

NICCOLÒ AMELII

Sulla soglia della fine.

*Ipotesi interpretative sulla narrativizzazione del collasso dell'umano da Corporale alla
letteratura italiana contemporanea*

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICCOLÒ AMELII

*Sulla soglia della fine.**Ipotesi interpretative sulla narrativizzazione del collasso dell'umano da Corporale alla letteratura italiana contemporanea*

Messa al bando la componente escatologica dell'Apocalisse di matrice biblica, che rimane però archetipo narrativo secolarizzato, la letteratura del XX secolo ha continuato a interrogarsi sulla fine del mondo, delineando due principali ramificazioni tematiche, divergenti ma complementari: da un lato la rappresentazione di una realtà post-apocalittica (o post-catastrofica), dall'altro la messa in scena di un'attesa logorante e paranoica per l'imminente collasso della civiltà. Di questa seconda propaggine esemplare paradigmatico è certamente *Corporale* di Paolo Volponi (1974), in cui la fine del mondo assume a simbolo dell'avvento non procrastinabile della società tecnocratica. Il contributo si propone di esaminare, delineando un asse interpretativo che ha come punto di partenza *Corporale*, le risorse espressive e linguistiche, le strategie stilistiche e narrative, mediante cui il tema apocalittico viene declinato e rappresentato nel panorama letterario italiano contemporaneo, in special modo in due opere – *Le cose semplici* di Luca Doninelli (2015) e *Esecuzione dell'ultimo giorno* di Lorenzo Chiuchiu (2020) –, che si muovono nel limbo poroso e frastagliato che divide un 'prima', esistenziale e sociale, da un 'dopo', in cui la rovina e il disastro, individuali o collettivi, divengono cronotopi fondanti della narrazione, indirizzi di movimento sostanziali a cui è possibile far fronte solamente slanciandosi oltre la distruttività del reale o sprofondando verticalmente nel proprio spazio vitale.

L'Apocalisse biblica, svuotata in parte della sua primaria componente escatologica, diviene durante il XX secolo non solo modello narrativo secolarizzato, a tratti archetipico, ma anche e soprattutto paradigma di forme, immagini e motivi destinato a ricoprire un ruolo centrale nello sviluppo dell'immaginario culturale occidentale moderno, postmoderno e ipercontemporaneo. Nel graduale processo di distaccamento dalla sua originaria cornice divina e messianica, il racconto apocalittico di matrice biblica, in quanto veicolo privilegiato di una «peculiare potenza modellizzante nei confronti di ogni fine»,¹ assume, una volta travasato da modelli eminentemente teologici a «modelli ideologici»,² a dispositivo mitologemico,³ simbolico ed epistemologico tramite cui rappresentare e (ri)leggere le contraddizioni, gli smottamenti, le crisi reiterate che caratterizzano con intensità sempre maggiore la società novecentesca e, come logica conseguenza, quella attuale e al contempo proiettare al di là della contingenza del testo una riflessione sull'evoluzione storica dell'uomo e della civiltà umana e sulla sua possibile debacle.

Nell'ultimo secolo, infatti, l'idea della Fine è diventata un'idea non solo d'imminenza, ma, come segnalato da Kermode,⁴ anche d'immanenza, sempre presente, ormai consustanziale alla nostra realtà esistente e ai nostri modi di intendere i fatti del mondo e di relazionarci con essi. Proprio sulla scorta di questa doppia ramificazione, la letteratura del XX secolo e quella contemporanea si relazionano alla prospettiva apocalittica, tentando di rielaborare narrativamente le urgenti interrogazioni filosofiche, esistenziali ed etiche che tale prospettiva comporta. Nel far ciò, due sono le principali operazioni romanzesche che sono venute delineandosi con maggior forza e frequenza: da un lato la rappresentazione di una realtà post-apocalittica e post-catastrofica – tipica della letteratura distopica e fantascientifica –, dall'altro la messa in scena di un'attesa logorante e paranoica per l'imminente e presagito collasso della civiltà, i cui segnali presenti rimandano con un'insistenza e una progressione difficilmente ignorabile.

¹ I. DE MICHELIS, *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, in A. Leoni Federico, N. De Blasi, I. De Michelis (a cura di), *Apocalissi e letteratura*, Roma, Bulzoni, 9-15: 10.

² A. PLACANICA, *Segni dei tempi: il modello apocalittico nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 1990, IX.

