

Annotare i documenti PDF tramite gli appositi strumenti (vedi sotto), utilizzando **Adobe Acrobat Pro** oppure **Adobe Acrobat Reader** (versione XI o superiori, gratuito).

Sono disponibili altri software (gratuiti o a pagamento) con cui è possibile annotare i documenti PDF nei più comuni sistemi operativi (Microsoft Windows, Apple MacOSX, Linux).

Gli strumenti di annotazione (in Adobe Acrobat)

Il testo può essere annotato in due modi:

- Selezionare il testo con lo strumento apposito  e poi scegliere lo strumento di annotazione appropriato.
- Scegliere lo strumento di annotazione appropriato e selezionare il testo da commentare

Strumenti di annotazione da utilizzare:

 Inserisci testo in corrispondenza del cursore Da utilizzare per aggiungere del nuovo testo. Posizionare il cursore nel punto preciso dove si intende aggiungere il testo e scrivere il nuovo testo nella nota che apparirà. Se il nuovo testo contiene formattazioni, indicarlo espressamente nella nota (<corsivo>, <grassetto> ecc.). Se l'inserimento riguarda solo uno o più spazi, indicare <spazio> nella nota.	 Sostituisci testo Da utilizzare per sostituire un testo esistente con del nuovo testo. Selezionare con il cursore il testo che si intende sostituire e scrivere il nuovo testo nella nota che apparirà. Se il nuovo testo contiene formattazioni, indicarlo espressamente nella nota (<corsivo>, <grassetto> ecc.). Se l'inserimento riguarda solo uno o più spazi, indicare <spazio> nella nota.
 Elimina testo Da utilizzare per indicare il testo da eliminare. Selezionare con il cursore il testo che si intende eliminare. Facendo doppio click sul testo barrato è possibile scrivere una nota.	 Sottolinea testo Da utilizzare per indicare il testo da formattare in corsivo. Selezionare con il cursore il testo che si intende sottolineare. Facendo doppio click sul testo barrato è possibile scrivere una nota per indicare altre formattazioni: <grassetto>, <non corsivo>.
 Aggiungi una nota Da utilizzare per aggiungere una nota generica in una pagina, in un'immagine, in una tabella. Importante! Da non utilizzare per segnalare una posizione esatta nel testo, in quanto la sua visualizzazione non è precisa.	  Evidenzia / Aggiunge una nota al testo Da utilizzare per evidenziare il testo e eventualmente aggiungere una nota. Da utilizzare per annotazioni che non siano correzioni del testo. Facendo doppio click sul testo evidenziato è possibile scrivere una nota.

IMPORTANTE!

- Non cercare di modificare direttamente il testo.
- Se le correzioni su uno stesso rigo/paragrafo sono molte è preferibile sostituirlo completamente utilizzando lo strumento  **Sostituisci testo**. Con lo strumento  **Allega file** è possibile inserire un documento contenente testo e/o immagini da sostituire o aggiungere.
- Non è necessario evidenziare ulteriormente con strumenti come  **Evidenzia testo**,  **Aggiungi una nota** o con altre marcature grafiche il testo già annotato. Le annotazioni possono essere visualizzate in una finestra separata e dunque sono facile identificarle.
- Utilizzare gli strumenti di marcatura grafica ( frecce,  riquadri, ecc.) solo per indicare spostamenti di testo, tabelle, figure ecc.

«WHAT SECRET STORY ARE THEY WRITING?».
DELILLO E LA CINETICA DEI RIFIUTI IN *UNDERWORLD*

Nicola Turi

It occurred to him that one day soon areas such as this would be regarded as precious embodiments of a forgotten way of life. Commerce and barter. The old city. The market-place. Downtown. What are we doing to our forests, our lakes, our warehouse districts? That's how it would go. What are we doing to our warehouse districts, our freight yards, our parking lots?

Don DeLillo, *Running dog*

the other American cities she knew well had all smelled distinctly. Philadelphia had the musty scent of history. New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage.

Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*

Forse la maniera più sintetica per riassumere quella che, con tutte le cautele del caso, può essere definita la *fabula* di *Underworld* – smisurato e polifonico¹ romanzo collettivo pubblicato da Don DeLillo nel 1997 – consiste nel ricondurla alla traiettoria di una palla da baseball che, a partire dall'ultimo sensazionale fuoricampo di una sfida decisiva tra i Giants e i Dodgers di New York (3 ottobre 1951)², attraversa quarant'anni di storia americana intirizzita dalla guerra fredda e giunge, collezionista dopo collezionista, nelle mani di Nick Shay: personaggio centrale, collante a sua volta di ulteriori, più estesi quadri narrativi che

¹ Nel senso che la voce di un narratore eterodiegetico si alterna a quella del personaggio principale (o almeno più presente), Nick Shay (che pure in numerosi brani del romanzo viene 'raccontato' in terza persona).

² Cfr. in proposito quanto dirà, all'interno del romanzo, Marvin, collezionista di cimeli sportivi: «when they make an atomic bomb, listen to this, they make the radioactive core the exact same size as a baseball» (Don DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, p. 172).

affondano tutti le radici nel Bronx ma sono poi dotati, quale più quale meno, di una sostanziale autonomia, e che in virtù dello sconnesso ordine temporale in cui sono disposti, della varietà degli ambienti sociali e dei luoghi che attraversano (delle questioni che pongono), concorrono alla *rappresentazione* di un mondo e di un'epoca – gli Stati Uniti del secondo Novecento³.

