

CHRISTIAN D'AGATA

*Quando il mondo brucia. Le apocalissi senza fine di Morselli, Volponi, Calvino, Eco*

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]

CHRISTIAN D'AGATA

*Quando il mondo brucia. Le apocalissi senza fine di Morselli, Volponi, Calvino, Eco**Le apocalissi culturali di Ernesto De Martino*

«Ma che cos'è la fine del mondo se non sempre la fine del proprio mondo?»,<sup>1</sup> si chiedeva Ernesto De Martino – antropologo e curatore della famosa «Collana viola» Einaudi con Cesare Pavese – in un'intervista a Cesare Cases rilasciata pochi mesi prima di morire. Domanda che sintetizza il concetto di apocalisse culturale, poi esplicitato ne *La fine del mondo*, volume pubblicato postumo nel 1977 dopo un accidentato percorso di ricostruzione filologica. Il tema della 'fine del mondo' aveva infatti impegnato a fondo l'antropologo napoletano senza però concretizzarsi in un pensiero organico. Saranno i suoi allievi a schiuderne il laboratorio, disseminato in appunti e diari, consegnando alla cultura italiana un lavoro inquieto la cui ricezione è stata amplissima.<sup>2</sup> Sembra concentrarsi quindi in quest'ultimo scorcio di anni Settanta – che si conclude con la biblioteca in fiamme de *Il nome della rosa* (1980), metafora di un mondo giunto alla fine – una riflessione escatologica, iniziata decenni prima, prodotta dal tramonto del mondo agricolo, dalla Guerra Fredda e dagli anni di piombo. Tale contesto culturale aveva provocato una diffusa attesa apocalittica, una crescente insoddisfazione di cui la letteratura si era fatta carico con voci estremamente diverse caratterizzate da costanti e specificità.

Prima di addentrarci, è utile però delimitare il senso del termine 'apocalisse' così come verrà utilizzato in queste pagine. Dal greco *apokálypsis*, 'rivelazione di cose nascoste', la letteratura apocalittica si basa su alcuni scritti in ebraico e aramaico,<sup>3</sup> soprattutto l'*Apocalisse* di Giovanni, trasformandosi nei secoli in una sorta di costante antropologica<sup>4</sup> che

trova fondamento in una costruzione mitica di palingenesi del mondo e riscatto dalle insoddisfacenti condizioni di vita attuali. Il tema apocalittico si trasforma così in un modo della scrittura, facendo ricadere le sue caratteristiche nel campo più vasto delle strutture letterarie.<sup>5</sup>

È in questo contesto che opera De Martino con i suoi studi a metà strada tra etnologia, antropologia e filosofia, all'interno di un orizzonte heideggeriano in cui il nucleo essenziale è «il problema dell'esservi, teso tra il rischio della crisi radicale e la ricerca di riscatto».<sup>6</sup>

In particolare, le apocalissi culturali si manifestano in tutti quei casi in cui un dato orizzonte culturale viene messo in crisi. Pensiamo ai Bambara<sup>7</sup>, una popolazione del Niger protagonista di una corrente migratoria verso la costa, che, non riconoscendosi nel nuovo orizzonte culturale caratterizzato dalla burocrazia e dalla modernità delle ferrovie, vengono colpiti da una epidemia di

<sup>1</sup> C. CASES, *Un colloquio con Ernesto De Martino*, citato in M. MASSENZIO, *Premessa*, in E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino, 2019, IX.

<sup>2</sup> Cfr. D. FABRE, *La controversa ricezione de «La fine del mondo»* in E. DE MARTINO, *La fine del mondo...*, 45-58.

<sup>3</sup> «Questi scritti sono specialmente Daniele, 1 Enoc, 2 Baruc, 4 Esdra, l'Apocalisse di Abramo e la semitizzante Apocalisse di Giovanni» (K. KOCH, *Difficoltà dell'Apocalittica. Scritto polemico su d'un settore trascurato della scienza biblica*, traduzione a cura di R. Bazzano, Brescia, Paideia Editrice, 1977, 23).

<sup>4</sup> R. NISTICÒ, *Apocalisse*, voce in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, 2007, 125.

<sup>5</sup> Ivi, p. 126.

<sup>6</sup> M. MASSENZIO, *Premessa*, XIII.

