

# I limiti dell'umano nel romanzo post-apocalittico contemporaneo: McCarthy e Houellebecq

Valentino Baldi

Nel suo recente *Vivere alla fine dei tempi*, Slavoj Žižek ha parlato di tre forme diverse in cui si articolerebbe il crescente interesse per l'apocalittismo contemporaneo: la versione «fondamentalista cristiana», quella «new age» e la «tecno-digital post-umana» (Žižek 2011: 466). Se tentassimo di suddividere l'enorme quantità di opere estetiche (non solo dunque letterarie) post-apocalittiche uscite negli ultimi quindici anni entro queste tre categorie non riusciremmo comunque a disciplinare il caos: la versione dell'apocalisse tecnologica e post-umana è quella più prolifica, visto che include romanzi come *Never Let Me Go* di Ishiguro e *The Continent* di Jim Crace, ma anche serie televisive quali *Falling Skies* e *Black Mirror*, o film come *Resident Evil*, *Code 46*, *I am Legend* o *Elysium*; dell'apocalittismo new age fanno parte *Der Schwam* di Schätzing, o il blockbuster letterario e cinematografico *The Hunger Games*, mentre *Cell* di Stephen King, *The Childhood of Jesus* di Coetzee, *The Conqueror Worms* di Keene, confluirebbero nella categoria cristiana. In una prospettiva generale, diciamo di materia del contenuto, si tratta di narrazioni soprannaturali che, per quanto eterogenee, fondano gran parte della loro suggestione su un particolare trattamento delle condizioni di realtà di partenza, da un minimo allontanamento dal nostro presente fino ad un massimo di infrazione delle leggi della verosimiglianza. Francesco Orlando, nei suoi studi sul soprannaturale, ha impiegato i concetti di *credito* e *critica* per quantificare l'adesione o meno di un certo testo a mondi e regole

alternativi a quelli reali: «un credito [...] accordato al soprannaturale affinché esista [...] una critica opposta al soprannaturale poiché non esiste» (Orlando 2001: 204).

Per limitare i danni di un'eccessiva genericità, mi occuperò di due romanzi pubblicati a pochi mesi di distanza da due scrittori occidentali dalla vocazione globale. Nel 2005 Michel Houellebecq pubblica il suo *La possibilité d'une île*, che compare in Italia nello stesso anno per Bompiani. L'anno dopo Cormac McCarthy licenzia uno dei suoi massimi capolavori, l'oscuro *The Road*, recentemente trasposto in un omonimo film diretto da John Hillcoat (2009).

La scelta di questi testi non è motivata da un giudizio di valore (anzi, è bene affermarlo in apertura, ritengo che il romanzo di Houellebecq sia un testo minore e in molti punti poco riuscito), ma si fonda su una serie di costanti che li accomunano. *La possibilité d'une île* si sviluppa su due piani temporali paralleli: il nostro presente è rappresentato attraverso il racconto autobiografico di Daniel, comico di successo e noto soprattutto a causa del contenuto trasgressivo di tutti i suoi lavori. Alla voce di Daniel si alterna il commento di Daniel24, che costituisce la sua ventiquattresima reincarnazione, ottenuta per mezzo di tecniche di riproduzione del DNA. Già questi pochi particolari dovrebbero permettere di capire che l'opera si inserisce nel filone del fantascientifico *new age* dalle forti risonanze post-apocalittiche, dato che i *neoumani* (a cui appartengono Daniel24 e poi Daniel25, che gli succederà dopo la morte) vivono in spazi confinati e si difendono da un ambiente esterno reso ostile da cataclismi e guerre atomiche. Alla vita sfrenata e dissoluta di Daniel, la sua reincarnazione neoumana contrappone un'esistenza priva di emozioni e desiderio, aspetto che accomuna tutti gli uomini nati dalla sperimentazione genetica. Il romanzo è ricco di quelle caratteristiche che hanno reso celebre globalmente la scrittura di Houellebecq: una costante ricerca di shock, trasgressioni, sessualità esplicita al limite della pornografia, posizioni politicamente scorrette (contro donne, omosessuali, anziani) e tuttavia risulta poco coeso, soprattutto a causa di una trama che, improvvisamente, sembra virare verso la *spy story* dai toni cospirazionisti. Esistono, però, alcuni squarci che ci suggeriscono di

guardare oltre la superficie romanzesca e questi riguardano la rappresentazione degli ultimi esseri umani scampati alle catastrofi e costretti a vivere in uno stato primitivo. La descrizione dei sopravvissuti è sempre filtrata dalla voce dei neoumani e questo consente un primo straniamento interessante:

Degli esseri avanzano in primo piano, rasentando la cresta delle falesie, come facevano i loro antenati, parecchi secoli prima; sono meno numerosi e più sporchi. Si accaniscono, tentano di raggrupparsi, formano branchi o orde. La loro faccia anteriore è una superficie di carne viva, rossa, attaccata dai vermi. Trasaliscono per il dolore al minimo soffio di vento che trasporta semi e sabbia. Talvolta si gettano l'uno sull'altro, si affrontano, si offendono con colpi o parole. (Houellebecq 2009: 47)

Di simili apparizioni se ne contano poco meno di una decina nell'intero romanzo, uno spazio maggiore è riservato loro solo nell'*Epilogo*, momento in cui Daniel<sup>25</sup> abbandona la propria casa-bunker per esplorare il mondo da cui aveva sempre vissuto separato. I tratti espressionistici con cui sono rappresentati gli ultimi uomini si completano con riferimenti alla loro inusitata violenza che sfocia sovente in atti di cannibalismo. Il degrado umano è raddoppiato dalla desolazione del mondo, i contesti geografici descritti sono in pieno disfacimento: pianure deserte, foreste inospitali e megalopoli abbandonate (Madrid, New York e Parigi, luoghi in cui sono ambientate parti del romanzo). Houellebecq, da romanziere globale, si preoccupa di descrivere luoghi che fanno parte di un'esperienza collettiva, si legga questo passaggio:

“È ciò che vedo dalla mia finestra...” mi scrisse Marie<sup>23</sup>, passando senza preavviso alla modalità non codificante. Ne fui un po' sorpreso; lei apparteneva dunque alle rare neoumane che abitavano nelle antiche conurbazioni. Era un argomento, ne presi coscienza contemporaneamente, che Marie<sup>22</sup> non aveva mai affrontato con il mio predecessore; il suo commento perlomeno non ne recava alcuna traccia. “Sì, vivo fra le rovine di New

York...” rispose Marie<sup>23</sup>. “Proprio in mezzo all’isola che gli uomini chiamavano Manhattan...” soggiunse un po’ più tardi. (*Ibid.*: 168)

Abbrutimento, cannibalismo e abbandono sono le parole-chiave anche del capolavoro di McCarthy, che riesce ad offrire un racconto più compatto e claustrofobico rispetto a Houellebecq. *The Road* è strutturalmente simile a *La possibilità*: si fonda su frammenti narrati da una voce extradiegetica in cui si mescolano due piani temporali, uno precedente ed uno successivo all’ignoto cataclisma che ha distrutto la terra. Mentre, però, Houellebecq affastella spiegazioni caotiche per spiegare le cause dell’apocalisse, McCarthy sceglie di non fornire dettagli, ma solo rapidi riferimenti che accrescono il senso di condanna che grava sui sopravvissuti. Molta critica si è mossa alla ricerca delle origini della distruzione e le ipotesi contemplano guerre nucleari, disastri ecologici o castighi divini. Nessuno, mi sembra, ha colto il senso dell’operazione di McCarthy che si fonda su un meccanismo piuttosto comune nella tragedia classica e particolarmente evidente in un testo come il *Tieste* di Seneca. L’aspetto che suggerisce di guardare a quell’opera non sta solo nella centralità del pasto cannibalico, ma nello stretto rapporto che si instaura fra cataclisma naturale e crimini inenarrabili degli uomini: più volte, nella tragedia, lo sconvolgimento dell’ordine naturale anticipa le mostruose azioni degli uomini fino alla definitiva interruzione del corso del sole dopo che Tieste si ciba inconsapevolmente dei suoi figli. In *The Road* il cataclisma funziona analogamente, occupando ogni spazio e colpendo preventivamente l’uomo: il buio, il grigio ed il freddo sono gli unici scenari che si offrono dall’inizio del romanzo ai sopravvissuti, come se non fosse mai esistito altro. Chi ha visto in *The Road* una svolta nella carriera dello scrittore non ha tenuto presenti tante sue pagine che fin dalla fine degli anni Settanta mirano a destrutturare il mito della frontiera e del paesaggio americano (Kollin 2001: 562).<sup>1</sup> In *Child of God*, *Suttree*, *No*

---

<sup>1</sup> Una strada differente, ma con interessanti suggestioni che si propagano anche in questo lavoro, è stata seguita da Grindley 2008: 11-13.

