

Raffaele Di Stasio

## La letteratura dopo l'apocalisse

Una recensione-saggio ad Antonio Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo*<sup>1</sup>

*Il bambino che sognava la fine del mondo*, quarto romanzo di Antonio Scurati<sup>2</sup>, pubblicato da Bompiani nel 2009 (le citazioni del testo che seguiranno sono tratte dalla prima edizione "Tascabili Bompiani" 2010), è un notevole esempio di letteratura apocalittica contemporanea. L'intento di queste pagine è mostrare appunto la dimensione apocalittica del romanzo, la cui connotazione concettuale emerge anche in un precedente saggio dello stesso Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Bompiani 2006), dove ricorrono, in forma teorica, i principali elementi tematici della narrazione. Si andrà poi a verificare la specifica semantica apocalittica del romanzo, comparandolo con l'apocalittica letteraria codificata da Ernesto de Martino nel suo libro postumo *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Einaudi 1977, 2002). Per circoscrivere la connotazione concettuale relativa alla dimensione apocalittica del romanzo sarà utile, intanto, osservarne la forma e la tematica.

*Il bambino che sognava la fine del mondo* è un romanzo che parla della pedofilia, ma non è un romanzo sulla pedofilia, bensì sulle paure artificialmente indotte dai mezzi di comunicazione di massa, in questo caso i giornali e, più ancora, la televisione. Come è stato notato, in particolare da Maurizio Dardano<sup>3</sup>, nel lavoro di Scurati la critica ai media si concentra sul docudramma, cioè su quella forma d'inchiesta televisiva relativa ai problemi sociali, costruita attraverso le testimonianze delle persone interessate e la drammatizzazione dei fatti accaduti. Quello di Scurati è quindi un romanzo contro la spettacolarizzazione della cronaca e la "polilogia" mediatica, tipiche disfunzioni dei nostri tempi che mascherano l'assenza di riflessione e pensiero critico nel dibattito pubblico, offrendo allo sguardo dello spettatore non più la problematicità sociale della realtà, ma una sua immagine ansiogena, accompagnata da un'abile e manipolante futilità discorsiva.

---

<sup>1</sup> A. Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Bompiani, Milano 2009.

<sup>2</sup> Antonio Scurati (Napoli, 1969), oltre a essere uno tra i narratori più noti e interessanti dell'attuale panorama italiano (i romanzi, fino a oggi, sono sette: *Il rumore sordo della battaglia*, 2002, nuova edizione 2006; *Il sopravvissuto*, 2005, premio Campiello; *Una storia romantica*, 2007; *Il bambino che sognava la fine del mondo*, 2009; *La seconda mezzanotte*, 2011; *Il padre infedele*, 2013; *Il tempo migliore della nostra vita*, 2015), è anche autore di saggi, i cui temi ricorrenti sono la guerra, l'amore, il linguaggio e la violenza dei media, le possibilità teoriche della letteratura contemporanea, e più in generale il mutamento antropologico della società tardo moderna, soprattutto inteso come passaggio dal tempo della storia al tempo della cronaca (*Televisioni di guerra. Il conflitto del golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, 2003; *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, 2003, nuova edizione 2007; *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, 2006; *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, 2010; *La stagione dell'amore*, documentario, 2010; *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, 2012). Inoltre, docente all'Università degli Studi di Bergamo, Scurati coordina il "Centro studi sui linguaggi della guerra e della violenza" e insegna "Teorie e tecniche del linguaggio televisivo", diventa poi ricercatore in "Cinema, fotografia, televisione"; attualmente, insegna alla Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano. Ha infine collaborato con il settimanale "Internazionale" e il quotidiano "La Stampa", ed è opinionista televisivo.

<sup>3</sup> Cfr. M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010, pp. 73-83.

La trama del romanzo è costruita su un fatto di cronaca nera: dei presunti abusi sessuali subiti da una bambina alla scuola materna Gianni Rodari di Bergamo. Poco prima che Marisa Comi, madre della piccola Margherita, dia il via all'inchiesta con la sua denuncia, un sacerdote intellettuale, docente al seminario vescovile della città, viene accusato da un ex seminarista di molestie sessuali. I due casi s'intrecciano, configurando, agli occhi di un'opinione pubblica divisa tra colpevolisti e innocentisti, lo spettro del complotto pedofilo. L'inchiesta, coinvolgendo preti e maestre, sarà presto fagocitata dai media e porterà il pubblico interessato a una vera e propria isteria collettiva, che monterà fino al parossismo finale, quando Marisa Comi, invitata a una nota trasmissione televisiva, confesserà in diretta di essersi inventata tutto, senza che la narrazione renda al lettore motivazioni concrete per il suo gesto assurdo. Inoltre, i capitoli della vicenda narrata sono intervallati da flashback rievocanti l'infanzia del narratore protagonista, un'infanzia psicologicamente condizionata dal sonnambulismo e da un terrore notturno di tipo apocalittico. I flashback attivano una trama parallela e interiore che giustifica il progressivo coinvolgimento del narratore protagonista nei fatti di Bergamo, non solo per il suo ruolo nella storia (è un professore universitario, prima invitato da un quotidiano nazionale a scrivere sull'accusa di molestie a carico del prete, poi contattato da Marisa Comi che vorrebbe persuaderlo di una correlazione tra l'accusa a carico del prete e i presunti abusi subiti dalla figlia), ma anche per la sua identificazione con la piccola Margherita, le cui manifestazioni del disagio (in parte dovuto a un disturbo del sonno simile a quello del protagonista, in parte indotto dall'ansia della madre) riportano a galla le sofferenze psicologiche patite da bambino. Questa trama interiore sfocia nell'alveo della vicenda alla fine, quando il protagonista va a trovare la sua di madre, per capire se da piccolo il malessere psicologico avesse avuto una causa di tipo traumatico, se avesse subito degli abusi, scoprendo invece che la sua infanzia è stata normale e che, tranne per il sonnambulismo e le paure notturne, non gli è mai capitato niente di brutto. Sebbene la madre gli confessi che, al tempo in cui era incinta, era infelice e si era sempre chiesta se lui avesse potuto in qualche modo sentire che aveva pensato all'aborto, in definitiva non c'è alcun trauma all'origine della sofferenza psicologica del narratore protagonista, così come non c'è stato alcun trauma che abbia prodotto l'isteria di massa nella città di Bergamo. La storia si chiude col ritorno del narratore protagonista dalla compagna, da cui si era staccato qualche mese prima, quando lei gli aveva detto di essere incinta del loro figlio, lasciando nell'animo del lettore più l'edulcorata inconsistenza di un happy end televisivo che non il sentore di un nuovo, autentico orizzonte di vita.

Grazie all'inserimento dell'autore nella narrazione, la cui realtà biografica è tuttavia soggetta alle necessità finzionali del racconto, e all'uso della prima persona narrante, il romanzo di Scurati rientra nel genere dell'*autofiction*. I dati biografici del narratore protagonista sono facilmente riconducibili all'autore: dal nome, Antonio (ricorre un'unica volta, nei flashback dell'infanzia, nella forma vezzeggiativa di Toto), al fatto di essere uno scrittore con un noto premio letterario all'attivo, fino all'insegnamento di "Teoria e tecniche del linguaggio televisivo" all'università di Bergamo; dalla collaborazione col quotidiano "La Stampa" alla partecipazione al programma televisivo "Matrix" (sia Massimo Gramellini, vicedirettore del quotidiano, che Enrico Mentana, conduttore della trasmissione, sono personaggi reali del romanzo). Anche il paratesto brulica di elementi autobiografici: sonnambulismo e incubi apocalittici sono dati reali, risalenti all'infanzia, ammessi dall'autore in alcune interviste; in copertina c'è una foto di Scurati bambino che ben s'intona al titolo del romanzo; inoltre, all'uscita del romanzo l'autore aspettava una figlia dalla sua compagna, la dedica è infatti per una nascita.