³ D'altronde, come sottolinea Michele Cometa: «l'Apocalisse è uno dei libri più potentemente mitologici della Bibbia». Cfr. M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, :duepunti edizioni, 2004, 29.

⁴ F. KERMODE, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, 18.

Di questa seconda propaggine, esempio paradigmatico è certamente *Corporale* di Paolo Volponi (1974), in cui la fine del mondo occidentale 'assurge a simbolo dell'avvento non più procrastinabile di una iper-società tecnocratica, già attiva in germe e in rapida espansione, la cui espressione naturale, il suo «fiore» – per usare le parole di Elsa Morante – è «la bomba».⁵ Il protagonista di *Corporale*, Gerolamo Aspri, è al contempo un prodotto esemplare, come attore che subisce dettami dall'esterno senza poter controbattere alla pari, e però peculiare, *sui generis*, della società tardocapitalistica del secondo Novecento, che ha avuto la forza e la capacità di spezzare i cardini centrali, al contempo concettuali e pragmatici, su cui erano state costruite le grandi ideologie filosofiche ed economico-politiche novecentesche, in special modo quella marxista-comunista.

Intellettuale atipico e insofferente, uscito dal PCI e cacciato dall'industria, di cui ha fatto parte «per quasi dieci anni [...] nel settore delle relazioni interne»,⁶ il protagonista di *Corporale* vive una serie costante di scivolamenti e cadute, all'interno di una vicenda umana fatta di costanti fallimenti. Sebbene, almeno apparentemente, 'dentro' alle cose, conoscitore di fatti, dottrine e persone, Gerolamo prova un reiterato sentimento di disappartenenza ed estraniamento, nel momento in cui la realtà che lo accoglie, preda della crescente artificialità dell'umano (che trova poi sublimazione nella presenza pervasiva – e paranoica – della bomba H), dei suoi schemi dogmatici, delle sue abitudini ataviche, reprime sempre più duramente la natura animale che egli sente pulsare dentro di sé come fattore primo, essenziale e altamente veritiero del suo stare al mondo.

Per tentare di rispondere a questo stato di latente conflittualità e annichilimento, Gerolamo, con l'avallo 'ideologico' fornito, almeno in un primo periodo, dall'amico-antagonista Overath, intraprende, parallelamente alla ricerca fisica e conoscitiva di una realtà che, privata ormai di sicure tassonomie interpretative e di modelli certi di pensiero, viene esperita mediante il corpo e la registrazione sensoriale, ossessivamente percettiva, di ciò che è all'infuori di sé, progetti di azione e ribellione, dal carattere pseudo-criminale, proprio contro quella società soggiogante che ha decretato la sua graduale emarginazione. Sostituendo al pensiero astratto e metafisico una costante e maniacale operazione sensoriale (e sensuale), capace di restituire Gerolamo al suo baricentro naturale, non contaminato da influenze esterne, il protagonista di *Corporale* dichiara continuamente il proprio atto di sfida, affidando a questo 'sentire' primigenio l'arduo compito di fronteggiare «quella illusoria realtà, fatta di schemi, usi, abitudini, modelli di comportamento, ormai vilmente automatici, entro cui l'uomo crede di vivere».⁷ Riconosciuta però l'impossibilità di rivaleggiare singolarmente contro un intero sistema di potere e dominio, Gerolamo, abdicando alla sua nuova identità di bandito – Joaquín Murieta – decide di ritirarsi in sé stesso e, convinto dell'inevitabile esplosione di un conflitto nucleare, di costruirsi una tana, un luogo isolato dove poter sopravvivere all'imminente catastrofe.

Tuttavia, l'isolamento a cui Gerolamo tenta di abbandonarsi non si configura mai come semplice fuga dalla civiltà, come ripiegamento individuale improntato a moti di elegiaca solitudine e di «egoistica *ratio* contro la catastrofe imminente»,⁸ poiché rivela, pur nel suo «atteggiamento narcisistico»,⁹ il tentativo di emanciparsi dal disgregamento irrecuperabile dell'universo per ricostituire e rigenerare, rifiutando totalmente l'immagine convenzionale che la società gli ha

⁵ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, 19.

⁶ P. VOLPONI, *Corporale*, Torino, Einaudi, 2014, 91.

⁷ D. MARCHI, *De corporale: per appunti*, in S. Ritrovato, D. Marchi (a cura di), *Pianeta Volponi: saggi, interventi, testimonianze*, Pesaro, Metauro, 2007, 189.

