

PER UNA NARRATIVA DELLA CRISI

di Valentina Fulginiti

PREMESSA. Apparso nel giugno 2009 sulle pagine di *Tabard*, rivista militante bolognese, questo articolo è stato scritto nel dicembre del 2008, sullo spunto delle opposte figurazioni della crisi proposte da due novità editoriali di quei giorni, *La vita erotica dei superuomini* di Marco Mancassola e *Cinacittà* di Tommaso Pincio. Da quelle letture partivano nuovi echi e stratificazioni narrative, che guardavano indietro ad altri titoli del panorama editoriale italiano recente. È possibile narrare la fine del mondo? E queste narrazioni, così segnate dai paradigmi distopici e da un immaginario apocalittico, ci offrono un possibile modo per raccontare la crisi del nostro tempo, o piuttosto la irrigidiscono nell'ossessiva ripetizione del trauma?

A oltre un anno di distanza, la questione appare ancora aperta. Nel frattempo, elementi di ulteriore riflessione, in ordine sparso, si sono accumulati, sotto forma di fatti piccoli e grandi.

Marzo 2009: esce nelle sale italiane l'adattamento cinematografico di *The Watchmen*, con cui il romanzo di Mancassola presenta analogie tematiche non indifferenti. L'operazione cinematografica spinge molti spettatori a rileggere il classico di Moore e Gibbons, oppure a leggerlo per la prima volta. Aprile 2009: il terremoto dell'Aquila segna una svolta nell'uso politico del trauma. Impastate nel cemento a presa rapida dell'emergenza nazionale, le ragioni della tragedia gettano un'ombra di indegnità morale su qualsiasi voce in dissidio, su qualsiasi critica o richiamo alle responsabilità. Mentre lo stato d'eccezione rimbalza da un monitor all'altro, le tragedie di ieri si saldano alla commemorazione delle inevitabili (poiché non si fa nulla per impedirle) tragedie di domani: l'apocalisse continua. Maggio 2009: per i tipi di minimum fax, esce *Anteprima nazionale*, un'antologia di racconti distopici curata da Giorgio Vasta. I nove racconti, secondo le parole del curatore, tentano di «recuperare il coraggio dell'immaginazione politica e sociale, di un'immaginazione che senza scadere in una contemplativa constatazione dei fatti [...] sia invece concretamente strumentale» (Vasta, 2009, p.14). Eppure, il futuro che quelle narrazioni presentano è molto simile all'oggi, alla lingua inacidita dei palinsesti tv, dei cataloghi di offerte dei grandi magazzini, dei dépliant turistici: sono frammenti del nostro presente, travestiti da futuro. Non sarà, allora, che la possibilità di liberare l'immaginazione politica e letteraria si nasconde nelle riscritture dirimpenti e sismiche del passato, mentre la scrittura del futuro, in questa Italia, stenta a superare il ruolo di una «narrativa di posticipazione»? Tra le macerie del nostro tempo, la riflessione è più urgente che mai.

1. Riflessi dalla terra in fiamme

E se provassimo, a titolo di esperimento, a leggere la crisi economica come un fenomeno letterario? Non secondo i canoni del solito noir, thriller, o romanzo complottista di ambiente finanziario; e nemmeno in forma di UNO, quell'Oggetto Narrativo non Identificato cui viene spontaneo pensare ora che il New Italian Epic è all'ordine del giorno. Pensiamo invece alla Letteratura intesa come industria culturale: le librerie i-tech tetris di scaffali ripuliti da ogni riferimento all'editore (sua maestà l'Autore in ordine alfabetico, e la «novità» in bell'evidenza); la vertigine da scala mobile, da «gialli» a «scienze sociali», da «tempo libero» a «narrativa straniera»; la folle rincorsa delle quotazioni letterarie, prima irresponsabilmente gonfiate da controllori compiacenti e poi lasciate colare a picco senza rimorsi.

