003), *Aritmie. Ultime visioni metropolitane*, Bologna, CLUEB.
- Rowen Norma (1991), "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, XXXII, 4, 224-234.
- Russell Alison (1990), "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Story", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, XXXI, 2, 71-84.
- Sbarra Stefania (2006), "Deutsches Leid", *Il Portolano*, XLV/XLVI, 7-8.
- Scaffai Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.

- Scarpino Cinzia (2011), *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, Il Saggiatore.
- Schor Naomi (1992), "Fetishism", in Elizabeth Wright (ed.), *Feminism and Psychoanalysis: a Critical Dictionary*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 113-117.
- Semin Didier (1988), *Christian Boltanski: la revanche de la maladresse*, Paris, Art Press.
- Serra Renato (1938), *Le lettere*, a cura di Luigi Ambrosini, Giuseppe De Robertis, Alfredo Grilli, Firenze, Le Monnier.
- Silguy Catherine de (1989), *La saga des ordures: du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions de l'Istant.
- Simic Charles (1992), *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, New York, Ecco Press.
- Sontag Susan (2008 [1977]), *On Photography*, London, Penguin.
- Sori Ercole (1999), *Il Rovescio della produzione. I rifiuti in età pre-industriale e paleotecnica*, Bologna, Il Mulino.
- Stafford B.M., Terpak Frances (2001), *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Publications.
- Tanner Tony (1998), "Afterthoughts on DeLillo's *Underworld*", *Raritan: A Quarterly Review*, XVII, 4, 48-71.
- (2000), *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo*, Cambridge, Cambridge UP.
- Tedeschi Francesco (2018), "Raccogliendo cicche di sigaretta. L'infraordinario diventa opera", in Laura Lombardi, Massimiliano Rossi (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Monza, Johan&Levi Editore, 137-145.
- Thompson Michael (1979), *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford UP.
- Vergine Lea (2006), *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mongo*, Milano, Skira.
- Viale Guido (1994), *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Milano, Feltrinelli.
- (2011), *La civiltà del riuso: riparare, riutilizzare, ridurre*, Roma, Laterza.
- Wallace Molly (2001), "'Venerated Emblems': DeLillo's *Underworld* and the History-Commodity", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, XLII, 4, 367-383.
- Wesseling Elisabeth (1991), *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Yates F.A. (1966), *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Zaccuri Alessandro (2016), *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Milano, La Scuola.
- Žižek Slavoj (2013), *Il trash sublime*, a cura di Marco Senaldi, Milano, Mimesis.
- Zuliani Stefania (2014), "Il museo dell'innocenza", *Doppiozero*, 15 gennaio, <<https://www.doppiozero.com/materiali/ars/il-museo-dellinnocenza>> (10/2019).

