

SENSO DELLA FINE E FINITUDINE UMANA
RAPPRESENTAZIONE DELLA CATASTROFE IN “THE ROAD”
DI CORMAC MCCARTHY

Rosanna Castorina

Università degli Studi Carlo Bo – Urbino, Dipartimento di Economia, società,
politica (DESP), rosanna.castorina@uniurb.it

Abstract: The Sense of the Ending and Human Finitude. Representation of Catastrophe in Cormac McCarthy's “The Road”

This paper, starting from the awareness of the anthropological finitude, aims to investigate the symbolic meaning of the catastrophe in today's society. With reference to E. De Martino's and G. Anders's anthropo - philosophical theses, the paper analyzes the representation of present catastrophes as *Apocalypses without eskaton*, in which the "blindness" of man and his inability to react is manifested. Both technological catastrophes directly caused by man and environmental disasters indirectly produced by anthropic neglect causes a widespread sense of powerlessness, leaving man devoid of theoretical and practical means to guide his action. This implies, however, the necessity to widen human "feel" and the ability to understand the "meaning" of our actions in the world. This paper aims to examine all these issues through an ecocritic analysis of the novel *The Road* by C. McCarthy, in order to show that there is still a deeply human way to experience the fragility and to represent the catastrophe.

Keywords: Anthropological Finitude, Technological Catastrophes, Cormac McCarthy, Ernesto De Martino, Gunther Anders.

1. *Introduzione*

Il libro di Cormac McCarthy *The road*¹ è ambientato in un mondo ormai morto per l'effetto di una non meglio precisata catastrofe naturale o tecnologica e narra del percorso drammatico di un padre e di un figlio (l'uomo vecchio e l'uomo nuovo?) che lottano per la sopravvivenza ai margini di una civiltà annichilita e popolata da orde di cannibali in cerca di cibo. La madre ha rinunciato ad andare con loro, preferendo la morte ad una vita contrassegnata dalla sofferenza e dall'assenza di prospettive.

L'uomo, al contrario, opponendosi alla decisione della moglie, sceglie di mettersi in viaggio con il figlio, lottando per non morire e cercando di mantenere vivo nel bambino l'interesse per qualcosa che possa avvicinarsi ad una prospettiva di senso. In effetti, l'assurdità della condizione nella quale i due protagonisti si trovano induce il padre a concentrare tutti i propri sforzi nell'obiettivo prioritario di salvare e proteggere il figlio dai pericoli. Ciò nonostante tale tentativo non disconferma completamente la decisione della donna di rendersi indisponibile ad una condizione esistenziale de-umanizzante. Ed in realtà la condizione paradossale di sospensione nella quale si trovano i due personaggi, evidenzia l'angoscia del limite, la drammatica lotta che sospende il corpo tra la vita e la morte ma anche tra un'umanità da difendere tenacemente ed un'animalità che rischia sempre di prendere il sopravvento. Questo secondo aspetto rende spettrale gli uomini, i rapporti sociali e persino la natura ed i suoi baluardi simbolici, trasformando tutto ciò che circonda i protagonisti in una realtà grigia, priva di colori e di significati, vuota di senso:

In quegli anni le strade erano affollate di profughi imbacuccati dalla testa ai piedi. Protetti da maschere ed occhialoni, seduti tra gli stracci sul bordo della strada come aviatori in rovina. Carriole piene di cianfrusaglie.

¹ Cfr. C. McCarthy, *La strada*, trad. it. di M. Testa, Einaudi, Torino, 2006.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

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 febbricitante².

Dalla descrizione della condizione dei profughi, vestiti di stracci, coperti da mascherine ed occhialoni per proteggersi dalle radiazioni e dalla cenere emerge la rappresentazione di una drammatica forma di nomadismo. La situazione fisica dei sopravvissuti esprime l'indeterminazione tra la vita e la morte che fa trasparire una condizione di inumanità: occhi "spiritati" e corpi che sembrano "gusci".

Nelle pagine del romanzo di McCarthy è presente, inoltre, un'amara riflessione sulla precarietà delle cose e sull'assenza di parola e di significato. Il mondo si "riduce ad un nocciolo duro di cose analizzabili"³, diviene "il controspectacolo delle cose che cessano di esistere"⁴. La condizione di erranza trasforma gli uomini in "*criceti sulla ruota*"⁵, cioè in animali che si muovono seguendo dei precisi automatismi stimolo – risposta che li spogliano della possibilità di scegliere e della libertà di indirizzare l'azione.

