

Monsters of the Waste-land. Materialità e *abjection* dei rifiuti

Luca Pezzini

Abstract. Waste, as a semiotic object, is intrinsically characterized by materiality. The interplay between matter and form has a key part in a recurring theme in environmental awareness campaigns: namely, the idea of an animal-like form composed by waste material, in a fashion reminiscent of Arcimboldo's art. I propose a classification scheme "*sub specie materiæ*" for visuals based on such trope and offer an in-depth analysis of one case study from the 2017 campaign "Turtle, Pelican, Bear" by Fudena.

Drawing from Kristeva's idea of abjection, I show how waste and its representations can be fruitfully understood, on many levels, as "monsters", detailing how, in this interpretation, a key role is played by materiality and absence (or loss) of form.

1. Introduzione: rifiuto e abietto

"Rifiuto" ha in italiano due accezioni: l'atto compiuto di avere respinto, etimologicamente di avere *gettato indietro*; e il respinto come oggetto, incarnazione dell'atto che l'ha rifiutato e da quell'atto compiutamente definito. Nel primo caso, il rifiuto è un buco, una possibilità irrealizzata. Ma la seconda accezione non è del tutto complementare: il rifiuto-oggetto è, certo, originato dalla *cosa* che ha lasciato quel buco, ma assume la sua identità solo nel momento in cui si allontana e diventa altro: "things become trash, paradoxically, by being thrown away" (Giles 2014, p. 94). Gli avanzi di cibo diventano rifiuti, ancora nel piatto, nel momento in cui lo scostiamo da noi; il vasetto di yogurt diventa sporco di ciò che fino a un attimo prima stavamo mangiando. Non esiste un "prima" in cui il rifiuto era inserito all'interno di una realtà d'origine: non era rifiuto, all'epoca.

In questo senso il rifiuto-oggetto ricopre uno status singolarmente ambiguo: ha una genesi in qualche senso performativa, di *operazione* (l'operazione dello scarto ma anche, lo vedremo, l'operazione di declassificare), che permane nel significato del termine; ma vi permane affiancata da una nota fondamentale di materialità. Il rifiuto è radicalmente, intrinsecamente materico; anzi, nell'ammasso dei rifiuti (la loro più naturale disposizione spaziale) si riconosce una negazione di forma che rende la materia preponderante.

La visione di rifiuto-oggetto che stiamo considerando, merita sottolinearlo, è in qualche modo obliqua rispetto a quella che vuole il rifiuto come un *abbandonato*: il nostro rifiuto è semmai un reietto, un esule, che si allontana – e in effetti viene allontanato – mentre ciò che l'ha espulso resta fermo.

Questa duplice natura di materia operata e operante, espulsa e fonte attiva di ribrezzo, trova una riuscita descrizione nella categoria dell'*abiezione* secondo Kristeva (1980). La materialità fondante e identificativa del rifiuto, che tanto ci disturba, richiama la materialità abietta della morte – d'altro canto, il rifiuto gioca spesso il ruolo di segnaposto per il cadavere, rifiuto per antonomasia e il "più disgustoso dei rifiuti" (*ivi*, p. 5): "environmentalism infuses [waste] with a metaphysical dimension that makes it stand for death" (Hawkins 2005, p. 13).

L'analisi di Kristeva parte dalla definizione di un sistema psicanalitico che pone in ruolo centrale il rapporto del neonato col corpo materno e in particolare il distacco (problematico e traumatico: l'*abiezione*) da esso, sia nel senso letterale di allontanamento dal seno sia come definizione di un'identità propria – in qualche senso sostituendo, come elemento pivotale della teoria, un matricidio al patricidio di Freud. Il corpo materno non assume più il ruolo di *oggetto* che aveva in Freud e Lacan bensì, appunto, di *abietto*, una categoria terza rispetto alla dialettica di soggetto e oggetto; e a partire da quel momento iniziale l'abietto resta, nell'individuo, come minaccia di violazione del confine tra il sé e l'altro,

rappresentando un elemento di destabilizzazione foriero di disgusto viscerale. È abietto, in particolare, l'espulso che ritorna: l'elemento fuoriuscito (si pensi al vomito) che non deve rientrare, benché prima di uscire fosse letteralmente parte di noi. Ed è, come vedremo, “archetipicamente abietto” il mostro, che “occupies interstitial states between different categories, thereby transgressing the idea of a discrete boundary” (Arya 2014, p. 15). Nell'accezione più generale, l'abietto è qualcosa che vorremmo allontanare da noi – e quindi ridurre a oggetto – ma che per qualche motivo resiste a quella separazione; e che d'altra parte il soggetto non è in grado di assorbire in sé.