⁸ M.C. PAPINI, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, 75.

⁹ Ivi, p. 24.

apposto addosso, la propria identità scissa, ferita e in divenire, eccedente ogni etichetta e ogni catalogazione, tendente a superare lo stadio costituito dall'uomo contemporaneo e la frattura tra 'essere' e sua controparte sociale, formulazione precostituita e conformante, imposta necessariamente dal determinato contesto storico.

Gerolamo, nel momento di affrontare una fine che percepisce prossima, porta con sé «quella carica eversiva che, pur tra le debolezze e gli errori, è venuto sviluppando contro la società».¹⁰ Questa postura 'combattiva', esauritosi negativamente il periodo del contrasto con l'altro e dell'esternalizzazione del sé – moti comunque appartenenti, codificati e riconoscibili all'interno del sistema dato e quindi compromessi in partenza e destituiti di ogni durata efficace – si riverbera principalmente nell'acquisizione di una nuova vitale consapevolezza, ossia che l'uomo, seppur artefice primo delle condizioni di distruttività e disequilibrio sociale, economico, politico ed ambientale che stanno causando, dietro la vetrina di un supposto infinito progresso, una netta regressione del reale esistente e delle forme, anche e soprattutto interrelazionali, con cui si esplica, non è più capace, rimanendo così com'è, di porvi rimedio, di attuare nuove e rapide strategie di contenimento. L'uomo, se vuole salvarsi e salvare il mondo circostante (o almeno quello che ne rimarrà) deve risorgere completamente nuovo, rinnovato alla radice, socialmente e biologicamente, rinunciando alla propria condizione onto-corporale, operando in sé e per sé una sorta di metamorfosi animale, a cui Gerolamo è già pronto a sottoporsi e che in parte ha già sperimentato nel suo lasciarsi coinvolgere 'corporalmente' dall'animalità impulsiva dei suoi sensi.

Ecco perché, rispetto ai suoi antenati Albino Saluggia ed Anteo Crocioni,¹¹ portatori di un'ideale umanitario e di istanze di solidarietà ed uguaglianza in contrasto con un ordinamento repressivo e autoritario e dunque destinati a soccombere,¹² Gerolamo Aspri compie un netto e ulteriore passo in avanti, intraprendendo uno scarto epistemologico che illumina secondo una prospettiva rafforzata il destino finale dell'uomo osteggiato, deriso, maltrattato e aprendo la via, sebbene solo potenzialmente, a una nuova forma di razionalità, capace di restituire all'umano, individualmente e collettivamente, un rinnovato senso delle proporzioni e dell'equilibrio nei rapporti tra sé e la natura circostante, tra la conoscenza e il corpo, tra l'intelligenza e il sentimento, tra il presente e il futuro.

Come abbiamo avuto modo di vedere, Gerolamo risponde coscienziosamente al conflitto che ingaggia con la società, attuando due diverse strategie comportamentali ed esistenziali: una centrifuga, sospinta dall'odio nei confronti delle storture e dalle brutture del sistema neocapitalistico e della società dei consumi, che lo induce a crearsi un alter-ego fittizio (Joaquín Murieta) e a «buttarsi aggressivamente in lungo e in largo per il mondo sociale, secondo le norme storiche dell'opposizione e della contestazione»;¹³ l'altra, invece, centripeta, quando l'angoscia e la paura per la distruzione atomica lo spingono a creare e a rifugiarsi nell'Arca-tana.

Sebbene, in questa parte finale, caratterizzata dal 'ritiro' dal mondo, il protagonista sembri sviluppare graduali tendenze paranoiche (mai esacerbate ed evidenti come quelle di Albino Saluggia in *Memoriale*), il sostrato di consapevolezza che nutre la sequenza delle scelte fatte e le idee riguardanti il destino ultimo dell'uomo post-atomico non si annichilisce mai sino a ridursi a mera follia fine a sé stessa, e perciò privata di ogni legittimità. Anche se alla fine la bomba non esplode e non si verifica dunque nessuna fine del mondo, nessun avvenimento apertamente catastrofico, il

¹⁰ G.C. FERRETTI, *Paolo Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, 3.

¹¹ Rispettivamente i protagonisti di *Memoriale* (1962) e *La macchina mondiale* (1965).

¹² Albino viene licenziato dalla fabbrica, mentre Anteo si suicida.