Ma l'uso finzionale del dato reale non si limita all'elemento autobiografico, riguarda anche la vicenda narrata. Il caso di pedofilia della scuola materna di Bergamo ricalca il noto fatto di cronaca di Rignano Flaminio del luglio 2006, dove alcune maestre di un asilo furono indagate

per presunti abusi su dei bambini; l'inchiesta coinvolse anche altri adulti, e fu inquadrata nella cornice dei rituali satanici, ma dopo poco più di un anno, nell'ottobre 2007, si concluse con un nulla di fatto, come la storia di Scurati, che copre il tempo di un anno (giugno 2007 - giugno 2008) per eclissarsi definitivamente con la confessione choc di Marisa Comi in diretta tv. Si può anzi dire che il romanzo di Scurati cominci proprio da Rignano Flaminio. L'autore scrisse infatti un articolo sul caso<sup>4</sup>, i cui elementi principali sono stati riportati, con misurata e consapevole maestria, nel contesto della narrazione. Anzitutto l'ossessione del Male, con la maiuscola, poiché in un mondo percepito sempre più come irreali, un mondo molto più guardato che vissuto, ridotto alla rappresentazione che ne danno i media, bisogna pur aggrapparsi a qualcosa, e se non ci si può aggrappare al Bene, così raro e sfuggente, allora ci si aggrappa al Male: meglio un mondo terribile che un mondo inesistente. Se poi sono i bambini, con la loro innocenza, a testimoniare, un crimine quale la pedofilia impone quasi di credere a un principio diabolico. Una volta istillata la paura della pedofilia, nei genitori scatta l'ansia di produrre testimonianze filmate dell'orrore di cui sono presunte vittime i propri figli, tramite domande insistenti e suggerimenti smaniosi che inducono i piccoli a simulare atti sessuali davanti alle telecamere. A loro volta, i bambini iniziano a manifestare sintomi di disagio psicologico, che agli occhi dei genitori, già avvertiti in tal senso dai consulenti tecnici nominati dalla procura, appaiono come la più evidente conferma delle loro paure. Per gli stessi genitori la comparsa dei carabinieri del RIS davanti la scuola materna, i carabinieri in tuta bianca della nota serie tv, è una sorta di allucinazione mediatica. Con l'arrivo dei media il numero delle vittime e dei carnefici si moltiplica, la comunità è come colpita da un flagello pestilenziale. Vengono arrestate delle maestre, con l'accusa di aver sequestrato i bambini durante l'orario scolastico e di averli condotti in case private, dove sarebbero stati sessualmente abusati da altri adulti. Le dichiarazioni di medici ed esperti a favore delle accuse, e le continue testimonianze dei genitori nei programmi tv, danno all'opinione pubblica la conferma di un complotto pedofilo: è la prova che il Male esiste, il risultato finale di quella che, nell'articolo, Scurati definisce la "cronachizzazione della vita quotidiana". Solo che poi i referti medici sui bambini risultano negativi, manca il minimo riscontro oggettivo, non c'è una sola testimonianza diretta; senza contare le forzature procedurali, o l'evidente inverosimiglianza di alcuni elementi (possibile che nessuno si sia mai accorto del sequestro dei bimbi in orario scolastico?). Gli accusati vengono scagionati, e a nulla servono i tentativi di reiterare le accuse a loro danno, se non a rinnovare la tortura psicologica sui bambini, costretti a ricordare nuovamente la violenza di un trauma che non hanno subito. A quel punto, l'esistenza del Male (e del Bene) ricade nel dubbio radicale: si è trattato di suggestione, di manipolazione, di psicosi collettiva. Solo la sofferenza dei bambini è reale, ma è una realtà che non dimostra nulla, il disagio psicologico dei piccoli potrebbe derivare, invece che dai presunti abusi, dall'ansia degli adulti: le loro domande ossessive, i loro interrogatori filmati, le loro visite mediche. Quindi, non è che il Male non esista, ma la sua verità non si può accertare. La sofferenza dei bambini, di tutti i bambini, quelli che sono tali attualmente e quelli che lo sono stati in passato, è una sofferenza senza verità; esiste essa sola, nella sua terribile insignificanza. Ma la nuda sofferenza, la sofferenza senza riscatto, è tutto ciò che serve ai media per generare le paure di cui essi stessi si nutrono.

Al di là dei particolari relativi al fatto di cronaca e di quelli necessari a costruire la narrazione, è questa la spina dorsale della vicenda, sia nell'articolo che nel romanzo. Il passaggio del testimone al romanzo è dato dal passo conclusivo dell'articolo, un passo che corrisponde all'inizio del primo flashback del narratore protagonista, il primo riaffiorare di un vissuto

---

<sup>4</sup> A. Scurati, *Se male e bene giocano tra i banchi*, "Corriere della Sera", 20 gennaio 2008.

apocalittico risalente all'infanzia (apocalisse declinata, al momento, in forma per così dire privata): “ – Correte. Mio padre sta uccidendo mia madre. – Il bambino biondo tiene gli occhi blu fissi nel vuoto, lo sguardo allucinato. La mamma gli toglie la cornetta del telefono dalle mani e rassicura la polizia all'altro capo del filo: non è vero, non accade nulla di terribile nel cuore della notte, suo figlio è sonnambulo...”.

Per concludere l'osservazione tematico formale del romanzo, all'elemento di ordine strutturale dell'*autofiction*, dove il dato reale riguarda sia l'autore che la vicenda, va aggiunto il lavoro sul linguaggio. La critica ai media, in particolare al docudramma televisivo, si articola anche attraverso un'inversione di stile: mentre i media trattano la cronaca come fosse una finzione, il romanzo di Scurati mostra la realtà illusoria della cronaca attraverso la letteratura. Maurizio Dardano ha mostrato come, nel romanzo, la preferenza accordata al discorso interiore e la sintassi complessa (un'ipotassi contrappuntata da frasi brevi, utili al passaggio dinamico tra le diverse situazioni narrative e concettuali), accompagnate da un lessico a tratti prezioso e ricercato, diano adito a una prosa funzionale all'argomentazione, capace di assorbire il materiale documentario e cronachistico nel corpo della narrazione, e di coinvolgere il lettore in termini non tanto d'identificazione quanto di riflessione. Il rischio, come ha sottolineato Walter Siti nella sua recensione al libro<sup>5</sup>, era quello del romanzo-pamphlet. Rischio evitato grazie, sia all'abile pastiche linguistico, comprensivo, come si è detto, di articoli giornalistici e altro materiale extraletterario, sia, soprattutto, a un esito della storia privo di catarsi per il narratore protagonista, che avrebbe reso il personaggio totalmente letterario, romanzesco. Per questo, piuttosto che di *autofiction*, Siti ha parlato di una “forma sacrificale di *conte philosophique*”, di un'offerta rituale del proprio io che mira a far perdere di vista l'eroe protagonista e a far ragionare il lettore sulla realtà in cui vive. L'avvertenza che introduce al romanzo la si potrebbe in tal senso considerare una dichiarazione di poetica:

«Questo romanzo appartiene al genere di componimenti misti di cronaca e d'invenzione. Poiché ritiene che la vocazione della letteratura sia oggi, in un tempo dominato dalla cronaca, non già quella di confondere ulteriormente i confini tra realtà e finzione, bensì quella di superarli, l'autore invita il lettore a considerare ogni singola parola di questo libro come frutto della sua immaginazione, anche e soprattutto quando si narra di fatti riferiti a personaggi e a contesti che portano il nome di persone o di istituzioni realmente esistenti» (p. 4).