La rivelazione finale della fragilità di ogni cosa. Vecchie e spinose questioni si erano risolte in tenebre e nulla. L'ultimo esemplare di una data cosa si porta con sé la categoria. Spegne la luce e scompare⁶.

Ciò significa che l'uomo aderisce alla nudità delle cose e che il puro spirito di sopravvivenza ripiega l'umano alla datità spoglia degli elementi naturali. Il pensiero astratto cede alla necessità. La capacità simbolica dell'uomo si trasforma, dunque, in mera adesione ai bisogni naturali.

² C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 22.

³ *Ivi*, p. 68.

⁴ *Ivi*, p. 208.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ivi*, p. 22.

L'insensatezza si rispecchia anche nella scrittura di McCarthy che appare asciutta e priva di punteggiatura nel discorso diretto. I due personaggi, inoltre, non hanno storia e non sono coinvolti in un intreccio di eventi che ne giustifichi l'evoluzione narrativa; non hanno nome, sono semplicemente “egli” ed “il bambino”. Inoltre, come ha recentemente messo in luce R. Luperini, la vicenda narrata “non si articola in un plot [...], non è un novel, ma si colloca a metà strada tra il poemetto in prosa epico – lirico e il romance, di cui riprende il carattere statico dei protagonisti e il tema della ricerca e dell'avventura”⁷.

Il genere letterario distopico – apocalittico, molto diffuso negli ultimi decenni, anche e soprattutto in ambito cinematografico, è reinterpretato in *The Road* in termini non romanzeschi, in quanto la descrizione del paesaggio prevale, soprattutto nella prima parte, sull'intreccio narrativo e sull'azione ma anche sull'incontro con altri personaggi. Il padre, mosso unicamente dall'intento di difendere il figlio e di accompagnarlo verso sud, evita qualsiasi contatto con altri esseri umani, obiettivo che risulta difficilmente realizzabile a causa degli incontri, non sempre pericolosi e minacciosi, nei quali sono coinvolti.

In *The Road* l'altro è, tuttavia, visto sempre come un nemico, un pericolo dal quale difendersi. È certamente così per il padre che, presentandosi come guida del figlio, ha la missione di garantire al piccolo la sopravvivenza, perseguendola anche a spese degli altri. Al contrario, per il bambino la strada non è soltanto un campo di lotta di tutti contro tutti; se il padre fornisce supporto materiale, il figlio rappresenta una guida spirituale, un baluardo di umanità non ancora definitivamente umiliata, un “respiro” vitale che dona speranza in un contesto apparentemente di-sperato. Alcuni autori hanno visto nel personaggio del bambino un vero e proprio profeta o il portatore di un messaggio

⁷ R. Luperini, A. Ginzburg, P. Citati, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in *Allegoria* 63, n.65-66, anno XXIV, gennaio/dicembre, 2012, p. 175.

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

divino. In realtà, seppur la simbologia biblica è certamente presente, ritengo che molti passaggi della narrazione giustifichino piuttosto un'interpretazione antropologica del “messaggio” portato dal bambino.

Articolerò più approfonditamente questo concetto nel proseguo del saggio. Per ora vorrei citare solo due passaggi del romanzo nei quali l'ambiguità del ruolo del bambino si scioglie a favore di un'interpretazione non strettamente religiosa. La prima è relativa all'incontro che i due protagonisti fanno con un vecchio mendicante che dice inizialmente di chiamarsi Ely ma che poi si scopre non rispondere effettivamente a questo nome. Il vecchio, allontanato in un primo momento dal padre, riceve il soccorso del figlio che, in seguito ad insistenti richieste, riesce ad ottenere dal genitore il permesso di dargli qualcosa da mangiare e, poi, di invitarlo a consumare un pasto caldo con loro.

Il vecchio si presenta, già a partire dal nome che rimanda al profeta Elia, come un personaggio che conosce gli eventi ma che non ha più le parole per poterli descrivere. In effetti, ad un certo punto, il padre chiede ad Ely di narrargli la storia della fine del mondo ed egli risponde che non la conosce. Nel proseguo del dialogo gli chiede se crede che il bambino sia un angelo o un dio ed il vecchio risponde che sarebbe davvero triste pensare di essere in viaggio con l'ultimo degli dèi e che laddove “gli uomini non riescono a vivere gli dèi non se la passano certo meglio”⁸. Il secondo episodio fa riferimento ad una scena che avviene dopo la morte del padre, nel momento in cui il bambino incontra una nuova famiglia composta da una donna, un uomo e due bambini che è disposta ad accoglierlo. In questo caso la donna invita il bambino a pregare dio ma egli, invece di rivolgere le sue preghiere al cielo, le rivolge al padre, pensa a lui come gli aveva promesso in punto di morte.