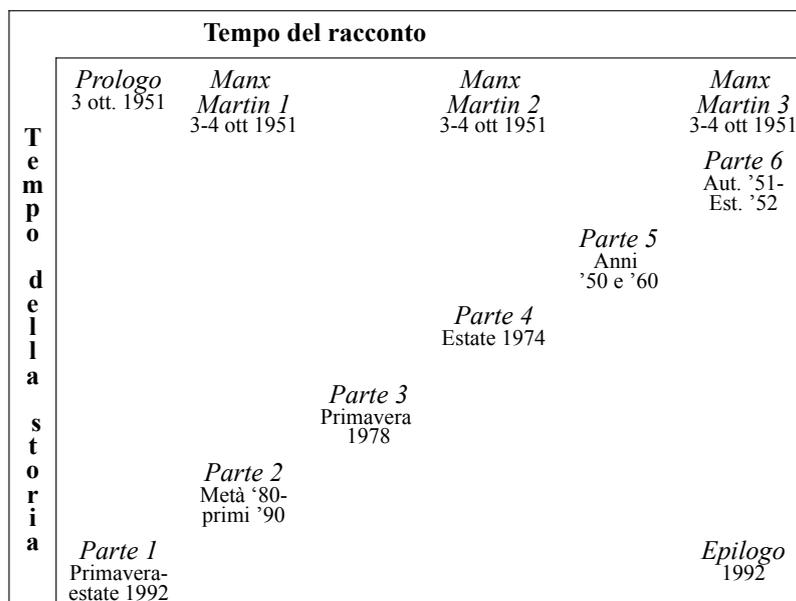
Ci troviamo insomma in presenza di un vasto affresco narrativo che sfruttando un'ampia gamma di 'colori stilistici'⁴ abbraccia storie familiari e vicende private (di morte, d'amore, d'adulterio), percorsi religiosi artistici e professionali (svolti pure ai margini della legalità), e insieme l'arcano contesto pubblico che li circonda e li collega⁵ e che risulta anch'esso fortemente caratterizzato – oltre che dalla condivisione sempre più massiccia, col passare del tempo, di immagini e informazioni – dalla paranoia e dalla violenza (quest'ultima effetto, nel romanzo, di volta in volta di incidentali o preterintenzionali distrazioni, di incontrollate pulsioni seriali, calcolate strategie militari o di controllo sociale).

E del resto già nelle opere degli oltre venticinque anni precedenti che qui paiono trovare una *summa*, una fusione in funzione di un più ambizioso progetto narrativo, appare evidente il tentativo dell'autore di elaborare un discorso sull'America postbellica in quanto spazio fitto di delitti e omicidi (*Players*, 1977; *The Names* 1982; *White Noise*, 1988) nonché di segreti e sanguinosi scontri (o incontri) tra organi governativi e forze cospiratrici (*Running Dog*, 1978 *Libra*, 1988: tessere successive di una cosmogonia politica in cui chi detiene il potere lo esercita perlopiù attraverso canali non ufficiali, sfruttandolo a proprio vantag-

³ Le (sei) *parti* successive (lo schema è stato realizzato da Federico Bertoni, professore ordinario all'Università di Bologna ed è reperibile all'indirizzo campus.unibo.it/81020/1/c-DeLillo,%20Struttura%20narrativa.ppt) mettono in scena personaggi e vicende anche tra loro slegate, mentre le sezioni intitolate *Manx Martin* comprendono tutte le vicende relative al passaggio di proprietà della palla.

⁴ Risultante, come detto, non solo di una discontinuità pronominale, ma anche di una continua alternanza di scene di folla e scene domestiche, di punti di vista, ambienti sociali e linguaggi tra loro diversi.

⁵ «Come se la nostra labile contemporaneità diventasse leggibile – e *reale* – solo alla luce del processo storico, in una prospettiva di lunga durata che possa dare spessore e profondità di orizzonte alle esistenze singole»: così Federico Bertoni in uno dei capitoli – *Fuga*, interamente dedicato al romanzo di DeLillo – che compongono il suo *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Torino, Einaudi, 2007, p. 323). Ma sul versante italiano della ricezione di *Underworld* si vedano anche Alessandro Portelli, «We Do Not Tie It in Twine». I rifiuti, la storia e il peccato in «Underworld» di Don DeLillo, in «Acoma. Rivista di studi nordamericani», 2000, pp. 4-15 (che come dichiarato nel titolo si sofferma proprio sulla rappresentazione polisemantica del *garbage* all'interno del romanzo); Giulio Iacoli, *Foglie nella traduzione del passato: l'orizzonte diasporico di «Récits d'Ellis Island» di Georges Perec e «Underworld» di Don DeLillo*, in *I volti dell'altro. Letterature della diaspora e migranti*, a cura di Paola Boi e Radhouan Ben Amara, Cagliari, AV, 2003, pp. 325-349; Stefania Consonni, *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, in «Paragrafo», 2006, 1, pp. 9-30; e più recentemente Federico Francucci, *Tutto è connesso, ma come? Su «Underworld» di Don DeLillo*, in «L'Ulisse», 18, 2015, pp. 279-313; ma anche, all'interno di una vasta trattazione che coinvolge altri ipertrofici romanzi contemporanei, Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.



Lo schema è stato realizzato da Federico Bertoni, professore ordinario presso l'Università di Bologna, ed è reperibile all'indirizzo <http://campus.unibo.it/81020/1/c-DelLillo,%20Struttura%20narrativa.ppt>; mentre le sei *parti* successive mettono in scena vicende tra loro anche slegate, le sezioni intitolate *Manx Martin* comprendono tutte quelle relative al passaggio di proprietà della palla.

gio, o comunque liberamente interpretando l'incarico ricevuto): discorso che in *Underworld* – il cui titolo combacia con quello di un apocrifo film di Ejzenstein (*Unterwelt*) interno al testo⁶ – trova espressione, prima ancora che nell'episodio che conduce Nick in riformatorio (almeno stando all'ordine delle pagine), negli omicidi seriali del Texas Highway Killer, in quello della piccola Esmeralda (una bambina senza genitori e senza dimora), nell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy, nella minaccia pervasiva della *bomba*⁷, fino a coagularsi intorno all'er-

⁶ Viene citato, all'interno del romanzo, anche l'omonimo film muto del 1927, diretto da Josef von Sternberg e tradotto in Italia, alternativamente, con i titoli *Il castigo* e *Notti di Chicago* (in seguito vedremo in ogni caso altri possibili significati da assegnare al titolo).