È davvero cifra di abiezione, il rifiuto? Ossia, dovremmo parlare di rifiuto-abietto senza poterlo realmente ridurre a rifiuto-*oggetto*? Di per sé, il rifiuto in quanto oggetto è innocuo, non perturba alcuna “identità, sistema, ordine”, né viola “limiti, posti, regole”, nel senso che è già stato espulso: “significa l'altro aspetto del limite, quello dove non sono e che mi consente di essere” (Kristeva 1980, p. 5); i rifiuti contenuti in qualche luogo altro “aren't unsettling because they are out of sight, occupying a residual status in the microclassification of rubbish” (Hawkins 2005, p. 76). Ma l'interazione con il rifiuto, foss'anche la sola vista, viola il confine. Il rifiuto e il cadavere, in un senso disturbantemente materico, “mi *indicano*¹ quel che io scanso continuamente per vivere [...] Il cadavere [...] è il colmo dell'abiezione. [...] È un rigetto da cui non ci si separa, da cui non ci si protegge come si farebbe con un oggetto” (Kristeva 1980, p. 6).

Ai fini del nostro discorso, si noti, si tratta di un'interazione – quindi di un'abiezione – che è più comunitaria che individuale: il rifiuto vive nella barriera tra il sé e l'altro, ma quel sé è un corpo sociale. La nozione di abietto resta utile nell'accezione già citata – “the abjection is also part of a collective mentality and is therefore a concern with society at large” (Arya 2014, p. 43) – ma con uno sguardo che non è quello squisitamente psicanalitico – che sarebbe uno sguardo insufficiente, se applicato al discorso sui rifiuti non corporei, come notato in Hawkins (2005). Peraltro, la più risalente nozione di abiezione in Bataille² – cui Kristeva almeno parzialmente rimanda – già faceva esplicito riferimento al corpo sociale, applicandosi questa volta alle persone (direzione portata avanti, nei *gender studies*, nel celebre *Bodies that matter* di Judith Butler, 1993): in un gruppo di scritti degli anni Trenta, a partire da *L'Abjection et les formes misérables* (1934), Bataille identifica “social abjection with a violent exclusionary force operating within modern State systems, one that strips the laboring masses of their human dignity and reproduces them as dehumanized social waste (its dregs, its refuses)” (Krauss 1996, p. 90)³.

La domanda diventa, a questo punto: possiamo – è lecito? – proteggerci dal rifiuto come da un oggetto? Possiamo lasciarlo al di là del confine distinguendoci da esso? È il tentativo più diffuso, quasi istintivo: nell'allontanamento del rifiuto trova sfogo una tendenza arcaicissima, che si ricopre di significati simbolici quando non religiosi. Un esempio tra tutti, si pensi alla seminale trattazione antropologica di inquinamento e contaminazione di Douglas (1966); un testo, per inciso, che ha giocato un ruolo di rilievo nella genesi di *Pouvoirs de l'horreur*.

Ancora, sul confine: il rapporto che esso intrattiene con il rifiuto è ambiguo. Come il cadavere o la ferita aperta costituiscono irruzioni della morte nel nostro mondo dei vivi ma simultaneamente elementi di varco verso un altrove, così la manifestazione fisica del rifiuto – il sacchetto di plastica gettato nell'oceano, la lisca di pesce o la buccia di banana che marciscono – rimanda a un al-di-là del confine; e simultaneamente quel confine ne è definito, fino al senso letterale della Leonia di Calvino, bordata di spazzatura. I rifiuti, cifra distintiva dell'allontanato ma non ancora lontano, identificano insomma

¹ In corsivo nel testo. Il termine, si noti, non va inteso in senso peirceano e andrebbe più opportunamente tradotto con “mostrano”. Contrariamente al segno (effettivamente indicale e non disturbante) dell'elettroncefalogramma piatto, il cadavere è una manifestazione concreta e non mediata, un'irruzione del “Reale” in senso lacaniano che viola il confine tra le categorie di vita e morte (Arya 2014, p. 25).

² Non si tenta qui di rendere merito ai possibili contributi di Bataille al discorso (si pensi, per esempio, al gioco di assimilazione ed escrezione che fonda il tema dell'eterogeneo), operazione che necessiterebbe di tutt'altro approfondimento e dovrebbe confrontarsi con la problematicità di *appropriare* l'opera batailliana, essa stessa eterogenea (cfr. Noys 2000).

³ Quest'accezione prefigura, in particolare, la definizione – in altri termini, la creazione – di “esseri umani di scarto” (Armiero 2021, p. 7), che diventa tema cardine nell'*ecocriticism* e più in generale nella riflessione sull'*environmental justice*.

l'inizio del fuori, quella zona (liminare appunto) che non è lasciata alla natura ma non è normata dal decoro della struttura civile. Sono i “luoghi di scarto” del “Wasteocene” di Armiero (2021), non solo nel senso di collocazioni geografiche alterizzate ma di posizioni nell'immaginario: *wasteland* dell'ibrido, popolate da mostri – liminari per definizione – che talvolta varcano il confine (meglio: escono *dal* confine) cercando di invadere il nostro spazio.

L'analisi qui presentata riguarda proprio questi mostri: rifiuti che *materialmente* ci sbattono innanzi la loro presenza, sospinti indietro da una natura nauseata – un'immagine su tutte i rifiuti sulla spiaggia, confine per definizione, in apparenza risputati dalle onde – e proprio perché violatori di confini trovano nell'abietto la loro più compiuta descrizione.

2. Sul case study

Ci concentriamo sull'analisi, all'interno del *genre* della comunicazione pubblicitaria e di sensibilizzazione, di uno specifico “sottogenere”, quello dei *visual* di campagne contro la dispersione di rifiuti; e consideriamo alcuni casi particolari, rappresentativi di una tendenza più generale, che ricadono sotto il concept di *una forma animale ricavata da rifiuti e materiale di scarto*.