## INDICE DEI NOMI

- Abraham Karl 134  
Adorno W.T. 180, 189, 189n., 191, 198  
Agamben Giorgio 74n., 193, 198-199  
Alfieri Vittorio 99  
Allan Poe Edgar 115n.  
Allem Maurice 196  
Ambrosini Luigi 204  
Ammanniti Niccolò 182n., 196  
Appiano Ave 10, 198  
Apter Emily 135n., 198  
Argonne Auguste 90, 198  
Ariosto Ludovico 22-24, 23n., 195, 199  
Aristotele 148, 168  
Arman P.F. 68-70, 124, 198, 203  
Assennato Francesca 95  
Assmann Aleida 129, 144, 170, 198  
Atget Eugène 66  
Agué Marc 168, 198  
Aurelius Augustinus 31, 31n., 195  
Auster Paul 7-8, 71, 115, 115n., 118-119, 119n., 182-184, 182n., 184n., 195
- Bachtin Michail 10n., 198  
Balzac Honoré de 75n., 190, 195  
Bansky 176  
Barles Sabine 75, 198  
Barner Wilfred 171n., 198  
Bataille Georges 5, 12, 20-21, 199-200  
Baudelaire Charles 11, 13, 26, 66, 74, 81-82, 82n., 86, 86n., 88, 90-94, 106, 118, 133, 193, 195  
Baudrillard Jean 29, 37, 119, 198  
Bauman Zygmunt 29, 198  
Beatrice Luca 198
- Béchet Charles 82n., 195  
Beckett Samuel 4, 38, 48, 55, 138-139, 177, 179-180, 189n., 195, 198  
Belpoliti Marco 171, 175n., 192-193, 199  
Benjamin Walter 2, 11, 13, 51, 51n., 59, 61, 63-64, 66, 74, 78, 86, 88, 99, 132-133, 136m 168-169, 170n., 190, 198-199
- Collyer Homer Lusk 4, 119, 119n., 121, 161  
Collyer Langley 4, 119, 119n., 121, 161  
Compagnon Antoine 74-75, 80, 82, 82n., 84, 85n., 88, 91, 92n., 93, 199-200  
Connor Steven 139, 200  
Contri G.B. 135n., 200  
Cornell Joseph 2, 70-73, 193  
Coward David 57, 200  
Créту Étienne 83n.  
Cros Charles 87-88, 196
- Dagognet François 142, 200  
D'Annunzio Gabriele 13, 101, 196  
Daumier Honoré 75  
De Federicis Lidia 99, 199  
Dehò Valerio 192n.  
de la Bédolliere Émile 91  
DeLillo Don 3, 5-9, 39, 39n., 41-44, 42n., 46-51, 49n., 51n., 53, 54n., 55-58, 57n., 114, 122, 148, 150, 186-187, 191, 196  
de Nerval Gérard 58  
De Robertis Giuseppe 203  
Desideri Fabrizio 132-133, 169, 170n., 200

- De Silguy Catherine 114  
 Dewey Joseph 200-201  
 Didi-Huberman Georges 21n., 25n.,  
 42n., 95, 200  
 Di Muro Alessandro 182, 200  
 Diogene 83-84  
 Dion Mark 7-8  
 Dixon Vladimir 127n.  
 Doctorow E.L. 4, 119-120, 119n.,  
 121n., 123, 161, 196  
 Domenichelli Mario 189, 200  
 Dora Bruder 146, 148  
 Douglas Mary 108, 200  
 Dubois Christine 65, 200  
 Dubuffet Jean 2, 22, 196  
 Duchamp Marcel 2  
 Dufrière François 68  
 Durkheim Émile 18n., 131, 200  
 Duvall John 45, 200  
  
 Eccher Danilo 200  
 Edith Piaf 163  
 Eid Haidar 200  
 Eliot T.S. 57-58, 196, 201  
  
 Faienza Lucia 8, 201  
 Falcetto Bruno 196  
 Feuchert Sascha 171n., 201  
 Fitzpatrick Kathleen 54, 201  
 Flaubert Gustave 96-98, 102, 132, 196  
 Forestier Louis 196  
 Foucault Michel 5, 39, 59, 61-62, 201  
 Franchi Franca 201  
 Franzosini Edgardo 109-111, 110n.,  
 113-114, 122, 196  
 Frégier H.A. 75-76, 76n., 78, 201  
 Freud Sigmund 134-135, 154, 196  
 Fruttero Carlo 198  
 Fusillo Massimo 114, 119, 122, 133,  
 136, 201  
  
 Gabellone Lino 12n., 74n., 201  
 Gadda C.E. 106-107, 196  
 Gammon Lorraine 135n., 201  
 Gavarni Paul 75  
 Gee Grant 150  
 Ginzburg Carlo 61  
 Gleason Paul 58, 201  
  
 Gogol' N.V. 96, 196  
 Gordon Matta-Clark 123  
 Gozzano Guido 96, 98-101, 196  
 Gran Kan 28n., 32-33, 138  
 Grazioli Elio 163, 199, 201  
 Grenier Catherine 141-144, 201  
 Grilli Alfredo 203  
 Gualdoni Flaminio 201  
 Gumpert Lynn 201  
 Gupta Subodh 144  
  
 Hains Raymond 68  
 Hamez Grégory 200, 202  
 Helyer Ruth 201  
 Hetzel Jules 111  
 Hirst Damien 154  
 Hodder Ian 6n., 202  
 Hoover J. E. 45-47, 114  
 Huart M.L. 83, 197  
 Hugo Victor 25-26, 26n., 81-82, 91,  
 94n., 196  
  
 Irving Malin 200  
 Isella Dante 196  
 Isidore Raymond (Picassiette) 109-  
 115, 111n., 122  
  
 James Henry 112, 127  
 Jameson Fredric 1, 202  
 Janin Jules 80, 83, 197  
 Jay Antoine 197  
 Jouffroy Alain 69-70, 202  
 Jouy Étienne de 83, 197  
 Joyce James 127, 127n.  
  