⁸ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p.131.

Questi brevi accenni, che approfondirò in seguito, dimostrano che il tema del divino in un romanzo post-apocalittico come *The Road* deve essere piuttosto approcciato da un punto di vista antropologico. Anche la tematica dell'Apocalisse, pur essendo richiamata esplicitamente in un passaggio (apertura della botola che sembra “*una tomba spalancata nel giorno del giudizio, in qualche dipinto apocalittico*”⁹) ed implicitamente in altri momenti della narrazione, presenta delle caratteristiche peculiari che, a mio parere, possono essere comprese attraverso la riflessione di E. De Martino¹⁰. Egli parla delle moderne forme catastrofiche (soprattutto atomiche ed ecologiche) nei termini di un'Apocalisse senza *eskaton*, cioè di una condizione in cui la valenza palinogenetica ed espiatoria del tema apocalittico non trova compimento in un aldilà alla fine della storia. Questo aspetto potrebbe condurci a rielaborare il messaggio finale del romanzo di McCarthy in termini antropologici o, al più, cristologici (mantenendo fermo il riferimento antropologico ed etico-morale). Seguendo quest'ipotesi il bambino sarebbe il nunzio di un messaggio universalmente valido e strettamente connesso, da una parte, alla consapevolezza acquisita della fragilità della condizione umana e, dall'altra, alla necessità per l'uomo di riacquistare centralità in un mondo sconvolto, da ricostruire e da curare. Il bambino, dunque, rappresenta l'urlo di dolore di un'umanità ferita ma che lotta per mantenersi viva e per non perdere il senso di responsabilità, la forza etica e morale, la speranza di vivere. Dicevo prima che questo messaggio può essere al limite affiancato ad un'interpretazione cristologica proprio perché nell'immagine del Cristo sofferente si compendia l'idea di un'umanità fragile e di una condizione, al contempo, umana e divina: un Dio che si è fatto uomo per salvare gli uomini e che lo fa morendo da uomo.

⁹ *Ivi*, p. 118.

¹⁰ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallino, Einaudi, Torino, 2002.

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

Le tematiche accennate saranno, dunque, sviluppate partendo da un'analisi antropologica che chiama in causa, in prima battuta, la letteratura antropo – filosofica tedesca da A. Gehlen¹¹ a G. Anders¹² per poi soffermarsi sul già citato concetto demartiniano di Apocalisse senza *eskaton*¹³. Tutto ciò consentirà di proporre un'interpretazione antropologica del messaggio veicolato dal romanzo, messaggio che, senza smarrire il riferimento prioritario al testo narrativo, proporrà in chiave ecocritica uno sguardo sull'attualità e su alcune problematiche che esprimono il senso generalizzato di insicurezza e di rischio nella società globale (e globalizzata) di oggi.

Il percorso che intendo sviluppare si apre, quindi, con una sintetica descrizione del genere distopico – catastrofico entro il quale, seppur con delle particolarità, si inserisce il romanzo di McCarthy; prosegue con un riferimento alla chiave di lettura ecocritica¹⁴ che fornisce gli strumenti teorici e metodologici per poter collegare gli spunti letterari ad una riflessione sull'attualità; si conclude con l'analisi di alcune tematiche presenti nel romanzo mediate dalla lettura filosofico – antropologica proposta dagli autori precedentemente menzionati.

2. Letteratura distopica

The road affronta la tematica della catastrofe a partire dalla problematica della finitudine umana. Pur essendo caratterizzato da accenti non tradizionalmente fantascientifici, postumanisti o cyberpunk, il romanzo di McCarthy rientra nel filone letterario distopico – catastrofista che si

¹¹ Cfr. A. Gehlen, *L'uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano, 1983.

¹² Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. dalla piccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

¹³ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op. cit.

¹⁴ Cfr. S. Iovino, *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano, 2006.

sviluppa come contraltare dalla letteratura utopica già a partire dalla seconda metà del Settecento. Se l'utopia “è il progetto storico della società giusta”¹⁵, la distopia rappresenta il rovesciamento di questo *tòpos* letterario e politico nel modello di una vita sociale perversa, caratterizzata dalla degradazione antropologica e comunitaria, dalla crisi dei valori, dalla perdita dei punti di riferimento, dalla caduta della civiltà nella barbarie.