Si tratta di casi in cui, è facile immaginarlo, il materico svolge un ruolo cardine e mostra un portato di senso fondamentale: i rifiuti – artificiali e inanimati, *morti* nel senso più connotato del termine perché svuotati della loro funzione – forniscono la sostanza a una forma altra, dissonante, quella di un essere vivente. Eppure i rifiuti, da parte loro, avrebbero una forma propria (e una caratteristica assenza di forma nel modo in cui si dispongono nello spazio: ci torneremo), che con questa forma animale deve confrontarsi. È questo confronto, conflittuale, a dare origine ai mostri in analisi.

Sub specie materia, l'entità risultante – appunto il mostro, l'ibrido – può essere semplice o composta (nei termini topologici di consistere in un solo pezzo o in un aggregato di pezzi), omogenea o eterogenea (nel senso che il materiale sia uno, lo stesso, per tutte le sue parti o che si tratti di una compagine di materiali diversi). Possiamo articolare la classificazione rispetto a questi due assi, che rappresentano, in altri termini, il grado di complessità della “forma della materia” (composto/semplice) e della “materia della materia” (eterogeneo/omogeneo).



Fig. 1 – *Pelican* da *Turtle, Pelican, Bear* di Fudena, JWT, 2017.



Fig. 2 – #b7arblaplastic di Fondation Mohammed VI pour la Protection de l'Environnement, 2019 (stock photo © Oleksii Sidorov).

Nel quadrante *composto-eterogeneo* si collocano animali composti da rifiuti molteplici e differenti: mostri arcimboldiani, come il pellicano in figura 1. La forma globale e le forme individuali delle componenti sono entrambe, simultaneamente e indipendentemente, in scena: ma le seconde sono il materiale di cui la prima si compone. Per contrasto, nel quadrante *composto-omogeneo*, i rifiuti fungono da campitura *textured* per una forma globale arbitrariamente definita, quasi una *silhouette*: un esempio è la balena in figura 2, un volume a forma di cetaceo riempito di bottiglie di plastica. La forma è qui confine e contenitore, che non si confronta con le forme specifiche dei singoli elementi costituenti.



Fig. 3 – Campagna di OceanCare, Spinax Civil Voices, 2017.



Fig. 4 – *Serpent* di Surfers Against Sewage, H&J, 2014.

Nel quadrante *semplice-eterogeneo* troviamo singoli oggetti di materiale composito che richiamano, in qualche modo, la forma di un animale; è il caso, per esempio, dello spazzolino-cavalluccio marino in figura 3. Qui le due forme, quella dell'oggetto scartato e quella dell'animale, si allineano e si compenetrano come in un'illusione ottica; il rifiuto nel suo complesso rimanda iconicamente all'animale, descrivendone la varietà di parti, apparati, sistemi con altrettanti materiali di cui si compone.

Infine, nel quadrante *semplice-omogeneo*, il rifiuto è un grumo materico omogeneo: quasi che la sua forma lasci spazio alla pura sostanza e sia sostituita dalla forma animale. Possiamo citare come esempio il serpente marino di figura 4. In quest'ultimo caso il ruolo della materia ricopre l'importanza maggiore tra i quattro casi, ma è anche più rapidamente descrivibile: il sacchetto di plastica è quasi totalmente determinato dal suo materiale, rendendo la sua forma specifica sacrificabile ai fini di un riconoscimento di significato; rendendo, cioè, riducibile il concetto di “un serpente marino composto da un sacchetto di plastica” a un – immediatamente riconoscibile – “serpente marino di plastica”.

Per ragioni di brevità, in questa sede sarà analizzato il primo esempio, quello del pellicano arcimboldiano, trattando solo di straraso gli altri quadranti.

3. Arcimboldo e il mostro

Nel pellicano di Fudena, si è detto, è immediato il rimando ad Arcimboldo; e sovviene l'analisi di Barthes (1982) su Arcimboldo “retore e mago”. Mago intendendo magia nella sua “funzione nobile” di sovvertire le classificazioni usuali per “allargare o modificare il sapere” (Barthes 1982, p. 147); retore perché Arcimboldo tratta la pittura con le stesse categorie concettuali del testo scritto, trasformando la tela in un “laboratorio di figure retoriche”.

A popolare i quadri di Arcimboldo, scrive Barthes, sono esemplari di “mostro strutturale”, perché il linguaggio pittorico è forzato alla doppia articolazione del linguaggio verbale: la testa umana

si scompone una prima volta in forme che sono *già* oggetti nominabili (*parole*); una carcassa e una coscia di pollo, una coda di pesce, degli scartafacci; questi oggetti a loro volta si scompongono in forme che da sole non significano nulla: ritroviamo i due gradini di parole e suoni (Barthes 1982, p. 134).

Ci troviamo di fronte, cioè, a *due* livelli figurativi, in relazione gerarchica e interlacciati – mediante un salto gestaltico, verrebbe da dire – ma a priori indipendenti, a fronte di un unico livello plastico.