*Country for Old Men*, i mondi rappresentati partecipano alla distruzione dell'uomo non offrendo mai alternative alla lotta per la sopravvivenza, come incubi senza inizio né fine. Scheletri di città, archeologie industriali, supermercati abbandonati sono tanto più spaventosi perché familiari e riconoscibili. McCarthy gioca continuamente con il concetto freudiano di perturbante e la sua scelta di descrivere un mondo a pochi anni dalla catastrofe gli consente un iperrealismo che si squaderna in un contesto soprannaturale. I sopravvissuti umani sono, come in Houellebecq, appena abbozzati o animaleschi, le apparizioni del "prossimo" avvengono tramite brevissimi lampi, come *shock* che orientano la forma.

In quei primi anni le strade erano affollate di profughi imbacuccati dalla testa ai piedi. Protetti da maschere e occhialoni, seduti fra gli stracci sul bordo della strada come aviatori in rovina. Carriole piene di cianfrusaglie. Carri e carretti al seguito. Gli occhi spiritati in mezzo al cranio. Gusci di uomini senza fede che avanzavano barcollanti sul selciato come nomadi in una terra febbricitante. (McCarthy 2006: 22)

Il tizio sembrava riarso come la terra circostante, aveva i vestiti bruciacchiati e neri. [...] Quando gli passarono accanto abbassò lo sguardo. (*Ibid.*: 39)

Occhi cerchiati di sporcizia e profondamente incavati. Come un animale nascosto dentro un cranio che guarda fuori attraverso le orbite [...] Era emaciato, tutto nervi, rachitico. (*Ibid.*: 49)

Un vecchio, minuto e gobbo. [...] Portava un asciugamano lercio annodato sotto il mento, come se avesse mal di denti, e anche rispetto agli standard del nuovo mondo puzzava da morire. [...] Non portava scarpe e aveva i piedi avvolti in stracci e pezzi di cartone [...]. Aveva l'aria di un mucchio di stracci caduto da un carretto. (*Ibid.*: 123-24)

I corpi non nascondono alcuna vitalità, tendono a diventare parte del contesto inanimato che li circonda, fusi in nuove e spaventose forme: cadaveri secchi come pupazzi, teste o arti esposti come dolciumi in vetrine, corpi bruciati o fusi con l'asfalto. I rari sopravvissuti, *doppelgänger* diabolici degli esseri umani, condividono la condizione di "profugo" così come stigmatizzata da Bauman:

Dentro il recinto del campo, i profughi sono pressati in una massa senza volto, cui è negato l'accesso alle più elementari comodità da cui deriva l'identità, ai fili che tradizionalmente compongono la trama delle identità. [...] I profughi sono l'incarnazione stessa del «rifiuto umano», privi di qualsiasi funzione utile da svolgere nella terra di arrivo e di soggiorno temporaneo, e senza l'intenzione né la prospettiva realistica di essere assimilati e integrati nel nuovo corpo sociale. Dalla discarica in cui si trovano attualmente non c'è una via per tornare indietro né per andare avanti. (Bauman 2007: 43-44)

Sia McCarthy che Houellebecq trasformano il mondo occidentale nel contesto di un immenso esodo, conservandone al contempo alcune caratteristiche immediatamente riconoscibili: esiliati all'interno del proprio stesso impero ridotto in cenere, gli uomini si abbandonano agli istinti più ancestrali, ma si circondano spesso di oggetti di uso quotidiano come valigie, lattine o carrelli per la spesa. È un Occidente sconvolgente e familiare, che sembra formarsi dai disagi descritti dalla filosofia moderna, da Nietzsche, Hobbes e Marx, fino a Weber e Durkheim (Baudrillard 1991: 91). Cataldi ha suggerito che *The Road* «mostra con la forza del codice letterario il volto agghiacciante di un mondo nel quale dominano la legge del più forte, l'interesse individuale, la competizione sociale, il fine del vantaggio del singolo: cioè l'ideologia trionfante dopo la fine delle ideologie» (Cataldi 2011: 207). In realtà credo che lo scandalo di questo romanzo stia proprio nella capacità di superare la falsa ideologia capitalistica, mostrando gli aspetti che questa cerca di nascondere. Sempre in *Vivere alla fine dei tempi*, Žižek suggerisce come atto di ultima rivoluzione la

