

Ecocide e cinema: per un'estetica dei rifiuti

Lorenzo Gineprini

Bauhaus-Universität Weimar

Abstract: Ecocide and Cinema: For an Aesthetics of Waste

Regulating environmental crimes is complex due to the elusive nature of climate change, described as "viscous" by Timothy Morton. With its far-reaching, long-term consequences, climate change raises not only legal but also aesthetic challenges, as it transcends our perceptual frameworks, making it difficult to establish cause-and-effect relationships, identify culprits, and devise solutions. This article delves into cinema's role in narrating and visually representing ecocide, focusing on a specific aspect of environmental devastation: excessive waste production and its disposal. We explore the cinematic strategies adopted by two documentaries, *Trashed* and *The Gleaners and I*, evaluating these approaches through Jacques Rancière's philosophy and his view of critical art's goals.

Keywords: Ecocide, Aesthetics of Waste, Varda, Morton, Rancière.

Sommario: 1. Il cambiamento climatico: un problema giuridico ed estetico – 2. *Trashed* e *La vita è un raccolto*: per un'estetica ecologica dei rifiuti – 3. Conclusioni.

1. Il cambiamento climatico: un problema giuridico ed estetico

Il 21 marzo 2023 la Commissione giuridica del Parlamento europeo ha richiesto di inserire il reato di ecicidio nella direttiva rivolta a rivedere il diritto penale ambientale nell'UE. Lo scopo di tale direttiva è quello di sanzionare nei codici penali nazionali gli atti commessi con la consapevolezza di poter apportare danni contro l'ambiente diffusi, a lungo termine e gravi (*widespread, long-term and severe*)¹. La settimana successiva anche il Parlamento europeo ha appoggiato questa proposta. Non si tratta ancora di una decisione definitiva, che verrà ratificata solo dopo che i rappresentanti del Parlamento, del Consiglio e della Commissione si incontreranno nei prossimi mesi per proseguire il processo legislativo. Se però le intenzioni iniziali verranno rispettate, si segnerebbe una svolta nel diritto penale

¹ European Law Institute, *Ecocide*, <https://www.europeanlawinstitute.eu/projects-publications/completed-projects/ecocide/>.

ambientale, perché tutti gli Stati membri dell'Unione dovrebbero includere l'ecocidio nelle rispettive legislazioni nazionali.

Il termine *ecocide* nasce negli anni della guerra in Vietnam per condannare i danni ambientali causati dal massiccio uso da parte dell'esercito statunitense del cosiddetto "*Agent Orange*", un defoliante chimico irrorato sul Vietnam del Sud². Negli anni seguenti il concetto ha trovato crescente utilizzo per indicare tutte quelle attività che uccidono (dal latino *caedere*) la casa comune (dal greco *oikos*) dell'umanità e di tutte le altre specie che abitano la terra: dall'inquinamento causato dalle microplastiche negli oceani alla deforestazione, dal Fracking alle fuoriuscite di petrolio nel corso di attività di estrazione. Il termine, richiamando quello di genocidio, ha inoltre un'evidente portata retorica. Esso mira a far comprendere che i danni ambientali possono mettere in pericolo l'esistenza di specie non-umane e la sopravvivenza fisica e culturale di intere comunità umane³.

Inoltre, concetti come *ecocide* o *ecojustice* esprimono la necessità di affrontare il danneggiamento e la distruzione di massa degli ecosistemi non solo da una prospettiva etica o politica, ma di trovare anche una risposta giuridica. Emanuela Fronza ha recentemente sostenuto che introdurre l'ecocidio come crimine internazionale aiuterebbe a conferire una chiara denominazione a tali fenomeni, servendo così da base per sostenere decisioni politiche e costruire una narrazione ecologica condivisa⁴. Malgrado ad oggi esistano leggi internazionali mirate ad ottenere la riduzione della deforestazione, dell'inquinamento, o della produzione di anidride carbonica, lo Statuto di Roma – il documento legale fondante della Corte Penale Internazionale – non contiene una disposizione specifica sull'ecocidio⁵. Ciò che muove diverse associazioni della società civile (come "End Ecocide on Earth" o "Stop Ecocide Foundation") è proprio stabilire una legge internazionale per regolare i crimini contro l'ambiente⁶ e la nuova proposta discussa dall'Unione Europea potrebbe essere un primo passo in questa direzione.

Ma perché è così complesso trovare una risposta condivisa alla crisi climatica – a livello non solo giuridico, ma anche etico e politico? Una possibile chiave di lettura può essere ricavata dalle teorie del filosofo britannico Timothy Morton che sostiene la tesi, in apparenza provocatoria, secondo cui il cambiamento climatico è un problema di tipo estetico. Estetica non va qui compresa come scienza dell'arte e ancor meno come scienza del bello, ma a partire dalla sua radice dal termine greco *aisthesis*. Ricollegandosi alle origini della disciplina con Baumgarten, l'estetica si

² V.L. Puleo, "A New International Crime of Ecocide?", in *University of Bologna Law Review*, 6 (2021), n. 2, pp. 163-170.

³ O. Jones, K. Rigby e L. Williams, "Everyday Ecocide, Toxic Dwelling, and the Inability to Mourn", in *Environmental Humanities*, 12 (2020), n. 1, pp. 388-405.

⁴ V.L. Puleo, "A New International Crime of Ecocide?", op. cit., p. 165.

⁵ C. Moribe, F. Pereira e N. França, "Ecocide. A new Challenge for the International Criminal Law and for Humanity", in *Journal of International Criminal Law*, 4 (2023), n. 1, pp. 28-48.

⁶ V.L. Puleo, "A New International Crime of Ecocide?", op. cit., p. 164.

delinea quindi come teoria della percezione sensoriale e scienza dell'esperienza sensibile.