⁷ Come si è visto, la bomba aleggia sul romanzo fin dall'inizio, ma quella fatta esplodere dai sovietici sarà solo la prima di una lunga serie (e di un lungo discorso che tocca anche i nomi di Eduard Teller e di Enrico Fermi) che comprende le bombe che minacciano di sganciare Stati Uniti e Unione Sovietica dieci anni più tardi e quelle degli esperimenti nucleari che coinvolgono Matt, il fratello di Nick, e un certo Louis (compagno di volo di Charles): oppure, ancora, quelle che attendono con un timore perlopiù indotto gli alunni di Suor Edgar e invece con terrore (anche da morto) J. Edgar Hoover.

metica smorfia di J. E. Hoover, per quasi quarant'anni direttore dell'FBI e dunque figura cardine del potere governativo⁸ (sono gli anni, appunto, della crisi dei missili di Cuba, della guerra in Vietnam...)⁹. Il quale, come vedremo tra poco, nello stesso momento incarna – per allargare il piano delle relazioni tematiche che legano i vari episodi narrativi (chissà quanto di volta in volta intenzionali, aprioristicamente volontarie¹⁰) – la tortuosa e costante lotta che attraversa il romanzo per ricostruire-scovare-svelare oppure al contrario insabbiare-nascondere-secretare oggetti, informazioni, ricordi, pulsioni (strumento privilegiato del direttore, nello specifico, la libertà di setacciare *le vite degli altri*, anche degli amici più famosi, sperando di evitare per sé qualunque tipo di esposizione mediatica, di intima rivelazione: «fame and secrecy are the high and low ends of the same fascination, the static crackle of some libidinous thing in the world»¹¹).

E non pare casuale dunque che la sua figura venga introdotta, pur fuggevolmente, fin dal *Prologo*, in mezzo alla folla degli appassionati di baseball, proprio nello stesso giorno in cui viene reso noto un test nucleare dei sovietici in Kazakistan: attratto però il suo sguardo, piuttosto che dalla memorabile sfida in

⁸ Nonché incarnazione più vivida di una modalità narrativa, già sviluppata in *Libra*, che consiste nello svolgere a più riprese una narrazione storica al passato (prossimo) svelando e inventando private movenze di uomini registrati nei libri di storia (Clyde Tolson, Jackie Gleason, Frank Sinatra, Russ Hodges, Bobby Thomson Andy Pafko e Ralph Branca, Lenny Bruce...): laddove la *fiction* romanzesca generalmente ne trascura l'universo intimo oppure viceversa lo recupera filtrandolo tutto attraverso il loro sguardo (su quel romanzo in proposito si veda quanto osserva Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 153: «*Libra* è un romanzo storico in cui la dimensione assurda, orrendamente fantasmagorica, irrimediabilmente frammentata, disorientante, della nostra storia [...] viene catturata e rievocata da strategie narrative raffinatissime, molto creative, capaci di inventare forme di rappresentazione coerentemente assurde»).

⁹ Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 563: «Through the battered century of world wars and massive violence by other means, there had always been an undervoice that spoke through the cannon fire and ack-ack and that sometimes grew strong enough to merge with the battle sounds. It was the struggle between the state and secret groups of insurgents, state-born, wild-eyed – the anarchists, terrorists, assassins and revolutionaries who tried to bring about apocalyptic change» (si è scelto di riportare i brani citati dei romanzi sia in inglese che, in nota, in traduzione: a meno che questa non sia immediata o che la citazione compaia solo a piè di pagina).

¹⁰ In effetti, a patto di ammettere l'esistenza di una linea di demarcazione che separa, nel fare narrativo, la rappresentazione dalla definizione, ovvero la descrizione dall'interpretazione dalla realtà narrata (col secondo termine del binomio condizionato evidentemente anche dal disegno tracciato dal *plot*), pare pacifico affermare che in *Underworld* ci sono davvero cose dette sul mondo per descriverlo nella sua estensione senza curarsi troppo di un *telos* complessivo: sebbene poi, pur privandoci l'autore di una trama lineare e di una logica narrativa da seguire, pur invitandoci a cogliere meno il senso del libro che di un'estesa porzione di mondo che ci offre in lettura come rappresentativa dell'esistente (anche in virtù della sua estensione sociale), il suo disegno non basta a inibire il nostro tentativo (magari ingenuo) di stabilire connessioni, di ricostruire i motivi (magari inconsci, nello iato che separa le intenzioni dell'opera da quelle dell'autore) che tengono insieme le storie, che lo hanno indotto a scegliere proprio quelle tessere compositive dell'affresco.

¹¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 17 («fame e segretezza sono i due estremi della stessa fascinazione, il crepitio elettrostatico di una certa libidine nel mondo»: la traduzione dei brani di questo romanzo è quella di Delfina Vezzoli per Einaudi).

corso, da una svolazzante illustrazione del *Trionfo della morte* di Pieter Bruegel (1562 ca.), e contemporaneamente terrorizzato da tutto quel che non può controllare, a partire dalla vita patogena che gli danza intorno di microbi e germi (perché eccitante è la vita in disfacimento purché distante, ridotta a visione)¹², invisibili come segreti da scovare e conservare¹³ e come sarà lui stesso per centinaia di pagine fino al quarto capitolo di una sezione intitolata *Selected fragments public and private in the 1950s and 1960s*, ambientato in una notte di novembre del 1966 in cui New York è scossa da manifestazioni di protesta contro la guerra in Vietnam. Ed è proprio allora, mentre si recano insieme a un'esclusiva festa mascherata (il Black and White Ball organizzato da Truman Capote al Plaza Hotel), che il fidato Clyde Tolson risveglia le sue più accanite fobie comunicandogli che «a so-called garbage guerrilla»¹⁴, secondo fonti riservate e attendibili, sta progettando un assalto ai bidoni di spazzatura situati nei pressi della sua abitazione per renderne pubblico il contenuto – contrappasso di una capillare azione, uguale e contraria, che i suoi uomini da molto tempo mettono in atto in cerca di informazioni attorno a figure sospette, presumibilmente sovversive («garbage tells you more than living with a person»: così in *Americana*¹⁵).

In verità già nelle circa seicento pagine di romanzo precedenti era apparso evidente che i rifiuti, in tutte le loro declinazioni possibili (letterali e traslate), ricorrono un ruolo centrale all'interno del romanzo, siano quelli che Nick – l'unico personaggio che possa aspirare al ruolo di protagonista – si occupa di 'fare sparire' per una ditta impegnata nel loro smaltimento, o quelli che lui e la moglie organizzano in settori differenziati, sempre più maniacali, destinati alla *poubelle agrée*, o altrimenti quelli che Klara Sax, la sua amante di un tempo, recupera e

¹² Alla figura di Hoover, non solo a motivo del nome, è associata (infine esplicitamente, ivi, p. 826: «fellow celibate and more or less kindred spirit but her biological opposite, her male half») quella della suora Edgar, protagonista di altri brani del romanzo, insegnante rigida e severa («Edgar was basically a junior G-man, protecting a set of laws and prohibitions»: ivi, p. 249) e attiva socialmente nelle zone disagiate della città dove continuamente teme di contrarre infezioni e malattie («the fraidy child who must face the real terror of the streets to cure the linger of destruction inside her»: ivi, p. 248): affascinata peraltro dallo spettacolo di scheletri ammirato in una chiesa di cappuccini in occasione di un lontano viaggio a Roma («death, yes, triumphant»: ivi, p. 249), e guarda caso colta anche lei nella lettura di «Time» (ivi, p. 250), altro veicolo d'informazione ricorrente nel romanzo.