¹³ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, 292.

portato epistemologico del romanzo non ne viene invalidato. Lo scioglimento conclusivo dell'opera, allora, se da un lato segnala la «mediocrità irriscattabile del reale»,¹⁴ dall'altro sottolinea che, a prescindere dalla presenza o meno dell'evento epocale, qualsiasi prospettiva palinogenetica, di speranza in un mondo rinnovato alla radice, una volta estinta ogni aspirazione messianica e trascendentale, è affidata solo e solamente all'uomo. Si disvela, allora, il carattere ultimativo e conoscitivo dell'apocalisse, sebbene solo immaginata dal protagonista, che pone il soggetto che ne fa esperienza, seppure in forme prettamente mentali, di fronte a una scelta, a «un aut-aut *ultimo*».¹⁵

Pur non verificandosi, l'apocalisse atomica presagita da Gerolamo Aspri segna un punto di rottura, simboleggiando l'«esito di una malattia, di un male non più esterno e inidentificabile ma interno, insito nel “corpo” stesso che lo subisce»,¹⁶ correlativo oggettivo dell'estremo limite a cui è arrivata la società umana e da cui è difficile tornare indietro se non gettandosi completamente in avanti, facendo della crisi l'unico dispositivo di mutamento salvifico. Gerolamo è un profeta senza patria, abile a comprendere la pulsione di morte che ammantava e irretisce la società neocapitalistica e tecnocratica, determinandone le leggi e le dinamiche interne. Entro il perimetro di una realtà che, mai come nell'ultimo secolo, si è votata inconsciamente alla propria autodistruzione, le opere di Volponi – in cui «l'ossessione della catastrofe»¹⁷ è non solo motivo ricorrente, da *La macchina mondiale* a *Il pianeta irritabile*, ma vero e proprio nucleo mitologemico e motore concettuale – fungono da necessario e imprescindibile campo di verifica e di confronto per le narrazioni apocalittiche, post-apocalittiche e distopiche apparse successivamente, in special modo e con grande copiosità in questi ultimi decenni.

Nel XXI secolo, epoca segnata da un «tempo postumo, in cui tutto sembra essere già accaduto»¹⁸ (almeno sino all'esplosione della crisi pandemica da Covid-19) e da una percezione post-storica del presente, l'immaginario artistico e culturale ispirato ai motivi e alle atmosfere dell'Apocalisse biblica è letteralmente esploso. A partire dal periodo postmoderno e arrivando sino alle attuali nuove configurazioni romanzesche, la rinnovata attenzione per lo scenario apocalittico e per l'intero arsenale delle sue immagini e dei suoi motivi è sintomatica di una società occidentale in perenne crisi, sia essa economica, politica, culturale, ambientale, e che vede davanti a sé, con chiarezza sempre maggiore, il rischio di scomparire in quanto aggregato umano storicamente dato. Ecco perché, dal postmoderno ad oggi, i codici espressivi e figurativi ereditati dall'Apocalisse di Giovanni vengono utilizzati «per raccontare le crisi culturali ereditate da una modernità incompiuta, [...] rendendo l'apocalisse un simbolo, un'immagine, un modo di pensare, una modalità della visione, qualcosa che non smette di produrre significati».¹⁹

Quest'esigenza contemporanea di confrontarsi, quasi ossessivamente, con la potenziale scomparsa della civiltà umana, almeno per come la conosciamo, si esplica nella consapevolezza che il mondo artificiale dell'uomo e quello naturale della terra sono a un passo dal collasso definitivo, tangibile nei disastri di cui veniamo ogni giorno a conoscenza tramite telegiornali e web. Il

¹⁴ M.C. PAPINI, *Paolo Volponi...*, 67.

¹⁵ M. CACCIARI, *Il potere che frena: saggio di teologia politica*, Milano, Adelphi, 2013, 14.

¹⁶ M.C. PAPINI, *Paolo Volponi...*, 68.

¹⁷ *Ivi*, 26.

¹⁸ S. DI GIANVITO, *Dall'allegra apocalisse al trionfo dell'everyman. Rappresentazioni della fine nella narrativa italiana degli anni Duemila*, in A. Baldacci, A. Malgorzata Brysiak, T. Skocki (a cura di), *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Berlino, Peter Lang, 189-200: 189.

¹⁹ M. LINO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014, 7.

sentimento della fine del mondo – questa «fine che non smette di finire»²⁰ – è, allora, oggi attivo in ogni momento, e il ‘catastrofismo’ normalizzato che definisce la dimensione primaria del nostro presente segnala pragmaticamente l’irreversibile «scollamento tra evoluzione biologica e cultura»,²¹ lo sfasamento tra risorse naturali e sviluppo industriale e tecnologico, gli accentuati disequilibri economici che caratterizzano tutte le società sviluppate e in via di sviluppo.