I differenti filoni del pensiero distopico nascono nella seconda metà del XVIII secolo in relazione alle prime significative manifestazioni collettive di turbamento per gli effetti nefasti di uno sviluppo tecnologico – industriale che cominciava a esprimere il suo volto alienante e minaccioso. Si può dire che la storia della distopia, a partire da quest'epoca, si sviluppò parallelamente a quella utopica, mettendo seriamente in questione l'idea che la felicità fosse un fine in sé, automaticamente raggiungibile dalle società umane. Ed è certamente singolare che questa prima forma di critica si sia sviluppata nel clima Illuminista, cioè in un contesto storico – politico caratterizzato dal prevalere dell'idea di progresso.

Sintetizzando molto un percorso estremamente articolato e complesso, si possono individuare differenti punti di vista a partire dai quali la critica distopica è stata portata avanti nel corso del Settecento. Il primo punto di vista è quello *realista* di B. de Mandeville (1714), il quale, nella celebre *Favola delle api*¹⁶, oppone all'utopia del livellamento artificiale delle condizioni di vita ed alla repressione delle pulsioni individuali delle forze antagoniste che, pur attraverso i vizi privati, diversificano e dinamizzano la società. Il secondo punto di vista è quello *pessimistico* á la

¹⁵ A. Colombo, *Su questi saggi e la loro genesi. Sull'utopia e sulla distopia in Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, Dedalo edizioni, Bari, 1993, p. 11.

¹⁶ Cfr. B. Mandeville, *La favola delle api ovvero, vizi privati, pubblici benefici. Con un saggio sulla carità e le scuole di carità e un'indagine sulla natura della società*, a cura di T. Magri, trad. it. di E. Scribano, Laterza, Roma - Bari, 2008.

Senso della fine e finitudine umana in “The Road” di C. McCarthy

Swift. Nei *Viaggi di Gulliver* (1726)¹⁷ l'autore inglese si oppone con tono ironico e sarcastico al paternalismo benevolo che alimentava il mito dell'uomo naturalmente buono, o comunque, inevitabilmente perfettibile¹⁸. In questo secondo caso, a differenza di Mandeville, il progetto utopico risulta radicalmente negato e non soltanto giudicato non augurabile. Nel corso del Settecento emergono anche prospettive di tipo *individualistico* (Prévost, *Le Philosophe anglais ou histoire de Cleveland*¹⁹) e *scettico* (De Sade, *Aline e Valcour*²⁰) che mettono in dubbio l'esistenza di norme sociali universalmente valide e la “naturale” bontà dell'uomo allo stato di natura. Già in questa prima fase l'utopia non appare semplicemente ribaltata ma è utilizzata contro se stessa, denunciata come nefasta. Ed è nel corso dell'Ottocento che questo aspetto di denuncia appare sempre più evidente ed è indirizzato contro le contraddizioni del saint-simonismo e contro il culto della società tecno – scientifica ed industriale (ad es. E. Souvestre, *Le monde tel qu'il sera*, 1846²¹).

Negli scritti dell'Ottocento, infatti, la condizione di alienazione del proletariato industriale diviene la tematica centrale del genere distopico, che metterà in rilievo la spersonalizzazione e la routinizzazione della vita individuale e collettiva in un mondo nel quale l'immaginazione, l'amore e la cultura divengono aspetti secondari e riproducibili tecnicamente. L'uomo si trasforma in un oggetto infinitamente malleabile, utilizzabile come uno strumento, intercambiabile con la macchina. In queste rappresentazioni distopiche compare per la prima volta la coscienza che

¹⁷ Cfr. J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, trad. it. di G. Berlinguer, Giunti junior, Firenze – Milano, 2010.

¹⁸ Se Lilliput rappresenta la denuncia dell'organizzazione sociale utopica della città ideale, il terrificante viaggio che conduce Gulliver presso i Houyhnhnms, i cavalli ragionevoli, costituisce un rovesciamento distopico.

¹⁹ Cfr. A.-F. Prévost, *Le philosophe anglais, ou histoire de Monsieur Cleveland*, texte établi par P. Stewart, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1977.

²⁰ Cfr. D.-A.-F. de Sade, *Aline e Valcour, ou le roman philosophique: écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France*, préface de J. Fabre, Au cercle du livre précieux, Paris, 1962.