¹³ «The file was everything, the life nothing» (ivi, p. 559).

¹⁴ Ivi, p. 557 (ne fa parte peraltro anche un personaggio che apparirà in momenti successivi della *fabula* e che è «Jess Detwiler [...], the garbage archaeologist»). Si veda anche ivi, p. 319, a proposito di Marvin e di sua moglie Eleanor: «They stepped briefly into shops that sold autopsy photos, that sold movie stars' garbage, the actual stuff deep-frozen in a warehouse – you looked in a catalog and placed an order».

¹⁵ Don DeLillo, *Americana* [1971], London, Penguin, 2011, p. 190 («si impara di più dall'immondizia che non dalla convivenza con una persona»: la traduzione dei brani di questo romanzo è quella di Marco Pensante per il Saggiatore e poi per Einaudi). Ma in proposito si veda anche il brano di *White Noise* ([1984], London, Picador, 1988, p. 259) in cui la spazzatura viene descritta come un composto di «intimate and perhaps shameful secrets».



trasforma in oggetti artistici («we took junk and saved it for art»)¹⁶ e l'ex marito di lei invece, ancora bambino, in giochi¹⁷: incontrollata ed eccedente produzione delle società consumistiche, in un caso e nell'altro¹⁸, in cerca di uno spazio di contenimento, di una via di fuga o di una nuova funzione, che edifica nel tempo una moderna, mostruosa *piramide di Giza*¹⁹; senza contare che sono visti come 'rifiuti della società', estromessi cioè dal consenso civile, i detenuti del carcere minorile che ospita Nick così come Ismael-Moonman 157, Esmeralda e

¹⁶ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 393.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 686: «We turned junk into games. Gouging cork out of bottle caps. I don't even remember what we used it for. Cork, rubber bands, tin cans, half a skate, old linoleum that we cut up and used in carpet guns».

¹⁸ Bastano in effetti degli scioperi perché le strade vengano invase da «garbage stacked in black bags» (ivi, p. 376), e già nella prima parte del romanzo, mentre Cotter attraversa la città inseguito da Bill, «the side streets are weary with uncollected garbage and broken glass» (ivi, p. 55).

¹⁹ E che forse già in passato ha spinto alla migrazione intere popolazioni «because they had no room to live and breathe, surrounded by their own mounting garbage» (ivi, p. 343): «I was becoming Simslake, too soon», afferma Nick dopo aver ripensato alla bizzarra ipotesi storiografica, «seeing garbage everywhere or reading it into a situation» (*ibidem*; ma si veda anche ivi, p. 121: «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?»).

gli altri protagonisti delle vicende ambientate nella zona emarginata del Muro²⁰, cronotopo di un'era «of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts»²¹.

Ciò non significa che esclusivamente a dei materiali-elevati-a-flessibile-metfora sia affidato il compito di rappresentare *quell'epoca e quel mondo*, restituiti attraverso la 'definizione narrativa' dei loro eventi memorabili e contemporaneamente dei loro personaggi celebri, delle loro forme di comunicazione pubbliche e private, delle classi sociali che li abitano e li attraversano, di artisti e delinquenti che li danneggiano o li rendono più belli, entro una cornice narrativa che come accennato, mentre rinuncia a comporre una trama unitaria (a vantaggio di un concerto di storie parallele), abbandona anche ogni proposito evidente di rappresentare *funzionalmente* l'affresco che si propone di erigere, e di ricondurre tutto a una rosa ristretta di questioni (o addirittura di tesi). Ma è pur vero che alcune di quelle che tornano con maggiore frequenza e che abbiamo già approssimativamente isolato – la violenza (di stato e individuale), la secrezione di gesti e informazioni, la rielaborazione del passato comune e privato – sembrano stabilire continue connessioni, oltre che tra loro, col mondo delle macerie, delle scorie tossiche, degli scarti domestici («waste is an interesting word that you can trace through Old English and Old Norse back to the Latin, finding such derivative as empty, void vanish and devastate»²²).

Neanche questa è una novità assoluta nell'opera dell'autore, se già in alcuni dei romanzi precedenti la riduzione del *plot* a vantaggio di una rappresentazione il più possibile statica (e ampia) della società americana (riduzione parzialmente compensata, perlopiù, da espedienti da *spy story* o da *thriller*: pretesti buoni, si direbbe, per ravvivare l'intreccio²³) permetteva a DeLillo di coglierne con frequenza, insieme ai fragili miti o ai traumi non elaborati, l'incontinentemente vocazione a costruire luoghi inospitali e alimentare pericoli per la salute, a soddisfare e avvalorare paranoie collettive. In *White Noise* (1988) in particolare²⁴ – lasciando pure in secondo piano la straordinaria frequenza di scene am-

²⁰ Tra i quali compaiono «foragers and gatherers, can redeemers, the people who yawed through subway cars with paper cups» (ivi, p. 242).

²¹ Ivi, p. 238 («l'era della spazzatura domestica, l'era dei detriti da costruzione e delle carrozzerie vandalizzate, l'era della fusione di pezzi di ricambio rubati»). È da notare anche, provando a percorrere la sterminata occorrenza del paradigma della 'spazzatura' all'interno del romanzo, che a un certo punto il personaggio di Sims, all'uscita di un ristorante, vede chiudere in una gabbia la spazzatura per evitare che i poveri la possano mangiare; che quello di Albert, più tardi, racconta l'antica tradizione maya di seppellire i morti con i defunti «as a convenient means of garbage disposal» (ivi, p. 767)...

²² Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 120 («waste, ovvero rifiuti, è una parola interessante, che si può rintracciare nell'inglese antico e nel norvegese antico e si può far risalire al latino, con derivati quali vuoto, svanire e devastare»).

²³ Si pensi all'esito omicida di *White Noise*, 1985, e di *Cosmopolis*, 2003 (ma anche a *Running dog*, 1978, a *The Names*, 1982...).

