

La resistenza abita ai margini. Il riuso dei rifiuti in *Underworld*

Cecilia Cruccolini

Il deserto porta i segni visibili di tutte le detonazioni che abbiamo innescato. Tutti i crateri e i segnali di pericolo, le zone alle quali è interdetto l'accesso e i cippi di sepoltura, le località in cui sono sepolti i detriti.¹

Ne andava – attraverso le testimonianze della letteratura – del rapporto stesso degli uomini con il mondo fisico da essi assoggettato; dei confini tra cultura e natura, nel processo di trasformazione di quel mondo. E ne andava del 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.²

Pubblicato negli Stati Uniti nel 1997, lontano ancora qualche anno dallo strappo collettivo dell'11 settembre 2001, *Underworld* di Don DeLillo conserva intatta la lucidità propria delle analisi sociali più puntuali e un'attualità quasi profetica. Considerato ormai da molti uno dei capolavori della letteratura americana contemporanea, il romanzo possiede tra i vari meriti, già riconosciuti ampiamente da vari critici,³ quello di offrire una riflessione inedita e compiuta su ciò che rappresenta lo spazio urbano, in particolare la periferia, luogo al quale sono assimilabili i luoghi desertici

1 D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997; trad. it. di D. Vezzoli [1999], Einaudi, Torino 2014, p. 71. Nel corso del saggio, i numeri di pagina delle citazioni faranno riferimento a questa edizione.

2 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015, p. 5.

3 Si vedano in particolare i saggi raccolti in *Underworlds: Perspectives on Don DeLillo's «Underworld»*, a cura di J. Dewey, S.G. Kellman, M. Irving, University of Delaware Press-Associated University Presses, Newark-London 2002, e *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, a cura di J.N. Duvall, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapore-Saõ Paulo-Delhi 2008.

altrettanto presenti nel libro, e che trova nell'immagine dei rifiuti un significante che si potrebbe ormai definire tristemente naturale nella nostra cultura, oltre a costituire l'immagine centrale del libro.⁴ Sembra infatti che soltanto da quel 'mondo di sotto' indicato sin dal titolo, ovvero il mondo dei rifiuti, degli scarti – allusione potente al sommerso e metafora quasi subito dichiarata del subconscio collettivo americano postbellico – affiori l'altro estremo del filo grazie al quale l'esistenza riscopre un qualche senso di se stessa. L'individuo che si pone ai margini della città, dove i rifiuti tendono a coagularsi, e se ne appropria attraverso una vera e propria azione di "bracconaggio" – come la chiamerebbe Michel de Certeau⁵ –, riesce a intercettare e interrompere il corso degli eventi e l'intero processo capitalistico, piegando la linea temporale, così ostinatamente retta, fino a farle assumere la forma del cerchio, la figura del ritorno e del recupero: una nuova appropriazione salvifica e nostalgica degli oggetti, surrogato del proprio passato.

Il tema del tempo incardina l'opera di DeLillo sin dalla sua struttura. La tensione verso il passato è realizzata dall'alternanza continua tra capitoli ambientati negli anni Cinquanta – gli anni della guerra fredda e delle sperimentazioni nucleari – e capitoli ambientati nel presente dell'autore (gli anni Novanta), due scenari collegati sotterraneamente da un evento fortuito: il lancio di una palla da baseball, quella battuta in fuoricampo dal giocatore Bobby Thomson nel corso della memorabile partita dei Giants contro i Dodgers del 1951 che consegnò la vittoria del campionato ai Giants: una palla che nella realtà dei fatti non fu mai ritrovata. Ma quello