Morton vuole mettere in luce che il cambiamento climatico sfugge allo spazio e al tempo, quelle che già l'estetica trascendentale di Kant aveva individuato come le forme a priori della sensibilità. Il cambiamento climatico è quindi un "iperoggetto" che esula dai nostri schemi percettivi poiché non accade in un luogo circoscritto e in un tempo determinato, ma occupa costantemente il nostro spazio esperienziale senza tuttavia lasciarsi afferrare nella sua interezza: "La piovra degli iperoggetti spruzza una nube di inchiostro mentre si ritrae da ogni tentativo di accesso, ma è una nube di effetti e di affetti"⁷. Per descriverlo Morton riprende da Sartre la categoria del vischioso. Il vischioso indica uno stato tra il solido e il liquido, una liquidità che si solidifica, presentando una resistenza sensibile. È qualcosa di sfuggente e che, a differenza di un solido, non si lascia mai completamente afferrare. Anzi, aggiunge Sartre, proprio quando ci si illude di possederlo il vischioso mostra un rovesciamento: è lui a possedere me, ad assorbirmi, risucchiarmi ed inglobarmi.

Il mutamento climatico è vischioso poiché si tratta di un fenomeno di cui possiamo esperire sempre e solo aspetti parziali, senza riuscire mai ad osservarlo interamente:

Quando senti le gocce di pioggia che ti bagnano, stai facendo in un certo senso esperienza del clima: in particolare, stai facendo esperienza di quella trasformazione climatica nota come riscaldamento globale. Ma la tua non è un'esperienza del riscaldamento globale in quanto tale: non lo sperimenterai in nessuna delle innumerevoli catastrofi meteorologiche che vanno ad allungare una lista già infinita⁸.

Il fatto che ci si debba accontentare di percepire solo delle manifestazioni parziali del cambiamento climatico è ciò che, secondo Morton, rende così complesso stabilire dei chiari legami causa-effetto per individuare quali azioni hanno conseguenze dannose sul clima. Come si possono definire i responsabili di un fenomeno che non si riesce ad esperire nella sua interezza? E come motivare i singoli individui ad intervenire e cambiare il proprio stile di vita quando non si riesce ad avere la percezione che la propria azione abbia un risultato tangibile?

Come abbiamo visto, un fenomeno vischioso non ha solo la caratteristica di sfuggire ai sensi, ma anche quella di appiccicarsi e risucchiarci. Non essendo localizzabile in un tempo e in luogo circoscritti, il cambiamento climatico ci insegue ovunque, in qualsiasi luogo della terra e in qualsiasi momento della nostra quotidianità. Morton nota come persino la conversazione sul clima con uno sconosciuto in ascensore – archetipo di una quotidianità banale e poco impegnativa – non è più neutrale ma infestata dalla presenza spettrale della crisi climatica.

⁷ T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, NERO, Roma, 2018, p. 26.

⁸ *Ivi*, p. 29.

Attaccandosi a tutto, il vischioso ha anche il potere, centrale nell'analisi di Sartre, di confondere i confini tra soggetto ed oggetto. Nella sua analisi fenomenologica del vischioso Sartre si sofferma sull'esempio di una mano che si immerge in un barattolo di miele. Questa non è un'esperienza aptica paragonabile a quella vissuta quando si tocca un solido e se ne percepisce la superficie – liscia o rugosa, segmentata o continua. Se in quel caso si percepisce un oggetto separato da noi e con chiari confini ontologici, il miele invece, appiccicandosi al corpo, cerca di trascinarci e di inglobarci in sé; il viscoso cerca di annullare il per-sé: “il vischioso è me”⁹. Allo stesso modo il cambiamento climatico rende la nostra posizione di soggetti ambigua: siamo soggetti in quanto con le nostre azioni contribuiamo a determinare e produrre il fenomeno, ma al contempo esso ci trasforma in oggetti in quanto lo subiamo, o più radicalmente ne diveniamo parte visto che i suoi effetti penetrano nella carne e nella psiche, si fondono con il nostro corpo¹⁰.

Se quindi il cambiamento climatico presenta delle sfide estetiche, allora il cinema può rivelarsi uno strumento prezioso per offrirne un'esperienza sensibile e trovare così una soluzione ad alcune di quelle esigenze che stanno anche al centro di una risposta legale all'ecicidio. Il cinema può, cioè, contribuire a dare un nome e trovare una forma di visibilità per la violenza contro l'ambiente, partecipando alla creazione di una narrazione ecologica condivisa. Non si tratta quindi di chiedersi come il cinema possa rappresentare mimeticamente il cambiamento climatico, seguendo quel paradigma secondo cui l'estetica si limita ad imitare la realtà, ma, ricollegandosi all'idea di estetica come scienza dell'*aisthesis*, di indagare come il cinema possa presentarne le conseguenze alla nostra esperienza sensoriale e affettiva.

Rendere sensibile questo fenomeno vischioso si rivela un compito complesso, che pone nuove sfide alla narrazione e all'immagine filmica. Se, come sostiene Mancino¹¹, il cinema ha il potere indire un processo artistico *alla e per* la verità, come farlo nel caso di un crimine contro l'ambiente? In altre parole, se il cinema si può configurare come contro-narrazione con il compito di ricercare la verità storica e di trovare nuove forme di visibilità per mostrala, come farlo nel caso di fenomeno i cui effetti non sono localizzabili ma diffusi e a lungo termine (*widespread and diffuse*, come recita il documento sull'ecicidio approvato anche dall'Unione Europea)? Come parlare di quella che Robert Nixon definisce *slow violence*, una violenza lenta, che si propaga nel tempo e nello spazio?¹² “*How can we convert into*

⁹ J.P. Sartre, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 690.