Come a dire, solo se non si dimentica che questo è un romanzo si può provare a capire in che modo i media mescolano la realtà della cronaca con la finzione. Una chiarificazione concettuale di quest'assunto introduttivo la si può ricavare dal saggio dello stesso Scurati *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (2006), da cui si evince anche la valenza apocalittica che impregna di sé il romanzo.

L'argomentazione principale del saggio è la perduta relazione, nella società tardo moderna, tra esperienza e letteratura, ovvero la fine ultima dell'umanesimo letterario moderno e contemporaneo. La perdita di tale relazione dipende dal fatto che nella nostra società fare esperienza del mondo è ormai impossibile, e un mondo di cui non si può fare esperienza è un mondo che non si può raccontare, è “l'assenza di mondo”, la cui problematica trasformazione in opera letteraria costituisce, tuttavia, un'urgenza a cui lo scrittore non può sottrarsi. Ma l'impossibilità di fare esperienza del mondo a cosa è dovuta?

Nella società tardo moderna la comunicazione globale e le nuove tecnologie visuali cancellano sempre più il confine percepibile tra realtà e finzione, facendo sì che esperienza e letteratura diventino indistinguibili per l'immaginario. La perduta relazione tra esperienza e lettera-

---

<sup>5</sup> W. Siti, *Oltre l'autofiction il cemento di Scurati*, “La Stampa”, 18 marzo 2009.

tura va dunque intesa come mescolanza indifferenziata, il cui processo è maturato pian piano lungo i secoli, accelerando in misura irrefrenabile nel secondo novecento. Nei paesi avanzati, infatti, già tra otto e novecento, mentre da un lato la progressiva organizzazione sociale relegava l'uomo in una dimensione sempre più inautentica della vita, facendo apparire l'esperienza nella sua forma violenta come l'unica possibilità di vita reale, dall'altro le stesse forme d'esperienza violenta venivano, o nullificate da eventi devastanti e inenarrabili come la Grande Guerra, o allontanate dalla vita quotidiana tramite la specializzazione dei saperi e lo sviluppo delle istituzioni disciplinari. In seguito, con la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, in particolare la televisione, si rendevano fruibili a tutti esperienze mediate di vita violenta, anche estrema, sancendo così l'inesperienzialità della vita tout court: "l'*inesperienza* – scrive Scurati – è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale", il nuovo stato d'indigenza da cui lo scrittore è chiamato a fare letteratura.

La società tardo moderna e la relativa cultura di massa si caratterizzano dunque per la loro inesperienzialità, per una progressiva astrazione della vita quotidiana compensata da un'intensa riproduzione della violenza immaginaria. Tra i diversi fattori storici che hanno prodotto l'inesperienza della cultura di massa, primo fra tutti l'economia capitalistica, assumono particolare rilievo le nuove tecnologie visuali, da cui emerge il dominio gnoseologico della visualità. Ma è proprio il dominio gnoseologico della visualità a produrre una crisi radicale del visibile, nel senso che il perfezionamento dell'immagine sintetica, dovuta alle nuove tecnologie, fa sì che quella stessa immagine sia considerata il frutto di una mera percezione, il che comporta l'oscuramento del rimando referenziale alla realtà, l'indifferenziazione tra il reale e il suo simulacro visivo: "Per esistere, il mondo delle immagini in cui trascorriamo buona parte della nostra vita quotidiana può fare a meno di un mondo". La confusione tra immagine e realtà, l'indifferenza circa la reale esistenza o meno di ciò che si vede, è compensata dall'ottimizzazione dell'effetto di realtà intrinseca all'immagine sintetica; così, mentre aumenta, a livello percettivo, grazie anche alle tecniche della ripresa diretta, l'apparente autenticità delle immagini, aumenta pure il loro potere mistificatorio, giacché l'immagine sintetica, in virtù della sua qualità tecnologica, riesce a fingere di non essere una finzione, nasconde la sua artificialità altamente manipolabile, "mente sulla propria possibilità di mentire". L'illusione mediatica raggiunge l'acme quando il telespettatore è persuaso che quella fruita tramite i media sia un'esperienza immediata, realmente vissuta, così che l'avvento del mondo della televisione coincide con la fine del mondo dell'esperienza. Il mondo ridotto alla sua rappresentazione è allora un'apocalisse, per quanto dolce, per quanto molto poco apocalittica – godibile dalla poltrona di casa. Questo mondo della comunicazione globale, che inizia e finisce con la televisione, che risulta autosufficiente agli occhi dell'uomo, che cancella ogni rimando referenziale extramediatico e annulla ogni possibile conclusione e significato, assume infatti la forma di un flusso ininterrotto, diventa lo scorrere infinito di "un mondo che viene dopo la fine del mondo", è una pseudo esistenza in cui si è eternamente immersi senza poterne mai fare esperienza. Tuttavia, grazie alla perpetua esteriorizzazione della violenza mediatica e alla conseguente proliferazione della violenza immaginaria, il mondo della comunicazione globale propina comunque un cinismo di fondo derivante dal fatto che in assenza di mondo non si può credere in niente, un impasto di "scetticismo cosmico e credulità universale" che plagia le persone. L'implicazione maggiore della cultura di massa nella sua fase tardo moderna è quindi un immaginario collettivo forviato, incapace di distinguere tra realtà e finzione, nonché facilmente manipolabile dai media – cioè il sogno comune di fruire l'esperienza mediata come fosse esperienza vissuta.

Per Scurati, non avrebbe senso disconoscere o rifiutare la cultura di massa, ma resisterle invece sì, almeno su un punto fondamentale: la rimozione del tragico. L'indifferenziazione tra

realtà e finzione, la confusione tra vita reale e vita immaginaria, ha come effetto primario l'illusione di potersi affrancare dall'esperienza della propria mortalità, e dalla responsabilità della mortalità altrui. Grazie a una permanente esteriorizzazione mediatica della violenza, che permette all'uomo-spettatore di proiettare fuori dalla propria interiorità il senso del tragico, la cultura di massa rende insperenziale soprattutto il confronto con l'insicurezza, con la sofferenza, con la morte. Nel resistere alla rimozione del tragico sta anche il compito dello scrittore che vive nella cultura di massa: una critica della società attraverso il medium della letteratura è ancora possibile solo in quanto critica dell'immaginario collettivo. Lo scrittore deve quindi rinunciare all'esibizione finzionale della letteratura, cosa che non avrebbe più senso in un mondo in cui è stato cancellato il confine tra realtà e finzione, per acquisire invece la dimensione storica – e aggiungerei apocalittica – della realtà, cioè la consapevolezza che qualsiasi cosa si decida di narrare, si narra sempre di un mondo che viene dopo la fine del mondo. In tal senso, la chiusura del saggio sembra quasi una dichiarazione d'intenti per *Il bambino che sognava la fine del mondo*: “Ciò di cui in futuro si dovrà tenere conto è che oggi, in piena esplosione dell'inesperienza, qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si scrive come un romanzo storico”.