Ma quelli di Arcimboldo sono, d'altro canto, mostri anche sul piano della semantica, dal momento che il mostro, il *monstrum* da *Wunderkammer*, “è essenzialmente ciò che trasgredisce la separazione dei regni, mescola l'animale e il vegetale, l'animale e l'umano; è l'eccesso, in quanto muta la qualità delle cose alle quali Dio ha assegnato un nome” (Barthes 1982, p. 147); e mostruosi perché fanno riferimento a un patologico “brulichio” della sostanza – di nuovo, un brulichio che riporta al disturbante del cadavere,

all'abietto, che viola il confine in un senso diverso rispetto all'"eccesso". Sono mostruosi, cioè, in virtù della loro componente materica, che si *riempie* la forma ma la corrompe e snatura.

Queste considerazioni sui soggetti di Arcimboldo si adattano perfettamente al nostro caso, diventando semmai più centrali.

Anzitutto, come nota Cohen in un'introduzione sui *monster studies* che ne è quasi un manifesto programmatico, il mostro è "a form suspended between forms" e un "third term that problematizes the clash of extremes" (Cohen 1996, p. 6). Alla "frizione" (Barthes 1982, p. 135) tra i due livelli della doppia articolazione arcimboldiana, intesi alla stregua di uno stridore tra elementi testuali e visuali, fa nel nostro caso da contraltare, cioè, una frizione semantica: il significato della forma (intesa come silhouette, contorno da riempire) stride contro quello della sostanza (che ha una sua forma, autonoma). La "separazione dei regni" che viene qui trasgredita non è più quella per così dire biologica di Arcimboldo, tra animale e umano, ma una più radicale opposizione tra naturale e artificiale. Il meccanismo, però, resta identico: il mostro è un elemento di destabilizzazione di *qualsiasi* categorizzazione binaria, qualsiasi classificazione non-contraddittoria.

Monstrum è letteralmente prodigio, ma nel nostro caso richiama, ancora di più, l'etimo originario, *moneo*: è un prodigio come ammonimento, è visione di un futuro terribile – una chiave di lettura, questa, che abbraccia tutto il sottogenere dei mostri di rifiuti, distopie profetiche a cavallo tra ciò che esisterà nell'altrove futuro e ciò che già esiste in un altrove spaziale. Merita peraltro notare, su quest'ultimo punto, che l'allontanamento – compiuto e riuscito – non solo del rifiuto ma anche del luogo contaminato, sempre esotico e remoto, è un elemento cardine nell'impianto ideologico "wasteoceno" descritto da Armiero (2021), fondato sull'*othering* colonialista.

Del mostro è caratteristico il carattere liminare, ma simultaneamente l'irruzione durante un momento di sconvolgimento che funge da ponte tra il qui e l'altrove:

In every cultural tradition, monsters are said to live in borderline places, inhabiting an "outside" dimension that is apart from, but parallel to and intersecting the human community. [...] They emerge from these fastnesses at night or during abnormal cosmological events to shake humans from their complacency, appearing in darkness or during storms, earthquakes, famines, or other times of disturbance (Gilmore 2009, pp. 12-13).

L'evento anomalo si declina, nel nostro caso, in due sensi (e momenti) distinti. Anzitutto, a livello narrativo, con la realizzazione (futura?) della profezia di cui il mostro è prodigio ammonitore: i rifiuti mostruosi invadono i mari fino a creare un'alternativa abominevole a pesci, cetacei e uccelli marini, in un rovesciamento che ha tratti autenticamente apocalittici. D'altro canto, l'evento anomalo è il secondo "tempo dell'abiezione" in cui il rifiuto riemerge: "Il tempo dell'abiezione è duplice: tempo della dimenticanza e del tuono, dell'infinito velato e del momento in cui esplode la rivelazione" (Kristeva 1980, pp. 10-11).

Torneremo su quell'atto iniziale di dimenticanza (in effetti di rimozione) nella sezione 5, ma per il momento possiamo intenderlo nell'ottica del posizionamento nell'altrove. Si coglie qui la corrispondenza precisa tra l'abietto e il mostro: entrambi allontanati, entrambi ritornanti.

Come accennato, sotto la cifra dell'abietto si colloca anche la connotazione mostruosa del *brulicante* barthesiano. Nel pellicano di Fudena, oltre e più che brulicante la materia è lisa, annerita e strappata: è ovvio, è materia di scarto. La cifra del decadimento fisico pertiene al piano delle "parole", ma è trasmesso transitivamente alla struttura del testo nel suo complesso: come uno strato aggettivale che si aggiunge ai sostantivi, scivolando per ipallage da un livello all'altro. Il pellicano di plastica decomposta è un pellicano decomposto a sua volta⁴.

⁴ Mantenendo il parallelismo col testo scritto, viene da domandarsi se non sia più proprio accostare quel decadimento – la *texture* corrotta, scabrosa – al livello più profondo di una figura di suono: quasi che si tratti, cioè, di un formante plastico. Non si tratterebbe, in questo caso, di uno strato intermedio nella doppia articolazione figurativa (rifiuti e corpo del mostro), bensì di un dato pre-figurativo, o almeno non compiutamente figurativo, sotteso a entrambi i livelli. Ringrazio Beatrice Somà per questo spunto di riflessione.