<sup>7</sup> I Bambara sono un'etnia originaria del Mali citati da De Martino come esempio di 'apocalisse culturale'. In realtà, come segnalato dai curatori dell'edizione Einaudi, non si tratta dei Bambara, ma di una setta degli Haouka, nata all'interno delle popolazioni Songhai.

disordini psichici a cui medici e psichiatri non sanno dare risposta. È uno dei Bambara a risolvere la questione adattando i vecchi riti alla nuova situazione, mettendo al centro del Pantheon il governatore inglese (il cui spirito ora è evocato nei riti di possessione) e proponendo come formule liturgiche le formule burocratiche:

In tal modo i traumi e i conflitti accumulati quotidianamente, e che prima esplodevano in disordini psichici veri e propri, venivano ora fatti defluire nell'ordine rituale della possessione e ricevevano orizzonte in figurazioni mitiche definite. Così il nuovo dispositivo culturale poté assolvere una funzione riequilibratrice e reintegratrice, e i disordini psichici trovarono la loro più appropriata modalità di controllo.<sup>8</sup>

Il dramma dei Bambara è prodotto da una crisi dello spaesamento, dall'incomprensione di un Potere percepito come estraneo. La soluzione non può essere quella proposta dalle autorità, attraverso tentativi di comprensione razionale del fenomeno, ma nasce nella 'relazione' tra pari. Infatti, è uno dei Bambara a proporre il mutamento del rito, permettendo ai suoi compagni di rielaborare il nuovo mondo attraverso schemi familiari. A tal proposito De Martino parla di 'ethos del trascendimento della situazione nel valore',<sup>9</sup> ovvero di una forza valorizzatrice capace di trascendere la situazione. In questo senso, l'esperienza apocalittica non è una forma di sopportazione passiva da parte degli sconfitti della Storia, ma è una disposizione di resistenza attiva alla violenza del Potere, una *pars destruens* che fa da fondamento alla *pars costruens* di una società diversa. Infatti, secondo Giuseppe Ruggeri, teologo che ha usato la categoria di *homo apocalypticus*, il merito di De Martino è stato «soprattutto quello di fare della mentalità apocalittica, in quanto rifiuto della forma dell'esistente, quasi un trascendentale, un atteggiamento necessario in quanti non si rassegnano».<sup>10</sup> Nel nostro discorso, allora, l'apocalisse contemporanea<sup>11</sup> – declinata in molteplici forme tra cui romanzi, serie tv, videogiochi, film di genere post-apocalittico<sup>12</sup> – «può essere espressione di un rifiuto e di una fuga della realtà, ma anche di un impegno per una prassi di cambiamento, combinandosi altresì con una partecipazione attiva alla sofferenza dell'esistente».<sup>13</sup> È nel secondo caso che l'apocalisse da semplice forma apotropaica e rassicurante diventa motore del progresso e del cambiamento: «quella che De Martino chiama "operazione culturale" dell'apocalittica, quella cioè per cui l'attesa della fine si trasforma in resistenza attiva al dominio dell'esistente e non già in evasione».<sup>14</sup>

### *Quando il mondo brucia: la relazione e i dispositivi culturali*

<sup>8</sup> E. DE MARTINO, *La fine del mondo...*, 73-75.

<sup>9</sup> «L'uomo, per De Martino, infatti, è certamente "gettato" nell'esistenza, in senso ontologico ed esistenziale ma, in quanto "presenza", ciò che lo caratterizza principalmente è quella possibilità di andare "al di là" e, cioè, di trascendere la situazione in cui è gettato – in maniera volontaria o involontaria, consciamente o inconsciamente. [...] è l'ethos il motore del trascendimento, dove per ethos si intende la capacità di valorizzazione della situazione e di se stessi nella-situazione». P. CALANDRUCCIO, *L'ethos del trascendimento in quanto universale che necessita del particolare*, «Consecutio Temporum», maggio 2016, 9, 6.

<sup>10</sup> G. RUGGERI, *Esistenza messianica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020, 14.

<sup>11</sup> Cfr. F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Milano, Meltemi, 2021; R. NOTTE, *Fenomenologia della fine del mondo. Scienza Fiction e Fantasy dall'Ottocento a oggi*, Roma, Bulzoni editore, 2012; M. LINO, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2014; A. BALDACCI, A. M. BRYSIK, T. SKOCKI (a cura di), *Il futuro della fine*, Berlin, Peter Lang Verlag, 2020.

<sup>12</sup> Cfr. J. BERGER, *After the End: Representations of post-apocalypse*, London-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

<sup>13</sup> G. RUGGERI, *Esistenza messianica*, 16.

<sup>14</sup> Ivi, 17.

Il presente contributo intende quindi analizzare alcuni dei romanzi apocalittici della fine degli anni Settanta con l'obiettivo di esplicitarne la funzione di critica dell'esistente, suggerendo con la formula «quando il mondo brucia» un'esperienza temporale del tutto atipica,<sup>15</sup> dove il tempo non viene semplicemente scandito da un prima e un dopo, ma emerge il *kairós* apocalittico. La possibilità che ci sia un 'dopo' risiede infatti nella capacità dei personaggi di abitare questo *kairós*, di esprimere un cambiamento, impegnandosi nell'*ethos* del 'trascendimento della situazione in valore' che è, in fondo, una forma di resistenza al dominio del Potere.