¹⁰ Stacy Alaimo approfondisce questo aspetto attraverso il concetto di "Trans-corporeality" in: S. Alaimo, *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington, 2015.

¹¹ A.G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008.

¹² B. Perkins, "Slow Violence and the Politics of Representation of Ecocide", in *Environmental Humanities*, 14 (2022), n. 3, pp. 564–570.

image and narrative the disasters that are slow moving [...]? How can we turn the long emergencies of slow violence into stories dramatic enough to rouse public sentiment?"¹³

Proprio perché la sfida è così impegnativa ogni pratica artistica – dal cinema¹⁴ alla letteratura¹⁵, dall'arte visiva¹⁶ ai fumetti¹⁷ – sta cercando di trovare le sue risposte e anche la teoria estetica sta proponendo paradigmi differenti. Timothy Morton evidenzia ad esempio i limiti di un'estetica ecologica che rappresenta la natura come spazio inviolato che sta venendo contaminato dalle attività dell'uomo¹⁸. Lo scopo di una tale estetica sarebbe quello di recuperare un rapporto più puro e armonico con la natura. Morton ritiene però che l'immagine della natura su cui tali estetiche ambientali si fondano sia in realtà un costrutto artificiale nato piuttosto di recente. È stato il Romanticismo inglese e tedesco ad aver plasmato l'idea che la natura sia una sorta di estensione e riflesso dello spirito umano: la tempesta rispecchia l'animo turbolento dell'artista, mentre la serenità del fiume si accorda all'armonia di un idillio amoroso. Secondo Morton, però, una estetica ecologica che voglia affrontare i problemi causati dal cambiamento climatico non può limitarsi a promuovere il rasserenante immaginario di una natura con cui ritrovare un perfetto accordo, nutrendo così la malinconia per una unità perduta¹⁹.

Per superare una visione idealizzata della natura, Morton propone di partire dalla *Deep Ecology* di Arne Ness e rafforzarne le riflessioni anche in senso estetico, dando così vita a una *Dark Ecology*²⁰. L'ecologia profonda di Ness è insofferente verso un approccio antropocentrico all'ecologia, che promuove la tutela ambientale solo come soluzione strumentale a preservare il benessere dell'uomo sulla terra. Al contrario, è necessario apprezzare il valore intrinseco delle forme di vita non-umane e, di conseguenza, trovare un nuovo modo di interagire con il mondo naturale, senza porre il soggetto umano al centro. La *Dark Ecology* di Morton radicalizza queste premesse poiché vuole riconoscere non solo il valore delle forme di vita non-umane, ma accettare che esse incarnino un'alterità radicale, in nessun modo riconducibile all'uomo. Una ecologia "dark" non riduce la natura a specchio dell'animo umano,

¹³ R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, 2011, p. 3.

¹⁴ S. Rust, S. Monani e S. Cubitt (a cura di), *Ecocinema Theory and Practice*, Taylor and Francis, London, 2012.

¹⁵ K. Hiltner (a cura di), *Ecocriticism. The essential reader*, Routledge Taylor & Francis Group, London, 2015.

¹⁶ A. Brown, *Art & ecology now*, Thames & Hudson, London, 2014.

¹⁷ S.I. Dobrin (a cura di), *EcoComix. Essays on the environment in comics and graphic novels*, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson North Carolina, 2020.

¹⁸ T. Morton, *Ecology without nature. Rethinking environmental aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.

¹⁹ Per una ricostruzione, in parte anche critica, degli argomenti di Morton sulla necessità di una ecologia senza natura: R. Nuti, "Ecologia senza natura o ontologia senza Storia?", in *Nóema*, 12 (2021), pp. 88-105.

²⁰ T. Morton, *Dark ecology. For a logic of future coexistence*, Columbia University Press, New York, 2018.

né la idealizza a spazio di cui rispettare la purezza, ma al contrario si impegna a confrontarsi anche con i suoi elementi più incomprensibili ed inquietanti. Mentre molte estetiche ambientali agiscono come anestetico, Morton pensa a una estetica che, offrendo un contatto sensibile ed affettivo con il non-umano, può risultare perturbante, poiché ci costringe a riconoscere una natura che va al di là del soggetto umano ed è capace di produrre effetti incontrollati ed imprevedibili.

Infine, una ecologia dark non cerca la soluzione in un ritorno a una natura incontaminata, ma ammette di dover convivere con un ambiente ormai già trasformato dal cambiamento climatico. Non solo Morton, ma anche molti altri autori e autrici centrali nel panorama delle Environmental Humanities affermano la necessità di *Staying with the trouble* e *Dancing with disaster*, per citare i titoli di due opere di Donna Haraway²¹ e Kate Rigby²². Questo non significa congelare l'azione e assistere impotenti al cambiamento climatico, ma al contrario cercare di stare in un presente problematico, evitando sia di idealizzare un passato irenico di unità metafisica con la natura sia di insistere sull'immagine di un futuro apocalittico. Si tratta di cercare di "danzare" con il disastro ambientale, per utilizzare l'immagine di Kate Rigby, di provare ad afferrare questo fenomeno così vischioso senza lasciare che ci si appicci addosso, cercando nuove soluzioni e alleanze con entità umane e non-umane, nuove forme di percezione, sensibilità e azione.

Tornando quindi alla domanda principale che muove l'articolo: attraverso quale estetica il cinema può offrire un'esperienza dei danni causati dal cambiamento climatico? Come abbiamo visto, a rendere difficile una definizione anche giuridica di ecicidio è l'esistenza di numerose forme di devastazione ambientale. L'articolo vuole concentrarsi solo su uno di questi aspetti: quello legato all'iperproduzione di rifiuti e alla difficoltà del loro smaltimento. Grazie all'analisi di due documentari, *Trashed* (2012) di Candida Brady e *La vita è un raccolto* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) di Agnès Varda, verranno messi in luce due approcci molto diversi al tema, paradigmatici di due strategie differenti per costruire un'estetica ecologica.

