

Prefazione

A vent'anni dalla prima apparizione de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, quando il libro stesso rischia di divenire uno dei medesimi, è ora di consacrarlo invece come uno dei grandi classici della critica europea del secolo scorso e di riconoscerne le affinità e le caratteristiche principali. Mi è sempre sembrato che la sensibilità dalla quale scaturisce il volume di Francesco Orlando fosse simile a quella di Mario Praz. Il gusto per le rovine, le reliquie, le rarità, la robaccia (così il sottotitolo) è molto vicino, e il profumo che si respira nelle sue pagine, quell'odore delizioso di polvere e foglie ingiallite e fiori secchi, assomiglia nella sua essenza a quello che promana da tanti dei mirabili saggi di Praz. L'affinità è del resto dichiarata esplicitamente da Orlando almeno un paio di volte nel testo stesso, quando richiama le «costanti perverse» dell'anglista.

Per un altro verso, invece, lo studio degli oggetti desueti pare ispirato dall'immenso catalogo dei topoi che dettò a Ernst Robert Curtius *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Orlando vede i topoi declinare nel Settecento ed esser soppiantati a partire da allora dai temi individuati da Praz. Tuttavia, il grande albero «né genealogico né vegetale» del capitolo quarto e le dodici categorie «da non distinguere troppo» del quinto, disegnano una spettacolosa fenomenologia della letteratura che trova il suo precedente soltanto nel libro di Curtius.

Se, però, il rischio che ogni fenomenologia corre è quello di stagliarsi su di un fondale senza tempo, di andare sincronicamente contro la storia, ecco pronto un modello complementare, diacronicamente declinato per autori ed epoche attraverso l'intera tradizione letteraria occidentale, e dedicato non tanto a un tema quanto a un «modo», quello dell'imitazione della realtà: il modello stabilito da Auerbach con *Mimesis*. Al quale Orlando riconosce preminente importanza sulla stessa pagina nella quale ricorda Praz e Curtius.

Tale singolare, e sensazionale, concrezione di universi critici – i piú alti, e i piú fruttuosi tra quelli elaborati nel Novecento – non potrebbe avere né luogo né successo senza la combinazione di due fattori concomitanti: la raccolta di un materiale esemplificativo vastissimo, che rende *Gli oggetti desueti* una serie quasi infinita di “case studies” e, al pari di *Mimesis*, una sorta di storia della letteratura occidentale che attraversa spavalamente le ere e i confini tra tutte le principali lingue europee; e la forte coscienza teorica che regge l’impianto generale. Orlando immagina due lettori, uno prevalentemente affascinato dall’«operazione classificatoria», l’altro interessato unicamente al «gioco multiplo dell’antologia di testi». In altre parole, sembrerebbe lasciare al lettore la scelta di trascurare la teoria e passare direttamente all’esemplificazione. In realtà, il lettore non gode di tale libero arbitrio, perché troppo integrate l’una all’altra sono le due correnti dell’opera e perché mal si comprenderebbe l’antologia senza la classificazione. Chi si accosta al libro oggi non potrà fare a meno di riconoscerci per esempio le tracce dello strutturalismo che domina, con le sue opposizioni binarie, la proposta delle dodici categorie, e l’impronta di quella teoria freudiana della letteratura che lo stesso Orlando aveva elaborato prima di giungere a *Gli oggetti desueti*. L’autore stesso dichiara il proprio intento al riguardo nel capitolo primo:

Che la letteratura, e nei suoi testi e nei suoi codici, sia insostituibile quale testimonianza del passato, non è che conseguenza di un postulato piú generale: quello, di derivazione freudiana, che io stesso stavo sviluppando durante gli anni ’70 in un ciclo unitario di libri. È possibile risparmiare al lettore di questo libro l’elaborato carico concettuale dell’intero ciclo. Ma è necessario esplicitare qualcuna delle implicazioni teoriche che questo libro ne eredita: quel postulato generale fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. [...] Ho raccontato come la genesi di questo libro sia stata graduale e involontaria; molto meno direttamente legata, rispetto al ciclo precedente, a sperimentazioni o a speculazioni su spunti freudiani. Eppure, quale lettore dei libri di quel ciclo non sentirebbe una vaga aria di famiglia fra i contenuti testuali trasgressivi considerati in essi, non appartenenti all’ordine fisico ma moralmente o razionalmente rifiutati, e le immagini di cose fisiche qui via via designate come inutili, invecchiate, insolite, decadute, desuete, derelitte? [...] È come se il ritorno del represso, altrove immateriale, si fosse incarnato e incorporato nelle cose; a dispetto di quale specie di repressione, ci sarà da chiedersi allora? Nel concepire un altro imperativo distinguibile non solo da quello morale ma anche da quello razionale, e nel chiamarlo un imperativo *funzionale*, non vedo nessun inconveniente per due ragioni.

Dunque, una teoria freudiana della letteratura «al di là dell’opera di Freud»: la quale dimostra appunto come la letteratura sia

«la sede immaginaria ... del represso» e abbia «il valore di un negativo fotografico ... delle culture da cui emana». Con i libri precedenti di Orlando, il lettore aveva sperimentato in quali modi la letteratura accolga «un ritorno del represso immorale da cui è contraddetta una repressione morale, e un ritorno del represso irrazionale da cui è contraddetta una repressione razionale». Adesso, Orlando estende l'indagine alla «repressione funzionale» che caratterizza le società dell'Occidente a partire dalla rivoluzione industriale e al ritorno in letteratura del «represso antifunzionale» che ne consegue.

Scopriamo così che «oggetti desueti» ha un'accezione più profonda di quel che non appaia a prima vista. Lo spostamento dell'ottica *a parte subiecti* per così dire *ad partem obiecti* nulla toglie alla rimozione e al ritorno del represso: i quali certamente, come Orlando si premura di indicare subito dopo il brano appena citato, saranno dovuti a pressioni di utilità economica o sociale, di gusto e di moda, e insomma della storia, ma anche, naturalmente, al loro riflesso nella psiche individuale. «Il ritorno del represso», scriveva Giovanni Raboni sul «Corriere della Sera» del 23 ottobre 1993,

[è un] «altrove immateriale», in questo caso [...] come «incarnato o incorporato nelle cose»; e se, come dice Marx, «la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una immane raccolta di merci», la letteratura delle stesse società si presenta come una immane raccolta di antimerci. Di antimerci, ossia di cose «inutili o invecchiate o insolite».

Senza questa coscienza teorica e storica, la trattazione de *Gli oggetti desueti* assomiglierebbe in toto al capitolo secondo, nel quale vengono declinati primi esempi «in confusione»: da *Lo scrigno di sandalo* di Charles Cros – attraverso Baudelaire, Borges, Gozzano, Joseph Roth, Arnim, Flaubert, Gogol', Puškin, Virginia Woolf, Hugo e Mérimée – a *Lo strano caso del Dr Jekyll e Mr Hyde* di Robert Louis Stevenson sino al *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Edgar Allan Poe. Invece, il corpo centrale del libro, quello che occupa i capitoli quarto e quinto, è preceduto da una discussione sistematica delle «decisioni per procedere» che è definizione man mano più stringente del campo d'indagine. La meditazione teorica di Orlando, tra «costanti testuali», rapporti realtà - tradizione letteraria, svolte storiche, «formazioni di compromesso», è affascinante.

Chi parla in queste pagine non è l'erede di Praz, Curtius e Auerbach, ma piuttosto quello dei formalisti russi, degli strutturalisti francesi, di Northrop Frye, e in ultima analisi dell'Aristotele

della *Poetica*. È un Linneo della letteratura. Ma è anche il critico che riesce a pensare in maniera originale allo sviluppo medesimo dell'uomo e della tradizione letteraria:

perché i codici durano? perché le costanti tematiche continuano a interessare nuovi autori e lettori? A quando risale la partenogenesi della tradizione letteraria – fra la Bibbia e Omero che la fondano storicamente per noi, e il trapasso preistorico dalla scimmia all'uomo con le origini del linguaggio, o del lavoro, o di un divieto sessuale?