Non c'è dubbio, la crisi parla anche a chi fa letteratura, e non solo per via dei tagli all'Università, delle riduzioni di organico nelle case editrici o della situazione catastrofica in cui versano le imprese culturali. Eppure, sembra che la letteratura dispieghi immagini dell'economia più nella spirale del suo procedere, segnato dal continuo alternarsi di crisi inflattive e bolle speculative, che in figure, trame e ambientazioni. Dai contributi teorici più recenti, non si direbbe che alcuna consapevolezza stia attraversando il mondo letterario. Ancora lo scorso 9 gennaio 2009, in un'intervista apparsa su «La Repubblica», Jonathan Franzen proponeva riflessioni abbastanza sfumate:

Devo premettere che mi trovo all'interno di una situazione privilegiata, ed opero all'interno di una nicchia molto particolare, che paradossalmente finirà per essere più tutelata. Non credo infatti che diminuirà sensibilmente la fascia dei lettori che considerano la letteratura un'esperienza di maturazione e di confronto. Esiste una tipologia di lettori che, fortunatamente, ritengono inconcepibile non leggere, o non acquistare libri di un certo tipo. (Monda 2009).

Gli effetti letterari della crisi si limiterebbero a una riduzione degli eccessi di glamour e alla polarizzazione del mercato culturale, col paradossale rafforzamento di una “qualità” intesa principalmente come “nicchia”; nella visione di Franzen, il cambiamento si esplica in una serie di negazioni (le cose che non ci potremo più permettere), senza dar luogo a un ripensamento sistemico e globale.

Nella generale inerzia, sembra tuttavia di cogliere alcuni segnali, riflessi di un’angoscia che incendia il mondo. Terrori apocalittici danno corpo al fantasma dell’irreversibile declino, esibiti in strazianti mitologie mediatiche: brandelli di crisi contaminano gli immaginari dell’Italia letteraria. Basta pensare alla Roma di *Cinacittà*, l’ultimo romanzo di Tommaso Pincio, col suo colosso “infestato” da rumeni (evidentemente ancora tali alla ventesima generazione), via Condotti colonizzata dai negozi cinesi come nei peggiori incubi leghisti, il mondo invaso di una carta straccia il cui processo inflazionistico ricorda tanto le lamentele sull’euro: un travesti travestimento neomedievale della retorica politica d’oggi. Oppure alle ossessioni di Giuseppe Genna che come molti altri narratori ricostruisce la genealogia degli italici orrori a partire dagli anni d’oro del Craxismo: le sue catabasi negli sprofondi dell’Italia, dalle cantine popolate da disperati al fetore degli omissis, giù giù fino al pozzo mediatico in cui Alfredino Rampi continua a morire, inaugurando una nuova era di paure e spettacolarizzazioni collettive. O, almeno in parte, alla fine del mondo presagita nell’ultimo romanzo di Marco Mancassola: alla sua New York più che mai mitologica, scenario perfetto per una triste epopea di superuomini impotenti.

All’italica consapevolezza che tutto cambia perché nulla cambi, si sostituiscono nuovi, inquietanti, paradossi. La chiave dell’insieme sta nel dettaglio, nello zero aggiunto alla cifra sull’assegno. La Grande Truffa: solo in questi termini ci è ancora possibile percepire il Sistema – qualsiasi sistema, non solo quello di Scampia. Eppure, a ripercorrere queste immagini di crisi, si direbbe che manchino le parole per descrivere un tempo che si sgretola, irrimediabilmente condannato alla mistificazione. Preda di analoga manomissione, le logiche narrative non possono che riflettere le dinamiche del mainstream, pur distorcendole in un dettaglio minimo, acuto, significante. Il dettaglio che rivela il falso.

