

ACCUMULAZIONE

CHIARA PRADEL

55

ACCUMULAZIONE

La parola “accumulazione”, dal latino *accumulatio -onis*, significa letteralmente raccolta, accatastamento, affastellamento di materiale. In particolare, in geologia, il termine fa riferimento al processo incessante di formazione di cumuli di detriti ad opera di agenti terrestri esterni[¶]. In ambito letterario l’accumulazione è una figura retorica, ovvero una metatassi che nasce dal mettere insieme una serie di termini, pensieri, immagini, stati d’animo – anche inconsci – accostati tra loro sia in modo ordinato e progressivo, che in modo caotico, destrutturante. Vengono in mente, in ordine sparso, le accumulazioni lessicali di Petrarca, gli eccessi descrittivi di Rabelais, i monologhi di Joyce, le sequenze immaginifiche dell’Ariosto. Quest’ultimo, in particolare, utilizza ardite accumulazioni di termini per trasmettere ritmicamente, oltre che semanticamente, un effetto di straniamento e per trascinare così il lettore in una foresta (sia immaginaria che verbale) di spazi amplificati che si annodano e si aggrovigliano su loro stessi.

ACCUMULAZIONE E FORESTA

Nell’*Orlando Furioso*[¶], infatti, la foresta può essere attraversata solo in modo randomico, casuale. Al suo interno, un “erotico errare” tra pini, querce, vecchi olmi, faggi, lecci, abeti, impedisce il raggiungimento della meta prefissata e accompagna Orlando verso la perdita della ragione[¶]. La selva immaginata da Ariosto è dunque il luogo del non-conosciuto, dello smarrimento e del disordine, e “ha poco o nulla da offrire agli uomini e alle donne civilizzate”[¶]. La struttura formale del testo, che procede per accumulazioni ripetitive e ridondanti, diventa strumento fondamentale nel suggerire l’avanzata di una natura a tratti selvaggia, che è in grado di fagocitare tutto ciò che è ordinato, disegnato, buono[¶].

Alcuni secoli più tardi – tra il 1799 e il 1804 – muovendo da un approccio stilistico opposto e riacciandosi a intenti fortemente influenzati dal metodo enumerativo degli enciclopedisti Francesi, anche Alexandre von Humboldt interpreta le quantità di elementi e di informazioni che si addensano nello spazio della foresta equatoriale esprimendoli attraverso l’accumulazione di dati. L’esploratore e geografo compila infatti una serie di cartografie nelle quali registra la progressione delle specie di piante individuate e studiate nel vulcano Chimborazo, in America Latina. Soprattutto nella tavola *Geographie des Plantes Equinoxiales. Tableau Physique des Andes et Pays Voisins*[¶], un numero impressionante, per varietà e quantità, di specie vegetali viene accostato alla morfologia, volutamente accentuata dall’autore, della montagna che le ospita e ad una babele di altri nomi che indicano le specie animali, le diverse temperature, le piogge, le caratteristiche

geologiche della regione. Oltre ad esprimere profonde ambizioni scientifiche, l'affastellarsi dei dati restituisce il fatto che ciò che viene raffigurato nelle tavole è solo una traccia parziale di una ben più vasta totalità e di un'entità difficilmente numerabile. Come accade ad esempio per gli elementi contenuti nello scudo di Achille descritto da Omero nel XVIII canto dell'Iliade o per le figure nel *Giardino delle delizie* di Bosch*, anche i dati delle mappe di Humboldt "oltrepassano i limiti", sfuggono all'apparente ordine degli elenchi e delle sezioni prospettiche e si prestano a una ideale estensione delle loro significazioni. È sufficiente l'allusione a tale accumulazione di dati per portarci ad immaginare selve di pile di foglie, di legni, di scarti, di corpi, di materiali informi – indifferentemente inerti o organici – che si sommano gli uni agli altri, che si accavallano, che si dilatano e si infittiscono, che inducono un senso di vertigine sinestetica.

ACCUMULAZIONE E CITTÀ

La caotica multiformità, l'estensione e il groviglio di spazi della selva vengono dunque rappresentati efficacemente attraverso accumulazioni di parole e di dati che anticipano, secondo Harrison, "l'ombra del subconscio moderno, con i suoi paradossi psicologici e il suo narcisismo". In particolare lo scenario della foresta, nell'*Orlando Furioso*, si sovrappone e offusca quasi completamente l'ordine e i valori incarnati dalla città – una Parigi soggiogata dai Saraceni – e la porta infine, precorrendo i tempi, ad "abbandonarsi ad impulsi e forze che non si possono in alcun modo controllare"¶.