Oppure, con improvviso spalancarsi d'un orizzonte plurimillenario:

Riguardo al fenomeno che ci interessa, la svolta storica è un momento di verità, non di genesi. E in quella storia del rapporto fra l'uomo e le cose che la letteratura non basta a documentare [...], se ci affidiamo a una pagina di Lévi-Strauss, è una svolta unica: l'altra essendo preistorica, e il processo scatenato da «una molteplicità di invenzioni orientate nello stesso senso» essendosi ripetuto «due volte, e due volte sole, nella storia dell'umanità». Della rivoluzione scientifica e industriale moderna, «per ampiezza, universalità e importanza delle conseguenze, solo la rivoluzione neolitica aveva a suo tempo rappresentato un equivalente».

Allo stesso tempo, egli resta pur sempre un teorico tenace. Quando, nel capitolo quarto, apre la lunga, avvincente carrellata degli esempi concreti con la lettera di Servio Sulpicio Rufo a Cicerone per la morte della figlia Tullia, afferma che suo fine è l'«operazione classificatoria» e procede al modo seguente:

Quello che andremo così costruendo o disegnando merita di esser chiamato per comodità, da ora in poi, un «albero semantico». Linee e parole vi si ramificheranno sempre di più a partire da un tronco unico – il minimo comun denominatore –, come in un albero vegetale; mentre invece è preferibile che la loro disposizione sia leggibile dall'alto verso il basso – dall'astratto verso il concreto –, come in un albero genealogico (o in uno stemma filologico). A differenza dall'uno e dall'altro tuttavia, il nostro albero non presenterà mai più di una biforcazione all'altezza di ciascun ramo – vale a dire non sarà formato che da opposizioni binarie.

Di passi come questo è cosparsa tutta la parte centrale de *Gli oggetti desueti*, perché ogni volta che l'autore commenta un brano, o un gruppo di brani, aggiunge un ramo all'albero semantico del quale parla qui, talché al termine del capitolo quarto (che consta di cinquanta esempi e quasi duecento pagine) ci si presenta una tavola dell'albero ora completo. Nel frattempo l'autore ha però percorso in maniera squisitamente comparatistica l'intera foresta letteraria euro-americana, da Servio Sulpicio Rufo, appunto, a Carlo Emilio Gadda, e nel capitolo successivo, il quinto, dal *Werther* di Goethe a *Oh les beaux jours* di Beckett. Né il *Grand Tour* termina qui: ché

nel capitolo sesto s'incontrano numerosi esempi di romanzi, e nel settimo altrettanti casi di «elogio» e «biasimo» del «funzionale», sino al chiudersi del volume con un brano dello stesso Charles Cros con il quale s'era aperto.

Tre mi paiono le osservazioni da fare sulla parte esemplificativa de *Gli oggetti desueti*. La prima è che, sebbene talvolta l'impiego dello strumento comune del comparatista, il catalogo o elenco, prenda di necessità il sopravvento nell'argomentazione, nella gran maggioranza dei casi la discussione del singolo brano, o dell'insieme dei passi che vanno a costituire un ramo dell'albero o una categoria, è piena, estesa, penetrante. In altre parole, lo sforzo immane di sistematizzazione nulla toglie alla *verve* del critico e alla sua capacità di entrare in un testo o di collegarlo a un altro sul piano tematico e formale.

La seconda verte sul canone impiegato da Orlando nel libro. Benché gli esempi provengano da quasi tutte le lingue e le tradizioni letterarie d'Europa, nella configurazione di storia letteraria che in esso viene disegnata la Francia, come scrive David Quint nella prefazione all'edizione americana (Yale University Press, 2006), «gioca un ruolo formativo almeno altrettanto importante dell'Inghilterra e dell'America settentrionale». Riflesso soltanto in parte della vocazione professionale di Francesco Orlando, è, questo, un aspetto salutare di *Oggetti desueti*, che mostra per una volta come «la storia della letteratura appaia differente quando sia vista dall'Europa».