Tuttavia, questo sottofondo pessimistico, questa *Stimmung* che informa gran parte della letteratura contemporanea, anche italiana, è sempre bilanciata da un desiderio di salvezza e di rigenerazione morale, da un tentativo di scoperchiare, adottando una prospettiva finzionale distanziata nel tempo, le distorsioni e le contraddizioni del presente storico per esorcizzare la paura che questo stesso presente non abbia un futuro reale. Proiettate in questa dimensione ondivaga e altalenante le contemporanee ‘narrazioni del disastro’ inscenano, dunque, istanze di resistenza antropologica e bisogni di conoscenza che si ricollegano *in primis* al valore etimologico del verbo *apokaluptein*, ossia quello di ‘svelare’, ‘mettere in chiaro’. Il tema apocalittico viene declinato nella letteratura italiana contemporanea in forme, ambientazioni, scenari e configurazioni narrative tra loro assai diverse e variegate, anche se, volendo operare una panoramica per forza di cose²² destinata a rimanere parziale e non esaustiva, la strategia retorica ed espressiva che pare maggiormente utilizzata è quella di situare le vicende diegetiche in uno scenario post-apocalittico, temporaneamente distante dal nostro *hic et nunc* e in cui gli avvenimenti catastrofici hanno già mutato radicalmente la conformazione del mondo e della società, oppure distopico, caratterizzato da un sistema sociale, economico, politico degenerato e che propone modalità di relazioni umane, post-umane e animali apparentemente fantascientifiche, elaborate però a partire da un processo di accrescimento esacerbato e di allargamento parossistico di problematiche, contraddizioni e ingiustizie che cominciano a rivelare il loro lato tragico anche nella realtà attuale.

Se il senso dell’agire umano sembra svanire, l’unico possibile senso ancora attribuibile al reale è quello disvelato dalla catastrofe e dal nuovo assetto che la catastrofe comporta. Ciò che allora appare condiviso, nelle pur diverse modalità di approccio alla vasta gamma di repertorio apocalittico che i romanzi italiani degli ultimi anni sperimentano, è, allora, l’atto di sfida posto «nei confronti della realtà contemporanea, incapace di offrire valide alternative».²³ Che esso si verifichi per mezzo di uno sprofondamento verticale nella propria individualità o nel racconto stratificato, complesso, sfaccettato di un’umanità sopravvissuta alla propria fine e che è costretta a inventarsi nuove modalità di sopravvivenza, adattamento e socialità, «l’obiettivo risulta sempre quello di superare una crisi dell’esperienza caratteristica di una situazione di stallo e di crisi».²⁴

In *Esecuzione dell’ultimo giorno* di Lorenzo Chiuchù l’apocalisse è un’apocalisse tutta interiore, che il protagonista Viktor Semënov (ispirato, come confessa l’autore, al pianista russo Aleksandr Nikolaevič Skrjabin) sperimenta su di sé, divorato dall’ossessione utopica e al contempo feroce di comporre un’opera musicale multimediale definitiva, risolutoria, capace di decretare la fine del mondo conosciuto. A trent’anni, convinto che il suo destino gli sia stato «iniettato»²⁵ nelle vene e sia dunque inconfutabile, il protagonista di questo racconto lungo, espressionista, squarciato da lampi lirici e da una lingua oracolare, sempre tesa, lucida e però a tratti delirante, comincia il suo

²⁰ M. BÉLPOLITI, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, 130.

²¹ M. LINO, *L’apocalisse postmoderna...*, 7.

²² Considerata anche l’attuale proliferazione di questo genere di narrazioni.

²³ S. DI GIANVITO, *Dall’allegria apocalisse...*, 196.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L. CHIUCHIÙ, *Esecuzione dell’ultimo giorno*, Perugia, Aguaplano, 2020, 7.

«apprendistato da visionario».²⁶ Come fosse un uomo in missione, Viktor Semënov rinuncia al reale circostante per inabissarsi nella realtà del suo io più profondo, votato alla creazione dell'ultima grande opera umana prima della fine. In questo processo a tappe logorante e annichilente, in cui l'ispirazione del genio si ciba dell'essere mondano, terreno, Semënov si sottopone ad auto-flagellamenti sempre più estremi e prolungati per rendersi degno del compito di cui si sente destinatario unico e assoluto, per raggiungere quell'ascesi che è il primo movimento del suo delirio iniziatico, andando incontro ad una trasformazione fisica che ne cambia a poco a poco i connotati.