2. *Trashed* e *La vita è un raccolto*: per un'estetica ecologica dei rifiuti

Una figura di spalle con un cappello di paglia cammina solitaria su una spiaggia, con solo il mare come sfondo. Potrebbe sembrare un'immagine tratta da un quadro impressionista, e non a caso il *The Hollywood Reporter* paragona questa prima

²¹ D. Haraway, *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016.

²² K. Rigby, *Dancing with disaster. Environmental histories, narratives, and ethics for perilous times*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2015.

apparizione di Jeremy Irons, narratore del film, a un autoritratto di Van Gogh²³. Tuttavia, la spiaggia su cui l'uomo cammina è invasa da rifiuti: pezzi di plastica colorati fuoriescono dalla sabbia, tessuti galleggiano sull'acqua e vengono trasportati a riva dalle onde, ruote di auto impediscono il passaggio. Una sinistra musica extradiegetica accompagna le immagini e rafforza il senso di minaccia causato dalla devastazione ambientale. Così si apre *Trashed*, film del 2012 di Candida Brady, premiato con l'Earth Grand Prix all'International Film Festival di Tokyo e nominato anche per la camera d'oro a Cannes.

Dopo queste prime immagini, Irons racconta che da bambino amava raccogliere sulla spiaggia conchiglie e piccoli oggetti, come i frammenti di vetro resi lisci e modellati dalle onde. Negli ultimi decenni le spiagge hanno però cambiato volto: "i tesori che trovavo nella spiaggia sono stati sostituiti da spazzatura. Voglio sapere il perché. [...] In che modo sta influenzando la terra, l'aria, i mari e alla fine noi?" Il luogo da cui Irons parla è Sidon, alla periferia di Beirut, in Libano. "Quella che fu una spiaggia sabbiosa, è stata sostituita da una montagna di rifiuti", alta ben più di quaranta metri e i cui gas tossici soffiano su Beirut. I rifiuti che cadono in mare da questa montagna provocano flussi chimici i cui effetti tossici si propagano in tutto il Mar Mediterraneo, fino alle coste turche ed italiane. La spiegazione dell'origine e degli effetti ambientali dei rifiuti viene accompagnata da due tipi di immagini: inizialmente la telecamera si sofferma sulla spazzatura vera e propria, ammassata in un mucchio entropico e soffocante. Poi, quando Irons passa a chiarire l'effetto ambientale della discarica, la narrazione viene accompagnata da grafici illustrativi.

Nel suo viaggio alla scoperta della produzione e dello smaltimento dei rifiuti, Irons visiterà diversi luoghi, dall'Europa all'Oceano Pacifico, da Giacarta a San Francisco, facendo così capire che i danni all'ambiente sono un problema globale. Già questi primi minuti girati sulla spiaggia del Libano sarebbero sufficienti a riassumere la strategia estetica che il film mette in atto durante tutta la sua durata. Musica ed immagini servono a dare concretezza ed enfasi drammatica alle spiegazioni della voce narrante. Per questo viene da subito scelta una colonna sonora minacciosa e i rifiuti sono rappresentati come una forza violenta ed inquietante. L'ecocidio viene esposto nella sua forma più scioccante e brutale: come attacco alla natura da parte di una massa informe di spazzatura.

Implicita in questo tipo di immagini si nasconde una concezione della natura vicina a quella criticata da Morton, che riproduce una netta separazione tra Natura e Cultura. Da un lato vi è una natura vergine e incontaminata; dall'altro la cultura capitalista, simboleggiata dai resti del consumo e della produzione industriale, che attacca e inquina questo spazio. Anche le parole di Irons, che idealizza con malinconia il rapporto con la natura durante la sua infanzia, reiterano questa divisione dicotomica e lasciano trapelare il messaggio che l'unica soluzione sia quella di recuperare questa unione perduta. Tale visione è resa ancora più esplicita

²³ Redazione, "Trashed: Cannes Review", in *The Hollywood Reporter*, 21/02/2012.

in un altro dei brevi episodi che costituiscono il film. Si tratta della visita di Jeremy Irons a Gilly, nel Sud della Francia. Gilly viene dapprima ritratto come un villaggio da cartolina in riva alla Loira: i prati verdi si stagliano contro un cielo azzurro appena attraversato da qualche nuvola, alcune casette spuntano dal verde e le mucche pascolano nel silenzio interrotto solo dal rumore dei loro campanacci. Un quadro idilliaco che verrà sconvolto dalla costruzione di un inceneritore di rifiuti che rilascia diossine tossiche.

Lo scopo prevalentemente didattico delle immagini viene confermato dal massiccio utilizzo di grafici, tabelle e statistiche: *"Using cheesy-looking graphics to hammer home the bullet points, the statistics offer up some horrifying nuggets of information, like the fact that 87% of langoustines have filaments of plastic concentrated in their bodies, or that 13,000 liters of milk had to be thrown down the drain in one French town next to a toxic dump"*²⁴. Come sostiene lo storico ambientale Marco Armiero nel suo libro *L'era degli scarti*, quando si parla di spazzatura e delle sue conseguenze tossiche vi è la tendenza ad accettare solo forme di sapere basate su dati certi, non considerando una fenomenologia dell'esperienza incarnata dell'ingiustizia ambientale²⁵. Dal momento che risulta così complesso rendere visibili i rifiuti e mostrare la loro ostinata e tutt'altro che passiva persistenza fisica, si ricorre a statistiche. I numeri servono a ingabbiare in schemi razionali e controllabili quell'eccesso di materialità disturbante e al contempo ad esprimere nella maniera più impressionante possibile la vastità del problema: 13.000 litri di latte buttati, una discarica alta più di 40 metri ecc.