Più nello specifico, nelle narrazioni catastrofiche l'istanza critica nei confronti del Potere è su almeno due livelli diversi: ad un primo livello, quello dell'Autore,<sup>16</sup> la critica è alla realtà attuale, alle forme di Potere contemporanee, attraverso mondi alternativi in cui i problemi del presente hanno portato alla Fine (ad esempio, il solipsismo indotto dalla società in *Dissipatio H. G.*, il capitalismo e la guerra atomica ne *Il pianeta irritabile*, il dogmatismo della Fede ne *Il nome della rosa*, o nei romanzi degli ultimi decenni la crisi climatica e l'evoluzione tecnologica incontrollata); ad un secondo livello, quello della *fabula*, le forme di resistenza al Potere sono invece incarnate dai protagonisti che 'gettati' in un mondo ostile, spesso invivibile, tentano in qualche modo di sopravvivere, non arrendendosi alla pulsione di morte, ma coltivando una forma di speranza.

Ci soffermeremo soprattutto su questo secondo livello con un'analisi comparativa che si basa sul ruolo dei dispositivi culturali e della relazione, in quanto l'individuo, o meglio l'*esservi*, è heideggerianamente «essere-nel-mondo» e ciò comporta un «essere-presso» gli oggetti, «avere-a-che-fare» con essi, ma anche un «essere-con» gli altri. Il carattere di co-essere (*mitsein*). È in questo spazio esistenziale, caratterizzato dalla presenza dell'Altro, in cui è possibile proporre un *ethos* del trascendimento.

In particolare, per quanto riguarda gli oggetti, si analizzeranno quegli oggetti che, nel passaggio da un mondo culturale all'altro, smettono di essere semplicemente 'a portata di mano', e vengono investiti di un significato simbolico che li trasforma in veri e propri dispositivi culturali. Con dispositivo si intende secondo la definizione di Agamben:

chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare, assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi.<sup>17</sup>

Per quanto riguarda la relazione, invece, ci si ricollega all'ermeneutica della narrazione proposta da Antonio Sighera nel suo volume *Ermeneutiche*,<sup>18</sup> dove si trova una rilettura in senso relazionale de *Il fu Mattia Pascal*. Nell'interpretazione di Sighera, il testo pirandelliano si configura come il racconto per iscritto di Mattia dove il narratario è Don Eligio Pellegrinotto, il 'tu' a cui si rivolge Mattia durante il suo racconto. Sighera fa quindi emergere l'essenza temporale insita nel suo narrare: «Il Mattia che inizia a narrare tra le mura della scalcinata chiesetta di Santa Maria Liberale non è lo stesso Mattia che conclude il proprio racconto sei mesi dopo, profondamente cambiato dalla sua stessa narrazione».<sup>19</sup>

<sup>15</sup> «Essa [l'Apocalisse] è l'evento unico che interrompe la storia, la elimina, la solleva, ciò che mette fine al dipanarsi lineare delle cose nel tempo. L'apocalisse è anzi propriamente ciò che ci consente di percepire la storia per quello che è: come corsa disperata, in una landa disperata» (M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, :duepunti edizioni, 2004, 44).

<sup>16</sup> Con Autore ci si riferisce al concetto di 'Autore modello'. Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>17</sup> G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*, Milano, nottetempo, 2018, 21-22.

<sup>18</sup> A. SIGHERA, *Ermeneutiche. Punti di vista dal confine*, Leonforte (en), Euno edizioni, 2019.

<sup>19</sup> Ivi, 75.

Questo perché per Mattia Pascal raccontare, nel dialogo con Eligio, significa rivivere le proprie vicende, dando significato alla propria esperienza, producendo in lui un autentico cambiamento.

L'esempio pirandelliano ci porta, sulla scorta di Sichera, a rileggere i grandi testi della letteratura (e non solo) in un'ottica relazionale sottolineando da un lato il significato dell'«incontro Io-Tu», centrale nella *Gestalt Therapy*, e dall'altro quel fondamentale 'essere-con' gli altri che si dà nella cura di ascendenza heideggeriana.<sup>20</sup> Ma non solo. Sichera mostra significativamente un secondo aspetto di un'ermeneutica relazionale della narrazione che riguarda il rapporto testo-interprete:

La funzione strutturante e motivante del 'tu' richiede anche un'obbedienza (nel senso proprio dell'*ob-audire*) da parte dell'interprete. [...] colui che per statuo dovrebbe leggerli in maniera paradigmatica – il critico appunto – è chiamato a lasciarsi 'normalizzare' dalla parola altrui, facendosi dettare da lei, gadamerianamente il metodo della sua comprensione. Ma questo significa [...] imparare a concepire l'atto critico come il racconto di una relazione viva con il 'tu' del testo colto nella sua assoluta specificità, narrato nella sua capacità modificatrice, nella sua interazione col 'suo' lettore». <sup>21</sup>

Il raccontarsi, il rivolgersi, il dirsi all'Altro è allora duplice, *dentro e fuori* il testo: *dentro*, nella co-appartenenza di personaggi romanzeschi che vivono, soffrono, esprimono il proprio dramma esistenziale, cercando nell'incontro-scontro e nel dialogo una risposta e un cambiamento; *fuori*, nella «traità»<sup>22</sup> che si configura tra testo e lettore, dove a modificarsi è la nostra stessa esperienza del mondo.

#### *I relitti di Dissipatio H. G.*

Il Settantasette è l'anno fondamentale della riflessione apocalittica italiana: per una curiosa 'coincidenza' vengono pubblicati sia *La fine del mondo* che la prima edizione – anch'essa postuma – di *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, espressione massima di un'apocalisse esistenziale dai tratti psicopatologici.<sup>23</sup> Sin dall'incipit di *Dissipatio*, dove un fobantropo<sup>24</sup> assiste all'enigmatica scomparsa del genere umano, a essere protagonista è ciò che «rimane». Ricordi, suoni, oggetti che inducono il protagonista a interrogarsi ancora e ancora sul destino degli esseri umani: «Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'». <sup>25</sup> Nella discontinuità più assoluta, nell'assurda e improvvisa sparizione degli altri, la loro presenza 'urla' nei loro oggetti: una bottiglia con corona reale sullo sfondo, un libro di Simone De Beauvoir, un orologio da polso, un giubbotto di pelle, degli occhiali sulla scrivania. Non solo, vi sono anche gli oggetti del fobantropo, che lo interrogano e lo irretiscono nella loro dimensione di abitudine, «l'assedio delle piccole cose 'care'»:

Piccole cose familiari e vischiose, gli oggetti che ti riaggantano, e ognuno ha il suo modesto fascino prensile, tenace, è la foto fatta da te, incorniciata da te, della neve d'aprile sul tetto, il tappetino finto-buchara che ti sei regalato per Natale, la macchina da scrivere col foglio infilato

<sup>20</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, traduzione a cura di A. Marini, Milano, Mondadori, 2015.

<sup>21</sup> A. SICHERA, *Ermeneutiche...*, 81.

<sup>22</sup> Cfr. G. SALONIA, *Il paradigma triadico della traità. I contributi della Gestalt Therapy e di Bin Kimura*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2012.

<sup>23</sup> L'apocalisse psicopatologica è rappresentata da tutte quelle esperienze di delirio da fine del mondo, estraniamento, perdita della realtà mondana che sono caratterizzate – in netta opposizione all'apocalisse culturale – dall'impossibilità da parte del malato di pensare di poter esistere in qualunque altro mondo possibile (E. DE MARTINO, *La fine del mondo...*, 547-580).

<sup>24</sup> «Sono, a intervalli, fobantropo, ho paura dell'uomo, come dei topi e delle zanzare, per il danno e il fastidio di cui è produttore inesausto» (G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 2012, 43).

<sup>25</sup> Ivi, 9.

sul rullo, il fanale da caccia a carburo che non ti serve ma sta così a posto in anticamera col suo rosso vivo, il long-playing con la sonata per piano di Albinoni. E ognuno col suo struggente appello, con la sua insidia: e vuole intrattenerti, legarti, si stupisce che tu abbia pensato di, tentato di... Ma infine, se torni, ti dicono, se sei ancora qui, è stato anche per noi.<sup>26</sup>

Oggetti degli altri, oggetti propri, sono loro in prima battuta a interrogare il protagonista, a richiamarlo al proprio dovere di resistere. Per cercare di riprendere le fila di un mondo perduto, per tentare un *ethos* del trascendimento, il protagonista di *Dissipatio* si serve di questi oggetti per costruire un cenotafio, un monumento funebre all'umanità scomparsa: «un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo».<sup>27</sup> Gli oggetti vengono privati della loro usabilità, del loro 'essere-per', diventando invece espressione dell'assenza degli altri, monumento alla loro scomparsa.