Infine, questo è un libro orientato in maniera determinante verso la modernità, non perché gli oggetti desueti non siano presenti prima o non siano documentati nella trattazione, ma perché essi acquistano particolare pregnanza dopo la svolta impressa alla cultura dall'Illuminismo e poi dal Romanticismo, a cavallo della Rivoluzione francese. Non per niente, l'Ottocento è il secolo del romanzo, della rivoluzione industriale e della borghesia. Buona parte delle «cose» (e questo è un grande libro di poetica delle cose) ancora funzionali prima della cesura diviene ora non funzionale. Quando un mondo tramonta come tramontò l'*Ancien Régime*, e quando l'industria fabbrica beni nuovi, gli oggetti desueti si fanno catasta, e nell'animo si insinuano malinconie, nostalgie, sensi della fine, e una serie nutrita di ritorni del represso.

Si legga, per esempio, la celebre apertura de *L'amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano, il quarto esempio che Orlando cita nel capitolo secondo:

Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone,
 i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!)
 il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
 i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
 un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
 gli oggetti col mònito, *salve*, *ricordo*, le noci di cocco,
 Venezia ritratta a mosaici, gli acquerelli un po' scialbi,
 le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,
 le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
 i dagherottipi: figure sognanti in perplessità,
 il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
 e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
 il cúcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
 chermisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

Si tratta, è evidente, di un catalogo, quello che l'ossimoro prima parentetico poi esplosivo e moltiplicatore («immilla») della lirica definisce delle «buone cose di pessimo gusto». Catalogo soffocante, nella sua sequenza di soprammobili e quadri e mobilio che conduce alla paradossale «resurrezione» nel passato del 1850. Il commento di Orlando punta, con intuito sicuro, proprio sul tempo, a quell'«epoca della nonna», a quei «cinquanta o sessant'anni prima – intervallo di circa due generazioni – che sono gli anni più lontani di cui un individuo possa farsi, per vie familiari, un'immagine ancora concreta». Ma subito dopo, facendo perno sul «distacco generazionale accentuato dall'evoluzione borghese», il critico si muove verso l'ambivalenza che distacco e ironia fanno emergere nel testo con l'espressione «buone cose di pessimo gusto». «Dal punto di vista della nonna, cioè dei personaggi interni alla narrazione», dichiara però Orlando, «tali cose – degnissimi arredi, dopo tutto, del loro interno alto-borghese – non sono affatto di pessimo gusto; e quindi neanche *buone*, ossia rese care dalla loro ingenuità. Il giudizio di valore o di gusto è giudizio d'autore, contrapposto a quello presumibile dei personaggi». «A noi propone», conclude con un balzo tipico del suo discorso, «il problema moderno, non anteriore al pieno Ottocento, del cosiddetto cattivo gusto: o, con parola più particolare, del *Kitsch*». Con questa osservazione, la massa di oggetti desueti ci para dinanzi non solo una storia letteraria, ma anche una storia del gusto: e la storia *tout court*.

Orlando chiama questo modo di procedere «induttivo»: «o almeno, piuttosto induttivo che deduttivo». Aggiunge, quindi, una

notazione cruciale: «I contenuti specifici dei testi riuniti in questo libro saranno tanto piú insostituibili nel dettare somiglianze e opposizioni, quanto meno le loro somiglianze e opposizioni – e la loro specifica trasgressività – si sarebbero sospettate per vie extra-letterarie prima di riunire i testi». Ammette, certo, che secondo la terminologia di Hjelmslev utilizzata in precedenza, anche qui egli s'interessa a «forme e sostanze del contenuto». Ma aggiunge: se non si fosse interessato nello stesso tempo «a una o piú d'una corrispondente “materia del contenuto”, astratta, per definizione non ritagliata, i testi non sarebbero stati mai riuniti e il libro mai concepito». Perciò,

Lo spazio dell'operazione classificatoria sarà quello che intercorre fra un puro dato di materia del contenuto, qualcosa come un minimo comun denominatore semantico, e la serie dei testi ai quali appunto esso è comune. Raffiguriamoci l'astratta materia come un punto quasi immateriale, in alto; in basso, la letteratura concreta come una linea retta fatta di tanti segmenti, ognuno dei quali corrisponde al sintagma lineare di un testo. In mezzo, lo spazio vacante corrisponde a una mancanza di vocaboli ben definiti per le nostre costanti – meglio definiti di quelli impiegati finora –, se la classificazione non è altro che ricerca di parole giuste per approssimazione.