²¹ Cfr. E. Souvestre, *Le monde tel qu'il sera*, W. Coquebert, Paris, 1846.

l'agire tecno – macchinico, anziché liberare l'uomo, lo asserve, modificando in profondità la natura umana e corrompendo la morale e le istituzioni. La distopia nel XIX secolo si sviluppa, quindi, in risposta alle inquietudini suscitate dal terrore del possibile trionfo di un materialismo macchinico e tecnologico che persegue la felicità come risposta automatica (automatizzata) o indotta con mezzi scientifici di manipolazione bio – psichica dell'uomo. Inoltre, molti autori (S. Butler, Bulwer – Lytton, M. Spronck, D. Halévy, E.M. Foster) parlano del ribaltamento della società del benessere in una società della barbarie, caratterizzata da un progresso economico che conduce gli individui all'infiacchimento, se non alla corruzione drastica dei costumi, della moralità e della cultura. Ma la fine del XIX secolo si dimostra un'epoca di scoramento anche dal punto di vista politico. Al fallimento della fede nella scienza e nell'industrializzazione si aggiunge una crescente critica nei confronti di un socialismo sempre più considerato come un anonimo collettivismo livellatore (J.K. Jerome, H. Verly, H. Newte). Passando velocemente in rassegna le tematiche distopiche di quest'epoca si cominciano ad intravedere i fantasmi catastrofistici, ed a tratti fantascientifici, che caratterizzano la letteratura novecentesca.

Il ciclo utopico moderno si apre con H. G. Wells che può essere definito come un autore di transizione, anticipatore di tematiche distopiche tipiche del Novecento (prospettiva escatologica) e di una concezione pessimistica ereditata dal secolo precedente e fondata su una sorta di allegoria che intreccia innovativamente tematiche sociali (ordine sociale) e biologiche (ordine biologico). In particolare in *La macchina del tempo*²² vi è la descrizione di un paesaggio distopico nel quale il sole si è spento e le specie viventi si sono estinte, ad eccezione dei granchi giganti. Questo scenario terrifico merita un accenno proprio perché sembra anticipare le caratteristiche ed i toni catastrofistici di successivi romanzi

²² Cfr. H. G. Wells, *La macchina del tempo*, trad. it. di P. Carabelli, Mursia, Milano, 1996.

Senso della fine e finitudine umana in "The Road" di C. McCarthy

come *The Road*. La visione escatologica di Wells esprime un fatalismo materialistico che ha il proprio punto di riferimento teorico nell'evoluzionismo darwiniano. La specie è connotata esclusivamente in termini biologici; un'idea di evoluzione condannata al determinismo priva l'uomo di qualsiasi speranza di salvezza e lo conduce all'estinzione (ciò attraverso l'immagine di un freddo sole, come in McCarthy).

Nella letteratura novecentesca vi è, inoltre, la ripresa di tematiche che fanno riferimento alla distopia tecno – scientifica ed industriale (H. Allogé, K. Čapek, A. Döblin), nelle quali, però, la corruzione macchinica si trasforma nell'incubo di una vera e propria sostituzione dell'uomo con i robot e la decadenza viene imputata all'edonismo sfrenato, piuttosto che dagli agi della vita materiale. Riassumendo, possiamo suddividere le distopie contemporanee in differenti filoni: la distopia *totalitaria* o politica e la distopia *catastrofica* o tecnologica. Zamjatin, Huxley e Orwell mettono in luce la commistione di un potere totalitario e di una scienza destinata ad addomesticare e controllare l'individuo. L'unanimità non è più descritta facendo ricorso all'utopia della ragione universale ma con il condizionamento e con la sorveglianza panoptica.

In *Il mondo nuovo* di Huxley²³ (1936) si manifesta l'immagine drammatica di un fordismo spersonalizzante deputato alla fabbricazione di individui identici, al condizionamento, all'igienizzazione sociale, all'euforizzazione ed alla libertà sessuale obbligatoria. In *1984* di Orwell²⁴ (1949) l'incubo si materializza in un regime politico totalitario che manipola, controlla e condanna l'uomo alla completa lobotomizzazione, asservendone la coscienza. L'asservimento delle masse tramite una politica che decreta il tramonto della cultura in una società dello spettacolo e dell'immagine è denunciata in *Fahrenheit 451* di R. Bradbury

²³ Cfr. A. Huxley, *Il mondo nuovo; Ritorno al mondo nuovo*, trad. it. di L. Gigli e L. Bianciardi, A. Mondadori, Milano, 1991.

²⁴ Cfr. G. Orwell, *1984*, trad. it di G. Baldini, Mondadori, Milano, 1983.