I limiti filmici del documentario nascono dal fatto che il cambiamento climatico non viene inquadrato come problema estetico, ma esclusivamente cognitivo. Lo scopo non è quindi quello di offrirne un'esperienza sensibile o affettiva, ma di spiegarlo, di raccogliere informazioni e comunicarle in modo chiaro affinché gli spettatori diventino consci del problema e agiscano di conseguenza. Le immagini servono quindi o a offrire un supporto visivo alla voce narrante sotto forma di grafici e tabelle illustrative, oppure a rafforzare le parole emotivamente, creando uno shock percettivo che dovrebbe far penetrare il messaggio ambientalista nella coscienza degli spettatori. In tal modo, *Trashed* esaspera delle caratteristiche condivise da molti altri documentari ecologici, in particolare sul tema dei rifiuti (ad esempio *Plastic Ocean*, 2016, e *Plastic Paradise*, 2014).

Tutte queste opere ecologiste condividono un simile modo di concepire la critica artistica come forma di denuncia per educare e sensibilizzare il pubblico. Secondo il filosofo francese Jacques Rancière questo modello didattico-emancipatorio è ormai il più diffuso nel mondo artistico contemporaneo: l'arte critica mira a creare consapevolezza dei meccanismi di dominio per rendere così lo spettatore un agente consapevole della trasformazione del mondo²⁶. Tuttavia,

²⁴ L. Felperin, "Trashed", in *Variety*, 21/01/2012.

²⁵ M. Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Einaudi, Milano, 2021.

²⁶ J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, Edizioni ETS, Pisa, 2007.

secondo Rancière, in questo modo la critica commette almeno tre errori fondamentali²⁷. Prima di tutto essa presuppone uno spettatore passivo ed ignorante²⁸, che l'arte avrebbe il compito di risvegliare dal torpore con immagini traumatizzanti. In questo modo, viene inoltre immaginato un *continuum* sensoriale tra la produzione di immagini, gesti e parole e i pensieri, sentimenti e azioni che vengono suscitati dallo spettatore alla percezione di tali immagini. In base a questo presupposto semplificatorio esisterebbe una relazione causale diretta tra intenzioni dell'artista e risultato sugli spettatori, cosicché un'arte che mostra immagini sconvolgenti dovrebbe provocare indignazione e mobilitazione. Infine, tale modello presuppone che il compito principale della critica sia quello di smascherare l'ideologia, di rivelare la verità sullo stato delle cose per risvegliare le coscienze. Secondo Rancière, invece, lo spettatore non ha affatto bisogno di essere emancipato ed è spesso già consapevole delle ingiustizie del mondo, eppure questa consapevolezza da sola non basta a stimolare una reazione. Come approfondiremo nella discussione sul secondo documentario qui preso in esame, l'arte critica ha per Rancière il compito di disturbare il regime sensoriale dominante facendo così emergere configurazioni alternative del possibile e suggerire nuovi modi di percepire la realtà.

La sezione esteticamente più interessante di *Trashed*, che tenta di allontanarsi dai codici più tradizionali del genere sopra esposti e si avvicina a un'idea di arte critica più simile a quella indicata da Rancière, è quella dedicata ai rifiuti in plastica dispersi nell'oceano. Anche in questo caso Brady non rinuncia alle classiche immagini scioccanti di animali soffocati da buste di plastica e a grafici che elencano le sostanze trovate nella pancia di una balena bianca o illustrano come i vortici oceanici accumulano spazzatura. La regista cerca però anche di rendere in immagini la consistenza materiale delle microplastiche. Contro il diffuso stereotipo secondo cui i rifiuti nell'Oceano Pacifico costituiscono un'isola enorme, Brady rivela che, in realtà, la maggior parte della plastica marina è invisibile, perché troppo piccola e dispersa appena sotto la superficie dell'acqua²⁹. La regista cerca allora di rendere visibile questa "zuppa di plastica sottile e molto concentrata", prima invertendo la prospettiva umana e quindi mostrandoci delle immagini da sotto il pelo dell'acqua verso l'alto; poi presentando dei campioni dell'acqua dell'oceano in cui il plancton si mescola alla microplastica.

In questo caso la classica divisione tra natura e cultura presente nel film viene sospesa: il plancton e le microplastiche risultano quasi indistinguibili, uniti in una massa concentrata e semitrasparente appena attraversata da un lieve tremolio. Si

²⁷ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma, 2018.

²⁸ Anche in altre opere Rancière sviluppa una dura critica a un modello educativo e politico che, partendo dal presupposto dell'ignoranza di un allievo da emancipare, finisce solo per riprodurre e cristallizzare delle gerarchie di sapere: J. Rancière, *Il maestro ignorante. Cinque lezioni sull'emancipazione intellettuale*, Mimesis, Milano, 2008.

²⁹ M. Liboiron, "Redefining pollution and action. The matter of plastics", in *Journal of Material Culture*, 21 (2016), n. 1, pp. 87–110.

tratta del movimento del plancton, ma la massa risulta talmente densa da essersi trasformata in un *assemblage* in cui i singoli elementi non sono più riconoscibili. L'*assemblage* è un concetto, tratto da Deleuze e Guattari³⁰, che viene usato da molti autori e autrici delle *Environmental Humanities*³¹ per superare la dicotomia natura e cultura e il suo intrinseco antropocentrismo. L'*assemblage* indica un intreccio tra elementi naturali e culturali, sociali e materiali, umani e non-umani, che si amalgamano fino a perdere i propri confini ontologici e creare così una nuova unità, un groviglio che produce effetti non più riconducibili ad uno solo dei suoi componenti.