Non si tratta di un fatto accidentale: la deformazione determinata dalla decomposizione e dallo scarto è funzionale a costringere il materiale nella nuova forma. Questo tratto è particolarmente evidente nel serpente marino di figura 4 (ancora di più nelle innumerevoli campagne che vedono sacchetti-medusa, vero e proprio *trope* del genere): il sacchetto di plastica in quanto rifiuto è mostruoso; ciò che lo caratterizza come rifiuto è la deformazione che ne snatura il valore d'uso, rendendolo inutile e quindi scarto e preservandone soltanto il materiale (che, come detto, è sufficientemente descrittivo e basta perciò come segno del sacchetto); ma allora quella stessa deformazione diventa lo strumento di rappresentazione del mostro. Se seguiamo la trattazione di Barthes, ha senso raffrontare il nostro caso con quelle che definisce “metafore estreme” (Barthes 1982, p. 138) e che operano per produzione e non per equivalenza: un oggetto ne *produce* un altro, più che essergli affine, necessitando di un lavoro attivo per de-formare l'oggetto da risemantizzare (prescindendo peraltro da qualsiasi originario legame analogico); quel lavoro attivo è proprio, nel nostro caso, la deformazione.

4. Informe, orizzontale

Il concetto di decomposizione (e de-composizione) diventa fondante nel descrivere il gioco di interazioni non solo tra forme diverse, ma tra forma e materia.

Se nel caso dei volti arcimboldiani l'agglomerato caotico e quasi levitante di oggetti ha qualcosa di irreali, riconosciamo d'altra parte l'ammasso nel *visual* di Fudena come il modo di presentarsi più realistico e prevedibile dei rifiuti – e parallelamente la forma del pellicano come un'illusione ottica. Non è un caso, perché il rifiuto, pragmaticamente definito dall'atto di espulsione, è tale solo nella misura in cui partecipa di una natura condivisa: è il cassonetto che rende rifiuto ciò che ci entra, per aggregazione e per contaminazione (da cui l'impossibilità di una caratterizzazione di rifiuto che precinda dal contesto, cfr. Monsaigne 2017). E quella natura – viene da ricordare l'esempio classicissimo della contrapposizione tra macerie e rovine – è necessariamente caotica, avendo nel *fuori posto*, in tutte le accezioni, la sua cifra distintiva. Di più, è *materia informe*, intrinsecamente dotata di un'assenza di struttura che deriva dalla sua stessa genesi: l'espulsione non controllata, il gettar via alla rinfusa, e simultaneamente l'annullamento di quelle definizioni classificatorie che distinguono un oggetto da un altro ma non più un rifiuto da un altro.

È immediata, allora, l'associazione di idee con quel concetto di *informe* che prende le mosse dal *Dictionnaire Critique* (1929-1934) di Bataille (e se ne discosta in realtà con riadattamenti e deformazioni, fino a snaturare in larga parte l'idea originaria⁵), caratterizzato da una natura pragmatica di operazione che decompone le classificazioni e le tassonomie e perciò ben distinto dall'*amorfo*:

[the informe] is not so much a stable motif to which we can refer, a symbolizable theme, a given quality, as it is a term allowing one to operate a declassification, in the double sense of lowering and of taxonomic disorder. Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very act of their delivery (Bois, Krauss 1997, p. 18).

Potremmo a questo punto dire che l'informe – nella doppia accezione di negazione intrinseca di ordine strutturale *vista come proprietà dell'oggetto* e, allo stesso tempo, nell'accezione di entità operativa anticlassificatoria – è, paradossalmente, la “forma” più compiuta dei *rifiuti*: che non a caso denominiamo, a questo punto, come plurale indifferenziato. Ecco allora che intercorre una differenza fondamentale tra gli elementi costitutivi dei volti arcimboldiani e del pellicano di Fudena. In quest'ultimo caso, le forme componenti inducono in automatico, su *qualsiasi* forma da esse composta, una disposizione spaziale “sensata”, quella (paradossale e parassitaria) dell'ammasso informe.

Ora, intendere e rappresentare i rifiuti sotto il segno dell'informe significa descriverli come decomposizione: non solo come frammentazione, ma anche nel senso di orbitare intorno all'area semantica della morte. Si tratta, in particolare, di un informe che ricade sotto la specie dell'*orizzontalità*

⁵ Su fraintendimenti e forzature si veda, per esempio, la trattazione di Jorgensen (2008).

(si confronti la trattazione in Bois, Krauss 1997): l'ammasso di rifiuti richiama (in qualche senso è) un ammasso di corpi morti, una distesa di cadaveri. L'orizzontalità è conseguenza di un'entropia che disgrega e sparpaglia, declassificando, de-formando – rendendo morto.

Nel *visual* di Fudena l'orizzontalità gioca un ruolo decisivo. L'opposizione tra forma e informe, tra animale e ammasso di rifiuti, è tradotta nei termini di un semisimbolismo eidetico nell'opposizione tra verticale e orizzontale: il pellicano si erge da una base informe componendo una T rovesciata. E in quello schema a T rovesciata si coglie, in termini questa volta simbolici, una precisa gerarchia di valore tra una forma alta, l'asse verticale del pellicano, e una materia bassa, orizzontale, *base* (e viene qui da pensare a *Le Gros Orteil* di Bataille del 1929).