Odiando il mondo e venendo da esso respinto, in un moto circolare in cui sfuma la consequenzialità causa-effetto, Semënov fa del cielo e della sua materia oscura la sua «geografia da visionario».²⁷ La musica diviene, in un processo metaforico che ci riporta a *Corporale*, l'innescò della bomba H, il veicolo di un'autodistruzione personale che vuole essere anche distruzione della civiltà umana. La fine del mondo si trasforma, allora, da momento di angoscia esistenziale a traguardo da raggiungere al più presto. La pulsione di morte ingloba e poi annulla l'istinto di conservazione e inaugura una dimensione dell'essere che desidera la sparizione definitiva, l'apocalisse finale, un'apocalisse senza alcun dopo, senza alcuna edificazione di mondi nuovi, resurrezioni o palingenesi, che si esaurisce nell'attimo stesso della sua comparsa. Il carattere rivelatorio ed epifanico insito nella componente apocalittica si rivela dunque nella tensione verso l'apogeo finale e non nell'illuminazione retrospettiva di un passato di cui non conosciamo nessun dettaglio, ed altresì nel senso che dona ai giorni che separano la vita da una morte che il protagonista anela e brama.

Non c'è alcuna volontà progressiva in Semënov, nessuna speranza salvifica. Se Gerolamo Aspri costruisce la propria Arca-tana per sopravvivere all'imminente catastrofe nucleare e sperimentare una consapevole mutazione antropologica che tenda ad un nuovo ordine razionale tra l'uomo e la natura, tra l'essere e il dover essere, Semënov compone la musica della fine per sopravvivere, condannandosi alla morte e all'oblio, ad una realtà meschina e ignobile, che non è possibile redimere in alcun modo. La morte a cui Semënov vuole andare incontro disvela, allora, una dimensione paradossalmente vitalistica, la massima espressione del sé, il compimento apicale di un destino non comune. La solitudine che accomuna Semënov e Gerolamo Aspri è una solitudine abbracciata coscienziosamente, figlia della consapevolezza che non si può «scampare al vivere soli»,²⁸ tutto il resto è imposizione esterna, calcolo e interesse, bisogno di aiuto, mancanza estemporanea. Allo stesso tempo, come Gerolamo Aspri durante il suo isolamento, Semënov, durante un periodo di degenza in ospedale, intravede nell'invenzione di un suo alfabeto personale una «rappresaglia»²⁹ nei confronti del mondo esterno, la possibilità di essere autosufficiente nella propria esibita e difesa autarchia. Tramite la fine ritornare all'*archè*, al principio generatore; sembra questo l'obiettivo dichiarato di Semënov, voglioso di regredire ad un magma indistinto e invariato, di recuperare il nulla eterno per sconfiggere definitivamente la caducità. La sintassi della distruzione che Semënov va componendo nel febbrile avvicinamento alla data del concerto, che corrisponde al solstizio d'inverno, si configura come atto di mitologizzazione del sé, a cui sacrificare la propria corporalità, la propria conformazione biologica, in un processo graduale di metamorfosi ignota e di regressione vegetale, che attiva delle analogie con il fenomeno di antro-animalizzazione a cui

²⁶ Ivi, 7.

²⁷ Ivi, 8.

²⁸ Ivi, 17.

²⁹ Ivi, 18.

Gerolamo Aspri mira a sottoporsi, cosciente della necessità di recidere ogni legame con la condizione umana esistente.

Semënov progetta il proprio rifugio, così come Gerolamo, ma è un rifugio dal mondo che non prevede sopravvivenza o sopravvissuti, nulla è recuperabile, nessuna tensione divina, nessuna proiezione escatologica o apocatastasica è destinata a intervenire. L'apocalissi finale rappresentata nel romanzo nega il divenire, la mutazione, il rovesciamento dei tempi, ma sigilla l'eterno, nonché una rinascita, quella di Semënov, morto in vita e vivo nella morte. In questo viaggio allucinato nella propria psiche, nel proprio corpo autodistruttivo, Semënov accede a verità profetiche, che acuiscono la sua consapevolezza riguardante il destino ultimo dell'uomo, di ogni uomo, che è un destino di violenza, «violenza del compimento».³⁰