In un libro delle dimensioni di questo avere coordinate quali quelle che l'autore ci fornisce qui è d'importanza fondamentale, perché se il «gioco dell'antologia» è serio, come è, e questa è sterminata, come è, il lettore rischia di perdere la «linea retta»: di confondere i «segmenti» stessi e persino di finire disorientato tra i rami dell'«albero semantico».

Provo a compiere un ultimo sondaggio, nel capitolo sesto, dedicato al romanzo del Novecento. Uno degli esempi centrali di questo è *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, collocato tra *L'orso* di Faulkner e *Cent'anni di solitudine* di García Marquez. La scelta potrebbe incuriosire, perché il lungo racconto di Faulkner, che fa parte di una raccolta unitaria intitolata *Go Down, Moses*, è un monumento di tardo Modernismo, mentre il romanzo di García Marquez costituisce uno dei grandi momenti del cosiddetto realismo magico e viene spesso assunto come segnacolo del Post-modernismo. Cosa ci fa *Il Gattopardo*, racconto talvolta tacciato di tradizionale, reazionario, decadente, in mezzo a due campioni siffatti? Non è qui, evidentemente, soltanto per ragioni dovute alla biografia dell'autore e neppure ai suoi esperimenti critici. Orlando è stato educato da Tomasi di Lampedusa, come spiegò nel bel *Ricordo di Lampedusa*, e dedicò al romanzo *L'intimità e la storia*:

lettura del «Gattopardo», forse il libro di maggiore ampiezza, profondità e simpatia critica nei confronti di quello che tanta parte dell'establishment accademico italiano considerava un oggetto al meglio desueto della nostra letteratura del Novecento.

Il Gattopardo si trova tra Faulkner e García Marquez non solo e non tanto per via del modo nel quale presenta le «reliquie», ma perché tutte e tre le storie evocano il passato in maniera prepotente. Inoltre, il libro di Tomasi di Lampedusa, come *Go Down, Moses* di Faulkner, ha al suo centro il tema della proprietà. Nota Orlando: «qui il problema non è di abdicare a una proprietà [come invece nella silloge di Faulkner], bensì di difenderne la legittimità secolare. La perdita del primato latifondistico dell'aristocrazia, col Risorgimento in Sicilia, è tutta trascritta in esperienza soggettiva». Cioè in quella di Don Fabrizio Salina, protagonista del romanzo. Il quale vive la decadenza dei suoi palazzi e delle sue ville non solo come fine di una società e di un'epoca, ma come decadimento personale, con quel «sense of an ending» del quale aveva parlato Frank Kermode e che traspira da ogni pagina del romanzo di Tomasi di Lampedusa.

Don Fabrizio Salina, dunque, «titolare d'autorità solo esteriormente autoritario, conservatore scettico», scrive Orlando, «frugato e compatito in un'intima passività che un narratore ottocentesco non avrebbe potuto presentare se non come infermità morale». Ebbene, *a parte obiecti* ciò che è «passività» e forse «infermità morale» *a parte subiecti* si trasforma in un canone che, come sempre nel romanzo storico, tende per lo più a «risparmiare ... immagini di cose invecchiate» «per un essenziale appagamento del desiderio». All'inizio, il logoro-realistico è appena accennato: sarà il «fasto sbrecciato» della cena di famiglia, sarà la «rattoppata tovaglia finissima» e i piatti superstiti di servizi disparati. Quando il Principe va a Napoli e attraversa la reggia, cessa la «protezione del narratore» e si percorrono «interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole (proprio come la monarchia borbonica)», ci s'infilà «in anditi sudicetti e scalette mal tenute».