2. Contro gli eroi e il loro stupido orgoglio

I «superuomini» di Marco Mancassola sembrano rivivere in poche centinaia di pagine lo stesso processo che ha attraversato il mondo dei fumetti durante gli anni Ottanta americani: la crisi dei supereroi classici, sostituiti da figure intimiste, rabbiose, squallide. Qui, tuttavia, non si creano nuovi eroi adatti a un tempo buio, ma si riscrivono i miti d’infanzia nelle loro debolezze e perversioni. Non c’è alcuna onnipotenza notturna a compensare le deprimenti alienazione delle ore diurne; i superpoteri stessi sono degradati, ridotti all’impossibilità di misurare il proprio pene – con conseguenze psicologiche facili da immaginare – o alla voluttà di masturbarsi in un corpo non proprio. È evidente: il mondo diviso di Spiderman è definitivamente diverso dalla super-normalità (o super-“sfiga”) di Hancock e degli Incredibili. Alle nuove generazioni spettano nuovi superpoteri, minori e relativi: ce lo assicura Superman in persona ormai sfigurato dalle rughe e dal Parkinson. Eppure, paradossalmente, viene ancora spontaneo rivolgersi agli eroi di un tempo, seppur declassati al rango di “supereroi del soffitto”; si assiste così alla loro impotenza con infantile rancore. Un’infanzia in cui rischiamo di restare imprigionati, proprio come il killer di Mancassola. Abbiamo provato ad accostare l’universo pop tematizzato ne *La vita erotica dei superuomini* ad alcune recenti riflessioni di Wu Ming 4 sulla figura dell’eroe, a partire dal suo romanzo *Stella del mattino*: è interessante confrontare la morte che Mancassola infligge agli eroi di carta col punto di vista resistenziale, *maquisard*, espresso da Wu Ming 4:

Perché l’eroe aspira a vivere in vita il proprio stesso poema, e – in certi casi – perfino a scriverlo. È precisamente in questa forzata idealizzazione del gesto che l’eroe svela il suo lato in ombra, il suo rovescio, e da figura positiva può trasformarsi in fonte di sciagura collettiva. Per questa sua straordinarietà e intrinseca pericolosità, non può che essere una figura segnata, border-line, al limite della

pazzia. Impazzire è precisamente ciò che capita al cavaliere Orlando, protagonista del poema epico *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1532), così come è ancora la pazzia a connotare Chisciotte. E Lawrence? Non era forse anche lui un folle? Sono stati riempiti interi capitoli con le rivelazioni sulle sue crisi di autolesionismo e masochismo. Per non parlare della mitomania o dei deliri di onnipotenza, o delle stragi di soldati turchi degne dell'ira di Achille, che altro non è se non una temporanea follia. È questo che hanno cercato di dirci gli antichi poeti mentre celebravano le gesta degli eroi. Ci hanno messi in guardia dalla loro molteplice, contraddittoria natura e dall'ambiguità del loro ruolo. Ci hanno messi in guardia da un certo tipo di eroismo (Wu Ming 4 2008).

Va da sé che Wu Ming 4 e Mancassola non abbiano in mente gli stessi eroi, né pensiamo che occuparsi di una grande rivolta anti-imperiale abbia la stessa portata che zoomare sugli addominali scolpiti di Batman. C'è però una comune sfumatura, in questo richiamo alla palingenesi in minore e alla necessità di imparare a fare a meno di eroi e superuomini: raccontare la fine degli eroi è un altro punto di vista per raccontare la fine del mondo, o per raccontarne la mutazione in qualcosa che non è più riscrivibile da prospettive dominanti. Sembra infatti che la storia non possa scriversi che per bocca dei tagliagole: filibustieri e bastardi, pirati e figli di puttana (non sempre in senso metaforico), questo sono gli ultimi eroi possibili. Figure spurie, a un passo dal tradimento, mediano tra lingue ed eserciti in maniera del tutto involontaria, al solo scopo di salvarsi la pelle. Traduttori traditori: lo stesso Lawrence d'Arabia, protagonista di *Stella del mattino*, si definirà un «traditore in buona fede» di fronte alle conseguenze politiche del suo progetto, impugnato dalle grandi potenze europee. Forse nasce da qui l'interesse narrativo per i pirati (pensiamo solo a *Cristiani di Allah* di Massimo Carlotto e al nuovo *Tortuga* di Valerio Evangelisti). All'immagine del «grande vecchio», ignoto autore delle trame sotto le spoglie del padre perduto o dell'eminenza grigia, fa da contraltare il narratore doppiogiochista, che trasmette un valore solo grazie alla propria posizione nel sistema. Non è forse del tutto casuale che questa figura, emblematica della società dell'informazione, ritorni con maggior insistenza proprio in area NIE. Già l'affaire Moro – altro fondamentale tassello della mitopoiesi italiana – ci aveva mostrato «[c]osa accade [...] nel mondo della vita, con le sue numerose regole, quando vi si introduce la guerra, quando tutti i testi sono doppi e tutti gli agenti sono doppi», elevando la semantica dello spionaggio a norma condivisa per l'interpretazione del «Vero»:

Badate che gli agenti doppi non sono affatto dei soggetti semplici: non si tratta di meri traditori. Sono, invece, traditori di traditori; perché quando il carabiniere infiltrato viene catturato non lo si uccide, ma lo si rilascia facendone una spia, per sapere cosa stiano dicendo i carabinieri. La stessa cosa del resto accade per i brigatisti catturati: non vengono uccisi, ma rispediti dai loro compagni. Ma il carabiniere si oppone al fatto di esser rimandato dai suoi, e lo stesso accade al brigatista: in altre parole, essi ribaltano il senso di quel ritorno. Sono cose banali, quotidiane; ma così è la guerra: il massimo di razionalità prodotto per ottenere il minimo di verità possibile – al limite, finendo per separarsi dalla verità (Fabbri : 2000 : 12).

3. Fare i conti con la Storia

Non ci sono santi a cui votarsi, eppure la paura continua ad assumere le forme consacrate dalla narrativa popolare, dalla fantascienza apocalittica alle icone del Medioevo prossimo venturo. Immaginiamo crolli ed esplosioni, per poter invocare un supereroe che non arriva, impigliato tra antenne paraboliche e ferri di balconi abusivi. Ha ragione chi cita *Mad Max oltre la sfera del Tuono* o *Conan il barbaro* come icone della crisi; quelle immagini, in continuo transito tra la «cultura alta» e la popular culture, costituiscono la prima, elementare, grammatica di una fine del mondo. I segni dell'apocalisse costellano le storie, sotto forma di incongruenze programmate e déjà-vu trasversali. Parole-spia, che letteralmente inscrivono un errore radicale, creano pericolosi e creativi interscambi tra le verità forgiate dalla fantasia collettiva e le verità storiche, di norma inattingibili. Tutto questo non è nuovo; la narrativa apocalittica, le distopie tecnologiche e il nuovo medioevo hanno costituito le ossature di decenni di fanta scienza, dall'ossessione nucleare anni Cinquanta fino al più recente cyberpunk. La novità è che questi schemi si trasferiscano al quotidiano, fornendoci le strutture per rileggere (o riscrivere) la nostra storia.