È infatti evidente che il selvatico, o perlomeno la sua proiezione e interpretazione culturale, oggi non possa più essere nettamente contrapposto all'urbano e non debba essere cercato (solo) in un altrove figurato e letterario, o in foreste lontane e parzialmente inesplorate, dove la natura si sviluppa incontrollata e indomita. "L'incontro tra i due mondi non si esaurisce certo nell'accostamento episodico di pezzi di città e di natura"∧, scrive Annalisa Metta, e neppure nel loro dualismo, anche se questa opposizione semplificata viene utilizzata, a volte, come "grimaldello taumaturgico" che può portare numerosi vantaggi estetici, etici ed ecologici. L'unione tra città e selvatico si attua piuttosto attraverso "pratiche di ibridazione"¶∩, nelle quali il non-addomesticato "guadagna il proscenio... portando con sé sia l'ordine che il disordine della giungla"¶¶.

Nel contesto ibrido e metamorfico della città selvaggia, la pratica perturbante dell'accumulazione non sembra dunque confarsi alla narrativa pacificata di "innesto della natura in città e di immissione della città nella natura"¶∩, che viene declinata in vari

scenari idillici grazie a diversi "greenwashing projects", agli interventi iper-disegnati e curati di pareti verdi o agli spazi riempiti da una moltitudine di erbacee, che, a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, ricoprono sempre più vaste porzioni di verde urbano. Piuttosto si ritrova negli episodi che "tendono ad aggregarsi caoticamente ed in modo eterogeneo [...] e preparano un'esplosione nella quale l'energia si disperde", come nelle strutture musicali descritte figurativamente da Sciarrino, nelle quali si creano situazioni di instabilità, poiché "si passa dal vuoto al pieno [...] e si manifesta una vistosa crescita di elementi, di articolazioni, di energia, di densità"¶∩.

Dunque l'accumulazione selvaggia, nelle città, si ritrova nelle riproduzioni ossessive, nei fuori-scala, nelle reiterate giustapposizioni e nelle combinazioni stranianti degli edifici. Nella guida *Made in Tokyo* di Atelier Bow-Wow, ad esempio, vengono mappate integrazioni e aggiunte, sia intenzionali che casuali, che si sovrappongono l'una all'altra, generando strutture articolate e complesse, dove si mescolano alberi preesistenti a nuove grate, pensiline sporgenti, tettoie, reti e dove gli uomini si muovono come "fiere in uno zoo"¶∩. Ancora, accumulazioni selvagge originano da azioni quasi autopoietiche e comunque fortemente influenzate dal comportamento "vibrante"¶∩ degli oggetti che le compongono. Si pensi alle congerie di pietre, sassi, rottami, tubi, delle quali si anima la città di Vancouver e che diventano i cinquantanove soggetti del *Portfolio of Piles* di Iain Baxter¶∩, o ai cumuli di materiali (terra, scarti, detriti, rocce...) che invadono drammaticamente i nostri spazi urbani, le infrastrutture, i paesaggi a seguito di frane, smottamenti, crolli, e che in parte vengono rimossi e smembrati – in quanto inaccettabili simboli del nostro fallimento, della nostra sconfitta – e in parte nascosti o addomesticati – come è accaduto per diverse, verdeggianti colline che movimentano il tessuto urbano delle nostre città e che sono costituite in realtà dalle macerie dei bombardamenti della seconda guerra mondiale – in parte, ancora, rimangono integri, come drammatici monumenti o inediti "paesaggi non intenzionali"¶∩, che non tardano a popolarsi di vegetazione spontanea e di fauna selvatica.

Tali dirompenti accumulazioni sfuggono evidentemente ai principi compositivi (architettonici e paesaggistici) consolidati e introducono piuttosto logiche di destrutturazione, contribuendo a restituire frammenti di una realtà solo limitatamente afferabile, e dunque solo parzialmente descrivibile, che sembra definitivamente allontanare la promessa di una unità armoniosa tra natura e azione antropica e, allo stesso tempo, di una ben distinta, e altrettanto rassicurante, alterità, mescolando invece "la salvezza e la distruzione, il futuro continuo e la fine della nostra storia"¶∩.

Osservando questi cumuli selvaggi si avverte il venir meno della presunta superiorità antropocentrica/autorale del progettista – o perlomeno della prevalenza assoluta del contributo antropico rispetto a quello non antropico – a favore del potere immanente della corporeità presente in tutte le cose e del loro vitalismo † † e si amplifica lo spettro degli scambi relazionali tra materialità umane, biologiche e artificiali.