²⁴ Ma si pensi già a *End Zone*, 1972, e prima ancora alla descrizione che dà Sullivan, in *Ame-*

bientate in centri commerciali e supermercati (luoghi di rivendita di cibo più o meno inquinato e di involucri da smaltire) –, il terrore della morte, così ossessionante nella coppia protagonista e bersaglio mobile di un'équipe medica che vorrebbe sradicarlo dalla mente degli uomini, non impedisce la proliferazione di scarti tossici che arrivano a coagularsi in una minacciosa nube da tempo peraltro incombente, visto che in apertura di romanzo il figlio Heinrich, in cerca di impossibili certezze oggettive sul mondo e sui suoi agenti atmosferici, ipotizzava l'origine tossica della pioggia («How do you know it's not fallout from a war in China?»²⁵); e che, come ci ricorda a un certo punto Babette, la moglie del narratore(-protagonista), «every day on the news there's another toxic spill. Cancerous solvents from storage tanks, arsenic from smokestacks, radioactive waters from power plants»²⁶). Da una parte, insomma, DeLillo tendeva qui alla capillare, ripetuta 'ricostruzione' di ammassi di rifiuti per così dire 'tipo', maleodoranti e smisurati punti di approdo di strumenti di vita quotidiana utilizzati, usurati, scartati oppure marcescenti («gum wrappers, ticket stubs, lipstick-smearred tissues, crumpled soda cans, crumpled circulars and receipts, ashtray debris, poposicle sticks and french fries, crumpled coupon and paper napkins, pocket combs with missing teeth»²⁷), segno ricorrente della morte-come-deperimento-e-dismissione dal rumore guarda caso cromaticamente, sinesteticamen-

ricana, di un mistico incontrato «on a moonlight night»: «What we really want to do, he said, deep in the secret recesses of our heart, all of us, is to destroy the forests, white saltbox houses, covered bridges, brownstones, azalea gardens, big red barns, colonial inns, riverboats, whaling villages, cider mills, waterwheels, antebellum mansions, log cabins, lovely old churches and snug little railroad depots. All of us secretly favor this destruction, even conservationists, even those embattled individuals who make a career out of picketing graceful and historic old buildings to protest their demolition. It's what we are» (cit., p. 118).

²⁵ Don DeLillo, *White Noise* cit., p. 24: («Come fai a sapere che non sono i residui radioattivi di una guerra in Cina?»: la traduzione è quella di Mario Biondi per Einaudi).

²⁶ Ivi, p. 174 («ogni giorno nelle notizie compare un'altra sostanza tossica traboccata da qualche parte. Solventi cancerogeni dai loro contenitori, arsenico dalle ciminiere, acqua radioattiva dalle centrali elettriche»). E già prima, in ogni caso, era stata fatta evacuare la scuola di Denise e di Steffie, le figlie dei due protagonisti, poiché «Kids were getting headaches and eye irritations, tasting metals in their mouths. A teacher rolled on the floor and spoke foreign languages. No one knew what was wrong. Investigators said it could be the ventilating system, the paint of varnish, the foam insulation, the electrical insulation, the cafeteria food, the rays emitted by microcomputers, the asbestos fireproofing, the adhesive on shipping containers, the fumes from the chlorinated pool, or perhaps something deeper, finer-grained, more closely woven into the basic state of things» (ivi, p. 35). «Technology [...] creates an appetite for immortality on one hand. It threatens universal extinction on the other» (ivi, p. 285).

²⁷ Ivi, p. 302 («gomme da masticare, mezzi biglietti, salviettine macchiate di rossetto, lattine ammaccate, circolari e ricevute appallottolate, resti di portacenere, bastoncini di lecca lecca e patatine fritte, buoni e fazzoletti di carta appallottolati, pettini tascabili con qualche dente mancante»). Oppure, a p. 259 (ma gli esempi possibili sarebbero più numerosi ancora): «a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pad smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food»).

te affine a quello della morte che intitola il romanzo (perfino nelle prime tappe del processo che va dalla vita allo smaltimento²⁸). E dall'altra parte, conseguentemente, l'autore presentava questi rifiuti quali deiezioni (affini a quelle che il protagonista, esposto alle radiazioni della nube tossica, consegna preoccupato a un laboratorio di analisi mediche) di una società autolesionista, quasi distratta nella sua incapacità di calcolare le conseguenze di un indiscriminato accumulo di beni e oggetti, di involucri per la loro conservazione e il loro commercio (avventatezza che si ripete sul piano individuale, laddove Jack è spinto all'assassinio e poi immediatamente impegnato a porvi un rimedio).

Anche in *Underworld*, per tornare al centro del nostro discorso, i rifiuti hanno a che fare con la produzione a se stessa nociva della società moderna e con il pericolo ambientale, laddove il loro potenziale distruttivo incombe sulle vite dei protagonisti, li impegna professionalmente, genera traffici illeciti²⁹; e hanno a che fare pure, si è visto, con le tecniche sempre più affinate del controllo sociale. Ma in che modo danno poi voce e dialogano, incarnando forme e significati ulteriori, anche con la riflessione che il romanzo incessantemente conduce intorno al significato, alla necessità, al potere del ricordo e della conoscenza, imparentate entità che regolano e condizionano le singole esistenze e la vita collettiva – la salvaguardia, il recupero, l'inconsapevolezza, l'oblio volontario del passato e del presente³⁰? Nella sezione iniziale, intitolata *Il trionfo della morte*, le tribune e il diamante del Polo Grounds di New York si riempiono progressivamente di «paper [...], torn-up scorecards and bits of matchbook covers, [...] crushed paper cups, little waxy napkins they got with their hot dogs, [...] germ-bearing

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 258 (il corsivo è mio): «I opened the refrigerator, peered into the freezer compartment. A strange cackling sound came off the plastic food wrap, the snug covering for half eaten things, The Ziplock sacks of livers and ribs, all gleaming with *sleety crystals*. A cold dry sizzle. A sound like some element breaking down, resolving itself into Freon vapors. An eerie static, insistent but near subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception» (in questo senso non pare casuale che al momento della finale risoluzione, incentrata sulla distruzione altrui come annullamento della morte, Jack proceda a disfarsi di tutto, «an immensity of things, an overburdening weight, a connection, a mortality»: *ivi*, p. 262).

²⁹ Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 286: «We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds».