La Storia è il secondo elemento di una possibile narrativa della crisi, riconoscibile nello sconvolgimento dell'ordine temporale. La rappresentazione mette in subbuglio la temporalità, ricorrendo a semplici tecniche da "zapping" televisivo o di montaggio fai-da-te. Al punto che una definizione operativa di una narrativa della crisi avrebbe più probabilità di fondarsi sulla corrispondenza tra le configurazioni della scrittura romanzesche e le molte, diverse, dimensioni temporali della crisi, più che sulla perdita di una voce e di una lingua condivisa, o sulle destrutturazioni formali e strutturali, o su quel vaghissimo terreno che è la "morte del romanzo". Non si tratta solo di tecniche narrative; la tensione a ricostruire come mito un ventennio di storia italiana dona a queste inversioni, a questi scarti, una portata fondativa. Anche a costo di non distinguere più tra finzione e traccia, tra storia, inchiesta e mitopoiesi. Un orizzonte molle, che impasta nel suo cemento i fatti dell'Italia recente, vissuti come refrain, campionamenti oppure ossessioni psichiche: i frammenti visivi degli anni Ottanta sono le radiazioni di questa storia mutante. È questa la funzione delle monetine lanciate al Raphael nelle pagine di Tommaso Pincio, ennesima epifania dell'ossessione per il craxismo emersa in diversi titoli degli ultimi anni. A questa ansia di fare i conti con la storia, riscrivendone la cronaca fin nelle viscere per capire l'origine del "Complotto" o della truffa collettiva, si può forse ricondurre anche il massiccio ritorno in voga del romanzo storico (compresi i suoi esiti più feuilletonistici), fino alle ultime antologie a sfondo storico e civile (pensiamo alle antologie *Questo terribile intricato mondo* e *La storia siamo noi*), senza dimenticare fenomeni come il ritorno di interesse per il colonialismo italiano (da Lucarelli a Camilleri, dalla Serie Africa di Brizzi al penultimo numero di "Nuovi Argomenti") e la dimensione storica di molti romanzi collocabili in area NIE. La riscrittura della storia assume anche forme più eclatanti della semplice "reinvenzione" di fatti storici, come la disseminazione dell'ucronia, l'anacronismo vistoso e tutto il repertorio tecnico della alternate history fiction. Si va dal larvato travestimento di spie verbali del presente in cornici storiche (come la confusione tra *Fratelli d'Italia* e il *Va' pensiero*, ricollocata da Carlo Lucarelli nella società coloniale di fine Ottocento, Lucarelli : 2008 : 270), fino a più complessi travestimenti dell'oggi. Un libro come *L'inattesa piega* degli eventi di Enrico Brizzi non potrebbe esistere senza decenni di avvizzito luogo comune sul fascismo che non era poi così malvagio; si ha un bel mettere l'iprite nel racconto, ma continua a riecheggiare la frase, udita mille volte nei bar: «Se solo Mussolini non si fosse alleato con Hitler...». Le tecniche dell'ucronia ci sono tutte, compreso il contatto tra i mondi paralleli, qui provvidenzialmente offerto da un sogno:

Spensi la luce quando già l'aurora carezzava l'alba con le sue dita rosate.

Nel paio d'ore che mi riuscì di dormire feci un sogno orribile: il duce aveva stretto un patto fatale con la Germania nazista. Per l'inattesa piega degli eventi, gli angloamericani avevano scaricato tonnellate di bombe sulle città italiane e la rovina di Hitler era stata anche la nostra.

Il colpo di coda del berberé, probabilmente (Brizzi : 2008 : 113).

Eppure, questa rilettura dell'Abissinia non ha nulla di perturbante. Non ha la portata del simbolo immaginato da Philip K. Dick nel suo *The Man in the High Castle*, per rifarci a un classico del genere: il campo di sterminio di New York, ecco cosa sarebbe successo se avessero vinto "gli altri". In libri come quello di Brizzi – per non parlare delle ucronie più divertite e comiche del genere *Una bomba al Cantagiuro* – non prevale l'orrore per ciò che viene raccontato, per quella possibile fine del mondo. Quando il «Grande Vecchio» – figura ricorrente nell'immaginario letterario recente – muore (nel caso di Brizzi è Mussolini), non muore del tutto. E quando il suo mondo cade, cade in piedi (Brizzi : 2008 : 505).

4. Cantando la fine del mondo

Certo, sono lontani i giorni in cui si poteva gioiosamente cantare «It's the end of the world», in cui lo scenario post-atomico induceva al ballo su una spiaggia pura e contaminata. Ma, in questo generale senso di crollo, una precisazione terminologica si rende necessaria. Finora abbiamo

volontariamente ingarbugliato le carte, tra “crisi”, “apocalisse”, “declino”, come si trattasse di concetti intercambiabili. I romanzi citati partecipano di tutte queste temporalità, genericamente orientate alla fine del mondo; ed è ancor più difficile distinguere tra la tensione apocalittica e la curvatura di una crisi, se la letteratura assume il punto di vista di un sopravvissuto.

Sopravvissuto a cosa? In quale tempo?