Se l'idea di un'isola plastica risulta quasi confortante, in quanto lascia pensare a un problema con delle frontiere fisiche chiaramente identificabili, a una massa che si può sempre sperare di rimuovere, quella della zuppa è un'immagine più inquietante e "vischiosa". Essa mostra come la fusione tra creature marine e plastica, tra elementi naturali e composti inorganici, sia ormai talmente progredita da aver creato un nuovo assemblaggio; perciò Brady cerca di visualizzare l'*agency* tossica della plastica come gioco dinamico e processuale di forze. Riuscire a mostrare i danni ambientali dei rifiuti sintetici non è semplice, perché si tratta di una catena causale difficile da ricostruire e ancor più da visualizzare: gli effetti tossici non sono immediati ma dislocati nel tempo e nello spazio, diffusi e a lungo termine (*diffuse and widespread*), come quelli di ogni ecicidio. Forse proprio per questo il documentario in questa sezione si apre ad una sperimentazione estetica più coraggiosa. Come afferma Léa Perraudin commentando l'opera di Pinar Yoldas, un'artista visuale che si è occupata a sua volta degli effetti dei rifiuti in plastica: "*speculative Aesthetics are central to the Anthropocene [...] Aesthetic [are used] to ask about unknown domains of reality, connecting the dots between phenomena that are not inherently connected and thereby open up for debate on the incalculable*"³².

Se *Trashed* si apre con molta cautela a un'estetica speculativa, preferendo rimanere nei confini rassicuranti di una critica didattica, il documentario *La vita è un raccolto* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) di Agnès Varda sceglie una strada più coraggiosa. Forse proprio per questo il film ha ricevuto molta attenzione negli *Waste Studies*³³, ovvero quel campo di studi interdisciplinari che si occupa della produzione di rifiuti e dei suoi effetti sull'ambiente, ed è stato letto come esempio di estetica neo-materialista³⁴. Questa attenzione potrebbe sembrare paradossale, se

³⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli, 2017.

³¹ In particolare: M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2022.

³² L. Perraudin, "Tales from the Great Pacific Garbage Patch. Speculative Encounters with Plastic", in C. Lewe, T. Othold, N. Oxen (a cura di), *Mull. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Ubrig-Gebliedene*, transcript, Bielefeld, 2016, pp. 143–170.

³³ Oltre alle opere in seguito citate di Boscagli e Boetzkes, vedi anche: G. Hawkins, *The Ethics of Waste. How We Relate to Rubbish*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2010.

³⁴ M. Boscagli, *Stuff theory. Everyday objects, radical materialism*, Bloomsbury Academic, New York, 2014; A. Boetzkes, *Plastic capitalism. Contemporary Art and the drive to waste*, The MIT Press, Cambridge, 2019.

si pensa che Varda, a differenza di Candida Brady in *Trashed* e di molti altri documentari appartenenti a quel filone, non ha realizzato un film ecologista; anzi la tematica compare solo marginalmente. Quello di Varda è un film sulla spigolatura, antica e moderna, sulla possibilità di recuperare i rifiuti e instaurare quindi un nuovo rapporto con gli oggetti che ci circondano e con la loro materialità.

Il documentario inizia con la spigolatura del diciannovesimo e ventesimo secolo, la raccolta di spighe disperse nei campi dopo che il grano è stato tagliato e raccolto in covoni. Varda parte dai quadri di Jean Francois Millet e Jules Breton: il primo rappresenta le spigolatrici come umili figure senza volto, chine a sollevare il grano, il secondo invece ritrae una spigolatrice che guarda fieramente di fronte a sé con un covone sulle spalle. Già in queste prime immagini è condensata la varietà di sguardi e atteggiamenti che Varda ritroverà nel suo viaggio alla ricerca di forme di “spigolatura” odierne, prima in contesto rurale e poi urbano. Tale indagine rivela storie e modi di esistenza molto diversi: dal camionista che, perso il proprio lavoro e lasciato dalla moglie, va in cerca di rifiuti per sopravvivere, a uno chef stellato che raccoglie frutta e verdura rimasti abbandonati nei campi; da Louis Pons, artista che realizza le sue opere con oggetti di scarto, a un uomo che negli ultimi dieci anni ha deciso di vivere di spazzatura per opporsi allo spreco del capitalismo moderno; da un gruppo di ragazzi che, un po’ per protesta e un po’ per necessità, rubano i rifiuti dai cassonetti dei supermercati, a un ex insegnante liceale che ha abbandonato la professione per dare lezioni di francese agli immigrati e raccogliere la frutta e la verdura rimaste a terra dopo il mercato.

Lo scandalo del film di Varda, sostiene la filosofa Maurizia Boscagli, sta nel mostrare che la raccolta di rifiuti non è per forza dettata dal bisogno ma anche dalla curiosità, non è vissuta unicamente sotto il segno della vergogna e dell’indigenza ma può rivelarsi anche una forma di piacere. Quando la regista chiede ad un avvocato un parere sulla legalità della spigolatura nella Francia odierna lui legge un articolo dal Codice penale secondo cui tali attività sono permesse qualora la raccolta dei proprietari di un campo sia terminata. Già nei codici antichi, aggiunge l’uomo, a poveri ed indigenti era lasciato libero accesso ai campi dopo il raccolto. Quando Varda gli chiede cosa ne sia di coloro che spigolano non per bisogno ma per il piacere di farlo, l’avvocato risponde che anche quella ricerca di piacere è una forma di necessità che la legge non può negare.