4 Cinzia Scarpino in *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America* (Il Saggiatore, Milano 2011) ricostruisce la storia dei rifiuti e degli sprechi nella cultura statunitense, che divengono una quasi inevitabile e ricorrente ossessione letteraria di molti autori: Fitzgerald, Steinbeck, Didion, Carver, e ovviamente anche DeLillo. L'autrice, oltre a tracciare il legame storico profondo tra il *waste* e la cultura capitalista e consumistica americana, spiega come il nesso rifiuti-periferia, originato da una necessità igienico-sanitaria, sia diventato nel corso della storia un'associazione culturale quasi automatica più o meno in tutte le metropoli e grandi città occidentali (figlie di quelle statunitensi, almeno dal secondo dopoguerra): «Oggi può sembrare un fenomeno scontato, ma l'allontanamento dei rifiuti urbani è prerogativa del Novecento: per quasi tutto l'Ottocento, infatti, gli abitanti della città convivevano con i residui organici, l'immondizia, gli avanzi putrescenti, il fango, gli escrementi umani e il letame, e con il corollario di epidemie che questa promiscuità comportava. La lotta per debellare le epidemie partiva proprio dallo sgomberare le arterie cittadine dal letame. [...] Nelle piccole e grandi città statunitensi la trasposizione spaziale dei meccanismi di esclusione socioeconomica si è fatta perspicua nelle aree dismesse costrette a ospitare discariche, inceneritori e depositi di rifiuti tossici aborriti nei quartieri residenziali sorvegliati fino ai denti» (p. 111).

5 Cfr. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990; trad. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, a cura di A. Abruzzese e D. Borrelli, Edizioni Lavoro, Roma 2001. Il termine traduce «peruque» e corrisponde all'azione di appropriazione creativa da parte dell'individuo di un oggetto, che in tal modo viene strappato agli usi e al consumo ai quali era stato destinato dalla produzione industriale e dalla pubblicità. De Certeau parla di "bracconaggio" anche quando l'individuo ritaglia una piccola porzione di tempo per sé "rubandolo" al lavoro, ma solo momentaneamente.



nello stadio newyorchese non è l'unico lancio della giornata: gli Stati Uniti apprendono che nello stesso giorno della partita l'Unione sovietica ha simulato l'esplosione di un ordigno nucleare (e a proposito del «Botto che ha Fatto il Giro del Mondo» si creerà anche una divertente e significativa incomprensione tra due personaggi).

Il 3 ottobre 1951 Cotter Martin, afroamericano di otto anni, intrufolatosi nel gigantesco Polo Grounds di New York durante la partita, riesce ad afferrare la palla dopo il clamoroso lancio di Thomson e a prendere la fuga. Inseguito quasi fino ad Harlem da un uomo conosciuto sugli spalti che ora gli contende il possesso della palla, riesce a tornare nella propria abitazione ma suo padre si appropria di nascosto del cimelio e il giorno dopo lo vende per 32 dollari e 45 cents. Quarant'anni dopo l'ultimo proprietario della palla è Nick Shay, un cinquantasettenne imprenditore nel settore dei rifiuti che vive nella provincia di Phoenix. È il 1992 e Nick appare la prima volta nel romanzo mentre fa una deviazione prima di tornare a casa: ha letto per caso in una rivista che in una località sperduta è in corso una sorta di esperimento a capo del quale c'è Klara Sax, sua ex amante di gioventù, riscoperta adesso nella veste di artista e fondatrice di un movimento simil hippie stanziatosi nel deserto, che dedica la propria attività al recupero e alla decorazione di bombardieri e altri residuati bellici concessi in uso dall'esercito. Tali "opere" vengono sistemate nella stessa porzione di spazio dove quarant'anni prima gli americani sperimentavano la portata distruttiva del nucleare durante il secondo conflitto mondiale.

L'esordio del romanzo suggerisce una prima serie di riflessioni. Nel 1951 Cotton Martin raggiunge il famoso stadio nel centro di New York partendo dal suo quartiere povero (Harlem); nel 1992 Nick Shay non prende il suo aereo, come da programma, ma punta in auto verso il deserto. Due lanci innescano le vicende e due deviazioni tracciano come coordinate geografiche l'inizio e l'identità della storia, una storia che subirà costantemente spinte opposte sulle direttrici del tempo e dello spazio, ma sostenuta saldamente da una frammentazione che è strategica perché permette a DeLillo di riconsegnare al lettore lo stesso evento più volte, ogni volta da un punto di vista diverso.