Non è una distinzione di lana caprina. L’apocalisse rimanda a una sospensione del tempo, segna il primato dell’escatologia sulla dimensione storica: è l’irruzione del metastorico nella storia. Nella dimensione extratemporale dell’apocalisse, le insensate vicende umane acquistano una forma e un’organizzazione, ma il loro disegno è percepibile solo dall’esterno, nella rinuncia a un mondo che, dickianamente, «è già morto» – benché ancora non l’abbia capito. È così che diventa possibile spostare avanti e indietro a piacere il punto di vista, e tentare ricostruzioni alternative: bisogna immaginare il futuro per comprendere il passato. Il declino è invece una categoria eminentemente storica, che implica la possibilità di ricostruire andamenti e figurazioni senza uscire dalla dimensione umana, sia pure attraverso metafore cicliche e generazionali, antropomorfismi e organicismi alla Oswald Spengler. Il declino vorrebbe darsi come un andamento oggettivo, la cui natura non è alterata dalle filiazioni spurie del domani, dal permanere occulto di una radiazione nella nuova era. L’apocalisse è mito, catastrofe; il declino è storia, andamento, decorso. Alla pandemia apocalittica si reagisce con la palingenesi o con la catarsi; al declino, con la psicostoria, metodica e scientifica comprensione delle vicende umane. Proprio per questo, nei libri che passiamo in rassegna sembra di vedere per lo più catastrofi e apocalissi. I meccanismi storici sono sempre superati in questa meta-dimensione fantastica, integrati dal supplemento di generalità della poesia: *fabula ficta*.

Paradossalmente, in queste narrazioni così incupite dalla crisi, manca proprio la temporalità specifica della crisi, pur intuita nel ricorso strutturale alla celeberrima frase di Mao, dissimulata da Pincio in un’insolita traduzione; perché la crisi non è solo caos, tempo propizio, formicolio: la crisi è cambiamento. Più che l’accelerazione del tempo, la catalizzazione dei processi storici, il moltiplicarsi dei nessi causali, si percepisce la frattura, la sospensione del tempo. Il crollo atemporale è assunto dalla prospettiva unica del sopravvissuto, dell’Eroe, di colui «che sa» – e che, a volte, cita impropriamente Pasolini.

Da questo punto di vista, non stupisce troppo che, con le dovute eccezioni, l’interesse per i gangli economici tenda a passare in secondo piano: la Crisi raccontata da Mancassola o da Pincio non è certo quella dei sistemi bancari. Sul fronte della crisi economica propriamente intesa, continua semmai la narrativa dell’Io precario, definitivamente sancita dalla consacrazione nell’arena cinematografica (*Tutta la vita davanti*, di Paolo Virzì, tratto dal blogo-libro di Michela Murgia). Qui lo sguardo testimoniale rivela tutta la sua fragilità: non si esce dal racconto del sé, dalla fotografia fuggevole di angoli e spicchi di Sistema. E ci si ritrova costretti all’ambito della vita intima – erotica o meno. È evidente il parallelo tra la mentalità di certa New Economy all’italiana e quella del’intrattenimento: nel call-center, così come nel villaggio vacanza o in qualsiasi luogo di esproprio delle intelligenze, l’unico modo per “farcela” e uscirne da “vincenti” è bucare lo schermo con la propria voce. Diventare personaggio: poco importa se del reality o della blogosfera, via diretta all’olimpico giornalistico-editoriale.

Fuori, un trionfo di catastrofi. L’infuriare del morbo romano per le strade della Cinacittà di Pincio; l’attentato all’hotel nella *Vita erotica dei superuomini* e i funerali pubblici di Franklin Richards, il divo eco-ribelle figlio di Mr. Fantastic, riscritta sul canovaccio dei grandi attentati della storia; i funerali di Mussolini: tutte queste sono le sfaccettature di una sola apocalisse. Si rimane così, un attimo prima della dolorosa coscienza che siamo già morti, confinati nel limbo dei metalli roventi, delle torri che si sciogliono. Si continua a morire. I padri hanno tradito e i figli hanno mancato. Torna in mente, a questo proposito, un refrain di *Dies Irae* (2006) di Giuseppe Genna, libro apocalittico e dickiano fin nel titolo. È l’immagine dell’astronauta ibernato in posizione fetale; proiezione onirico-fantascientifica della morte mediatizzata di Alfredino Rampi, posta a