decodificazione di quel «rumore di fondo» che l'ideologia capitalistica occidentale cerca costantemente di nascondere: questo rumore non è altro che «l'oscenità della violenza selvaggia che sostiene il volto pubblico della legge e dell'ordine» (Žižek 2011: 25). Entrambi i romanzi, in maniera diversa, offrono al lettore un accesso diretto a questo scandalo: McCarthy è molto più incisivo, visto che *The Road* non offre alternative alla violenza selvaggia che l'uomo esercita nei confronti del prossimo. Lo spazio che padre e figlio si riservano per mantenere una soglia di civilizzazione è destinato ad esaurirsi proprio come il loro viaggio senza meta. Questa è dunque la prima parte nella definizione di una costante generale di tanta narrativa apocalittica contemporanea: il contesto di riferimento è quel rimosso in cui la violenza anarchica e selvaggia, controcanto della ragione, ha preso il sopravvento. Per comprendere l'altra metà di questo discorso, però, dobbiamo compiere un ulteriore passaggio.

L'occorrenza di immagini apocalittiche, a livello più superficiale, è un modo attraverso cui i codici letterari si assumono il compito di riprodurre il senso di decadenza e di crisi che si respira da più di un decennio nel mondo occidentale. Ma dando alla letteratura anche la funzione opposta, quella di ospitare un ritorno del represso e dunque una sorta di contro-voce rispetto all'ideologia dominante, questi testi e oggetti artistici ci dicono anche molto altro.<sup>2</sup> La repressione che ritorna trasgredendo, in questi casi, non è la distruzione dell'occidente, che possiamo percepire ad un livello superficiale, ma la ben più inaccettabile contaminazione dell'immaginario occidentale con lo spazio dell'Altro. I romanzi di Houellebecq e McCarthy sono scandalosi perché modellano le rappresentazioni di personaggi e di luoghi occidentali sulla figura del profugo così come descritta da Bauman in *Modus vivendi*, o dell'*Homo sacer* di Agamben (Agamben 1995), creando un'ambientazione soprannaturale che autorizza e giustifica la trasgressione ideologica. I morti che camminano di

---

<sup>2</sup> È l'idea di letteratura che fonda le teorie di Francesco Orlando, si veda in particolare Orlando 1992 e Orlando 2015.

McCarthy, o gli uomini selvaggi di Houellebecq, non sono zombie di una rappresentazione fantastica sublimata attraverso una violenza iperrealista, ma esseri umani che ci somigliano, che abitano spazi in cui non è difficile riconoscere riferimenti attivi nel nostro immaginario: l'Empire State Building, le interminabili statali americane, empori e supermercati, luoghi di villeggiatura della costa spagnola, Notre Dame a Parigi. L'alto livello di credito che siamo spinti a concedere a queste rappresentazioni ci costringe ad entrare nei territori di una devastazione che oggi è solo appannaggio del così detto Terzo mondo, arabo-terroristico o primitivo-africano. È stato Žižek a rilevare come anche l'evento più traumatico della nostra epoca, l'attacco al World Trade Center, sia stato immediatamente filtrato da una retorica a base ideologica che consentiva all'Occidente di preservarsi dall'impatto con il Reale. Anche di fronte a morte e dolore, il nostro mondo stato è capace di segnare una distanza fra Noi e Loro: «mentre il numero delle vittime [...] è ripetuto continuamente, è sorprendente quanto poco del massacro ci è davvero mostrato – nessun corpo dilaniato, niente sangue, non volti disperati di persone morenti. [...] in evidente contrasto con i reportage delle catastrofi del Terzo Mondo, dove il punto sta nel ricercare lo scoop ricorrendo a particolari truculenti: somali che muoiono di fame, donne bosniache violentate, uomini con la gola tagliata» (Žižek 2002: 13). La letteratura, allora, infrange la censura che l'ideologia non consente di varcare. In *La possibilité d'une île* e *The Road* l'intollerabile ritorno del represso sta nell'identità che si costituisce fra personaggi occidentali e contesto terzomondistico, fra il civile ed il terrorista, i buoni e gli altri.