³⁰ Anche se poi, più precisamente, nelle parole dell'autore tema principale del romanzo sarebbe il modo in cui «le cose e le persone spariscono, o vengono tradite. Per due volte c'è una palla da baseball, e per due volte un ragazzo viene tradito. [...] Sparisce del plutonio, e un paese viene tradito. Il romanzo parla di tutte le cose che perdiamo, e perciò rovescia il flusso del tempo» (da un'intervista rilasciata a Kim Echlin, *Baseball and the Cold War*, pubblicata su «Ottawa Citizen» il 28 dicembre 1997 e poi pubblicata in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas De Pietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 149; trovo il rimando e la traduzione in Stefania Consonni, *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, in «Paragrafo», 1, 2006). Il riferimento di DeLillo è naturalmente al fatto, come scrive Federico Francucci (*Tutto è connesso, ma come?* cit., p. 303), che «rimessa in circolazione dal tradimento di un padre [quello di Cotter che sottrae la palla al figlio, *nda*] la palla si ferma (momentaneamente?) tra le mani di un altro figlio tradito dal suo progenitore [Nick, *nda*]».

tissues many days old that were matted at the bottoms of deep pockets»³¹. Sono, di nuovo, le tracce indelebili di ogni presenza umana moderna dedita al consumo, raggiunte poco dopo dai resti di ricordi primari trasformati in oggetti superflui, appena spazzati via da più eccitanti *souvenir*: a piovere dagli spalti saranno allora «pages from memo pads and pocket calendars, [...] 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 friendships, it is happy garbage now»³².

E se la storica vittoria dei Giants rimarrà impressa nella memoria collettiva come il solo evento in grado di spingere gli abitanti di New York fuori per strada a festeggiare (tutto il contrario, come è ovvio, della morte di Kennedy, già fulcro di *Libra*)³³, il suo simbolo tangibile continuerà a essere la palla decisiva spedita in tribuna, immediatamente divenuta storico reperto anch'esso liberato dal suo ciclo di utilizzo (oggetto transizionale che collega alla storia da salvare) – acquistato infine, dopo innumerevoli passaggi di mano, proprio da Nick. Il quale però ne farà un costosissimo articolo d'arredamento da afferrare in mezzo ai libri di casa e stringere nel cuore della notte soltanto in quanto emblema, ai suoi occhi (monito? consolazione?), di una sconfitta, della sfida perduta del lanciatore Ralph Branca (Dodgers), indelebile quanto il trionfo di Bobby Thomson e al pari in fondo di ogni cosa passata e ingombrante («that never stops happening»³⁴) – entro il campionario multiforme che si spiega da una pagina all'altra del romanzo di scarti del tempo e dell'usura, o di vita, che continuano per sempre a tormentare i loro artefici (scarti umani e inanimati, tangibili e astratti, tenuti vivi di volta in volta dalla preoccupazione o da un anelito creativo, da un'ossessione o da un senso di colpa, da un desiderio o da una condanna). Quel che non siamo più ma comunque condiziona la nostra identità presente, e quel che non utilizziamo più ma ugualmente ci chiede le modalità di congedo e racconta il nostro passaggio³⁵: le scorie di plutonio da sot-

³¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 16 («pezzi di carta [...], ruolini segnapunti stracciati, bustine di fiammiferi fatte a pezzi, [...] bicchieri di carta appallottolati, tovagliolini oleati di hot dog, [...] fazzoletti di carta germinosi schiacciati da giorni nelle profondità di tasche capaci»).

³² Ivi, p. 45 («pagine di promemoria e agendine tascabili, [...] istantanee stracciate, carta pieghettata di pasticcini»: «stanno strappando lettere che si sono portati dietro per anni schiacciate nel portafogli, residui di storie d'amore e di amicizie scolastiche, ormai allegra spazzatura»).

³³ Cfr. ivi, pp. 59-60 («Isn't it possible that this midcentury moment enters the skin more lastingly than the vast shaping strategies of eminent leaders, generals steely in their sunglasses – the mapped visions that pierce our dreams?») e p. 94 (dove a parlare è un personaggio di nome Glassic: «When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thomson hit the homer, people rushed outside. People wanted to be together. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something. Some wonder, some amazement. Like a footnote to the end of the war. I don't know»).

³⁴ Ivi, p. 201.

³⁵ Cfr. ivi, p. 86 («it is necessary to respect what we discard») e p. 809: («Maybe we feel a

terrare, gli imballaggi a degradabilità complessa da separare in vista del loro riciclaggio, gli aerei militari in disuso (armi belliche ormai inutilizzabili e riconvertite anch'esse in oggetti artistici da Klara Sax), e per Nick appunto un passato personale (che la moglie Mirian cerca di ricostruire interpellando la suocera mentre il diretto interessato prova a riattivare o a esorcizzare, oltre che interrogando le venature della palla da baseball, rendendo visita a Klara a molti anni di distanza dai loro furtivi incontri amorosi) segnato dall'improvvisa scomparsa del padre e da un omicidio che non sa più se sia stato «express or implied [...] or [...] a desperate accident»³⁶.

Il tema della conoscenza (inalienabile, illusorio diritto) si innesta così, a partire da questi due eventi 'indecifrati', almeno su quello della gestione e della rielaborazione della memoria³⁷. A Marvin, il suo penultimo proprietario, più ancora che rivendicarne il possesso interessa ricostruire il percorso della palla, conoscere ogni momento della sua cosiddetta seconda vita (nella veste di oggetto-ricordo), seguendo un'ossessione maniacale e disperante che in fondo attesta, dentro il contesto generale del romanzo e più ancora dell'opera di DeLillo, che neppure di un evento e di un oggetto 'innocui' si possono ripercorrere le traiettorie senza un rischio pur bassissimo di errore (figuriamoci dei momenti decisivi delle singole esistenze e della storia dei popoli): «I don't have the last link that I can connect backwards from the Wainwright ball to the ball making contact with Bobby Tomson's bat»³⁸, afferma sconcolato Marvin prima di separarsi dal prezioso cimelio. E chissà che il suo *pedigree* incompleto non accresca invece il valore, foss'anche in maniera conflittuale, per il Nick maturo che si interroga ripetutamente, e inutilmente, sui motivi che lo hanno indotto a sparare (episodio che a lungo tiene nascosto anche a Mirian)³⁹ e su quelli che hanno fatto perdere le tracce del padre, vittima di un agguato nelle sue ostinate fantasie⁴⁰ («Memory believes before knowing remembers», scriveva il Faulkner di *Light in August*). Ed è forse proprio perché in fondo *sa* che già il passato personale continua incessantemente a presentare interrogativi inevasi, spazi bianchi che viene facile provare a riempire inventando (o negando l'evidenza), che fuori dal privato Nick rifiuta, quasi mosca bianca in un oceano di paranoia, ogni

reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard»).