(1953)²⁵ mentre nel romanzo di W. Golding *Il signore delle mosche* (1955)²⁶ la naturale insocievolezza dell'uomo si trasforma in una riflessione antropologica sulla costitutiva manchevolezza della condizione umana e sull'origine conflittuale delle società (tematica che verrà ripresa da P. Boulle, soprattutto nel celebre libro del 1963, *Pianeta delle scimmie*²⁷).

Vi è, infine, il filone tecnologico che si concentra principalmente sulla tematica della catastrofe atomica (e ciò soprattutto in seguito allo sgancio delle bombe su Hiroshima e Nagasaki che decretarono la fine della Seconda Guerra Mondiale e l'inizio della Guerra Fredda). Più in generale il filone distopico catastrofista si concentra su catastrofi tecnologiche ma anche naturali, mettendo in evidenza come esse spesso si presentino strettamente collegate. Le tematiche affrontate vanno dallo stravolgimento dei ritmi naturali, tellurici, climatici ed ecologici alla descrizione degli effetti pericolosi di esperimenti scientifici condotti sulla natura e sull'uomo, fino a giungere agli incubi dell'inquinamento chimico e nucleare.

In questa sede si possono richiamare solo alcuni dei più importanti autori che hanno contribuito allo sviluppo di questo genere letterario: J. G. Ballard²⁸, J. Christopher²⁹, P. K. Dick³⁰, J. Wyndham³¹, Isaac Asimov³² ma anche opere degli anni Ottanta come *Il grande tiratore* di K. Vonnegut³³. Quest'ultimo romanzo, pur essendo inquadrato nel filone

²⁵ Cfr. R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, trad. it. di G. Monicelli, Mondadori, Milano, 2011.

²⁶ Cfr. W. Golding, *Il signore delle mosche*, trad. it. di F. Donini, Mondadori, Milano, 2007.

²⁷ Cfr. P. Boulle, *Pianeta delle scimmie*, trad. it. di L. Tibiletti, A. Mondadori, Milano, 2001.

²⁸ Si vedano J. G. Ballard, *Il mondo sommerso*, trad. it. di S. Massaron, Baldini & Castoldi, Milano, 1998 e id., *Vento dal nulla*, trad. it. di S. Torossi, Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

²⁹ Si vedano J. Christopher, *Morte dell'erba*, trad. it. di M. Galli, A. Mondadori Editore, Milano, 2006 e id., *L'inverno senza fine*, trad. it. di L. Moretti, BUR, Milano, 1980.

³⁰ Cfr. P. K. Dick, *Cronache del dopobomba*, trad. it. di M. Nati, Fanucci Editore, 2006.

³¹ Si vedano J. Wyndham, *Il giorno dei trifidi*, trad. it. di M. Bulgheroni, Milano, A. Mondadori, 1980 e id., *I trasfigurati*, trad. it. di H. Brinis, A. Mondadori, Milano, 1980.

³² Cfr. I. Asimov, *Paria dei cieli*, a cura di G. Lippi, A. Mondadori, Milano, 1999.

³³ Cfr. K. Vonnegut, *Il Grande Tiratore*, trad. it. di P. F. Paolini, Bompiani, 1984.

Senso della fine e finitudine umana in “*The Road*” di C. McCarthy

della *scienze fiction*, supera il *tòpos* distopico – fantascientifico, descrivendo l'assurdità della catastrofe (generata da una bomba al neutrone che colpisce gli abitanti di una sola città, Midland City in Ohio) per condurre una riflessione antropologica sull'esistenza dell'uomo e sulla crisi generata dal suo attuale modo di esistere. Infine negli ultimi trent'anni, molteplici sono le rappresentazioni apocalittiche e post apocalittiche per quanto riguarda il genere narrativo e romanzesco: W. J. Williams,³⁴ M. Atwood³⁵, S. King³⁶, T. Brooks³⁷, V. Catani³⁸ e X. Molia³⁹. Il genere catastrofico, inoltre, conosce un'intensa proliferazione attraverso i media (televisione, cinema, fumetti, videogiochi)⁴⁰.

Come suggerisce G. C. Calcagno⁴¹ bisogna anche mettere in rilievo che l'eterogeneità dei luoghi letterari, cinematografici e ludici ha contribuito a generare una certa ambiguità della produzione distopico – catastrofica nell'attuale società dello spettacolo e dell'intrattenimento di massa. Infatti, se la distopia catastrofica si è concentrata, spesso a ragione, sulla denuncia o il rifiuto di certe evidenti contraddizioni scaturenti dalle metafisiche del progresso, negli ultimi anni lo ha fatto invocando, in alcuni casi, un registro scontato e riduttivo appartenente alla cultura di massa ed all'intrattenimento televisivo. In questo coacervo

³⁴ Cfr. W. J. Williams, *La grande onda*, trad. it. di M. Calzolari, Rizzoli, Milano, 1999.