Il romanzo ripercorre un quarantennio cruciale, nel quale dalla schizofrenica quotidianità degli anni Cinquanta – la loro spensieratezza ostentata covava i timori della guerra fredda e di nuovi cambiamenti sociali – si passa agli anni Novanta, ai germi di una nuova consapevolezza di fronte alle conseguenze di uno sviluppo spregiudicato e di un capitalismo spinto; conseguenze il cui peso è ora incarnato dalla minaccia costante delle radiazioni. La minaccia fisiologica all'uomo e all'ambiente è l'occasione per alludere ad altre insidie e ad altre scorie che il cittadino contemporaneo può affrontare soltanto ponendosi ai confini della società, tornando

La resistenza
abita ai margini.
Il riuso dei rifiuti
in *Underworld*

su ciò che si è lasciato alle spalle e interrogando ciò che è stato sommerso alla ricerca di un nuovo significato. Da qui la componente fondamentale e, come si vedrà tra poco, quasi sacrale dei rifiuti, una valorizzazione costante nel romanzo. Come si apprende successivamente, infatti, il protagonista Shay si occupa dello smaltimento dei rifiuti, inclusi quelli tossici, e spesso deve recarsi nelle pianure costiere del Texas (di nuovo una zona periferica) per assistere al seppellimento delle scorie in giacimenti di sale antichi milioni di anni:

Viaggiavo fino alle pianure costiere del Texas e controllavo uomini in tuta spaziale che seppellivano bidoni di rifiuti pericolosi in giacimenti di sale sotterranei vecchi di milioni d'anni, i resti disseccati di un oceano mesozoico. Nel nostro mestiere era una convinzione religiosa, che questi depositi di salgemma non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni. I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. (p. 91)

Va notato che la prima particolarità evidente di questo passaggio sta nella sostituzione del paradigma scientifico con quello religioso: tutte le operazioni dell'azienda seguono un protocollo basato, senza dubbio, sul parere di consulenti esperti, di cui però Shay non fa menzione, e gli addetti allo smaltimento finiscono per ricalcare delle figure sacerdotali impegnate nell'assicurare la riuscita di tutte le fasi del rischioso sacramento. E infatti il personaggio parla di questo procedimento come di un rito perché, afferma, «i rifiuti sono una cosa religiosa» (*ibidem*) e ricorda che ciò che ha imparato dai gesuiti è che le cose vanno indagate più a fondo, alla ricerca di un secondo significato.⁶ L'intoccabilità delle scorie conferisce loro un'aura particolare. Oggi, prosegue Shay, la gente guarda in modo diverso quello che consuma e che getta nel cestino: «vede ogni bottiglia e cartone schiacciato in un contesto planetario» (*ibidem*). La consapevolezza del rischio di una nuova contaminazione – il riferimento alla paranoia del nucleare, come detto, è costante nel libro – e la certezza che qualcosa potrebbe sfuggire al controllo e alle precauzioni previste dal protocollo di smaltimento conferiscono all'attività di Nick e, in prospettiva, a tutto il genere umano, la consapevolezza di un pericolo imminente, di tragedia sfiorata.

È qui che DeLillo fa pronunciare al protagonista una delle frasi che inquadrano in maniera significativa e decisiva tutto il senso del romanzo: «È necessario rispettare quello che buttiamo via» (*ibidem*). Ciò che buttiamo e che va a sommarsi ad altri rifiuti costituisce il prodotto di un'esi-

6 Sulla ritualità dei rifiuti si sofferma Robert McMinn, che nota come il processo del loro sotterraneo ricalchi le modalità di un rito funebre che prepara gli oggetti per il loro «ultimo viaggio»: non nell'oltretomba ovviamente, ma nell'*underworld* (R. McMinn, «*Underworld*»: *Sin and Atonement*, in *Underworlds: Perspectives on Don DeLillo's «Underworld»*, cit., pp. 37-49).