Nell'architettura definita fin qui si colgono due coppie oppostive allineate, quella di naturale/artificiale e quella di vita/morte, che fanno da controcanto alla categoria di formato/informe. È un rapporto in un certo senso paradossale. Come il brulichio di Barthes evoca, in simultanea, una decomposizione che pertiene alla morte e un'incontrollata crescita di forme di vita abiette, così la categoria di vivo e morto applicata ai rifiuti è frutto di una visione radicalmente antropocentrica, che definisce “vivo” ciò che si colloca come *produttivo* nella nostra visione del mondo: il rifiuto è “morto” nel senso che non ha più una funzione. Sempre in quest'ottica, il rifiuto è un “fuori posto” nel nostro sistema, ma quel sistema è, a un tempo, il nostro spazio antropico (normato dal decoro e dall'igiene intesi come valori astratti, sostanzialmente estetici: l'“*aesthetische Gefühl für seinen Körper*” di Wittgenstein⁶, intendendo *Körper* come corpo sociale) e l'idea romanticheggiante di natura incontaminata, che serve a definire il nostro spazio per complementazione. Non è allora radicalmente diversa l'abiezione evocata da una bottiglia dispersa nei boschi o da una buccia di banana sull'asfalto.

5. L'arco narrativo: mimesi e sostituzione

Abbiamo parlato di *frizione*, stridore tra forma e materia come cifra caratteristica del mostro. Possiamo più propriamente definirla conflitto, inquadrando il mostro all'interno di una narrazione: in effetti, e contrariamente ad Arcimboldo, proprio secondo una logica narrativa si articola l'interrelazione tra materia strutturata (rifiuti) e la forma globale che essa compone. I livelli dell'immagine sono narrativamente ordinati: dell'animale la forma rivela la mancanza, lasciando un buco che viene colmato da una materia altra, innaturale, generando il mostro; e questa sostituzione è conflittuale.

A fungere da spina dorsale dell'articolazione del testo visivo è, come anticipato, la coppia oppostiva naturale/artificiale; ha senso preferire qui “umano” ad “artificiale”, mantenendo le ambiguità di una *vox media* che si riferisce simultaneamente a ciò che è noi nel senso più identitario e viscerale e ciò che non è natura.

Nell'arco narrativo semplicissimo sotteso ai testi visivi in analisi, lo stato di quiete iniziale è il naturale non-umano, la natura incontaminata; evocata come in un implicito *flashback* in figura 1, raffigurata dall'acqua dell'oceano nelle altre tre, incarnata nel cavalluccio marino in figura 3. Interviene la perturbazione: l'umano non-naturale, che passa e dimentica, vedendo la natura come altro da sé, come l'altrove che sta di là dal confine. E in effetti questa separazione è già prefigurata nel momento stesso in cui il naturale non-umano è esibito: fa parte delle coordinate interpretative del destinatario (almeno, del lettore ideale).

Che passa e dimentica, si diceva. Solo in figura 4 l'accusa è esplicita nel *copy*, e duplice: “*you left behind*” non è solo un atto fisico, ma rimanda all'atto psicologico di rimozione. Kristeva parla dell'abietto come di una “*terra d'oblio* costantemente rimemorata” (1980, p. 10), in cui la manifestazione disturbante segue un momento di “dimenticanza”. In effetti quella rimozione, che da un lato è descrittiva del nostro modo di relazionarci col rifiuto, ha in realtà una ragione pratica in termini comunicativi.

L'umano non-naturale viene infatti identificato, all'interno del testo, con il referente deittico – il “simulacro” nel senso di Greimas e Courtés (1979) – del destinatario: noi spettatori. E quest'identificazione è saldata appunto da una rimozione: se il destinatario non ha compiuto quell'atto

⁶ In *Vermischte Bemerkungen* (Cultura e valore), prima ed. 1977, Wittgenstein riflette sulla natura, potremmo dire, abietta del bernoccolo, che non riconosciamo compiutamente come parte di noi appunto sulla base di un “sentimento estetico per il proprio corpo”.

di dispersione di rifiuti non potrà identificarsi col simulacro; ma suggerire che quell'atto sia stato compiuto e poi dimenticato risolve la contraddizione.

In questo meccanismo si coglie la cifra (massimamente liminare) dell'*unheimlich* freudiano: non soltanto nell'accezione che individua il perturbante in un riconoscibile non riconosciuto, "quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare" (Freud 1919, p. 14), ma anche come violazione dell'intimo e del privato – che Freud mutua da Schelling, citandolo: "È detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto e che è invece affiorato" (*ivi*, p. 22). In altri termini, "l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante" (*ivi*, p. 57). Il rifiuto esposto è perturbante in questa doppia accezione, qualcosa che doveva essere nascosto – rimosso e psicologicamente e fisicamente – e che invece riemerge ed è esibito.