³⁵ Cfr. M. Atwood, *L'ultimo degli uomini*, trad. it. di R. Belletti, Ponte alle Grazie, Milano, 2003.

³⁶ Cfr. S. King, *Cell*, trad. it. di T. Dobner, Sperling & Kupfer, Milano, 2006.

³⁷ Cfr. T. Brooks, *I figli di Armageddon*, trad. it. di R. Valla, A. Mondadori, Milano, 2006.

³⁸ Cfr. V. Catani, *Il quinto principio*, Mondadori, Milano, 2009.

³⁹ Cfr. X. Molia, *Prima di scomparire*, trad. it. di S. Lazzarin, L'orma, Roma, 2012.

⁴⁰ Basti pensare alla nutrita filmografia che, a partire dagli anni Settanta, ha visto un crescente successo di pubblico (*The Omega Man*, 1971; *Damnation Allay*, 1977; *Quintet*, 1979; *The Day After* (1983); *Terminator*, 1984-2003; *Waterworld*, 1995; *Twelve Monkeys*, 1995; *Independence Day*, 1996; *Armageddon*, 1998; *Matrix*, 1999-2003; *Planet of Apes*, 2001; *The Day After Tomorrow*, 2004; *I Am Legend*, 2007; *Legion*, 2010, ecc.).

⁴¹ Cfr. G. C. Calcagno, *Il fattore tecnologia: la distopia catastrofica in Utopia e distopia*, op. cit.

di rappresentazioni si trovano mescolati tra loro sogni atecnologici e nuovi luddismi, evocati spesso in modo vago ed indeterminato.

In altre parole, nella cultura di massa che risponde agli imperativi del mercato dell'intrattenimento ed ai gusti di un *target* uniformato di spettatori, l'immaginario che fa riferimento alla catastrofe, invece di rappresentare e trasfigurare gli incubi collettivi e la paura della morte, diviene spesso un “*manierismo delle terrifiche sorti e progressive*”⁴².

Le rappresentazioni catastrofiche – distopiche, così come quelle utopiche, possiedono una profonda carica mitopoietica che le trasforma in immagini del pensiero che unificano ciò che appare diviso nello spazio e nel tempo e che si presenta come “*razionalmente incomunicante*”⁴³. La convergenza di ciò che diverge, quindi, è realizzata nella dimensione *enantiodromica*⁴⁴ del simbolico (anche catastrofico) che, come vedremo, ha la funzione fondamentale di unificare il polo *fascinans* e quello *tremendum* della rappresentazione simbolica, attribuendole una carica di drammatica sacralità. Detto ciò bisogna, tuttavia, sottolineare che la piattezza di certe manifestazioni del distopismo catastrofico contemporaneo hanno poco a che vedere con la natura *enantiodromica* del mito ma rispecchiano un'eterogeneità labirintica di espressioni che, attraverso l'esasperazione iconica e l'iper-utilizzo di effetti speciali, finiscono per mettere in secondo piano la funzione di riappropriazione critica della morte e dell'immaginario terrifico. La società dello spettacolo e l'industria dell'intrattenimento rimuovono per sovraesposizione quel “nulla” e quella “morte” che il mito della società del benessere occulta per negazione. Si tratta di una *ludicizzazione* della morte cui corrisponde,

⁴² G. C. Calcagno, *Il fattore tecnologia: la distopia catastrofica in Utopia e distopia*, op. cit., p. 93.

⁴³ G. C. Calcagno, *Il fattore tecnologia: la distopia catastrofica in Utopia e distopia*, op. cit., p. 94.

⁴⁴ Il termine *enantiodromia* deriva dal greco *enantios* (opposto) e *dromos* (corsa) ed indica un concetto molto importante della filosofia eraclidea secondo cui tutto ciò che è immerso nel divenire esiste in quanto derivante dal suo opposto e dissolventesi nuovamente in esso. Per approfondimenti si veda Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, trad. it di C. Diano, Mondadori, Milano, 1993.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

come contraltare, un depauperamento simbolico del ludico (si fa riferimento al valore simbolico della festa e del rituale collettivo in generale).