E in quell'ottica relazionale di cui abbiamo parlato, gli Altri sono rappresentati soprattutto dall'ex fidanzata Henrietta e dal dottor Karpinsky. Nella conclusione del romanzo, è proprio il dottore il 'tu' a cui è indirizzato ogni gesto del protagonista, che lo cerca, lo aspetta, dopo aver sentito la sua voce (forse un'allucinazione?):

Non spero. Tuttavia, sono venuto a Crisopoli per vederlo (il mio primo incontro cosciente con lui), e sento che lo vedrò. Vero e presente. Ritto nel suo camice bianco, macchiato di sangue sul petto dove l'hanno colpito. A braccia aperte. [...] È il piccolo, semplice uomo di allora. Viene, semplicemente, a cercarmi, e è già in cammino. La mia è una certezza, non propriamente un'attesa, e mi libera da ogni impazienza.<sup>28</sup>

Quest'attesa – che rievoca l'attesa di Godot<sup>29</sup> – è l'unica possibile per l'io sperduto in un mondo estraneo.

Mentre il protagonista, «l'individuo insignificante [...] eletto a incarnare la continuità»,<sup>30</sup> attende, si affaccia alla sua mente l'idea che la cultura non finirà: «La cultura porta in sé il solvente per ciò che la fa vivere e per ciò che la nega [...] checché avvenga di catastrofico, resiste. Resiste e risorge. [...] Per lei non c'è fine del mondo, o la fine stessa del mondo le offrirebbe di che alimentarsi ed esercitarsi».<sup>31</sup> Ma per esistere, la cultura ha bisogno di una comunità e il Sopravvissuto non può esprimere un reale *ethos* del trascendimento se l'Altro è assente. Per questo attende l'avvento del defunto Karpinsky, figura che ricorda il Cristo risorto che darà l'avvio alla fine del mondo, una salvezza 'umile' (in quanto Karpinsky non è un dio, ma solo un uomo) che sembra però essere vana. Non ci sarà infatti un mondo per l'uomo e l'ultima immagine, quella della città del Mercato,<sup>32</sup> evoca un nuovo inizio: il regno delle banche fa posto al verdeggiare delle piante selvatiche, la natura si riprende i suoi spazi. E d'altronde in precedenza il protagonista, parlando della fine del mondo, aveva detto tra sé e sé:

La fine del mondo?

Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si

<sup>26</sup> Ivi, 29.

<sup>27</sup> Ivi, 67-68.

<sup>28</sup> Ivi, 141-142.

<sup>29</sup> «'En attendant Karpinsky?» Giusto il contrario. È Karpinsky che aspetta me. Sono io che lo faccio aspettare equivocando sul suo appello» (ivi, 123).

<sup>30</sup> Ivi, 94.

<sup>31</sup> Ivi, 88.

<sup>32</sup> Ivi, 142.

ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma non che possano finire *dopo* di noi. Il vecchio Montaigne, sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: «Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort». Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro.<sup>33</sup>

Finale terribile dal sapore postumano.<sup>34</sup> Ma in *Dissipatio*, vi è ancora una speranza, l'io permane, continua la sua Odissea, viaggia, attende Karpinsky, abita il tempo apocalittico senza arrendersi alla seduzione della «ragazza dall'occhio nero»,<sup>35</sup> la pistola Browning che invece concluderà l'apocalisse esistenziale dello stesso Morselli.

### *I quattro cavalieri dell'Apocalisse ne Il pianeta irritabile*

Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste.<sup>36</sup>

L'incipit de *Il pianeta irritabile* di Volponi ci proietta sin da subito in una temporalità 'altra', quella tipica del *kairós* apocalittico, dove il tempo sembra aver perso la propria direzione in attesa di una conclusione definitiva o di un nuovo mondo. La vicenda è nota, una guerra nucleare ha posto fine al mondo come lo conosciamo e tra i pochi sopravvissuti vi sono i quattro protagonisti, il nano Mamerte, l'elefante Roboamo, l'oca Plan Calcule e la scimmia Epistola. Essi, durante il viaggio, si trasformano nei quattro cavalieri dell'Apocalisse portando morte ai topi, agli uomini ciechi e malati, ai tecnocrati del capitalismo. Il loro viaggio si caratterizza per l'estinzione che accompagna il loro passaggio. Ma alla pulsione di morte se ne contrappone una contraria, una pulsione di vita rappresentata dagli stessi personaggi, dalle loro relazioni di una violenza 'erotica', dai loro istinti sessuali. In questo quadro di energie pulsionali si stagliano due personaggi, la suora di Kanton e l'imitatore del canto degli uccelli, veri e propri destinatari di ogni gesto di Mamerte, protagonista indiscusso dell'opera. La relazione all'interno del romanzo è espressa quindi sia dagli affetti passati di Mamerte, ma anche dai nuovi compagni, che diventano i profeti di un nuovo mondo dove non vi è più spazio per i dispositivi culturali passati:

Il nano soffrì molto ad abbandonare le cassette con i semi, gli sciroppi, le bottiglie, gli attrezzi, i materiali; soffriva anche perché capiva che sarebbe stato inutile pregare la scimmia, o insistere con Roboamo. Cercò di caricarsi più che poté, con un grande sacco e con tutte le tasche piene. Roboamo lo rimproverò lo stesso di nostalgia, di attaccamento al mondo passato, di scarsa fiducia nell'avvento del regno di Epistola, come regno della comunanza e dell'armonia.  
– Non si deve aver paura del futuro! – disse. – La produzione di beni poi sarà quella che... – ma qui si fermò proprio per non ricorrere a nessun elemento che potesse riferirsi al passato. Il nano piangeva e andava avanti sotto il peso delle cose salvate senza potere voltarsi indietro.<sup>37</sup>

Nel passo citato assistiamo a una vera e propria ascesa – che ricorda l'ascesa al Monte Ventoso – verso una liberazione dal mondo materiale: a ogni passo Mamerte abbandona parte del suo carico, tendendo così verso una nuova dimensione comunitaria. Per abitare il nuovo mondo deve abbandonare quello vecchio, ma vi è in ciò un rischio: il tradimento di ogni valore umano precedente.

<sup>33</sup> Ivi, 54.

<sup>34</sup> Cfr. R. PEPPERELL, *The posthuman manifesto*, «Kritikos», 2005, 2, 1-15.

<sup>35</sup> G. MORSELLI, *Dissipatio H. G.*, 26.

<sup>36</sup> P. VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, 3.

<sup>37</sup> Ivi, 134.

Un *ethos* del trascendimento che nasce dalla completa e totale discontinuità col mondo precedente. Ma qualcosa in Mamerte permane, un ultimo oggetto che incarna la relazione con la suora di Kanton:

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolsse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto. Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo.<sup>38</sup>

Questa scena riprende chiaramente *Ap 10, 9* e la manducazione del rotolo, qui rappresentato dalla poesia della suora di Kanton divisa tra gli ultimi essere viventi sopravvissuti. La 'Gerusalemme Celeste' raggiunta nella conclusione de *Il pianeta irritabile* è in realtà un regno fondato sul principio della comunione dei beni attraverso il superamento dell'umanità precedente. Umanità che però permane nel corpo vivo dei suoi eroi, grazie all'ultimo segno d'amore di una suora nei confronti di una creatura abietta, cui però lei ha dedicato il suo amore, la sua gentilezza, la sua poesia. Sebbene la conclusione tenda verso la fondazione di una cultura 'animale' fatta di formule e segni nuovi, vi è comunque spazio per una speranza 'umana, troppo umana'. Il mondo 'postumano' non nascerà infatti soltanto dalla vittoria dei cavalieri dell'Apocalisse, ma soprattutto dalla relazione: tra Mamerte e la suora di Kanton; tra l'ancora-umano Mamerte e l'imitatore del canto degli uccelli;<sup>39</sup> tra il nano-non-più-umano Mamerte, l'oca Plan Calcule e l'elefante Roboamo alla fine.

#### *Lo schema apocalittico de Il nome della rosa*

Dei tre romanzi *Il nome della rosa* è quello meno scopertamente apocalittico. L'apocalisse, infatti, più che essere rappresentata sembra evocata dai discorsi dei personaggi e in particolare da quelli di Jorge,<sup>40</sup> il vecchio bibliotecario cieco ossessionato dalla venuta dell'Anticristo. Con il prosieguo della narrazione però lo schema apocalittico sembra diventare lo schema interpretativo privilegiato da Guglielmo da Baskerville per spiegare i delitti che hanno luogo nell'Abbazia.<sup>41</sup> I delitti non seguono però una cornice apocalittica, ma sono stati causati da una serie di intrighi che hanno al centro Jorge, il quale desidera nascondere l'esistenza del secondo libro della *Poetica* di Aristotele. Secondo Jorge, infatti, se il trattato sulla commedia diventasse pubblico si legittimerebbe il rovesciamento dell'ordine attraverso l'esorcizzazione del timore di Dio per mezzo del riso. Nella sua visione la conoscenza deve rimanere appannaggio di pochi, la verità sta nell'ordine e nella tradizione. Il riso inaugurerebbe invece il mondo moderno caratterizzato dal primato della ragione sulla tradizione e da una forma di relativismo gnoseologico. Per questo Jorge si ribella e – come in Volponi e soprattutto come *Ap 10, 9* – strappa le pagine del libro e comincia a ingerirle:

<sup>38</sup> Ivi, 186.