Comincia così una lenta discesa verso la desuetudine: a Palermo, dove i conventi, pur ancora illesi, «sembrano predestinati a vetustà e vuoto», e dove una villa di famiglia illustre è già «semidiruta»; poi a Donnafugata, nella quale il palazzo dei Salina viene esplorato da Angelica e Tancredi in tanti dei suoi quartieri sinora ignoti. Don Fabrizio pensa che un palazzo del quale si conoscano tutte le stanze non sia degno d'essere abitato. Dunque, afferma Orlando

con perspicacia, «di tante stanze non è ... esemplare il polveroso abbandono, quanto la stessa sovrabbondante esistenza: lungi dal connotare di decadenza la sede d'un grande casato, ne confermano la dovizia». Mentre la sottocategoria dell'*Ancien Régime* viene così rimotivata in «tarda e colta ripresa» «sino a sfiorare il sinistro con l'appartamento dagli imprecisabili usi sadici», le reazioni dei due innamorati testimoniano di una divisione che diverrà sempre piú profonda. Tancredi «esibisce alla bella arricchita l'immenso passato della sua classe, la inizia ad esso»; Angelica reagisce con sempre crescente avversione verso il palazzo stesso. Gli appartamenti sperduti e incogniti di Donnafugata, nei quali il trasporto tra i due «rischia di ricadere, con un'illecita consumazione, nelle licenze feudali», sono il presagio del fallimento del loro matrimonio.

Sull'orizzonte di Don Fabrizio il momento di personalizzare i ricordi è, come per tutti, quello della morte. Il Principe, dal balcone di un albergo maleodorante e anonimo, guarda alla casa «irraggiungibile» e «lontanissima» e sposta la pietà da sé alle cose:

ripensò [...] a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, [...] che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care.

Resta ora, per poco, il regno delle «reliquie», che è il dominio di Concetta, rimasta unica, sfiorita vestale del passato. Lascio la parola a Francesco Orlando, che discute adesso della sezione finale de *Il Gattopardo*:

L'ultima parte è come costruita sul doppio senso di «reliquie», magico-superstizioso bianco o memore-affettivo: le une e le altre non avendo retto a una verifica, ufficiale o inattesa, vengono abbandonate all'immondizia. L'impostura e il catastrofico smistamento di quelle sacre [...] sceneggiano uno zitellesco scadimento culturale. Nell'«inferno di memorie mummificate» della camera di Concetta, il cane imbalsamato era la sola innocua; quando il ritratto del padre non è piú che «alcuni centimetri quadrati di tela», le casse del corredo «alcuni metri cubi di legno», diventa la sola in cui un desolato-sconnesso sopravviva. Malgrado agli occhi di vetro si sposti «l'umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare», lo estingue nell'insensibilità l'atto finale. Concetta aveva diritto a succedere come soggetto: sacrificata mezzo secolo prima al compromesso di Tancredi e del padre, è fra coloro che hanno pagato un prezzo storico di cui non sanno.

Ci sono, ne *Gli oggetti desueti*, tante pagine eccellenti, ma questa è qualcosa di piú. Possiede una concisione e un vigore affatto fuori dell'ordinario. Concentra in brevissima, mirabile sequenza diver-

se delle categorie proposte in precedenza – magico-superstizioso bianco, memore-affettivo, desolato-sconnesso, – le inserisce dentro un orizzonte che è quello dello «zitellesco scadimento culturale»: ne fa un crescendo come quelli dell'opera che l'autore amava. Sembra in effetti la composizione di un musicista piú che quella di un teorico o di un critico della letteratura. Dietro l'impassibile atteggiamento dello studioso trattiene tutta la crudeltà e la crudezza tragica dell'originale, conferisce alle reliquie misura e peso. Siamo in presenza non soltanto dell'«umile rimprovero delle cose», ma delle loro lacrime: *lacrimae rerum* nel senso piú letterale, all'interno dell'«insensibilità» che le estingue. E Concetta, che ha pagato nella carne e nello spirito il prezzo della storia, lei che «aveva diritto a succedere come soggetto», è ella stessa ridotta a oggetto: invecchiato, decaduto, inutile, derelitto: desueto.

PIERO BOITANI