 Kant Immanuel 189  
 Kavadlo Jesse 202  
 Kellman S.G. 200-201  
 Kent Susan 201  
 Kiš Danilo 148, 203  
 Klee Paul 169, 170n.  
 Kloos Marteen 110  
 Kluge Alexander 172  
 Krauss R.E. 21n., 199  
 Kublai Kan 28n., 33, 190  
  
 La Bédollière Émile de 88, 91, 202  
 Lacan Jacques 135n.

- Landi Michela 79, 81-82, 202  
 Lang Richard 94-95  
 La Rosa Salim Barbara 197  
 Lascault Gilbert 202  
 LeClair Tom 202  
 Leiris Michel 12, 21, 21n., 202  
 Lemaitre Frédérick 85n.  
 Leopardi Giacomo 133  
 Levasseur Gustave 90, 195  
 Lombardi Laura 201-202, 204  
 Lucas Gavin 6, 202  
 Lugli Adalgisa 67, 202  
  
 Makinen Merja 201  
 Malherbe Anne 2, 170, 202  
 Mallarmé Stéphane 120  
 Malossi Fabio 196  
 Malpas Simon 130, 202  
 Manzoni Piero 2  
 Marco Polo 28-29, 28n., 31-33, 175n.  
 Martin Louise 6n., 24, 42n., 51, 202  
 Martin Piero 6n., 24, 42n., 51, 202  
 Marx Karl 11, 132-134, 202  
 Mauss Marcel 18n.  
 McCarthy Cormac 177-178, 197  
 McGowan Todd 50-51, 53, 53n., 57-58, 186, 188, 202  
 Mercier Louis-Sébastien 76, 80, 92, 92n., 202  
 Meurice Paul 91  
 Meyer Philipp 197  
 Migliori Maurizio 19n., 202  
 Milanini Claudio 196  
 Miles Jonathan 107, 107n., 109, 197  
 Miller Jacques-Alain 200  
 Milton 119  
 Mistura Stefano 134-135, 200, 203  
 Modiano Patrick 140, 145-146, 147n., 148, 200  
 Mongelli Marco 110, 202  
 Montesquieu 92  
 Morton Timothy 180  
 Murphy Cullen 6n., 203  
  
 Nabokov Vladimir 118n.  
 Napoleone 99  
 Nietken Frau 97  
 Nietzsche Friedrich 60, 65, 203  
  
 Nossack H.E. 173, 199, 203  
  
 Olson Toby 115, 203  
 Oppenheimer J. R. 55  
 Orlando Francesco 5, 9, 11, 13, 27, 67n., 72, 72n., 74, 86-88, 87n., 97-98, 192, 203  
 Orwell George 127-129, 127n., 145, 197  
 Osteen Mark 56, 188, 203  
 Ottinger Didier 203  
  
 Paino Marina 200  
 Pamuk Orhan 134, 150-151, 154-157, 160, 163-164, 166, 166n., 193, 197  
 Parmenide 18, 19n., 20-22  
 Perec Georges 109, 197  
 Pichois Claude 195  
 Piens Bernard 203  
 Pietz William 135n., 198  
 Pinna Lorenzo 203  
 Pinotti Giorgio 196  
 Plato (Platone) 10, 18-20, 197  
 Platt David 6n., 203  
 Pomian Krzysztof 203  
 Poubelle Eugène 114n.  
 Prarond Ernest 90, 198  
 Puccini Giacomo 112  
 Pugnet Natacha 199  
 Pyat Felix 85n.  
 Pynchon Thomas 118n., 123-124, 126, 129-130, 145, 197  
  
 Quinn Daniel 115-118, 115n., 118n.  
  
