

Mirko Lino

*L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e
cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli,
corpi*

Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 142

L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema di Mirko Lino tratta un tema di estrema rilevanza culturale: la rappresentazione del “tempo ultimo” – con la sua miriade di implicazioni antropologiche ed estetiche – chiama in causa problematiche che si spingono ben oltre le nicchie di genere o i recinti dell'intrattenimento *mainstream*. Mirko Lino circoscrive il fenomeno, ne fornisce un inquadramento teorico e successivamente si affida a una struttura “per temi e campioni”. L'autore dichiara fin da subito la centralità simbolica del grande archetipo del genere: l'Apocalisse di Giovanni, vero e proprio polo gravitazionale per secoli di immaginario e di lavoro ermeneutico. La rivelazione di Patmos annoda militanza politica e promesse escatologiche, dispiegando una dirimpente carica figurale e simbolica. Per Lino esiste un rapporto d'elezione tra immaginario apocalittico e postmodernità: il genere apocalittico è «il laboratorio dove la cultura tardocapitalistica guarda se stessa» (7), la valvola di sfogo in cui la società postmoderna tollera il ritorno del suo più grande rimosso, la morte. La narrazione apocalittica diventa così un dispositivo rivelante sotto diversi aspetti: demistifica la società del consumo, mettendone in evidenza i costi in termini di alienazione “derealizzante”, smaschera la cultura attraverso la contestazione delle gradi narrazioni, oppone la discontinuità ‘per eccellenza’ al mito del progresso lineare. La vena apocalittica è ampiamente sfruttata dall'industria culturale, specie nelle

produzioni di genere: esiste un legame complesso tra motivo apocalittico e odierna "società dello spettacolo".

Nell'epoca postmoderna, cinema e letteratura vivono una crisi dovuta alla concorrenza delle nuove forme di comunicazione: per questo trovano nelle narrazioni apocalittiche un'opportunità di metariflessione (oltre che di legittimazione...). I campioni presentati sono vari e interessanti, e spesso rivelano una tendenza all'osmosi tra i due media: dalla pellicola "che uccide" di *Infinite Jest* alle distopie *post-human* di Dick e Ballard; dalla rilettura transmediale della *Tempesta* shakespeariana di Peter Greenaway (*Prospero's Book*) agli incubi di celluloidi partoriti da Nathanael West nel suo *The Day of the Locust*. Alla fine dell'introduzione, Lino spiega come orientarsi nella selva del genere apocalittico contemporaneo, individuando due possibili atteggiamenti verso il modello biblico. Da un lato la *postmodernizzazione*, che consiste in un tendenziale abbassamento ludico o favolistico del testo giovanneo, dall'altro la *persistenza* del «fine rivelatorio», anche in assenza di riferimenti espliciti all'archetipo biblico (si veda il paragrafo terzo dell'Introduzione). Nel primo caso la tragicità dell'*escaton* viene disinnescata in senso parodico, attraverso la «distruzione del testo originario» (21); nel secondo si conserva la funzione rivelante attraverso un 'riuso simbolico', sciolto dalla lettera biblica e atto a soddisfare il bisogno di mettere in scena l'estinzione fisica e culturale della civiltà. In ogni caso l'autore segnala come il filone della 'persistenza' sia molto più fecondo di quello 'distruttivo', per maggiore rilevanza critica¹ (e, aggiungo, maggiore versatilità estetica).

L'opera è divisa in quattro capitoli dedicati alle declinazioni più interessanti del tema apocalittico: 'catastrofi', 'oggetti', 'metropoli' e 'corpi'. La classificazione risente del pensiero di Ernesto De Martino,

¹ «[S]i insisterà maggiormente sul *riuso simbolico*, capace di spingere le riflessioni oltre alla considerazione, spesso sbrigativa, che il rapporto tra Postmoderno e Apocalisse si esaurisca con la banalizzazione e la distruzione delle istanze derivate dal testo originale» (26).

che impiega categorie analoghe, in *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), per classificare la psicopatologia dei «vissuti di fine del mondo» (47).