Questa infrazione all'imperativo ideologico occidentale (per quanto possiamo solidarizzare con vagabondi, terroristi e *boat people* noi e loro siamo costitutivamente diversi) mi sembra la costante più importante non solo dei due testi che ho preso in esame, ma di tante narrazioni occidentali contemporanee, penso in particolare a quelle offerte da serie televisive: se si considerano casi come *Homeland* o *True Detectives* si riconoscerà la tendenza a contaminare irrimediabilmente il nostro immaginario con orientismi e fantasie terzomondiste. In *Homeland* lo spazio tra Noi e Loro è colmato dal protagonista, Nicholas



Brody, marine americano rimasto ostaggio per otto anni di gruppi terroristi arabi, convertito all'Islam e sospettato di terrorismo una volta rientrato negli Stati Uniti. L'ambiguità di *Homeland* sta nel contaminare la figura dell'eroico reduce con i fondamenti dell'islamismo, contrasto accresciuto dalle caratteristiche fisiche di Brody, un americano di origine irlandese dai tratti somatici caucasici, ma capace di parlare arabo e di pregare Allah. In modo simile la mini-serie BBC *True Detective* stravolge la costruzione della *detective story* facendo dell'investigatore protagonista di un'inchiesta su omicidi pedofili negli anni Novanta l'oggetto di un'indagine nel presente, che spesso allude ambigualmente al suo possibile coinvolgimento nelle stragi di donne e bambine. E così è per *Cell*, *Walking Dead*, *Never let me go*, *The Road* di Hillcoat o *Hunger Games*: l'arte sembra in grado di autorizzare un compromesso fra mondi e culture a cui nessuna rappresentazione intrisa di ideologia potrà mai tendere.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.
- Baudrillard, Jean, *La Transparence du Mal* (1990), trad. it., *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Milano, Sugarco, 1991.
- Bauman, Zygmunt, *Modus Vivendi. Hell and Utopia in the Liquid World* (2006), trad. it., *Modus Vivendi, Inferno e utopia nel mondo liquido*, Bari, Laterza, 2007.
- Cataldi, Pietro, "Cormac McCarthy. La strada (2006)", *Allegoria*, 63 (2011).
- Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île* (2005), trad. it., *La possibilità di un'isola*, Bompiani, Milano, 2009.
- McCarthy, Cormac, *The Road* (2006), trad. it., *La strada*, Einaudi, Torino, 2006.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.
- Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015.
- Id., "Statuti del soprannaturale nella narrativa", *Il romanzo*, Ed. Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001.
- Kollin, Susan, "Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western", *Contemporary Literature*, 42.3 (2001).
- Grindley, Carl James, *The Setting of McCarthy's the Road*, *The Explicator*, 67.1 (2008): 11-13.
- Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, New York, 2002.
- Id., *Living in the End Times* (2010), trad. it., *Vivere alla fine dei tempi*, Ponte alle Grazie, Firenze, 2011.

## L'autore

### Valentino Baldi

Valentino Baldi (1982) è *Lecturer* di Letteratura Italiana e Letterature Compare presso la University of Malta. Collabora come redattore ad «Allegoria» e al blog «Laletteraturaenoi». Ha pubblicato saggi su Pirandello, Svevo, Gadda, Kafka e Joyce, ma anche lavori di teoria letteraria su Auerbach, Freud e Matte Blanco. Nel 2010 ha pubblicato il suo primo libro, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda* (Marsilio, Venezia) e nel 2014 è uscito *Psicoanalisi, critica, letteratura. Problemi, esempi, prospettive* (Pacini, Pisa). Il suo terzo libro, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, è in uscita per Quodlibet.

Email: [valentino.baldi@um.edu.mt](mailto:valentino.baldi@um.edu.mt)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## Come citare questo articolo

Baldi, Valentino, "I limiti dell'umano nel romanzo post-apocalittico contemporaneo: McCarthy e Houellebecq", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/> *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>