stenza dedicata al consumo (attività che ci pone in un continuo presente, autogenerantesi ad ogni momento d'acquisto di ogni nuovo prodotto); ogni oggetto, nel momento in cui ce ne sbarazziamo, ci ricorda che siamo solo di passaggio, diventa un monito della nostra mortalità.⁷ L'oggetto dunque, non può essere banalmente qualcosa di cui ci sbarazziamo. Sotterrare con cura non basta: il recupero diventa necessario per testimoniare che l'individuo può interferire con il processo del consumo ed esercitare ancora una forma di controllo (e forse, incarna anche la speranza di una dilazione della morte). Si può salvare qualcosa dall'oblio forzato riportandolo nella propria quotidianità con un nuovo significato: come si faceva esemplarmente durante l'infanzia, ricorda il narratore, quando in assenza di giocattoli se ne costruivano di nuovi a partire dagli scarti a disposizione, o come fa Klara Sax trasformando residuati bellici in opere d'arte. Va ricordato che secondo alcuni studiosi (come ad esempio Paul Gleason)⁸ dai romanzi di DeLillo, e in particolare da *Underworld*, emerge un'urgenza di redenzione dell'individuo contemporaneo dalle proprie colpe storiche, la cui possibilità è demandata unicamente e saldamente alla letteratura e all'arte. Nel romanzo, come si approfondirà più avanti, emerge un'ossessione per il riuso dei rifiuti che spesso è artistico.

Nel romanzo l'accelerazione del progresso tipica del centro vive in aperto contrasto con la dilatazione temporale delle zone più povere e secondarie della città, nelle quali i negozianti si conoscono per nome e i bambini riescono ancora a riservarsi una parte di strada per i loro passatempì. Ma non c'è un semplice passatismo nostalgico: la periferia esula totalmente dai meccanismi economici e culturali delle zone centrali diventando una sorta di anti-centro e costituendo per eccellenza una risacca materiale ed emotiva che incamera e conserva quello che il centro butta, rifiuta o dimentica.

La periferia, dunque, oltre a rappresentare come di consueto la zona isolata della città che ospita le fasce economicamente e socialmente svantaggiate – stereotipo facile del ghetto più e meno spontaneo, dove trovano dimora i poveri, i diseredati, gli immigrati e i criminali – riceve così un ulteriore investimento valoriale e una nuova configurazione, diventando il luogo deputato alla memoria e alla raccolta, un ipotetico e metaforico archivio che interrompe il flusso produttivo tipico del capitalismo e spezza l'automatismo dell'oblio. Inoltre, a un livello metaletterario, si potrebbe dire che la periferia di DeLillo diventa anche luogo di sospensione del flusso narrativo, dal momento che concede all'autore uno spazio personale in cui narrativizzare i ricordi (in tal senso l'autore sembra costruire

La resistenza
abita ai margini.
Il riuso dei rifiuti
in *Underworld*

7 Cfr. P. O'Donnell, «*Underworld*», in *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, cit., pp. 108-121.

8 P. Gleason, *Don DeLillo, T.S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land*, in *Underworlds: Perspectives on Don DeLillo's «Underworld»*, cit., pp. 130-143, e O'Donnell, «*Underworld*», cit.