<sup>39</sup> Unico amico di Mamerte, rappresenta quell'umanità in grado di prendersi cura degli ultimi, capace di osservare con gentilezza e stupore l'ambiente e il mondo animale. Questi si sacrificherà – insieme ad Epistola – per permettere ai tre compagni di vincere sul rappresentante dell'umanità precedente, Moneta, e costruire un nuovo mondo.

<sup>40</sup> U. ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, 400-409.

<sup>41</sup> Cfr. Ivi, 473.

[Jorge] incominciò con le sue mani scarnite e diafane a lacerare lentamente, a brani e a strisce, le pagine molli del manoscritto, ponendosele a brandelli in bocca, e masticando lentamente come se consumasse l'ostia e volesse farla carne della propria carne. [...]

“Sei tu che attendevi il suono della settima tromba, non è vero? Ascolta ora cosa dice la voce: sigilla quello che han detto i sette tuoni e non lo scrivere, prendilo e divoralo, esso amareggerà il tuo ventre ma alla tua bocca sarà dolce come il miele. Vedi? Ora sigillo ciò che non doveva essere detto, nella tomba che divento.”<sup>42</sup>

In questo caso l'oggetto, il dispositivo culturale, è proprio il libro aristotelico che si proietta nel presente da un mondo culturale diverso e che per la sua sconvolgente verità – almeno agli occhi di Jorge – potrebbe produrre un nuovo mondo culturale. Jorge, però si staglia con tutta la sua persona per la conservazione dell'esistente perché non è pronto ad abitare questo cambiamento. Ed è proprio a causa di Jorge che la biblioteca e l'Abbazia bruciano. Il rogo della biblioteca, *summa* della conoscenza medievale, rappresenta simbolicamente la fine di quel mondo culturale. Ma questa fine non può essere sopportata da tutti coloro che la esperiscono. Ed è qui che emerge il vero finale del romanzo, con Adso anziano che, una volta concluso il manoscritto, ripensa a tutta la sua storia e – a differenza di Mattia Pascal – non riesce a trovarne il senso. Il parallelismo con il romanzo pirandelliano è significativo perché entrambi scrivono della loro esperienza 'straordinaria' dopo averla vissuta, ma con un esito opposto: la scrittura solitaria di Adso non si rivolge a nessuno in particolare («Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a cosa»<sup>43</sup>) e non produce una reale consapevolezza, diversamente da Mattia che viene ascoltato con affetto da Don Eligio. Guglielmo, infatti, non è Don Eligio e la relazione tra il Maestro e l'allievo (interrotta dopo la 'terribile settimana' e ormai soltanto un lontano ricordo) non porterà a compimento la *bildung* di Adso. Per Adso non rimane che rinchiudersi in un monastero e lasciarsi vivere, senza mai trovare il filo del proprio racconto, guardando con grande nostalgia al mondo passato e disperando nel futuro:

Est ubi gloria nunc Babylonia? Dove sono le nevi di un tempo? La terra danza la danza di Macabré, mi sembra a tratti che il Danubio sia percorso da battelli carichi di folli che vanno verso un luogo oscuro.

Non mi rimane che tacere. [...] Tra poco mi ricongiungerò col mio principio, e non credo più che sia il Dio di gloria di cui mi avevano parlato gli abati del mio ordine, o di gioia, come credevano i minoriti di allora, forse neppure di pietà. [...] Sprofonderò nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile, e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso il mio spirito perderà se stesso, e non conoscerà né l'uguale né il disuguale, né altro [...]. Cadrò nella divinità silenziosa e disabitata dove non c'è opera né immagine.<sup>44</sup>

Adso non è riuscito a diventare protagonista del cambiamento professato da Guglielmo e rappresentato all'interno del romanzo dal secondo libro della *Poetica* di Aristotele. Per questo la sua dichiarazione finale non può che essere di profonda arrendevolezza nei confronti del mondo, ogni valore per lui è perduto. Il suo Dio assomiglia ormai fin troppo al Nulla. La morte diventa silenzio assoluto, dove non ci può essere un'altra parola.

Ma in fondo, forse, l'ultima frase del romanzo, la *rosa primigenia* che esiste solo nel nome, non è solo un malinconico arrendersi al passare del tempo, ma è anche un riconoscimento che nel nome, nel linguaggio vi sia il seme della cultura e di *quell'ethos* del trascendimento che può proiettare l'uomo

<sup>42</sup> Ivi, 483.

<sup>43</sup> Ivi, 503.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

nel domani, anche quando la rosa originaria è perduta. Al silenzio si può forse ancora opporre almeno una parola.

«Quale storia attende laggiù la fine?»