Il primo capitolo, “La catastrofe postmoderna”, affronta le rappresentazioni di crolli materiali e simbolici. Il genere catastrofico, nelle sue declinazioni *mainstream* o più raffinate (tra *2012* di Roland Emmerich e *Melancholia* di Von Trier) si richiama direttamente a una componente imprescindibile dell’apocalisse, cioè allo sgretolamento (spesso spettacolare) dell’ordine naturale e sociale. L’epoca postmoderna è costellata di crolli (dal muro di Berlino alle Twin Towers), e segnata da un costante millenarismo:

Il Postmoderno, dunque, sembra aver cucito sulla pelle un senso di fine, di una costante minaccia improvvisa che trova nelle immagini della distruzione prese in prestito dall’immaginario biblico la possibilità di essere rielaborate simbolicamente per leggere il tessuto culturale del presente (28).

Il catastrofismo è un *evergreen* a tutti i livelli dell’intrattenimento (e di budget). I *disaster movies* degli anni Ottanta-Novanta (come *Armageddon* o *Independence Day*) depotenziano lo scandalo del crollo attraverso un’esperienza immersiva che lo mantiene alla giusta distanza “estetica”. I film post-11 settembre sono invece caratterizzati da uno stile *lo-fi*, che cerca di riprodurre attraverso finte immagini amatoriali o *mockumentary* i nuovi rapporti tra violenza “iconica”, vita quotidiana e industria culturale. Interessante il caso del cinema indipendente o d’autore, che invece di esorcizzare la catastrofe prova a minare il logocentrismo novecentesco grazie alle risorse visuali e semantiche del racconto apocalittico (pensiamo a *Melancholia*, in cui la fine del mondo rovescia l’idillio borghese in una provocatoria forma di nichilismo estetico-morale). Dal lato letterario, Lino si sofferma in dettaglio su *White Noise* di DeLillo, mettendo in evidenza tematiche come l’osmosi reale-simulazione e «l’ossessione di rimuovere il pensiero della fine, o quantomeno di negoziarne la presenza» (33).

Il secondo capitolo, "Gli oggetti e le pratiche dell'apocalisse", è dedicato alla "reificazione" della fine del mondo. Nel Novecento il salto tecnologico avvicina l'uomo a Dio, sottraendogli le esclusive della creazione e della distruzione. Il nuovo Prometeo è subito assalito dal tecnopánico, e nel vuoto della metafisica si butta sul consumo compulsivo. Gli oggetti sono i nuovi dei, e in quanto tali hanno diritto di vita e di morte. Persino gli zombie di *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) piombano in un supermercato e si mettono a vagare tra gli scaffali come in un esperimento di Vance Packard. Tuttavia – secondo l'ancora attuale lezione di Benjamin – la serialità dei beni di consumo è portatrice non solo di alienazione ma anche di una «funzione conoscitiva», che configura «nuovi contenuti dell'esperienza culturale» (57).

Lino analizza nel dettaglio *Zabriskie Point*, con la sua denuncia delle "prigioni" visive del *media landscape*, *Underworld* di DeLillo e *Gravity's Rainbow* di Pynchon, vero e proprio *cult* postmoderno in cui spicca, oltre alla ricchezza tematica – la costruzione di un mondo caotico e imprevedibile in linea con l'epistemologia della complessità.

Nel terzo capitolo, "Apocalissi metropolitane", si affronta l'epicentro immancabile di ogni narrazione apocalittica: la città distopica. La città confligge con l'ordine naturale, cresce su se stessa fino all'autofagia, mentre è erosa dall'interno dalle simulazioni ipermediali. La nuova Babilonia è senza dubbio Los Angeles, città-mostro per antonomasia, sede storica dell'industria dei sogni e insieme ricettacolo di prodigiosi flagelli naturali, dal pericolo della faglia di Sant'Andrea alle invasioni di mannari, coyote, o altri improbabili orrori. *Southland Tales* di Richard Kelly è in questo senso un'opera anomala, che declina l'apocalisse urbana in una distopia "morbida" in cui il testo di Giovanni si mescola provocatoriamente col *kitsch* e la *pop culture*.