\*

Gli elementi teorico concettuali presenti nel saggio *La letteratura dell'inesperienza* sono, in pratica, gli stessi che danno sostanza argomentativa al romanzo *Il bambino che sognava la fine del mondo*. Certo, nel romanzo il tema principale riguarda la pedofilia, e oltre alla pedofilia nella narrazione si aprono continui squarci sulla realtà disastrosa della nostra società: vengono riprese in primo piano la crisi della famiglia, della chiesa, dell'università, della politica, e ancora le precarietà ambientali dovute ai cambiamenti climatici e allo sfruttamento intensivo del territorio a fini economici, la diffusa ostilità preconcepita verso gli immigrati, la distopia dei centri benessere, nonché costumi sessuali superficiali e animaleschi dovuti all'eclissi dell'amore romantico. Il paesaggio è quello di una società disumanizzata. Tuttavia, la critica dello scrittore, come già teorizzato nel saggio, non si concentra sulle piaghe della società, bensì sull'immaginario di un'umanità regredita all'infanzia, un'umanità incantata dalla violenza mediatica – soprattutto quella della cronaca nera – e dominata dalle paure che ne scaturiscono. Tali paure sono, appunto, il frutto di un regime confusivo tra realtà e finzione, di una sostanziale derealizzazione e insperenzialità del mondo. Nel “Prologo”, ad esempio, riguardo alla scelta terribile eppure quasi obbligata di credere al Male, il narratore riflette su un pensiero comune: “ – Meglio qualcosa piuttosto che nulla – ci si dice inginocchiandosi davanti alla televisione” (p. 14), una riflessione rimarcata più volte nella narrazione, in forme diverse e complementari, a cominciare dalla sottolineatura del rapporto intrinseco tra paura e violenza mediatica:

«La violenza, oramai, la subivamo, oppure la delegavamo. In ogni caso, era sempre e comunque la violenza degli altri. Di fronte alla violenza, ci trovavamo completamente indifesi. Pensandola, ci sapevamo immaginare soltanto come vittime passive. Oppure come spettatori, altrettanto passivi. Di fronte alla violenza altrui potevamo perciò offrirci come pecore mute dinanzi al carnefice, o assistere con il fiato sospeso alla battuta di caccia. Quasi nessuno di quei milioni di spettatori atterriti avrebbe avuto nulla da rimproverare ai signori dei media che alimentavano a dismisura la paura. La paura era rimasta la sola grande passione della nostra vita» (p. 245).

Oppure si evidenzia il rapporto tra la paura e la regressione all'infanzia, soprattutto quando il narratore protagonista, osservando il disagio psicologico della piccola Margherita, rivive le

sue angosce infantili e si accorge che a nulla può aggrapparsi se non a quelle angosce per dare un senso compiuto alla vita e non precipitare nell'insignificanza esistenziale:

«Se tutto ciò che avevamo patito da bambini, a causa di un vasto mondo presagito all'ombra mostruosa di un male in agguato, se tutto quell'afflitto scrutare nelle stanze buie a dispetto di ogni rassicurazione di mamma e papà era da imputare al solo idiotismo dell'infanzia, come avremmo potuto mettere d'accordo l'inizio con la fine, la verità dell'uomo con quella del bambino? Se non c'era nessun mostro ad attenderci nella stanza in fondo al corridoio, allora la vita era soltanto una grande bugia.

Questo mi ripeteva, e intanto rivedevo Margherita che urlava nel sonno, la rivedevo divorarsi il pugno e, rievocata dalla sua, sentivo incombere anche la mia infanzia come un buco nero che mi risucchiava verso il passato.

Dovevo resistere all'attrazione dell'antimateria: la grande voragine sarebbe stata capace di divorare l'intero universo, se le avessi ceduto. Non potevo ammettere che l'infanzia, quell'antico centro d'irradiazione di ogni delusione, di ogni sconforto, di ogni sofferenza nell'adulto che tutti noi siamo poi diventati, fosse soltanto un centro vuoto» (pp. 254-255).

O ancora, come già accennato nell'esempio del "Prologo", si sottolinea il rapporto tra la paura, ossia lo scotto di una scelta terribile, e la pseudo necessità di credere al Male per non guardare in faccia l'assenza di mondo in cui si è immersi.

«Da troppo tempo la gente aveva la sgradevole sensazione di aver perso la presa sulla realtà. Da troppo tempo si andava avanti a tentoni, si avanzava incerti sulla faccia di una terra viscida e limacciosa come su un pavimento allagato dalla rottura di una fogna.

La gente si era illusa che l'ingresso sulla scena del Principe delle Tenebre avrebbe messo fine a tutto questo. La sua luce prometteva di riportare tra gli uomini lo splendore sensibile del mondo. Ora, finalmente, tutto sarebbe apparso chiaro: magari terribile, ma splendido e terribile. Ora si sperava di tornare a sentire, ad annusare, ad assaporare, a udire, a toccare perfino. Ma, soprattutto, si sperava di tornare a vedere. A confronto, il sapere, il buonsenso, la verosimiglianza erano il più inconsistente degli inganni. Che la luce fosse una luce nera, poi, non poteva fare nessuna differenza» (p. 294).

Ed è davvero una paura "diabolica" quella che abita l'umanità del romanzo, nel senso di paura psicotica, cioè una paura indotta dalla perpetua esteriorizzazione della violenza da parte dei media e capace, insieme, di riprodurre in modo morboso una violenza analoga a quella da cui è generata. Il processo psicotico che porta a fabbricare pseudo testimonianze di una violenza che non ha alcun riscontro oggettivo nella realtà è focalizzato in modo costante dalla narrazione. Accade, ad esempio, durante una prima assemblea alla scuola materna Gianni Rodari, indetta dopo che erano diventate di dominio pubblico, sia l'accusa di molestie sessuali a carico di un noto sacerdote della città, sia il trasferimento alla Rodari di due maestre su cui pesavano precedenti accuse di abusi su minori. Nell'informare genitori e insegnanti sui vari aspetti della questione, una psicologa dell'età evolutiva esordisce dicendo che la pedofilia è "l'epidemia del terzo millennio", e aggiunge dati statistici di proporzioni allarmanti, per poi elencare una miriade di possibili sintomi in base ai quali si poteva pensare che qualsiasi bambino fosse stato vittima di abusi. Gli insegnanti lasciano per protesta l'assemblea, restano invece i genitori, i quali, accalcandosi attorno ai relatori, alzano il sipario su quell'isteria di massa che di lì a poco si diffonderà in tutta la città. Tornata la calma, viene invitata a parlare Marisa Comi, la madre della piccola Margherita che lei crede vittima di abusi. La Comi dichiara di non aver niente da dire al momento, solo una cosa da mostrare, e con l'ausilio di un videoproiettore parte un filmato girato in casa, le cui immagini inquadrano la piccola Margherita addormentata nel letto... (pp. 94-99):

«A un tratto, senza il minimo preavviso, senza un rumore, un rantolo o un sospiro, la bocca della bambina si divarica fino allo spasimo. Se ne sta muta ancora per un istante, dilatata e muta. Poi da essa esce il vagito della sirena di un bastimento. Una volta, due volte, tre volte. Le palpebre, intanto, rimangono calate sugli occhi, gli occhi chiusi.

L'urlo agghiacciante non ha svegliato la bambina. Urlo e urlatrice sono una cosa sola, indistinguibili. Non si odono e non si riconoscono a vicenda. Non turbano il sonno l'uno dell'altra. Provengono dal medesimo incubo e vi ritornano.

Stacco. La bambina urlante nel sonno si dissolve in nero. Sporco. Scariche elettrostatiche sfrigorano sullo schermo. Nuovo fuoco.

Un altro letto. Grande. Doppio. Matrimoniale. Lo copre una trapunta a enormi fiori stampati. Una giungla tropicale di mangrovie da svendita per fine attività. Di nuovo la bambina di prima. Ora è sveglia. È nuda, salvo per le mutandine. Guarda in camera. È spaventata, è circospetta. È terrificata ed è terrificata. Lo sguardo dice che non sarà più sola. La mamma è entrata nei suoi incubi notturni. L'urlatrice è separata dal suo urlo.