un proprio *underworld*). Dunque, se il centro è governato dal flusso continuo, la periferia è governata dal rallentamento e dalla sospensione, e se il primo può essere rappresentato tramite un ordine di azioni meccaniche, spersonalizzanti e alienanti, la seconda lo è tramite un processo creativo, personalizzante e socialmente aggregante. Qui occorre accennare alla riflessione del semiologo Jurij Lotman, il quale, per descrivere i meccanismi di inclusione ed esclusione di una cultura (da lui definita «semiosfera»), parlava dell'esistenza al suo interno dell'«anticultura», isomorfa ma in collisione perenne con la prima.⁹ Il semiologo russo sottolineava come i nessi stabiliti dalla cultura venissero commutati in nessi *opposti* dall'anticultura, sancendo il rapporto conflittuale ma interdipendente tra le due. Trasferendo idealmente questo rapporto sullo spazio urbano, se la cultura è assimilabile al centro, la periferia è sicuramente l'anticultura per eccellenza: quest'ultima esiste in funzione contrastiva rispetto alla prima, la quale, allo stesso modo per continuare ad esistere e caratterizzarsi come tale, deve porsi in antitesi con la seconda. E lo stesso meccanismo si può dire delle loro rispettive funzioni: se il centro consuma e getta via, la periferia recupera e trasforma.¹⁰

La periferia costituisce sempre più chiaramente dunque un ricovero fisico e temporale nel quale rifugiarsi, un subconscio del quale non si teme ciò che può tornare in superficie. Nella Parte sesta del romanzo, intitolata *Composizione in grigio e nero* e ambientata tra l'autunno 1951 e l'estate 1952, uno dei personaggi attraverso i quali sono filtrate le vicende, il professor Bronzini – primo marito di quella Klara Sax incontrata all'inizio del romanzo –, uscito da scuola si mette a passeggiare per la città. Si avvia così una carrellata, tipicamente elencativa secondo lo stile dell'autore, di scene di vita quotidiana, una sorta di diorama celebrativi per loro stessa essenza immutabili e avulsi dal tempo, raffiguranti la vita del mercato e i quartieri popolari in genere: i giocatori di carte al circolo sociale; una donna che sta facendo la spesa; un ragazzo in grembiule che avvolge il pesce in un foglio di giornale; imbianchini, operai, un cameriere che fuma durante una pausa. Momento ideale della giornata e attività preferita del soggetto critico e pensante – «Bronzini pensava che camminare fosse un'arte» (p. 705); «se smetti di camminare, pensava, muori» (p. 707) – la passeggiata qui permette la riflessione e l'incontro con figure cristallizzate nel loro ruolo tematico dal momento che la loro identità è cementificata con una professionalità specifica: Bronzini incontra il barbiere, il cameriere, il macellaio (nel libro indicati significativamente con l'iniziale maiuscola). Tuttavia è soltanto con

9 Ju.M. Lotman, *Tesi per una semiologia delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006.

10 Inclusione/esclusione è la categoria semantica che governa la semiosfera lotmaniana, ed è evidente quanto questo concetto sia notevolmente utile per leggere, con nuova luce, la complessità di ogni conflitto tra culture o all'interno di una singola cultura.



«George il Cameriere» che Bronzini vuole parlare, quel «Waiter» che serve all'autore per riflettere sull'attesa, sottolineando ancora di più la specificità di quello spazio e di chi lo vive. Infatti George lavora effettivamente in un ristorante ma è anche colui che aspetta perché la sua esistenza sembra effettivamente sospesa sul disastro, ricollegandosi a quel senso, menzionato sopra, di tragedia mai del tutto sventata (l'*underworld* può farsi anche minaccia). Bronzini gli rivolge la parola iniziando una conversazione, non casuale, sui giochi che faceva da bambino in strada:

La cosa strana di questi giochi, disse Bronzini, è che significano tanto quando li fai. Ci metti tutta la tua inventiva. Tutte le tue energie. Ma quando diventi un po' più grande e smetti di giocare il loro significato ti sfugge completamente. [...] Mi ricordo che frugavamo nella spazzatura. Trasformavamo i rifiuti in giochi. Strappavamo il sughero dai tappi delle bottiglie. Non ricordo neanche per cosa lo usavamo. Tappi, cerotti, lattine, mezzo piatto, vecchi pezzi di linoleum che tagliavamo e usavamo per quelle pistole giocattolo. Erano pericolose quelle pistole giocattolo. (p. 708)