I personaggi del documentario non cercano quindi nei rifiuti solo una forma di sostentamento, ma il modo di stabilire una relazione con gli oggetti che si sottragga a quella dominante in una società di consumo e che riconosca nella materia un valore anche dopo che essa ha perduto la sua forma di merce. Anche se gli oggetti sono stati buttati come inutili ed “esausti” – un termine spesso associato ai rifiuti – essi non hanno esaurito il loro significato. L’artista Louis Pons definisce così la spazzatura “un mucchio di possibilità”, mentre un altro personaggio rivela che i rifiuti “lo chiamano”, invertendo così la classica relazione tra soggetto e oggetto. Quella di Varda però non è una forma di feticismo, dove la soggettività umana viene alienata e reificata, ma un modo di abbandonare una prospettiva antropocentrica e strumentale per riconoscere il mondo degli oggetti materiali come

portatore di un'alterità radicale, che desta curiosità e stupore – quell'atteggiamento che, secondo Morton, è il presupposto di qualsiasi ecologia.

*"The documentary implies that there is an unfinished materiality of the things and foods waste which can still be recuperated, rather than merely destroyed or recycled, in a way that might actually help people to connect and come together"*³⁵. Attraverso i rifiuti Varda scopre una nuova relazione, più intima e giocosa, più viscerale e sensuale, con la materia. Gli oggetti non sono più soltanto qualcosa di "a portata" (*zuhanden*), per usare un lessico heideggeriano; uno strumento passivo che, una volta persa la sua funzione, va eliminato per lasciare spazio a nuovi beni di consumo. Varda esplora con curiosità l'eccesso di materialità dei rifiuti e per questo si sofferma sulla consistenza delle schegge di legno, sui segni di vita impressi in vecchie bambole, sulla superficie ruvida di una patata scartata perché la sua forma non è abbastanza regolare per essere venduta. Mentre nel quotidiano il contatto con gli oggetti d'uso è subordinato all'esercizio di una determinata funzione, e quindi regolato da un ordine normativo preciso e vincolante, i rifiuti, in quanto oggetti liberati dal loro contesto pratico e quindi dalle forme di interazione abituali, si offrono a un incontro percettivo più libero e spontaneo, ci invitano ad essere scoperti a livello sensoriale ed affettivo invece di pensare a come usarli³⁶.

A differenza di *Trashed*, dove lo sguardo della telecamera sorvola dall'alto cumuli di spazzatura, Varda immortalava invece il gesto di raccogliere i rifiuti, sottolineandone così la dimensione aptica. La mano che solleva e tocca quegli oggetti dimenticati è spesso proprio quella della regista, che commentando le immagini ammette di vedere in quelle dita rugose il segno della propria decadenza fisica. Così Varda stabilisce una stretta relazione tra il suo corpo invecchiato e gli oggetti consunti, tra la materia "vibrante"³⁷ che innerva tanto il corpo umano quanto quegli oggetti.

Varda critica quindi l'estetica dei rifiuti dominante nell'arte contemporanea proprio perché troppo conciliante e lontana dalla realtà fenomenica della spazzatura. Nei musei, commenta la regista, i rifiuti sono sempre piccoli, carini e colorati. La loro provenienza sociale ed economica viene resa illeggibile, la loro materialità viene addomesticata, messa a distanza di sicurezza dallo spettatore o confinata dietro a uno schermo di plexiglas, cosicché risulta impossibile averne un'esperienza diretta, venirne interrogati e disturbati³⁸. *La vita è un raccolto* propone invece un confronto più intenso e per questo Maurizia Boscagli insiste nel distinguere l'estetica della regista francese da un mero atto di riciclo. Un'estetica del riciclo, come ad esempio quella proposta dalla moda, è una operazione di commercializzazione al termine della quale non viene mai percepito il rifiuto, con

³⁵ M. Boscagli, *Stuff theory*, op. cit., p. 257.

³⁶ T. Edensor, "Waste matter. The debris of industrial ruin and the disordering of the material world", in *Journal of Material Culture*, 10 (2005), n. 3, pp. 311–332.

³⁷ J. Bennett, *Vibrant matter. A political ecology of things*, Duke University Press, Durham, 2010.

³⁸ Su questo tema anche: L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mingo*, Skira, Milano, 2006.

la sua forma e la sua fisicità, ma soltanto una nuova merce. Anche il recupero artistico rischia di configurarsi come processo di “*upcycling*” che trasforma la spazzatura in una merce *sui generis*, l’opera d’arte appunto. Secondo Boscagli, però, il film di Varda evita questa trappola: “*the way Varda portrays gleanings, on the contrary, renders it a political activity, a transformative practice through which excess is repurposed in ways that defy established economic and legal rules of property*”³⁹.

Può essere interessante soffermarsi anche su una critica mossa da più parti al documentario di Varda e riassunta in un articolo della studiosa di cinema e media Tina Kendall⁴⁰. Secondo Kendall, Varda si abbandona a uno sguardo eccessivamente romantico, che idealizza la vita di chi raccoglie rifiuti e ne offre un ritratto fin troppo consolatorio. Pur essendo innegabile che il documentario tenda ad un certo sentimentalismo, questa propensione viene mitigata in diversi modi. Varda dichiara: “mi piace filmare il marcio, gli avanzzi, i detriti. Ma non dimentico mai coloro che rimangono tra gli avanzzi e i rifiuti dopo che il mercato è finito”. Fuori da qualsiasi forma di romanticismo, Varda stabilisce un legame tra diverse forme di marginalizzazione sociale, ossia tra quelle “vite di scarto”, per usare un termine del sociologo Zygmunt Bauman⁴¹, e i rifiuti materiali di cui alcuni vivono. Tuttavia, la regista francese non si arrende all’idea che fare un documentario su queste vite voglia dire solo sottolinearne la povertà e lo squallore, ma cerca di mostrarne anche la bellezza e gli attimi di svago. Quando filma un gruppo di bambini mandati dai genitori a spigolare in un campo di patate, Varda non indugia sulla fatica dei corpi ma ritrae i bambini sorridenti mentre cantano una canzone.