 Rabaté Jean-Michel 127n., 203  
 Rabelais François 10n.  
 Raffaello 42n.  
 Rafnsson Fridrik 148  
 Raphanel Jacques 141, 143, 203  
 Rathje W.L. 6n., 203  
 Rauschenberg Robert 94-95, 126  
 Ray Man 8, 66  
 Reale Giovanni 202  
 Redondi Renato 196  
 Reut Tita 203  
 Rey-Flaud Henry 134

- Richie Anna 199  
 Rickl Mária 104n.  
 Rimbaud Arthur 72  
 Rizzante Massimo 148, 203  
 Rocca Andrea 196  
 Romano Mili 117, 198, 203  
 Ronchi Rocco 10n., 20-22, 30, 203  
 Rossi Massimiliano 201-202, 204  
 Rousseau Jean-Jacques 92  
 Rowen Norma 118, 203  
 Ruscha Edward 8  
 Russell Alison 118, 203  
 Russell Nerissa 6n., 202  
  
 Sartre Jean-Paul-Charles-Aymard 1, 1n.  
 Sbarra Stefania 171n., 203  
 Scaffai Niccolò 29-30, 36, 178, 192n., 203  
 Scarpino Cinzia 204  
 Schlaeger Jürgen 198  
 Schönberg Arnold 112  
 Schor Naomi 135n., 204  
 Schweppenhäuser Hermann 199  
 Schwitters Kurt 67-68, 182n., 197  
 Schwob Marcel 110-111, 197  
 Sebald W.G. 171-174, 173n., 197  
 Sebaste Beppe 142, 195  
 Semin Didier 204  
 Senaldi Marco 204  
 Serpieri Alessandro 196  
 Serrano Andres 2  
 Serra Renato 100, 203  
 Shanks Michael 6n., 203  
 Silguy Catherine de 114, 204  
 Simic Charles 2, 70-73, 204  
 Smith Winston 127, 129, 145  
 Socrate 18, 19n., 20-21, 28  
 Solmi Renato 199-200  
 Sontag Susan 66-67, 204  
 Sori Ercole 204  
 Soutif Daniel 200  
 Spoerri Daniel 69  
 Stafford B.M. 70, 204  
 Stillman Peter 7-8, 115-118, 115n.,  
 184, 184n.  
  
 Szabó Magda 102-103, 106n., 197  
 Tabeaud Martine 200, 202  
 Tanner Tony 39, 130, 204  
 Tasso Torquato 101  
 Taylor Andrew 130, 202  
 Tedeschi Francesco 154, 204  
 Terpak Frances 204  
 Texier Edmond 77, 81, 197  
 Théaulon Emmanuel 83n.  
 Thompson Michael 112, 204  
 Thomson Bobby 40, 42  
 Tiedemann Rolf 199  
 Tolson Clyde 46  
 Tomasello Dario 200  
 Tournier Michel 3, 7, 14, 33-34, 33n.,  
 36-39, 38n., 197  
 Traviès de Villers Charles-Joseph 75,  
 84-85, 85n.  
  
 Vandermeer Jeff 180, 197  
 Ventavoli Bruno 197  
 Verga Giovanni 97  
 Vergine Lea 204  
 Verne Jules 110  
 Viale Guido 3, 98, 204  
 Villeglé Jaques 68  
 Viola Alessandra 24, 202  
 Volokhine Youri 199  
 Voltaire 80, 118  
 von Arnim Achim 97, 97n., 197  
  
 Wallace Molly 187, 204  
 Walzer Pierre-Olivier 196  
 Warburg Aby 42n.  
 Wesseling Elisabeth 57, 204  
 Wilson William 115, 115n.  
 Wright Elizabeth 135n., 204  
 Yates F.A. 204  
  
 Zaccuri Alessandro 32, 140, 149, 190,  
 204  
 Zenone 18  
 Žižek Slavoj 3, 204  
 Zuliani Stefania 151, 165, 204



*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,  
Intercultura, Letterature e Psicologia  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Tóttóssy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttóssy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saracgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Reborà, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992, a cura di Andrea Giusti*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)

Riviste ad accesso aperto  
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