“Dillo alla mamma che giochi t'insegnano a scuola.”

La bambina tace, si volta, mostra la schiena. La mamma la rimette a sedere. Le passa un asciugamano.

“Falli vedere alla zia che ci riprende i giochi che t'insegnano. Che poi ci rivediamo sul televisore.”

La bambina prende l'asciugamano, ma rimane zitta e immobile.

“Margherita, ti prego, fai vedere alla mamma e alla zia, fai vedere cosa hai imparato.” La mamma insiste, entra nel quadro.

La bambina ne esce. Il letto è vuoto. Solo le mangrovie vi pullulano.

“Si deve mettere davanti alla telecamera! Se no non serve a niente.” Una terza voce ha parlato, una gola invisibile, la gola della “zia”. La bambina riappare.

“E dillo che giochino fate a scuola, mostracelo che poi ci rivediamo! Come si chiama quel giocino?” La mamma incalza, è disperata, la sua voce s'incrina.

“Nòn me lòoo ri-coòor-do.” La bambina ha finalmente risposto. Una cantilena.

“Come non te lo ricordi?”

“Nòn me lòoo ri-coòor-do. “Nòn me lòoo ri-coòor-do.”

“Te l'hanno insegnata a scuola questa canzone?”

“Sì, a scuola... la canzone...”

[...]

“Chi te le insegna queste cose, amore della mamma? Dillo alla tua mamma, non farla piangere.”

“La maestra. La maestra ci insegna le cose.”

“Quale maestra?”

“La maestra nera.”

“E ti fa anche le cose cattive la maestra nera? Ti fa le cose cattive?”

“Sì, è cattiva la maestra nera.”

“Dove te le fa? Alla patatina o al sederino?”

“Alla patatina.”

“Ed è per questo che ti è uscito il sangue?”

“Sì, è uscito il sangue.”

“Chi te lo infilava il pipo?”

“La maestra nera.”

“Ma non ce l'ha il pipo la maestra nera!”

La bambina attende. Guarda la mamma, guarda in camera. Fa per scappare. La mamma l'afferra e la rimette davanti alla telecamera.

La bambina dice: “L'uomo nero.”

“Cosa ti facevano la maestra nera e l'uomo nero?”

“Una magia,” risponde la bambina.

“Faccela vedere, che poi è tutto finito.”

La bambina prende l'asciugamano, se lo infila nelle mutandine. Comincia a sfregarlo su e giù. Su e giù. Su e giù. Mima. Mima l'atto sessuale. Forse.



Non c'è niente e nessuno attorno a lei. Anche la mamma ora è uscita dal quadro. Solo una piccola bambina bionda su un letto di fiori stampati. Ma sta facendo la magia. Si sfrega in mezzo alle gambe l'asciugamano. Sta mimando. Indubbiamente sta mimando. E se mimi qualcosa, mimi l'atto sessuale. Il mondo intero svanisce in quella magia» (pp. 99-102).

Alcuni particolari di questo passaggio, centrifughi rispetto al centro semantico della scena, potrebbero distogliere l'attenzione dal processo psicotico, cioè dal circolo perverso che, partendo dalla violenza mediatica (i due "casi" di pedofilia relativi al prete e alle maestre da poco trasferite a Bergamo), passando per la paura e la proliferazione della violenza immaginaria che investono gli adulti (l'ansia dei genitori e l'informazione allarmistica degli esperti), porta a produrre ulteriore violenza mediatica (il filmato della bambina mostrato in pubblico). Un primo particolare, relativo alla prima inquadratura, riguarda un effettivo disturbo del sonno della piccola Margherita, le cui manifestazioni quali appunto "l'urlo" sono simili a quelle visute dal protagonista nell'infanzia (è il punto d'appoggio per la sua identificazione con la bambina); altro particolare è la coppia "uomo nero", il prete, e "maestra nera", un'insegnante di origine nigeriana, responsabile dell'integrazione dei figli degli immigrati, che verrà accusata di pedofilia insieme con le due nuove maestre (ma saranno tutti scagionati, le maestre e il prete); infine il "sangue", una ferita che la bambina si era procurata, come si capirà dopo la confessione di Marisa Comi in diretta tv, durante un gioco con un compagno d'asilo (nascosti tra i cespugli del cortile della scuola, il compagno l'aveva leggermente ferita con un rametto durante un'innocente esplorazione sessuale). Ma al di là di questi particolari centrifughi, il centro semantico della scena è indubbiamente il processo psicotico di cui si è detto, un processo che in altri passaggi della storia ritorna in misura anche più drammatizzata.

Ad esempio, dopo la prima ispezione della scuola materna e con l'avvio del circo mediatico, viene indetta un'assemblea cittadina, dove, non appena la preside dell'asilo prova a difendere le nuove maestre, che sono state sì sospettate ma poi prosciolte dalle precedenti accuse di abusi sessuali, si scatena l'isteria dei presenti, soprattutto dei genitori, i quali, inquadrati dal cameraman di turno, inscenano il dolore proprio e dei figli mimando le vocine stridule dei bambini: "Mamma, ma adesso tutti mi possono toccare?... Mamma, perché hai le unghie lunghe? Ma non ti faccio male, tesoro. La maestra sì che mi faceva male. Mamma, ti tagli le unghie per favore?... Rivoglio il sorriso di mia figlia... Piccola mia, non piangere. Io non sapevo. Io ti amo più della mia vita... Mia figlia non vuole più togliersi le mutandine con i genitori davanti... Mio figlio non vuole più mangiare, e quando mangia vomita nel piatto... L'altro giorno sono entrato all'improvviso nella sua cameretta e ho visto la mia bambina che sevizia la bambola. Lì, proprio lì, capite cosa intendo?" (pp. 124-125). E il narratore protagonista commenta:

«Nonostante i loro affanni, a un osservatore estraneo quale io ero appariva evidente che quei padri e quelle madri non cercavano le cause, non escogitavano rimedi, non sembravano nemmeno intenzionati a capire. Con il passare degli interventi non mossero nemmeno più accuse. Quell'assemblea aveva smesso di essere un luogo di possibili decisioni, un punto d'irradiazioni di linee d'azione collettiva, ed era diventata teatro, puro teatro, ma senza più divisioni tra palco e platea. La quarta parete, quella invisibile, era stata abbattuta. Ora ciascuno si accontentava di essere, a turno, protagonista per un attimo dello spettacolo del proprio dolore; poi, per il tempo rimanente, spettatore di quello degli altri.

Il cameraman, intanto, riprendeva tutto» (p. 125).

La psicosi collettiva si evidenzia anche quando un comitato spontaneo di cittadini decide di filmare, al fine di scoraggiarli, gli incontri tra clienti e prostitute nel "quartiere degli immigrati", sommando alle telecamere installate dal comune per inibire le pratiche sessuali in luoghi

pubblici le loro telecamere private, col solo risultato di produrre “una grande mole di materiale pornografico” e “un sovrappiù d’eccitata osservazione” (pp. 168-169). E più ancora, la psicosi si palesa quando uno dei legali delle presunte vittime offre uno scoop ai giornalisti, un filmato che, a suo dire, avrebbe fornito prove incontestabili degli abusi sui bambini, si sarebbero uditi gli stessi bambini “fare i nomi” degli indagati. Il protagonista, avvertito dal suo giornale, pur con qualche remora partecipa all’incontro, nella speranza che una prova certa del crimine, sebbene orribile, avrebbe messo fine a quella miseria umana che da troppo tempo appestava la città di Bergamo (pp. 193-197). Buio in sala, parte il filmato:

«Due bambini. Un maschietto e una femminuccia. Lui moro, lei bionda. Entrambi nudi, entrambi adagiati su un lettino di faggio chiaro con tutti gli spigoli arrotondati e la testiera imbottita. Nessun trauma possibile, nessuna contusione permessa. Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre della Foppa Predetti.