Nel delirio finale, concitato e visionario, in cui parallelamente al prosieguo del concerto sembrano aprirsi le porte dell'inferno, Semënov viene «assalito dalla materia»,³¹ sovrastato dal silenzio, gli strumenti sembrano umanizzarsi, combattere, ma l'apocalisse non arriva. Sebbene appaia in potenza, prossima a manifestarsi, la sinfonia non riesce ad evocarla, a farla apparire. Semënov rimane sconfitto, la morte lo respinge. Niente catastrofe, niente principio generatore, solo l'arresto estatico, sospeso, dell'*epoché*, «supremo momento di istantanea immobilità [...], momento in cui l'essere è tutto nella sua immobilità».³²

Mentre nell'*Esecuzione dell'ultimo giorno* Chiuchiù inscena narrativamente l'attesa paranoica e ossessiva per il sopraggiungere di un'apocalisse privata, individuale, architettata coscienziosamente dal protagonista come *telos* finale della propria esistenza, ne *Le cose semplici* di Luca Doninelli³³ l'elaborazione romanzesca del topos apocalittico si delinea secondo strategie di rappresentazione maggiormente canoniche e diffuse. La vicenda si svolge in un futuro prossimo – il 2039 – non molto distante da noi, in un mondo dai tratti post-apocalittici – che si rifanno ad un immaginario consono: città in totale disfacimento, violenza per le strade, sopravvivenza per espedienti, regressione a forme arcaiche di commercio –, ma non totalmente trasfigurato, in cui, sebbene sia avvenuto il crollo di ogni istituzione, di ogni regolamentazione sociale, di ogni rapporto economico e di ogni istanza politica, l'uomo conserva ancora la propria umanità, seppur costretto a rinegoziarla per adattarsi a questa nuova realtà decaduta, collocata in una dimensione storica da 'post-fine'.

Il romanzo dichiara immediatamente la propria conformazione meta-narrativa a doppia cornice, dal momento che lo spazio diegetico viene occupato quasi interamente dal racconto diaristico del protagonista, Dodò, professore universitario che avrebbe voluto fare lo scrittore, i cui quaderni, una volta morto, vengono sistemati e pubblicati dal figliastro, Mark. La dimensione diaristica del romanzo impone, allora, un'analogia con la predisposizione diaristica propria dei romanzi volponiani, *Memoriale* e *Corporale* in primis. Il diario si configura, infatti, come «modulo, strumento per accedere ad un "qui e ora", necessario al compimento, non certo sperimentalistico, bensì concreto, entro cui s'innerva la verità del dire quanto del fare».³⁴

In un mondo, come quello che fa da sfondo agli avvenimenti de *Le cose semplici*, in cui l'atto di scrivere in quanto operazione destinata ad un pubblico leggente diventa inutile e anacronistico, la necessità di tenere un diario in cui registrare le vicende del presente e rimemorare quelle del passato risponde non solo al bisogno di tenere insieme un filo rosso capace di dare continuità alla propria

³⁰ Ivi, 45.

³¹ Ivi, 52.

³² A. PLACANICA, *Segni dei tempi...*, XXVIII.

³³ L. DONINELLI, *Le cose semplici*, Milano, Bompiani, 2015.

³⁴ D. MARCHI, *De corporale...*, 187-188.

storia personale, di ricucire le cesure e le aporie di una cronologia interrotta drammaticamente dalla fine del mondo, ma anche di testimoniare e fornire un senso alle nuove forme sociali, economiche e relazionali caratteristiche di un futuro desolante che si è fatto presente reale e tangibile a seguito dell'improvviso collasso della civiltà, nonché di riflettere e di interrogarsi sui motivi per cui la società umana non ha saputo evitare il proprio auto-annichilimento, sebbene i segnali del disfacimento imminente fossero ormai davanti agli occhi di tutti. Veicolo di interrogazione identitaria e al contempo di ricognizione storico-sociologica, il diario tenuto da Dodò si trasforma in dispositivo epistemologico atto a conferire veridicità al 'dopo', a ciò che è rimasto dopo che l'apocalisse voluta dall'uomo (ma in forme opposte a quella anelata da Semënov) ha rivelato l'impossibilità di ogni intervento divino, di ogni palingenesi escatologica.