³⁶ Ivi, p. 299 («volontario o preterintenzionale [...] o uno sfortunato incidente»).

³⁷ Non dimentichiamo che all'interno del romanzo sia Nick che Alberto che Edgar e padre Paulus ricoprono, almeno per alcuni anni della loro vita, il ruolo di insegnanti.

³⁸ Ivi, p. 175 («Mi manca l'ultimo anello per collegare retrospettivamente la palla di Wainwright alla palla che entrò in contatto con la mazza di Bobby Thomson»).

³⁹ Cfr. ivi, p. 301: «You withhold the deepest things from those who are closest and then talk to a stranger in a numbered room. What's the point of asking why?».

⁴⁰ A ostacolare la ricostruzione (più o meno diretta) concorre qui evidentemente la necessità di credere a verità meno dolorose, o di respingere ('rifiutare') pulsioni inaccettabili, parti del sé scartate (altro tema ricorrente non solo nelle tirate di Lenny Bruce: si pensi a Hoover, alla suora Edgar, a padre Paulus...).

ipotesi di complottismo («I believed we could know what was happening to us [...]. I didn't believe that nations play-act on a grand scale. I lived in the real»⁴¹).

Eppure intorno a lui gli eventi di interesse comune – gli interventi militari, le indagini su cittadini sospetti, la morte del presidente e perfino quella di Lenny Bruce, o l'identità del Texas Highway Killer – paiono tutti o quasi avvolti in tenebre create ad arte per offrire materia illimitata di studio alla scienza così diffusa della *dietrologia* (in italiano, nei suoi discorsi di americano di seconda generazione); anche gli effetti degli esperimenti atomici e il destino dei rifiuti nocivi (a chiudere momentaneamente il triangolo tematico di partenza, invece di continuare a percorrere relazioni transitive): cosicché le voci riportate da Sims, un collega di Nick, intorno a una nave-cisterna che potrebbe trasportare liquame rifiuti tossici droga o cadaveri, oppure quelle di Eric (che invece lavora col fratello) sulle patologie causate dalle radiazioni⁴², finiscono per apparire le sole opzioni cognitive percorribili (più o meno plausibili che siano) sulla strada della conoscenza, le tessere sparse di un ingranaggio intricato e secretato che favorisce l'elaborazione di complotti (altrui)⁴³.

Nick però, presso i gesuiti che lo hanno accolto all'uscita dal riformatorio, dopo aver imparato a nominare-per-conoscere le *cose* («the only way in the world you can escape the things that made you»)⁴⁴, e perfino a cercarvi «second meanings and deeper connections»⁴⁵, ha appreso anche a rispettare «the power of secrets»⁴⁶, a partire da quello di Dio (e da quello del sesso). «Maybe I have a the-

⁴¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 82 («The only ghosts I let in were local ones, the smoky traces of people I knew and the ding of my own somber shadow, New York ghosts in every case, the old loud Bronx»: *ibidem*). L'uccisione del padre risulta appunto, come osserva il fratello, «the one plot, the only conspiracy that [...] could believe in. Nick could not afford to succumb to a general distrust. He had to protect his conviction about what happened to Jimmy. Jimmy's murder was isolated and pure, uncorrupted by other secret alliances and criminal acts, other suspicions. Let the culture indulge in cheap conspiracy theories. Nick had the enduring stuff of narrative, the thing that doesn't have to be filled in with speculation and hearsay» (ivi, p. 454).

⁴² Ma anche il terzo marito di Klara (Carlo Strasser) parla di un sistema bancario sommerso, e Lenny Bruce di società segrete o ancora, più in generale, della «secret history that never appears in the written accounts of the time or in the public statements of the men in power» (ivi, p. 594).

⁴³ A tal punto da indurre un anonimo ubriaco a credere di essere costantemente inseguito (cfr. ivi, p. 620) e Marvin, il 'genealogista della palla da baseball', a domandarsi se la Groenlandia esista davvero o sia solo 'un'idea' diffusa ad arte (cfr. ivi, pp. 315-316). «A conspiracy» – scrive in *Libra* DeLillo, al quale evidentemente, da un romanzo all'altro, il tema è assai caro – «is everything that ordinary life is not. It's the inside game, cold, sure, undistracted, forever closed off to us. We are the flawed ones, the innocents, trying to make some rough sense of the daily jostle. Conspirators have qui

⁴⁴ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 543 (e non può allora passare inosservato che gli italiani «don't even have a name» per chi abbandona la propria famiglia: ivi, p. 203). Sullo strano fascino che esercitano le parole il romanzo ritorna peraltro spesso: si pensi per esempio all'amore di Erica per parole come «breezeway» o «crisper» (ivi, p. 516).

⁴⁵ Ivi, p. 87 («Were they thinking about waste?», si domanderà Nick ripensandoci qualche anno più tardi: *ibidem*).

⁴⁶ Ivi, p. 301.

ory about the damage people do when they bring certain things into the open»⁴⁷, afferma appena prima di rievocare – entro una sezione del libro intitolata *The Cloud of Unknowing* (ancora una nube, emblema ormai sinistro) – la lettura di un anonimo testo mistico del Trecento (dal titolo eponimo: *mise en abyme* non più apocrifia) che gli ha insegnato a fermarsi sulla soglia dei segreti inaccessibili. Ciò vale forse, verrà da pensare in coda al romanzo (ma già precedentemente: «waste is a religious thing»⁴⁸; «waste is the best-kept secret in the world»⁴⁹), anche per quelli legati alla torbida collaborazione con una società impegnata nella distruzione di scorie nocive per mezzo di esplosioni nucleari nei sottosuoli kazaki («accettare il sacro», scrive Alessandro Portelli a proposito di *Underworld*, «significa accettare l'imperfezione, il disordine, l'infezione e la contaminazione – il terrore e il *mistero* – che sono intrinseci alla vita»⁵⁰). O forse invece la mania di stabilire connessioni (*beziehungswahn*) ci ha portati più lontano del dovuto, nell'analisi del romanzo e dei suoi caratteri principali, e ciò che *Underworld* in fondo suggerisce e ripete – everything is connected in the end»⁵¹, «everything connects in the end, or only seems to, or seems to only because it does»⁵² – è solo un subdolo tentativo di alimentare la nostra fiducia nel disegno, di farci cadere nella stessa ossessione dei suoi personaggi impegnati a ricomporre i brani sconnessi di una realtà fitta di diramazioni centrifughe, discrasie e contraddizioni.