Incoraggiato dalla mamma bionda e carina (“Facci vedere, facci vedere cosa ti hanno fatto, piccolo mio”), un maschietto di circa cinque anni si getta sulla femminuccia. Le sfrega il bacino contro l’osso pubico. Lui simula l’atto sessuale come può farlo un bambino di cinque anni (il movimento desultorio di un verme di una ventina di chili), lei piange davvero. Una scena pornografica di amore umano, ma immaginata da un cane» (p. 197).

Come già nel filmato della piccola Margherita osservato in precedenza, ma senza alcun elemento centrifugo rispetto al centro semantico della scena, in queste pagine Scurati mostra nel modo più limpido il processo psicotico che investe gli adulti (genitori, avvocati, giornalisti): la paura della pedofilia indotta dai media conduce direttamente all’inconsapevole produzione di materiale pedopornografico, provocando una violenza effettiva sui bambini. Ovviamente, di “nomi” o altre prove concrete nemmeno l’ombra. Neanche quando, verso la fine della storia, gli inquirenti provano a verificare l’abuso sulla piccola Margherita con l’ausilio di particolari manichini anatomici, dalle giunture flessibili e con gli organi sessuali in rilievo. La tesi di alcuni esperti è che un bambino in età prescolare non può far mimare a dei bambolotti un atto sessuale di cui non dovrebbe saper niente, e se l’avesse fatto sarebbe stata una prova certa dell’abuso subito; secondo i detrattori del metodo, invece, i bambini, proprio a quell’età, proprio perché bambini, sono incapaci di distinguere tra reale e immaginario, cioè sono in grado di fantasticare la realtà e immaginarsi ciò che non ancora non conoscono. Il risultato è l’ennesimo stress psicologico per la piccola Margherita, la quale, dopo aver giocato con i manichini anatomici come fossero normali bambolotti, viene invitata, su insistenza della madre, a farsi il segno della croce; al che la piccola, con rigidità meccanica, si segna sei volte con la mano sinistra, riattivando l’isteria della madre e dei presenti (pp. 256-260). Come se non bastasse, dopo l’esperimento dei manichini, al protagonista, a cui Marisa Comi aveva chiesto di accompagnarla, gli si chiede il favore di fare la comparsa per un riconoscimento all’americana. Gli inquirenti vogliono vedere se Margherita riconosce uno dei sospettati, e assegnano ai figuranti dei cartellini con sopra stampati degli animali invece che dei numeri, per facilitare il riconoscimento. Al protagonista tocca il cavallo, al sospettato il gallo, agli altri il gatto, il topo, il cane, il rinoceronte. Al di là del vetro, Margherita riconosce il cavallo (pp. 260-263). In precedenza il protagonista era stato chiamato di notte da Marisa Comi, angosciata dal disagio psicologico della figlia. Egli aveva riconosciuto in quel disagio le manifestazioni sofferenti di un sonnambulismo simile a quello di cui aveva patito da piccolo, ma come non era riuscito a tranquillizzare la Comi, che l’aveva pregato di restare con loro fino al mattino, così gli inquirenti non sarebbero riusciti a tranquillizzare lui per un’iscrizione nel registro degli indagati esclusivamente formale e del tutto priva di reali sospetti. Il protagonista, infatti, proprio in ragione dei suoi antichi disturbi da sonnambulismo e da terrore notturno, quasi si convince di aver agito su Margherita, quella notte trascorsa a casa sua, un’aggressione son-

nambulica, e crede che per questo la piccola l'abbia riconosciuto. La sua ansia si placherà solo grazie alla sua di madre, che lo rassicura di non aver mai avuto brutte esperienze da piccolo, e alla ritrattazione di Marisa Comi in diretta tv che sancisce la chiusura del caso.

Dunque, pur centrato sulla critica alla spettacolarizzazione della cronaca, il contesto concettuale del romanzo è esattamente quello delineato nel saggio, ossia la cultura di massa della società tardo moderna, il cui immaginario collettivo continuamente ingerisce violenza mediatica e rigetta una poltiglia di paure e ulteriore violenza mediatica: un'umanità derealizzata, chiusa in un mondo inespereziale e agitata dalle proprie psicosi. Tale contesto concettuale connota, inoltre, la dimensione apocalittica del romanzo, o meglio la sua valenza storico apocalittica.

La dimensione apocalittica viene accennata fin dal "Prologo", quando si dice che, per descrivere quella pestilenza mediatico immaginaria abbattutasi su Bergamo sotto forma di paura della pedofilia, i media per primi sarebbero ricorsi all'*Apocalisse* di Giovanni; una pestilenza la cui attesa, come si è visto, dischiude l'illusione che qualcosa di reale, per quanto orribile, sia finalmente giunto a rianimare l'esistenza di tutti. "Nonostante questo vasto allarme, però, la fine del mondo non venne. E, a voler essere sinceri, si dovrà constatare che se ne rimase quasi delusi" (pp. 12-13). Ma il richiamo alla dimensione apocalittica è continuo, sia nel narroto principale che nei flashback relativi all'infanzia del protagonista.

Certo, riguardo ai flashback, la differenza col resto della narrazione sta nel fatto che il registro apocalittico descrive un'esperienza, sì passata, ma effettiva:

«Il bambino sogna spesso la fine del mondo. Nei suoi sogni il mondo finisce col fuoco.

[...]

Al risveglio la mamma, asciugandogli la fronte, gli dice: "Raccontami questo sogno, piccolo mio."

Lui, però, non può. Quelle immagini, nella loro immutabile sequenza, le conosce a memoria, una per una, ma il problema è che non sono immagini. Sono cozzi, sono oggetti contundenti scagliati nella sua testa, sono roba piatta, grigia, colpi ottusi e secchi, non offrono appigli, non lasciano tagli. Sono il fragore inascoltabile del mondo» (pp. 29-30).

Per il protagonista bambino la fine del mondo è dunque un'esperienza vissuta, sebbene irripetibile, se non tramite l'identificazione con l'esperienza simile che il protagonista adulto riscontra nel disagio psicologico della piccola Margherita. I flashback relativi al disturbo da sonnambulismo e da terrore notturno sono, cioè, il ricordo del mondo dell'esperienza, quel mondo che c'era prima del mondo della televisione, dove il tempo era segnato dall'urto con la realtà e dal dolore che ne scaturiva, dove la realtà non coincideva ancora con la sua rappresentazione. Ma in fin dei conti questa è una differenza parziale e provvisoria, in quanto la trama parallela costituita dai flashback confluisce man mano nella trama principale della vicenda, dove anche il narratore protagonista, malgrado il ricordo di un vissuto psicologico effettivamente apocalittico, è soggetto al regime confusivo tra realtà e finzione instaurato dai media tramite la spettacolarizzazione della cronaca.

Per l'umanità adulta della società tardo moderna, infatti, la fine del mondo è un'attesa infinita e irrealistica, cioè qualcosa che, essendo già accaduta nel momento in cui il mondo dell'esperienza è stato sostituito dal mondo dell'*infotainment*, può continuare ad accadere solo nella sua inesperezialità, in una perenne riproduzione immaginifica e mediatica. E in ragione di questa perenne fluidità, l'*apocalisse* è percepita dall'immaginario collettivo in modi diversi e contraddittori. Ad esempio è percepita come qualcosa che sembrava stesse per accadere e invece non è accaduta, lo si è visto nel "Prologo". Oppure come qualcosa che sta davvero accadendo, il che comporta l'impellente richiamo a un'oscena confessione della cattiva coscienza; ad esempio, quando gli eventi sono già stati fagocitati dai media, ossia dopo gli arresti di

preti e maestre, e dopo che su un programma nazionale è andato in onda una prima puntata sul caso di Bergamo, il narratore protagonista annota:

«Una sorta di Giudizio Universale anticipato. A questo sembrava averci sottoposto il combinato composto di visibilità mediatica e di quella ammorbante sensazione di “colpevolezza diffusa”. La nuova visione dell’antico senso del peccato.