"L'osceno corporeo e la crisi dell'umano", ultimo capitolo, è dedicato alle forme che attentano all'identità antropologica "classica", in direzione dell'estinzione o del superamento. L'autore passa in rassegna – tra gli altri – il mostro virale di *Cloverfield*, gli inquietanti ibridi di Cronenberg, e l'algida cosmesi "mediale" di *Cosmopolis*:

l'immaginario apocalittico spinge verso il post-umano, con la sua eversione tecnologica del corpo. Il libro si chiude con un'articolata sezione sulla fenomenologia del *living dead* (su cui già Lino era intervenuto: "Riletture, rfigurazioni e sopravvivenza del living dead. Dal cinema alle narrazioni cross mediali", *Between*, II.2, 2012), corredata di una convincente lettura filosofico-sociologica. Se nei classici di Romero «il morto vivente [...] divora l'individuo sia come entità ontologica sia come prodotto della cultura del consumo di massa [...] scagliandosi contro le logiche sociali solide» (123), i lavori più recenti approfondiscono il tema in senso mediale (*Diary of the Dead* di Romero), *queer-porno* (*L.A. Zombie* di Bruce LaBruce), o addirittura biopolitico (*World War Z* di Max Brooks e l'adattamento cinematografico di Forster).

Il libro di Mirko Lino ha il merito di aprire una discussione teorica sul rapporto tra "rappresentazione della fine" e industria culturale. Degno di nota è lo sforzo di impiegare un insieme eclettico di fonti teoriche (da De Martino a Lyotard, da Jameson a Michele Cometa e W.J.T. Mitchell) per una disinvolta analisi dei prodotti letterari o cinematografici. In questo senso, all'opera va riconosciuto un ruolo di apripista. Come molti lavori pionieristici, il libro è passibile di integrazioni sia teoriche sia analitiche (un segno di valore e non di trascuratezza).

Partendo dal versante analitico, si sente forse la mancanza di qualche pagina in più, in cui articolare e sviluppare meglio certe distinzioni fenomenologiche, come quella tra 'riuso simbolico' e 'postmodernizzazione', ben esposta in sede di introduzione e poi lasciata un po' sottotraccia durante l'analisi. Il campione è eterogeneo e divergente, per la tendenza dei generi a scindersi proliferando in una miriade di sottoclassificazioni, e anche per la possibilità di interpretare più o meno rigidamente il motivo apocalittico. Dispiace tuttavia l'assenza di alcuni generi nobili, come ad esempio il cinema d'animazione giapponese (*Ghost in the Shell* o *Akira*) che – per forza e per amore – interpreta l'apocalisse attraverso metriche complesse e spesso in anticipo sui tempi.

Il filone 'post-apocalittico', invece, avrebbe forse meritato una sezione a parte: negli inverni nucleari il "vissuto di fine del mondo" sopravvive alla catastrofe, tra i pericoli e il fascino di un ritorno allo stato di natura.