Ancora una volta, all'uomo e solo all'uomo è chiesto di fare una scelta, di cercare cosa è salvabile, cosa è migliorabile, cosa è tramandabile in un mondo che viene dopo la fine del mondo civilizzato. Viene fuori, allora, la tensione costruttiva e anche performativa che, rivelatasi totalmente mancante nel romanzo di Chiuchiù, innerva le azioni dei personaggi del romanzo, in particolar modo del protagonista e di sua moglie, Chantal. Costretti dal crollo improvviso di ogni cosa – comunicazioni, rete, petrolio, denaro, governi – a rimanere separati per vent'anni, lei a New York, lui a Milano, i due riescono, dopo lunghe vicissitudini, a ritrovarsi, e da quel momento in poi, sebbene intercalato nelle vicende personali dei singoli personaggi, il racconto, soffermandosi sulla descrizione del funzionamento della BKU, l'Università-Stato fondata da Chantal (Medaglia Fields a soli ventun anni) sulle ceneri della New York University, delinea le modalità effettive con cui l'uomo, tornato a socializzare e a collaborare, tenta di ricostruire la propria società cercando di imparare dalle scelleratezze del proprio passato, dalle degenerazioni più efferate di una vecchia normalità non più riproponibile.

Tutto il romanzo è percorso da una dialettica contrastiva che, se da un lato registra la regressione mentale e psichica a cui sono andati incontro i sopravvissuti e, dunque, segnala, in generale, il balzo indietro nella linea storica della civiltà – niente più leggi, violenza quotidiana, linguaggio sempre più disarticolato e povero, perdita della percezione temporale, imbarbarimento nei rapporti interpersonali –, dall'altro oppone il bisogno, incarnato principalmente dalla figura di Chantal, di salvaguardare il sapere e la conoscenza umana, le forme minime ma potenzialmente rinnovabili *ad infinitum* della cultura occidentale. La critica implicita, e dunque non necessariamente forzata, insita in un'operazione narrativa come quella de *Le cose semplici*, alla società attuale, alle sue dinamiche ipertecnologiche, alle sue accelerazioni schizofreniche, alle sue degenerazioni politiche ed economiche, al suo sfruttamento onnipervasivo, si accompagna poi al vagheggiamento, dal sapore a tratti arcaizzante ed elegiaco, di un ritorno a fasi preindustriali del vivere sociale.

La storia personale di Dodò, che risponde, come abbiamo già scritto, ad un'esigenza individuale di raccontarsi per non smarrire, in una realtà totalmente sfatta, disconnessa e decomposta, la propria identità e la propria narrazione di sé, si allarga perciò, specialmente in alcuni passaggi chiave, sino a divenire una panoramica antropologica sul mondo alla fine del mondo. Ne *Le cose semplici* la civiltà, portata all'esasperazione, si è auto-annientata perché chi la governava non aveva più la forza e la voglia di controllarla, il mondo stava andando troppo veloce per poter pensare di riuscire a gestirlo ancora. Il potere, allora, ha allentato il freno e abbandonato la scena. Il caos è cominciato in quel momento.

Rispetto a *Corporale*, non c'è qui alcuna traccia di ipotesi post-umana, anche quando la civiltà è deflagrata l'uomo rimane quello che è, sebbene riadattato a nuove forme di socialità, consapevole

però, almeno nei suoi esemplari più illuminati (come Chantal), che la salvezza, slanciandosi oltre la distruttività del reale, o sarà collettiva o non sarà, e che è necessario ripartire dalla salvaguardia di valori comuni e imprescindibili, come la solidarietà, l'amore, il rispetto, reimparando da capo comportamenti basilari – avere fiducia nel prossimo, ad esempio. Si delinea, perciò, all'interno di questa doppia dinamica (*pars destruens* – *pars construens*), sulla scia di questo continuo andirivieni comparativo tra un 'prima' e un 'dopo', di questa dislocazione temporale che permette un distanziamento retrospettivo e a tratti analitico, uno degli aspetti centrali, tipici, dei romanzi di matrice post-apocalittica e distopica propri del panorama italiano contemporaneo, ossia quello di compilare una denuncia narrativa, esplicantesi naturalmente nella descrizione delle conseguenze catastrofiche causate dal collasso della civiltà, alla realtà presente, alla società dell'oggi sull'orlo del baratro, e al contempo di suggerire gli elementi minimi, non certo utopici, ma, appunto, le 'cose semplici' che intitolano il romanzo in questione, da cui ripartire nel tentativo di frenare, prima che si verifichi davvero, al di fuori della finzione, la catastrofe definitiva.