La resistenza
abita ai margini.
Il riuso dei rifiuti
in *Underworld*

Di nuovo i rifiuti dunque, ma stavolta sono i bambini dei quartieri popolari che se ne appropriano o si appropriano di quello spazio, ovvero la strada, come puntello creativo per le loro strategie ludiche (come Bronzini dirà più avanti, proprio per il fatto di coinvolgere gli scarti nei loro giochi, i bambini acquisiscono un'aura solenne, di nuovo quasi sacrale). Bronzini osserverà anche come i bambini si adattano alle superfici che li circondano e che hanno a disposizione, anche se ancora per poco: l'aumento delle automobili e dei camion insidiano queste zone franche, le poche isole riservate ai giochi sono destinate senza dubbio all'estinzione. Il fatto che i bambini riescano ancora ad appropriarsi di questi spazi piegandoli alle proprie esigenze fa di loro degli individui incredibili agli occhi dell'adulto, proprio per questa loro capacità di rendere «armonioso e intelligente e governato da regole» uno spazio «butterato» (*ibidem*). Ecco dunque a cosa serve questo recupero, a dare un senso e a dare delle regole a una superficie irregolare, respingente, incomprensibile, alla quale dobbiamo adattarci. Come è stato accennato sopra, dunque, se il centro della città – centro nervoso della vita economica e commerciale – è caratterizzato dal fluire continuo delle merci subito rimpiazzate per garantire l'imperativo del nuovo, la periferia diventa la loro destinazione ultima – un approdo terminale che non ne contempla, però, la distruzione. Semmai, la periferia è il filtro sul quale vanno a incagliarsi gli scarti di quel processo, che vengono qui recuperati per subire una metamorfosi e diventare giocattoli o oggetti d'arte. Le zone periferiche, i quartieri poveri, isolati, le strade laterali così come i deserti, sono i soli che permettono la passeggiata senza meta e il recupero degli scarti: De Certeau parlerebbe di un'interruzione «tattica» che il singolo oppone alle «strategie», ossia agli itinerari

prestabili dal centro dominante, reinventando in tal modo lo spazio con nuovi attraversamenti spontanei uniti, nel caso di *Underworld*, a un ripiegamento del soggetto su se stesso e al recupero del ricordo, come mostra il personaggio di Bronzini. Più avanti infatti, parlando con una sua vecchia conoscenza, il prete Andrew Paulus, Bronzini afferma: «Questa è l'unica arte che abbia mai padroneggiato, padre, camminare per queste strade e lasciare che i sensi ne assorbano le attività quotidiane» (p. 717, corsivo mio). L'«arte», nonché il lusso unico e possibile della periferia, è questa preziosa deviazione spaziale e temporale, la possibilità di rallentare la velocità dello sviluppo economico e commerciale del centro, un ritmo che sembra imporsi anche alla memoria collettiva, esortata a sbarazzarsi presto anche della storia più recente (l'esplosione atomica e le orribili conseguenze delle radiazioni; l'indigenza della popolazione spinta ai margini; l'incapacità della società di affrontare e risolvere questi problemi). La periferia, tra l'altro, appare anche come digressione autobiografica in questo punto del libro: tra i volti incontrati da Bronzini, è lecito pensare che molti appartengono alla memoria dell'autore, il quale, di origini italiane, nacque proprio nel Bronx, una delle marginalità territoriali di New York più famose, controverse e più rappresentate (si parla anche di mafia italiana, ovviamente, un altro volto di quel sommerso di cui parla il libro).

Il quartiere, del quale l'autore continua ad esaltare lo spettacolo delle mansioni più umili, assume anche l'interessante configurazione di un palinsesto. Bronzini legge lo spazio urbano intravedendone le stratificazioni, rammentando cosa c'era prima e cosa è arrivato per ultimo, come una sorta di Virgilio incarnato delle periferie, un geologo della memoria: «Gli piaceva fare da cicerone, spiegare i sedimenti complessi che li circondavano, le piccole storie nascoste dietro un gesto o una parola» (p. 718). La testualità dello spazio coincide con il suo ruolo di archivio della memoria: la periferia conserva le storie che ci riguardano e sulla sua superficie travagliata se ne intravedono le iscrizioni. Il pericolo sembra essere allora quello di perdere la capacità di codificarle e subire il destino di vagare in un mondo sovraccarico di segni indecifrabili finendo per perdere in ultima istanza, dopo la memoria storica, anche la propria identità.