Un non-naturale non-umano, quindi: è questo l'ibrido mostruoso, il coagulo di rifiuti che assume la *silhouette* di un animale. Un ibrido che pare originare dalla natura (assumendo in effetti, per mimesi, le sembianze di una forma naturale) in risposta a un artificiale invadente. Quasi evocando l'idea dei *kaiju*, i mostri del cinema giapponese degli anni Cinquanta, e le loro riproposizioni e rielaborazioni nel cinema contemporaneo – orrori nucleari incarnati in creature anti-antropiche su cui si stratificano significati e interpretazioni diverse, arrivando a suggestioni più o meno ecologiste: "sometimes [the environment] is the reason kaiju exist, sometimes it is abused by humans, and at other times, it is symbolized by the kaiju themselves" (Barr 2016, p. 37).

Troppo al di qua del mondo naturale, che anzi cerca di espellerlo nonostante la somiglianza superficiale con la forma animale, l'ibrido mostruoso è simultaneamente inaccettabile nel nostro ordine antropico: "In cultures that pride them selves on being technologically 'advanced' catching a glimpse of the brute physicality of waste signals a kind of failure [...] the elimination of waste became a marker of civilized modernity" (Hawkins 2005, p. 1). A scandalizzare è anche, radicalmente, quella *physicality*, quella materialità così inconciliabile con un'idea astratta e razionale del nostro mondo.

Inconciliabile, si è detto: in effetti il punto nella frattura tra naturale e umano è una definizione di umano e naturale come dimensioni mutuamente esclusive. Hawkins (2005) nota come questo dualismo sia sotteso alle "*disenchantment stories*" che strutturano il nostro immaginario attuale. Le "storie di disincantamento", definite da Bennett (2001), ricalcano l'"*Entzauberung*" di Weber (ossia quel "gradual displacement of magic by calculation as the favored means 'to master or implore the spirits'", Bennett 2001, p. 58), inquadrandolo in una cornice di *storytelling*. In una narrazione che applica la compiuta realizzazione del disincantamento, disperdere rifiuti è funzionale a stabilire "[a] sense of mastery over and separation from a passive desacralized nature" (Hawkins 2005, p. 8).

In una simile narrazione, i rifiuti sono normalizzati e spogliati di qualsiasi abiezione: a essere desacralizzata non è solo la natura, ma sono i rifiuti stessi, nell'accezione antropologico-religiosa di *sacer* come espulso dal consorzio umano. L'abietto è disinnescato da uno strumento di riappropriazione che lo riassorbe nel soggetto: il rifiuto è riportato all'umano non-naturale, che non designa soltanto un attore ma un'intelaiatura ideologica.

Il pellicano di rifiuti si colloca in un quadro diametralmente opposto, che verrebbe da chiamare di *re-incantamento*. Il mostro viola, per sua natura, il "*sense of mastery*" dell'umano, sfuggendo – si è già detto – alle stesse classificazioni definitorie, all'aut-aut delle categorie binarie. L'abietto, attraverso il mostro, è riattivato e inficia la "separazione", non nel senso di smantellarla ma di unire i lembi nella stessa cancrena ("waste functions not as what undoes this opposition but as what contaminates both sides", Hawkins 2005, p. 9); la natura recupera il suo ruolo di interlocutrice più che di sfondo. Ciò che invece non è alterato, in questa seconda narrazione, è il dualismo tra umano e naturale: l'abietto abita una frontiera che deve esistere, deve essere rilevante e definente.

Possiamo a questo punto reinterpretare il percorso narrativo lungo il quadrato semiotico di umano/naturale nei termini di un tentativo di evoluzione delle "strutture ideologiche", nel senso di un riposizionamento delle "connotazioni assiologiche associate ai poli attanziali" (Eco 1979, p. 176). Dalla *disenchantment story* di un umano non-naturale ci spostiamo sul re-incantamento dell'abietto; e l'iniziale naturale non-umano perderebbe il suo valore idealizzato a favore di un'altra idealizzazione, quella di

una sintesi armonica che superi il dualismo umano/naturale – quella, cioè, evocata *in absentia* dal lieto fine mancato, il lato dell'umano naturale.

Perderebbe, si è detto al condizionale, perché quel lieto fine, appunto, non c'è, né è realmente preso in considerazione: è una favola bella che non appartiene nemmeno al mondo possibile della narrazione. L'interpretazione del lettore (come d'altra parte si verifica con qualsiasi testo pubblicitario) ha qui una definizione più profonda e pragmatica: la storia raccontata da Fudena è una profezia in procinto di avverarsi, uno scorcio sul futuro; e se anche il destinatario *sa* che la distanza che lo separa da quella narrazione è – se prescindiamo dal piano allegorico – più spaziale che temporale, d'altro canto interpretarla in modo alternativo a una profezia sul futuro la svuoterebbe di qualsiasi valenza persuasiva.

6. Conclusioni

“Monsters are our children”, si apre l'ultimo paragrafo dell'introduzione di Cohen; “[t]hey ask us why we have created them” (Cohen 1996, p. 20). Il pellicano di Fudena ci grida contro, con la voce di quegli animali “affogati dai rifiuti”, chiedendoci conto del futuro distopico cui dà origine. In effetti, “[t]he monster embodies, also, the sense of guilt” (Gilmore 2009, p. 193).