Come hanno argomentato Gilles Deleuze e Felix Guattari nella celebre articolazione del concetto di *agencement* † † , che significa letteralmente “distribuzione, sistemazione, assemblaggio”, in un contesto in cui diventa impossibile decifrare per intero la complessità del reale, il meccanismo dell’accumulazione può consentire di spostare l’attenzione dall’essenza dei singoli elementi alle numerose, multidirezionali concatenazioni fluide che si creano tra le parti, e di sfuggire alle contrapposizioni dualistiche (cultura/natura, città/paesaggio, controllo/autonomia...) per approdare a uno sguardo dinamico, più complesso e olistico. Da un punto di vista progettuale, si abbandona l’esclusività di una ricerca orientata all’immagine univoca, fissa e immutabile, e ci si indirizza piuttosto a un approccio reiterativo, “cinetico”, che interroga il cambiamento, il divenire e la successione degli eventi.

In un tempo di dirompenti, inedite accumulazioni di capitali, di beni prodotti e scartati, e di una quantità di elementi, sia visibili – come le accumulazioni di materie plastiche, che pervadono ogni aspetto del nostro quotidiano † † – che invisibili – quali l’accumulazione di carbonio o le lente sovrapposizioni mineralogiche che si mescolano ai mutamenti geologici in atto – che impattano fortemente sul nostro pianeta e che rendendo il nostro habitat sempre meno comprensibile e sempre più selvaggio, “rendere manifeste tali estensioni e accumulazioni radicali [...] provoca nuove percezioni di ciò che ci circonda” † † .

In questo senso, l’accumulazione rimane una potente pratica espressiva che ci permette di pensare e rappresentare il reale, complesso e caotico, di influire e provocare contro-accumulazioni che impattino su azioni progettuali, su comportamenti sociali e politici † † , e infine di entrare in contatto con lo spazio arbitrario e irrazionale della selva, alla ricerca incessante dell’ordine spontaneo: disordinato e perfetto † † .

† Voce “accumulazione”, in AA. VV., *Grande dizionario italiano*, Garzanti, Varese 2006.

† L. Ariosto, *Orlando Furioso* (1516), Mondadori, Milano 1990.

† Cfr. R.P. Harrison, *Forest. The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 94.

† W. Cronon, *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature*, in Id., *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, W.W. Norton, New York 1995, p. 70, trad. dell’autore.

† Cfr. Ivi, p. 71.

† A. von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes : accompagné d’un tableau physique des régions équinoxiales, fondé sur des mesures exécutées, depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu’au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803*, Levrault, Schoell et compagnie, Paris 1805.

† Si vedano, a tal proposito, questi e altri esempi trattati in U. Eco, *La Vertigine della Lista*, Bompiani, Milano 2009.

† R.P. Harrison, *op. cit.*, p. 100.

† A. Metta, *Verso la città selvatica*, in A. Metta, M.L. Olivetti, *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Libria, Melfi 2019, p. 20.

† † Ivi, p. 20.

† † Ivi, p. 26.

† † Ivi, p. 19.

† † S. Sciarrino, *Lezione 1. Processi di accumulazione*, in Id., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 27.

† † J. Kuroda, M. Kaijima, *Made in Tokyo-Atelier Bow-Wow*, Kajima Institute Publishing, Tokyo 2001, p. 174, trad. dell’autore.

† † “L’espressione ‘materia vibrante’ suggerisce che, in molti casi, le intenzioni, gli sforzi o le attività umane non rivestono un ruolo chiave. A volte, questo ruolo è svolto infatti da un evento meteorologico o da un prodotto alimentare, chimico, metallico o farmaceutico”. L. Thompson, *Vibrant Matter*, in R. Braidotti, M. Hlavajova, *Posthuman Glossary (Theory in the New Humanities)*, Bloomsbury Publishing, London 2018, p. 447, trad. dell’autore.

† † Cfr. I. Baxter, K. Von Meier, *A portfolio of piles*, N.E. Thing Co, Vancouver 1968.

† † Cfr. M. Gandy, *Unintentional Landscapes*, in “Landscape Research”, 41, 4, April 2016, pp. 1-8.

† † A. Rocca, *Fuori dalla Foresta*, in “Fuoco Amico”, 8, 2022, p. 12.

† † Cfr. T. Nail, *Kinopolitics: Borders in Motion*, in R. Braidotti, S. Bignall (a cura di), *Posthuman*

Ecologies. Complexity and Process after Deleuze, Rowman & Littlefield, London 2019, p. 187.

† † Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1980.

† † Cfr. J. Gabrys, G. Hawkins, *Accumulation: The Material Politics of Plastic*, Routledge, London 2014.

† † I. Baxter, K. Von Meier, *op. cit.*, p. 5, trad. dell’autore.

† † Cfr. N. Axel, D.A. Barber, N. Hirsch, A. Vidokle, *Accumulation: The Art, Architecture, and Media of Climate Change*, University of Minnesota Press, Minnesota 2022, pp. 7-8.

† † In questo passaggio si cita il frontespizio in Y. Friedman, *L’ordine complicato. Come costruire un’immagine*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 9.