Poco dopo le meditazioni sul «testo» urbano, si torna sulla sua dimensione temporale e si sottolinea ancora l'eccezionalità dell'infanzia: «I bambini trovano sempre un modo. È come se riuscissero a schivare sempre il tempo e le devastazioni del progresso. Ho l'impressione che operino in uno schema temporale completamente diverso» (p. 718, corsivo mio). E questo loro status fa tutt'uno con la loro azione di recupero e di riutilizzo degli oggetti di scarto: essi perpetrano un furto contro il tempo, impedendo che il ciclo vitale della merce si compia secondo i dettami della società capitalistica. Di nuovo, se il centro espelle la periferia trattiene e, come visto sopra, l'uno non può escludere l'altro, un'azione si innesca necessariamente a partire



da quella contraria. Si conferma il gioco di interdipendenza teorizzato da Lotman: lo spazio della periferia come sito conservativo è nato come reazione opposta allo spreco indefesso del centro e, se il centro rappresenta il rafforzamento della cultura dominante, quella consumistico-capitalista, la periferia è l'anticultura che sospende le leggi del primo attraverso la produzione artistica e artigianale per sua essenza anticapitalistica. Ciò che avviene con i rifiuti in periferia è infatti un «bricolage»¹¹ vero e proprio, la riconversione di oggetti e materiali preesistenti per destinarli a un nuovo uso e a un nuovo scopo, un po' come avveniva in diverse sottoculture del dopoguerra – anche qui, minoranze marginalizzate – e in particolare nell'estetica della sottocultura punk (la manipolazione di sensi predati, forniti dalla cultura, era finalizzata a ribaltarne le categorizzazioni date, a sancire un'immedesimazione mancata con i valori dominanti).¹²

L'immagine di questo furto simbolico è ricorrente in tutto il romanzo e la ritroviamo cristallizzata molto chiaramente nella figura di Klara Sax la quale realizza l'appropriazione degli scarti più importanti, i residuati bellici, testimoni al tempo stesso illustri e scomodi, che vengono riconfigurati in supporti da dipingere e incorniciati dal panorama del deserto. Il risultato è un mosaico visibile solo dall'alto della prospettiva aerea, come a voler sottolineare che se un tempo la zona era sorvolata per stabilire i punti di sgancio degli ordigni atomici ora lo stesso movimento è finalizzato esclusivamente ad ammirare un'opera d'arte, realizzando quindi anche sulle azioni quell'esproprio dalla loro comune sintassi che ad esempio l'avanguardia surrealista auspicava per gli oggetti. Una deviazione d'uso a tratti disturbante che sanciva però l'inalienabile diritto dell'uomo di riappropriarsi della realtà e di generare nuove configurazioni di senso.

La resistenza
abita ai margini.
Il riuso dei rifiuti
in *Underworld*

- 11 «Bricolage» è il termine usato dall'antropologo Lévi-Strauss nell'analisi dei miti per intendere il loro intrinseco meccanismo di ricerca di un legame tra realtà contraddittorie, senza risolverne il conflitto ma al solo scopo di mostrarlo. Preso in prestito dalla semiotica, il termine indica la convocazione nel discorso di forme culturali depositate (Floch lo utilizzerà in particolare per analizzare la costruzione identitaria del brand in ambito pubblicitario: cfr. J.-M. Floch, *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, FrancoAngeli, Milano 1997).
- 12 Cfr. D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, London 1979; trad. it. di P.L. Tazzi, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova 2001.