“Gli ebrei fanno film epici, i palestinesi documentari”: è una frase di Jean-Luc Godard che il filosofo francese Jacques Rancière riprende in diversi saggi e interviste per sottolineare come il discorso critico si sia cristallizzato in categorie sempre più stereotipate⁴². Chi vuole mostrare il mondo degli oppressi realizza opere documentaristiche, che denunciano tale realtà con scene enfatiche e immagini forti. Come abbiamo già accennato, Rancière propone un’idea diversa di arte critica, che non si dovrebbe accontentare di esibire le contraddizioni della realtà, ma riformularle e offrirne una nuova percezione⁴³. Piuttosto che l’ennesimo film che mostra gli occhi sofferenti e le difficili condizioni di vita degli oppressi, secondo Rancière sarebbe più efficace realizzare una commedia, così da destabilizzare le categorie interpretative preesistenti e cercare nuove connessioni tra la sensazione e il senso, tra un mondo percettivo e il suo ordine interpretativo.

³⁹ M. Boscagli, *Stuff theory*, op. cit., p. 258.

⁴⁰ T. Kendall, “Cinematic Affect and the Ethics of Waste”, in *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 10 (2012), n. 1, pp. 43–59.

⁴¹ Z. Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

⁴² J. Rancière, *The intervals of cinema*, Verso Books, London, 2019, p. 116.

⁴³ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, op. cit.

Secondo la critica d'arte Amanda Boetzkes⁴⁴ questa è proprio la direzione intrapresa dal documentario di Varda che, dando voce e visibilità ai rifiuti, realizza una nuova “partizione del sensibile”. Si tratta ancora una volta di un concetto centrale nella teoria estetica e politica di Jacques Rancière⁴⁵. Il filosofo francese sostiene che ogni sistema politico si fonda su una “estetica primaria”, una ripartizione del nostro campo percettivo per regolare come corpi e cose appaiono, i modi in cui vengono percepiti e i significati legati a questi atti percettivi⁴⁶. Un'arte critica è quella capace di rimodulare il paesaggio del visibile e del possibile, facendo percepire qualcosa che prima era stato rimosso, aprendosi così a nuove forme di esperienza sensibile che sospendano schemi interpretativi dominanti.

Concentrando la sua attenzione sui rifiuti e sulle “vite di scarto” di chi li raccoglie, Varda riconfigura il nostro campo percettivo. Ci costringe a soffermarci su vite marginali ignorate nella quotidianità, riconoscendone non solo la miseria ma anche la forza trasgressiva rispetto alle norme sociali. Ci spinge a considerare la perturbante e al tempo affascinante persistenza dei rifiuti, che non scompaiono nel nulla né terminano di produrre effetti solo perché sono stati buttati, che non hanno cessato di generare significati e possibilità. In tal modo il film di Varda è capace di realizzare un discorso ecologico non romanticizzato sull'utilizzo delle risorse, sulle conseguenze di un sistema consumista e sulle sue alternative, sul rapporto con gli oggetti e gli effetti ecologici di tale relazione.

3. Conclusioni

Il saggio è partito dall'intuizione che il cambiamento climatico sia anche un problema di tipo estetico e che sia quindi la mancanza di una esperienza sensibile diretta a rendere così difficile creare un sistema per fronteggiarlo e formulare anche una risposta giuridica. Per raggiungere una coscienza ecologica condivisa è quindi necessario trovare delle forme per rendere visibili i danni ambientali e le loro cause, e il saggio ha approfondito due diverse strategie filmiche per approcciare gli effetti originati dall'iperproduzione di rifiuti. Anche grazie al ricorso alla teoria filosofica di Jacques Rancière si sono evidenziati i limiti dell'approccio proposto da *Trashed* e da molti altri documentari che seguono una logica didattica, che intende illustrare i danni ambientali e rendere così lo spettatore conscio di determinate dinamiche. Al contrario, la strategia messa in atto da Agnes Varda in *La vita è un raccolto* evita un tono allarmistico e non ha l'obiettivo dichiarato di “educare” lo spettatore attraverso immagini e narrazione, ma cerca piuttosto di scombinare schemi percettivi ed interpretativi dominanti. Esaltando le sue qualità materiali, sensibili ed affettive e soffermandosi sulla persistenza materiale degli oggetti anche al di fuori di una logica strumentale, Varda scopre il potenziale critico dei rifiuti, suggerisce

⁴⁴ A. Boetzkes, *Plastic capitalism*, op. cit.

⁴⁵ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma, 2022.

⁴⁶ J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Roma, 2007.

la possibilità di un rapporto con gli oggetti e con le risorse che contrasta la visione consumista dominante. A differenza di *Trashed*, *La vita è un raccolto* non offre una chiara soluzione né suggerisce una linea di comportamento da adottare. In questo sta però la sua forza dissensuale, che riconosce la capacità dello spettatore di immaginare nuove configurazioni del possibile: “In un mondo di immagini, è lo spettatore il destinatario delle nuove ‘partizioni del sensibile’: riposa proprio in questa soggettività la forza di un disaccordo in grado di minare un *ordo iuris* che è, anche e soprattutto, sistema di relazioni estetiche e sensoriali”⁴⁷.

⁴⁷ G. Siniscalchi, *Cinema e risemantizzazione del diritto. Dispositivi, spettatori, montaggi*, FrancoAngeli, Milano, p. 100.