fondamento di una nuova antropologia e reincorporata in una nuova, delirante teoria del complotto. È palese il richiamo a James G. Ballard, che nel suo libro più complesso, *La mostra delle atrocità*, si serve di quest'immagine, disseminata anche in altri testi (un solo esempio: in *Mitologie del futuro prossimo*, racconto del 1982, la pandemia detta "mal di spazio" si manifesta nel suo stadio finale sotto forma di delirio ossessivo, in cui il malato è convinto di essere un astronauta di ritorno sulla terra). Il riferimento a Ballard e al suo astronauta esiliato dalla terra non è certo casuale: tra tutti questi padri morti, traumi rimossi e deliri complottisti, emerge la dimensione immanente a ogni catastrofismo, la coazione a ripetere. Il trauma viene rivissuto e riscoperto anche in eventi apparentemente lontani, sotto forma di coincidenze che rasentano la paranoia, oppure moltiplicato nella simultaneità e nell'orizzontalità. La sfaldatura dei piani temporali, agglutinati attorno al continuo refrain di frasi e di figure, sembra coerente con questa coazione a ripetere. Un po' come cercare di guardare un film facendo continuamente ricerca avanti e indietro, per cercare quel dato fotogramma della donna col kimono rosso. Che in realtà non spiega un accidente, ma diventa fondamentale nel mio delirio ossessivo di spettatore paranoico.

5. Fuori dal mondo

Pare dunque che non ci sia alternativa. La prospettiva apocalittica permette solo un Io monologico, di scarsissima attendibilità; a parlare è l'Ego straripato di un eroe impazzito (come quelli suggeriti da Wu Ming 4), che continua a montare e rimontare il suo delirio, fino all'illuminazione finale che riscrive tutto, all'insegna dell'ultimo, incredibile "teorema". L'unico residuo di mondità sta semmai nella casuale angolazione di una telecamera lasciata accesa. È il punto di vista delle riprese di videosorveglianza: l'evento è chiuso in un silenzio che non spiega, muto documento per l'interpretazione futura.

Per raccontare, bisogna uscire fuori da sé, fuori dal mondo, sembrano dirci questi finimondi letterari. È quanto fa l'astronauta Elaine, altra eroina giovane, alla fine del romanzo di Mancassola:

La terra splendeva sotto i suoi occhi. Masse bianche striavano l'atmosfera. I colori della superficie si facevano sempre più vividi, talmente carichi da far sembrare la superficie sul punto di spaccarsi e partorire, chissà, un colore nuovo e mai rivelato. Elaine emise un gemito. Il mondo era sempre più vicino, con le sue intense sfumature, una bolla di aria e materia e calore. Il mondo la attendeva. Il mondo era in bilico, sospeso sotto il suo sguardo. La navicella riprese a vibrare, e per un attimo lei ebbe l'impressione che fosse la terra a oscillare, quasi sul punto di cadere, simile a un frutto maturo e spreco. Elaine allungò la mano verso l'oblò. «Non cadere», sussurrò con il tono quasi di una preghiera. «Non cadere».(Mancassola 2008, 569)

Questa panoramica extra-mondana, oltre a testimoniare la totale acquisizione al nostro dominio esperienziale delle prospettive fantascientifiche, sembra richiamare una manovra di fuoriuscita dal mondo comune all'area NIE. Pensiamo alle parole con cui Wu Ming 1 conclude il suo memorandum, alla radicale immaginazione di un mondo senza umani, sulla falsariga del saggio (anch'esso catastrofico) di Alan Weisman:

Si usa dire che, a causa nostra, "il pianeta è in pericolo", ma ha ragione il comico americano George Carlin: "Il pianeta sta bene. È la gente che è fottuta." Il pianeta ha ancora miliardi di anni di fronte a sé, e a un certo punto proseguirà il cammino senza di noi. Certo, possiamo fare grossi danni e lasciare molte scorie, ma nulla che il pianeta non possa un giorno inglobare e integrare nei propri sistemi. Ciò che chiamiamo "non biodegradabile" è in realtà materiale i cui tempi di degradazione sono lunghissimi, incalcolabili, ma la Terra ha tempo ed energie per corrodere, sciogliere, scindere, assorbire. E i danni? Gli ecosistemi che abbiamo rovinato? Le specie che abbiamo annientato? Sono problemi nostri, non del pianeta. Verso la fine del Permiano, duecentocinquanta milioni di anni fa, si estinse il 95% delle specie viventi. Ci volle un po', ma la vita ripartì più forte e complessa di prima. La Terra se la caverà, e finirà solo quando lo deciderà il sole. Noi siamo in pericolo. Noi siamo dispensabili.(Wu Ming 2009, 57-58)

Abbandonare l'antropocentrismo e abbracciare l'organico nella sua interezza. È indubbio che questa svolta segni, almeno nelle intenzioni, un ritorno alla responsabilità. Che il mondo «non cada»

dipende da ognuno di noi, senza schermi dietro cui nascondersi o corresponsabilità da invocare. Eppure, nello sguardo extra-terreno c'è anche un riflesso dell'apocalisse, fine sognata, prevista o immaginata. È un modo di prepararsi al crollo, a lasciare tracce e viveri per il dopo: una fuoriuscita radicale dalla storia. La consapevolezza che l'umanità ha gli strumenti per distruggersi, per sbarazzarsi del suo habitat naturale non è certo nuova: pensare l'uomo senza la sua natura terrestre (più che terrena) è la radice di una modernità che – ci ha insegnato Hannah Arendt – ha imparato a volersi sbarazzare della sua prigione terrestre, a pensarsi senza mondo, fuori del mondo. E questa fuga dal mondo, non meno della fuga dalle proprie responsabilità nel terreno neutro dell'automazione, è una delle tante forme dell'alienazione (Arendt 1964).

Si continua a guardare la Terra, la Terra in fiamme, ipnotizzati dalla fine del mondo. Bisogna uscire dalla trappola, dalla coazione a ripetere. Nella contemplazione del Mondo in fiamme, non si dà alcuna possibile letteratura della crisi, nessuna possibile reinvenzione di strategie, nessuna temporalità della comprensione. Per poter articolare un linguaggio della crisi, bisogna che la letteratura torni sulla terra, tra gli uomini, a reimmettersi nella storia.

Testi citati

- AAVV (2009) *Questo terribile intricato mondo. Racconti politici* Torino, Einaudi,
Amato, M. (2007) *Una bomba al Cantagiò*, Piemme, Milano
Arendt, H. (1964) *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1964.
Ballard, J. G. (1984) *Mitologie del futuro prossimo*, «Urania», 5 agosto 1984 : 4-32.
Carratello N. (a c. di) (2008), *La storia siamo noi*, Roma Neri Pozza
Carrère, E., (1995) *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick, 1928-1982: una biografia*, Roma, Theoria.
Fabbri, P. (2000) *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
“Generi Coloniali”, Nuovi Argomenti, n. 43, 2008, Mondadori, Milano.
Lucarelli, C. (2008) *L'ottava vibrazione*, Torino, Einaudi.
Mancassola, M. *La vita erotica dei superuomini*, Milano, Rizzoli.
Monda, A. (2009), “Franzen: La crisi colpirà noi scrittori”, in «La Repubblica», 9 gennaio 2009.
Murgia, M. (2006) *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN
Wu Ming (2009), *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009
Wu Ming 4, (2008) “Da Camelot a Damasco”, 3 novembre 2008. Conferenza presso l'Hamman Al Malik Al Zahir, nella Città Vecchia di Damasco, il 17 Ottobre 2008. Testo consultabile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com/italiano/stelladelmattino/?p=30>