[...]

A partire da gennaio, ampi stralci di conversazioni private, sebbene irrilevanti dal punto di vista penale, erano stati trafugati dai corridoi del palazzo di giustizia ed erano finiti sulle prime pagine dei giornali locali.

Fin qui, niente di sorprendente: si trattava, in fondo, soltanto di una replica su scala locale di ciò cui l’opinione pubblica si era da tempo abituata ad assistere a livello nazionale. [...]

Ma la cosa straordinaria che accadde a Bergamo fu che, dopo l’apparizione televisiva di Marisa Comi, l’esame di ogni aspetto della vita privata si estese anche alle persone comuni e, di pari passo, si diffuse anche la disponibilità a esibirla. D’improvviso, ci ritrovammo tutti immersi in una sfera sociale essenzialmente pornografica. L’attrazione generale nell’orbita dello scandalo dei pedofili stregò il nostro occhio, spingendoci a guardare al mondo come se si trattasse di un corpo nudo, all’esistenza nostra e altrui come a una figura erotica da possedere visivamente» (pp. 220-221).

O ancora, l’apocalisse può essere percepita come qualcosa che, se non è ancora accaduta, certamente accadrà, accentuando così la sua infinita replicabilità immaginifica, nonché la sua ossessività psicotica. Ad esempio, in uno degli ultimi passaggi della storia si dice:

«Adesso che anche quest’ultima illusione era svanita, ancora una volta la scelta sarebbe stata tra il credere e il non credere. Ma d’ora in avanti si sarebbe trattato sempre e solo di una fede solitaria, privata, prossima al delirio. La stessa fede dei genitori irriducibili che, nei giorni seguenti alla chiusura dell’inchiesta, ai microfoni dei giornalisti avrebbero gridato straziati: “Ma allora siamo tutti pazzi?”

Proprio pensando a loro don Mariano [il sacerdote accusato di molestie fin dall’inizio], ritornato a dire messa, nella sua prima omelia dopo esser stato scagionato invitò alla comprensione, al perdono: “Nessuno di noi, tanto meno io, potrebbe in buona fede sostenere che si sia lontani dall’ora crepuscolare in cui il Male può confondersi con il Bene, provocando lo smarrimento in questo nostro mondo.”

Ascoltandolo, tutti noi, nessuno escluso, a cominciare dai genitori dei bambini, capimmo che da allora in avanti avremmo avuto un rapporto solo fiduciario con il Maligno: saremmo rimasti nell’arbitrio riguardo alla sua esistenza. Il Male sarebbe stato per noi un’opinione come un’altra.

Basti pensare che ci fu perfino chi si ostinò a credere che il grande inganno fosse cominciato – e non finito – con la ritrattazione televisiva [di Marisa Comi] del 9 maggio» (pp. 294-295).

Ma al di là delle molteplici, fluide possibilità in cui può essere percepita, il tratto sostanziale di questa apocalisse rimane la sua dimensione storica, il suo essere già accaduta. Una dimensione storica sancita dalle parole conclusive dell’“Epilogo” rivolte a un simbolico bambino, a un destinatario collettivo che comprende, forse, non solo il bambino che è stato in passato il narratore protagonista, o il nascituro che gli sta venendo incontro, o anche la piccola Margherita e i suoi compagni costretti a testimoniare un trauma mai vissuto, ma tutti i bambini presenti e futuri della società tardo moderna. Infatti, in una sorta di ibernazione lirica della vicenda, dopo essersi slanciato a immaginare l’estinzione dell’uomo, il paesaggio umano progressivamente metabolizzato dalla natura, la vaporizzazione dello stesso pianeta causato dall’esaurirsi del ciclo naturale del sole, il narratore ritorna all’istante immediatamente successivo all’immaginaria apocalisse, un istante “d’infinita tenerezza” – un istante in cui l’uomo non è davvero scomparso, si è bensì derealizzato, è divenuto incapace di fare esperienza del mondo –, e lì conclude:

«E non piangere, bambino, non piangere. Non hai nulla da temere dal futuro. La fine è già arrivata. Tanto tempo fa» (p. 310).

\*

Il romanzo di Scurati ha diversi tratti in comune con molta di quella narrativa contemporanea che prova a raccontare la società tardo moderna, il più evidente dei quali è forse l'immaginazione paranoica, la cui funzione è di reagire, seppure in modo ottuso, al radicale relativismo dei nostri giorni. L'immaginazione paranoica è infatti la credulità in una cosa qualsiasi di fronte all'impossibilità di credere in qualsiasi cosa, una sorta di pseudo religione che in mancanza di fede dà l'illusoria possibilità di orientarsi nel mondo senza cedere al cinismo intrinseco alla società tardo moderna. Ne *Il bambino che sognava la fine del mondo*, l'immaginazione paranoica prende la forma del complotto pedofilo, di un immaginario collettivo mediaticamente colonizzato dal sospetto pedofilo, le cui manifestazioni psicotiche vengono mascherate dalla divinizzazione del male, dalla decisione di credere nel male piuttosto di non credere in niente – ed è certo da sottolineare il coraggio dello scrittore per aver affrontato un romanzo sulla inesperienza del nostro tempo appoggiandosi a un tema così realmente doloroso e diffuso come la pedofilia, per aver sondato l'assenza di mondo in uno dei luoghi più orribili della realtà extramediatica; una realtà effettiva, ma paradossalmente abitata soltanto dai dolori dell'uomo e non più dall'uomo.

Tuttavia, la specifica semantica apocalittica del romanzo di Scurati si potrà evidenziare con maggiore immediatezza comparandola, non tanto a quella eventualmente presente in altri romanzi contemporanei, relativi agli ultimi tre, quattro decenni della nostra storia, quanto piuttosto all'apocalittica letteraria relativa al periodo storico precedente, il pieno novecento, le cui categorie concettuali sono codificate in modo esemplare nello studio postumo di Ernesto de Martino *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*.

Sintetizzando in modo brutale i soli elementi concettuali utili al nostro discorso, si può dire che l'incompiuto saggio di de Martino, la cui ricerca s'interrompe nel 1965 con la morte dell'autore, prende in esame le diverse forme storico antropologiche dell'esperienza traumatica della fine del mondo, un vissuto apocalittico che si esplica sostanzialmente nella perdita del senso della realtà da parte del soggetto. Tale esperienza apocalittica può essere di ordine psicopatologico, cioè può consistere nella piena caduta di quella basilare tensione etica preordinata a trascendere le situazioni critiche, a ridare ogni volta senso alla vita e a rivalorizzare la dimensione intersoggettiva dell'esistere individuale; oppure può essere di ordine culturale, cioè può consistere in una dinamica dialettica tra caduta e ripresa di quella tensione etica trascendentale, che permette di trasformare la crisi in una nuova reintegrazione del soggetto nel mondo. L'apocalisse psicopatologica è dunque una "nuda crisi" o "crisi in atto", mentre l'apocalisse culturale è una "crisi-riscatto" o "rischio della crisi", intendendo quel rischio antropologico permanente che espone il dover esserci del soggetto al pericolo del nulla e della follia, al non poter esserci in nessun mondo culturale possibile.