Rimangono peraltro fuori dallo sforzo qui condotto molti dei discorsi di senso espressi da questa epopea contemporanea, a partire dalla riflessione che il testo conduce intorno alle forme di comunicazione nella società delle immagini, alla strabiliante singolarità dei percorsi creativi (di Ismael, di Klara, di Acey); oppure, soprattutto attraverso le finali apparizioni di Esmeralda su un cartellone del Muro (inganno ottico o incarnazione del trascendente che sia), alla tensione mistica di una società ormai intrappolata a quest'altezza nel web, nel regno della connessione (dalla nota l'origine bellica) – e guarda caso è proprio qui che finalmente si congiungono, come abbiamo appena visto, i due simboli più ricorrenti del romanzo, la bomba e la spazzatura (la minaccia e lo spreco, la vio-

⁴⁷ Ivi, p. 294 («Forse ho davvero una teoria sui danni che fa la gente quando porta certe cose allo scoperto»).

⁴⁸ Ivi, p. 86.

⁴⁹ Ivi, p. 281.

⁵⁰ A. Portelli, «We Do Not Tie It in Twine» cit. (il corsivo è mio). Cfr. Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 106 (i corsivi sono miei: 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»). Ma il titolo del romanzo rimanda anche a microcosmi immersi nell'anonimato, o composti di malavita, e al fatto che tra le ipotesi sulla scomparsa del padre, come ci ricorda Federico Francucci, c'è anche quella che la terra si sia aperta e l'abbia inghiottito («the earth opened up and he stepped inside. [...] I think he went under»: ivi, p. 808).

⁵¹ Ivi, p. 826.

⁵² Ivi, p. 465.

lenza e l'eccesso, l'arma di distruzione dichiarata e quella mascherata)⁵³. «I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. I don't know exactly what»⁵⁴, azzarda nella porzione conclusiva della *fabula* e dell'intreccio (chiusa da un'invocazione ad affidarsi all'unica entità superiore possibile: la pace) un Nick che adesso ha probabilmente guadagnato in saggezza e/o in rassegnazione («I begin to feel something drain out of me. Some old opposition, a capacity to resist»⁵⁵), se anche anelando al disordine di un tempo («when I didn't give a damn or a fuck or a farthing»⁵⁶) ha trasformato sedimentati rimpianti e inconcludenti congetture in una più serena e distaccata, pur sempre dolorosa nostalgia che la rinnovata frequentazione (tattile) della palla non fa che favorire («there is something somber about the things we've collected and own, the household effects, there is something about the word itself, *effects* [...] and I feel 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»⁵⁷); e che gli permette – al termine di un protratto scavo interiore, sospetto tra rimozione e consapevolezza, oblio e accettazione, comprensione e superamento – di aprirsi un po' con Mirian e così infine (dis)seppellire il passato, neutralizzarne le zone rimosse⁵⁸, osservarlo con sguardo (almeno parzialmente) pacificato, come in futuro, nelle visionarie e provocatorie previsioni di Detwiler, faremo forse con la massa di rifiuti lasciata in eredità dalla nostra epoca («waste is the secret history, the underhistory»⁵⁹):

⁵³ «The fusion of two streams of history, weapons and waste. We destroy contaminated nuclear waste by means of nuclear explosion» (ivi, p. 791). E le armi sono oltretutto rifiuti fin dalla loro nascita, se (almeno) la bomba atomica ha tra gli elementi chimici decisivi per la sua composizione il fluoruro, che è un materiale di scarto dagli alti costi di distruzione; e sono proprio quelli «that used to carry nuclear bombs» (ivi, p. 70) gli aerei ripresi da Klara Sax che nel corso di un'intervista dichiara (ivi, pp. 76-77): «They didn't even know what to call the early bomb. The thing or the gadget or something. And Oppenheimer said, It is merde [...]. He meant something that eludes naming is automatically relegated, he is saying, 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».

⁵⁴ Ivi, p. 791.

⁵⁵ Ivi, p. 801 («comincio a sentire qualcosa venir meno dentro di me. La mia vecchia capacità di opposizione, la capacità di resistenza»).

⁵⁶ Ivi, p. 820. Cfr. ivi, p. 822 («This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself»).

⁵⁷ Ivi, p. 808.

⁵⁸ Creano, di nuovo, assonanze con la vicenda personale di Nick anche altri brani, tra cui quello ivi, p. 813 (le parole riportate sono quelle di Detwiler, alle prese con la distruzione delle scorie, in risposta a un'osservazione di Nick, «what we excrete comes back to consume us»): «We don't dig it up, he says. We try to bury it. But maybe this is not enough. That's why we have this idea. Kill the devil».

⁵⁹ Ivi, p. 791. Cfr. in proposito Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* [*Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, 2004], Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 34 (al quale più in generale si rimanda per una riflessione più ampia sul tema dei rifiuti animati e inanimati nella società liquida): «i rifiuti si potrebbero definire come *uno dei problemi più tormentosi e insieme uno dei segreti meglio custoditi*

Make an architecture of waste. Design gorgeous buildings to recycle waste and invite people to collect their own garbage and bring it with them to the press rams and conveyors. Get to know your garbage. And the hot stuff, the chemical waste, the nuclear waste, this becomes a remote landscape of nostalgia. Bus tours and postcards, I guarantee it⁶⁰.

del nostro tempo». Ma sugli Stati Uniti e i rifiuti si veda soprattutto Cinzia Scarpino, *Us Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, il Saggiatore, 2011.

⁶⁰ Ivi, p. 286 («Create un'architettura fatta di immondizia. Progettate fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti e invitate la gente a raccogliere la propria spazzatura e a portarla alle presse e ai convogliatori. Così imparerà a conoscere la propria spazzatura. Il materiale a rischio, i rifiuti chimici, le scorie nucleari, tutto questo diventerà un remoto paesaggio all'insegna della nostalgia. Gite in autobus e cartoline, posso garantirlo»).