Nel rappresentare il rifiuto come mostro, abietto perché inseparabile da noi come oggetto, esprimiamo una contraddizione interna insanata e destabilizzante, temporaneamente ignorata per rimozione, che si associa appunto al senso di colpa e alla paura per le conseguenze delle nostre azioni – azioni, però, già compiute, non più modificabili.

Quest'ineluttabilità ben si collega all'inteluttabilità entropica di morte, che decompone e deforma. Come abbiamo detto, in effetti, specularmente all'atto generativo che costituisce il rifiuto per rigetto, il rifiuto qui rappresentato rigetta a sua volta ogni definizione di forma, restando materia non-formabile.

Ora, la leva emotiva del senso di colpa è estremamente diffusa nella comunicazione sui rifiuti (e più in generale sul problema ecologico), ma è d'altro canto criticabile in termini di efficacia comunicativa: una narrazione che si basa sul senso di colpa non suggerisce correttivi o soluzioni perché tutto ciò che è in scena è *già successo*. L'effetto psicologico sul *target* è, allora, o un allontanamento, rifiutando l'immedesimazione nel referente deittico; o, d'altro canto, un malessere che interessa solo chi è già sensibile al tema. Non stupisce, allora, che qualsiasi tentativo di redimere il rifiuto – pensiamo al riuso o al riciclo – debba passare necessariamente per una risemantizzazione, asportando quello strato di non-formabilità: quello che si ricicla non è un rifiuto, ma una “risorsa”, una “materia prima seconda”⁷. D'altra parte, visto il ruolo giocato dal tema della decomposizione e della morte, emerge in modo naturale l'interpretazione del riciclo come nuova vita o addirittura resurrezione.

In questo senso, il valore applicativo dell'analisi qui presentata può risiedere proprio nel fornire, per così dire, un negativo fotografico da usare come traccia, nello sviluppo di altre *narrative* e altre coordinate di senso, quando portiamo in scena quell'ingombrante oggetto semiotico che è il rifiuto.

⁷ Queste considerazioni trovano, per inciso, parziali conferme sul piano psicologico: Trudel e Argo (2013), per esempio, notano come un rifiuto integro sia più probabilmente riciclato rispetto a un rifiuto pesantemente danneggiato, proprio in virtù di un riconoscimento di forma.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Argo, J. J., Trudel, R., 2013, "The Effect of Product Size and Form Distortion on Consumer Recycling Behavior", in *Journal of Consumer Research*, vol. 40, n. 4, pp. 632-643.
- Armiero, M., 2021, *Wastocene*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Arya, R., 2014, *Abjection and Representation. An exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*, London, Palgrave Macmillan.
- Barr, J., 2016, *The Kaiju Film. A Critical Study on Cinema's Biggest Monsters*, Jefferson, McFarland.
- Barthes, R., 1982, "Arcimboldo ou Rhétoriques et magicien", in Id., *L'obvie et l'obtus: essais critiques (Vol. 3)*, Paris, Seuil, pp. 122-138; trad. it. "Arcimboldo ovvero Retore e mago", in *L'ovvio e l'ottuso, saggi critici III*, Torino, Einaudi 1985, pp. 130-147.
- Bataille, G., 1929, "Le Gros Orteil", in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, vol. 1, n. 6, p. 297.
- Bataille, G., 1929-1934, "Dictionnaire critique", in *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, voll. 4.
- Bataille, G., 1934, "L'Abjection et les formes misérables", in Id., 1970, *Œuvres complètes. II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, pp. 217-221.
- Bennett, J., 2001, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Princeton, Princeton University Press.
- Bois, Y.-A., Krauss, R. E., 1997, *Formless: A User's Guide*, Brooklyn, Zone Books.
- Butler, J., 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge.
- Cohen, J. J., 1996, "Monster Culture (Seven Theses)", in Id., a cura, 1996, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- Douglas, M., 1966, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Freud, S., 1919, "Das Unheimliche", in *Imago: Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, vol. 5, pp. 297-324; trad. it. *Il perturbante*, Roma-Napoli, Theoria 1993.
- Giles, D. B., 2014, "The anatomy of a dumpster: Abject capital and the looking glass of value", in *Social Text*, vol. 32, n. 1, pp. 93-113.
- Gilmore, D. D., 2009, *Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette; trad. it. *Semiótica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007.
- Hawkins, G., 2005, *The Ethics of Waste. How We Relate to Rubbish*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Jorgensen, D., 2008, "The Impossible Thought of Lingchi in Georges Bataille's The Tears of Eros", in *Kritikos*, vol. 5, n. 2, www.intertheory.org/jorgensen.htm.
- Krauss, R., 1996, "'Informe' without Conclusion", in *October*, vol. 78, pp. 89-105.
- Kristeva, J., 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil; trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali Edizioni 1982.
- Monsaingeon, B., 2017, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil; trad. it. *Homo detritus. Critica della società dei rifiuti*, Firenze, Giunti 2019.
- Noys, B., 2000, *Georges Bataille. A Critical Introduction*, London, Pluto Press.
- Wittgenstein, L., 1977, *Vermischte Bemerkungen*, Oxford, Blackwell.