Tra i diversi documenti usati da de Martino per analizzare il pensiero della fine nell'occidente moderno e contemporaneo c'è anche quello letterario, da cui si ricava una forte somiglianza col dato psicopatologico. La nuda crisi dell'apocalisse psicopatologica entra nella letteratura della crisi, o del disagio esistenziale (da Dostoevskij a Moravia), tramite la rappresentazione della rottura del legame tra soggetto e mondo, ossia col racconto dell'impossibilità di un sano rapporto tra io e corpo, io e gli altri, io e gli oggetti. Fra le tante apocalissi che scuotono l'umanità, quella dell'occidente appare, infatti, più di altre esposta, anche in senso polemico, al rischio di una fine senza *éschaton*, il cui tema, nel momento in cui attraversa, e

con notevole successo, tanta letteratura (come pure tanta arte, musica, filosofia), va considerato quale indice di un atteggiamento mentale diffuso e quindi sintomo di una crisi sull'orlo della sua irreversibilità culturale.

Gli esempi concettuali dell'apocalittica letteraria sono rilevati principalmente nella nausea di Sartre, nell'assurdo di Camus, nell'attesa di Beckett, nella noia di Moravia, le cui rispettive opere riflettono però una rappresentazione ambigua dell'esperienza apocalittica. Da un lato, infatti, il contenuto di tali opere è la traduzione letteraria di una crisi senza riscatto, di un'esperienza apocalittica priva di reintegrazione culturale; ma dall'altro, essendo pur sempre la loro forma il frutto di sensibilità artistica e attività intellettuale, quelle stesse opere non possono considerarsi apocalittiche in senso psicopatologico. Le manifestazioni letterariamente mediate e implicitamente culturali della crisi possono, allora, aiutare a far coscienza di quella stessa crisi, a riattivare la tensione etica necessaria a superarla. L'apocalittica letteraria del pieno novecento, cioè, proprio perché racconta la nuda crisi del soggetto senza risolversi in mero documento psicopatologico, ci fa capire in che misura la società occidentale moderna e contemporanea sia esposta al pericolo di un'apocalisse che, se si ripiegasse su se stessa, escluderebbe il medesimo soggetto da ogni possibile dinamica escatologica.

In altri termini, il mondo, o meglio la pretesa di mondo intrinseca all'alienazione psicopatologica, nel momento in cui risultasse dominante nella società, sarebbe incompatibile con un qualsiasi mondo culturale, segnerebbe la fine stessa della cultura in quanto possibilità. Non a caso, de Martino sottolinea che il problema maggiore del suo tempo è l'escatologia individuale nella società umana, la salvezza del soggetto in una socializzazione che non si ribalti in massificazione, burocratizzazione, automatizzazione eccetera; ma il punto è che in occidente, nei decenni successivi alla sua indagine, l'alienazione ha investito realmente l'intera comunità sociale. In altre parole, nella società tardo moderna la cultura è diventata cultura di massa, mentre la pretesa di mondo intrinseca all'alienazione psicopatologica, pur essendo, da un lato, solo 'assenza di mondo', si è d'altra parte sottratta alla comparazione con qualsiasi altro mondo culturale, risultando essere così l'unico "mondo" possibile – per dirla con Scurati, il mondo della televisione, il mondo della comunicazione globale e del dominio gnoseologico della visualità, ha sostituito il mondo dell'esperienza.

Ora, tornando appunto a Scurati e concludendo il nostro discorso, rimane da osservare la specifica semantica apocalittica del suo romanzo, una specificità che si può facilmente inquadrare per contrasto, focalizzando tre aspetti sostanziali della semantica apocalittica letteraria codificata da de Martino. Anzitutto la valenza esperienziale della crisi apocalittica, cioè il fatto che la crisi è un vissuto del soggetto. Poi il fatto che il contenuto morboso dell'esperienza apocalittica e la sua deriva psicopatologica inchiodano il soggetto a una crisi senza riscatto. Infine la dimensione attuale, immanente di tale esperienza, cioè l'essere in corso della crisi apocalittica nella società occidentale contemporanea e nella letteratura che la racconta. Nel romanzo di Scurati, nessuno di questi tre aspetti presenti nell'apocalittica letteraria codificata da de Martino ha un rilievo sostanziale; o meglio, i primi due hanno un rilievo marginale o illusorio, l'ultimo non si ritrova affatto.

Il primo aspetto, la valenza esperienziale della crisi apocalittica, il suo vissuto psicologico o psicopatologico, è relegato nell'infanzia del protagonista, non appartiene alla sua realtà attuale. Certo, l'incubo di un mondo che finisce, col fuoco o con altre catastrofi, proietta un dolore realmente vissuto, ma questo dolore non comunica col presente del protagonista adulto, in quanto appartiene a un tempo passato per sempre. L'identificazione del protagonista col disagio psicologico della piccola Margherita provoca, infatti, solo il ricordo di quel vissuto, che tuttavia risulta insignificante rispetto alla nuova realtà in cui egli è immerso: il ricordo di un vissuto che può riflettere solo una pseudo verità nel momento in cui il protagonista aderisce

all'immaginario collettivo paranoico, nel momento in cui si lascia colonizzare dalla paura indotta dai media per il complotto pedofilo.

Riguardo al secondo aspetto, anche se nel romanzo di Scurati, come ha giustamente sottolineato Walter Siti nella sua recensione, non c'è catarsi per il protagonista, anche se il soggetto resta apparentemente inchiodato a una crisi senza riscatto, ciò non è dovuto alla deriva psicopatologica di un'esperienza vissuta, dipende bensì dal fatto che non essendoci alcuna apocalisse in atto con cui fare i conti, non può esserci alcun riscatto rispetto ad essa. O meglio, di fronte alla scena finale della storia, quando il protagonista torna dalla sua compagna incinta del loro figlio, se il lettore ha la sensazione più di un happy end televisivo che non di una catarsi, ciò è possibile, non perché il protagonista sia rimasto impigliato nella crisi, non perché si sia ripiegato in un'oscurità psicopatologica – anzi, a quel punto si può dire che sia uscito dalla coltre paranoica che aveva avvolto la comunità –, ma perché tale scena costituisce, appunto, la fine della storia e non la conclusione del romanzo, il quale si chiude invece con l'“Epilogo” prima osservato, dove si chiarisce che tutto ciò di cui si potrebbe fare esperienza – compresa la catarsi, al cui posto resta il misero surrogato di un happy end – appartiene ormai a un tempo già passato, finito per sempre.

In pratica, e veniamo all'ultimo aspetto, se il lettore fissasse lo sguardo sulla valenza esperienziale del disagio psicologico del protagonista bambino e sulla mancata catarsi del protagonista adulto, correrebbe il rischio d'interpretare il romanzo come una più che attardata manifestazione di quella letteratura della crisi che ha segnato il pieno novecento; perderebbe cioè di vista la dimensione storica che caratterizza l'apocalisse narrata da Scurati, la sua specificità semantica. *Il bambino che sognava la fine del mondo*, invece, accoglie sì, nella sua narrazione, la condizione apocalittica dell'occidente, la cui sostanza argomentativa rimanda però alla cultura di massa della società tardo moderna, alla consapevolezza di un mondo dell'esperienza fagocitato dal mondo dei media visuali, alla realtà di un tempo della storia sostituito dal tempo della cronaca. Al di là delle apparenze, il romanzo di Scurati non racconta affatto un'apocalisse reale, attuale, bensì una dolce apocalisse, un'apocalisse inesperienza – il sogno di un'apocalisse che viene dopo l'apocalisse.