Da Mad Max vengo al versante teoretico: Mirko Lino dice bene nell'introduzione che l'apocalisse è il *topos* più adatto a comprendere il "progetto incompiuto" del moderno (12-13). Tuttavia l'apocalisse viene intesa – in alcuni passaggi più che altrove – come un farmaco che smaschera il lato oscuro del tardo capitalismo, sia che la fine venga esorcizzata sia che si profili come catastrofe inevitabile. Ma accanto all'indiscutibile funzione critica, la fascinazione per la fine mantiene anche qualcosa di opaco e di non riducibile alla mera contestazione. In altre parole, l'apocalisse non è soltanto, etimologicamente, una rivelazione, secondo un modello per cui «tutto quello che destabilizza lo *status quo* viene rimosso, neutralizzato retoricamente, sino a quando non ritorna nei ranghi della visibilità come strumento critico» (29). Lino esce da questo modello, ad esempio quando commenta la funzione consolatoria del *disaster movie* hollywoodiano, ma probabilmente il problema richiede un'elaborazione più complessa. Francesco Erspamer, all'esordio di un acuto *pamphlet* dal titolo *Paura di cambiare*, scrive che «la cultura si è messa a corteggiare l'apocalisse»: intellettuali di ogni età si contendono il privilegio di essere testimoni di un crollo, e tutta la teorizzazione post-moderna può essere letta alla luce di questa smania per il "postumo" (come scrive Cioran, in *Storia e utopia*, «l'ultimo è l'ossessione del vivente. Ci agitiamo perché crediamo che ci spetti di portare a compimento la storia, di chiuderla, perché essa ci sembra un nostro dominio, come del resto la «verità», uscita finalmente dalla sua riserva per svelarsi a noi»). La scoperta dell'infinità del tempo e il tramonto delle metafisiche tradizionali costringe la cultura a fabbricarsi le sue apocalissi, dispositivi che producono «discontinuità [...] fra il tempo e l'eternità», come ha scritto altrove lo stesso Erspamer, in *La creazione del passato*, basati sulla paura del cambiamento e sulla nostalgia di un "salvagente" metafisico.

Presentificando l'apocalisse o rendendola sempre imminente², il pensiero postmodernista si propone come strutturalmente postumo, e così giustifica le sue debolezze rovesciandole in eroismo. Il fascino oscuro del "tramonto", da Spengler in giù (e "a sinistra"), è sempre in voga nel '900 e oltre, non solo tra gli addetti ai lavori.

La fame di catastrofismo potrebbe essere pertanto anche un segno di disprezzo per l'esistente, che è poi la spia di una rinuncia a costruire una progettualità "dolce" e non fondata su vecchie e nuove scorciatoie olistiche.

In ultimo, un meccanismo interessante su cui varrebbe la pena concentrarsi è quello del *kairos*: le narrazioni apocalittiche si basano sull'apertura di un "tempo favorevole" e autentico che riscatta anche psicologicamente la quotidianità minata dalla "depressione" di ogni valore. L'incombenza del disastro esalta al massimo motivazioni e strumenti, valori e disvalori, poste in gioco e traiettorie. Il fascino "tecnico" del racconto apocalittico deriva dall'incremento assoluto, asintotico della catastrofe:³ una specie di 'ur-catastrofe' che rende infinitamente più efficaci l'amaro del tragico e il sollievo dell'*happy ending*. Sia Snake Plissken (*Escape from New York*) che Ray Ferrier (*War of the Worlds*) si muovono nel *kairos* e nel sovrappiù d'autenticità che fornisce, potenziando tanto l'*allure* provocatoria e *maudit* del primo quanto lo stucchevole familismo hollywoodiano del secondo. Come già nel testo giovanneo, l'apocalisse è il tempo di una legittimazione assoluta, in cui tutto conta ed è sotto la costante minaccia di un'ordalia senza ritorno.

Non so se il mito dell'apocalisse sia un "tappabuchi" reazionario per

² «Il Postmoderno ha radicato il tradizionale senso di *fin-de-siècle* nella gabbia temporale di un eterno presente, trasformando quest'ultimo in un eterno tempo dell'Apocalisse» (13).

³ Questa intensificazione del tempo (e degli altri dispositivi della narrazione) nel *kairos* sembra più rilevante dell'«irrappresentabilità delle [...] strutture temporali» (10) che rende l'apocalisse incommensurabile ai modelli narrativi.

supplire alle carenze dei saperi odierni oppure la manifestazione di un sano ed eversivo escapismo. È certo che – come Mirko Lino dimostra efficacemente – rappresenta il possibile *kairos* per una seria “rivelazione” del presente e, ancora di più, per un'imperdibile avventura estetica.

L'autore

Lorenzo Cardilli

Dottorando all'Università degli Studi di Milano e all'Université de Fribourg – Suisse.

Email: lorenzo.cardilli84@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Cardilli, Lorenzo, “Mirko Lino, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*”, *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/>