La dimensione apocalittica dei romanzi italiani degli anni Settanta presi in esame è quella di un'apocalisse senza fine dove «senza 'fine'» è polisemico, ha un'ambiguità di fondo, infatti queste apocalissi non finiscono, dal momento che si aprono a un mondo successivo (naturale o culturale), ma allo stesso tempo non hanno un fine. Non sono all'interno di una cornice di salvezza dettata da una fede o da una teleologia. I protagonisti dei tre romanzi sembrano inoltre intrappolati in quel *kaírós*, resistono e abitano l'apocalisse, ma non sono del tutto pronti a diventare protagonisti del 'mondo nuovo', o quantomeno la loro *bildung* del trascendimento è incompleta: per il fobantropo di *Dissipatio* infatti è assente il Tu, l'Altro, rappresentato da Karpinsky che si fa attendere e probabilmente non verrà mai; per Mamerte, Plan Calcule e Roboamo ci sarà un futuro basato su valori comunitari in una 'società' comunista, ma al prezzo di un abbandono totale dell'umanità a favore di una pura animalità post-umana; per Adso ci sarà soltanto l'annullamento nella divinità silenziosa senza esser riuscito a trovare un senso al racconto della sua vita. Se il senso di sconfitta e di 'bildung apocalittica interrotta' è tipico delle narrazioni di quegli anni, in un'opera del 1979, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, si può rinvenire tra le righe la possibilità di un trascendimento diverso. Pur non essendo un romanzo apocalittico, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* contiene infatti un racconto definito dallo stesso autore 'apocalittico'<sup>45</sup>: l'io protagonista si trova presso la Prospettiva, *nonluogo* per eccellenza che riassume in sé tutti i possibili luoghi, e in una sorta di esercizio mentale inizia a cancellare edifici, persone, fino a eliminare strutture economiche e perfino la Natura, scoprendo infine che «il mondo che io credevo cancellato da una decisione della mia mente e che potevo revocare in qualsiasi momento era finito davvero».<sup>46</sup> Davanti all'*horror vacui* causato dalla scomparsa totale di oggetti e persone si staglia all'orizzonte Franziska, un'amica con cui il protagonista – si intuisce – desidererebbe costruire una relazione più profonda, di coppia. Ella – l'unica donna che vorrebbe incontrare – sembra ormai irraggiungibile a causa della perdita di ogni punto di riferimento e a causa di figure dal sapore kafkiano di una fantomatica Sezione D. Questi individui fermano il protagonista e gli annunciano il loro piano di palingenesi razionale di stampo economico: «Tutto rientra nella logica delle previsioni... La linea di sviluppo riparte da zero».<sup>47</sup> Di fronte al loro piano, il protagonista fa un supremo sforzo, desiderando ardentemente di ripartire dalla relazione (Franziska) in un mondo pieno di oggetti 'cari':

No, penso, il mondo che vorrei ricominciasse a esistere intorno a me e a Franziska non può essere il vostro; vorrei concentrarmi a pensare un luogo in tutti i particolari, un ambiente dove mi piacerebbe trovarmi con Franziska in questo momento, per esempio un caffè pieno di specchi in cui si riflettono lampadari di cristallo e un'orchestra suona dei valzer e gli accordi dei violini ondeggiavano sopra i tavolini di marmo e le tazze fumanti e le paste alla panna. [...] Lo penso con tutte le mie forze ma ormai so che esse non bastano a farlo esistere: il nulla è più forte e ha occupato tutta la terra.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Cfr. M. BERENGLI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Volume secondo, a cura di M. Berenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2004, 1394-1395.

<sup>46</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi...*, 859-860.

<sup>47</sup> Ivi, 859.

<sup>48</sup> Ivi, 860-861.

Il nichilismo sembra avere anche qui la meglio. Non è possibile un futuro diverso, né vi è una speranza in un mondo migliore, almeno fino al momento in cui Franziska finalmente appare: «È qui, è di fronte a me, sorridente, con lo scintillio dorato degli occhi, il suo piccolo viso un po' arrossato dal freddo».<sup>49</sup> E ciò che sembrava impossibile per il protagonista solitario, la ricostruzione del mondo, nella relazione è finalmente possibile («Senti, conosco un caffè qui all'angolo, pieno di specchi, con un'orchestra che suona dei valzer: mi inviti?»)<sup>50</sup> conclude il racconto Franziska).

*Se una notte d'inverno un viaggiatore* ci dà infine un'altra prospettiva. Di fronte alla distruzione del mondo, al nulla, all'assenza, l'unico modo per immaginare il futuro, è nella concretezza dell'incontro con l'Altro, con il suo corpo, in un mondo fatto di oggetti familiari. Qui sta la traccia per resistere all'Apocalisse, nella relazione con l'Altro che fonda la possibilità del domani.

---

<sup>49</sup> Ivi, 862.

<sup>50</sup> *Ibidem*.