Per contrastare questa tendenza in atto è, dunque, importante riaccentrare l'attenzione sulla funzione simbolico – critica della distopia, mettendo in evidenza che, seppur fondata su un immaginario pauroso (se non a tratti terrifico) dell'umanità e della sua evoluzione, rappresenta, in ogni caso, una chiave di lettura dalla quale poter ripartire. L'immaginario distopico ci dice in ogni epoca quali sono le paure generalizzate dalle quali sono ossessionate le nostre società, quindi ci parla dell'uomo, della sua fragilità e del suo rapporto con il mondo circostante.

Le catastrofi definite "apocalittiche" esprimono una minaccia che, in quanto globale e non limitabile, potrebbe essere considerata anche priva degli effetti palinogenetici che tradizionalmente sono riferibili alla dimensione catastrofica. Come detto, mi riservo di discutere nei prossimi paragrafi il legame tra il concetto di catastrofe apocalittica e la sua deriva non palinogenetica, facendo riferimento alla riflessione di E. De Martino. Per il momento vorrei segnalare che oggi esistono almeno due tipi di catastrofi non palinogenetiche: quella generata dall'agire tecnico dell'uomo (il cui simbolo è la bomba atomica) e quella naturale (il cui simbolo è il terremoto o lo *tsunami*). Alle catastrofi derivanti dall'agire tecnico invasivo dell'uomo si reagisce invocando un ridimensionamento degli interventi perturbanti ed una più corretta comprensione dei meccanismi naturali e del loro svilupparsi. Alle catastrofi naturali si può cercare di opporre un'agire che possa, se non eliminare, almeno ridurre il rischio di distruzione degli eventi naturali (anche attraverso l'utilizzo delle scienze 'previsionali' e della tecnologia).

A mio parere tutti questi temi di grande attualità si ritrovano in un romanzo come *The Road* che, se da una parte - come suggerivo all'inizio del paragrafo - non presenta dei tratti tradizionalmente *cyberpunk* o fantascientifici (non prestandosi peraltro alle derive riduzionistiche dell'intrattenimento di massa), dall'altro presenta delle particolarità anche rispetto al filone letterario nel quale si inserisce: il genere distopico – catastrofico. E tali particolarità riguardano soprattutto il modo di interpretare e di rappresentare la dimensione della catastrofe, intesa *à la* De Martino come Apocalisse senza *eskaton*. Ma il romanzo assume dei caratteri peculiari rispetto al genere letterario nel quale è inserito soprattutto perché affronta la tematica distopico – catastrofica in stretta associazione con una riflessione antropologica. La “cecità” e la finitudine dell'uomo restituito alla propria nudità ferina, lo spirito di sopravvivenza ed il bisogno di restare umani: ecco i temi fondamentali che questo romanzo affronta con un linguaggio secco ed asciutto.

Ed è per “tematiche” che nei prossimi paragrafi verranno analizzati alcuni nuclei teorici del romanzo, presupponendone la lettura integrale e proponendo, invece, una metodologia di analisi del testo di tipo *ecocritico* che possa fornire uno sguardo innovativo sulla rappresentazione simbolica dell'Apocalisse nella società contemporanea. Ciò al fine di stimolare nuovi interrogativi, nuove riflessioni teoriche ma anche nuove prospettive d'azione. Per superare il riduzionismo massificante e recuperare la valenza critica della rappresentazione distopico – catastrofica il dibattito pubblico ha, infatti, bisogno di aprirsi interdisciplinarmente agli apporti che apparati di sapere come quello umanistico, letterario e filosofico possono dare, soprattutto nell'ottica di un'integrazione tra finalità di ricerca e prospettive educative.

3. *Ecocritica*

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

Il termine *ecocritica* è stato coniato nel 1978 da W. Rueckert ma compare ancor prima (1972) in un libro di J. Meeker intitolato: *The comedy of survival: studies in literary ecology*⁴⁵. Sin da queste prime opere l'ecologia letteraria aveva come obiettivo lo studio dell'influenza della letteratura sulla sopravvivenza della specie umana ed il ruolo che essa ha storicamente giocato nella comprensione e nella gestione delle crisi ambientali. Le domande alle quali i primi autori ecocritici intendevano rispondere erano relative agli strumenti, alle metodologie ed alle prospettive teoriche di cui la letteratura e la filosofia dispongono per fronteggiare la crisi ecologica nella prospettiva di perseguire un progetto esteso ed interdisciplinare di educazione ambientale. L'obiettivo più importante era volto all'individuazione del giusto posto occupato dall'uomo nel sistema ecologico mondiale minacciato, in maniera radicale e dirompente, dai cambiamenti climatici e dall'inquinamento, da eventi geo - tettonici drammatici e dalle minacce atomiche. Per questo il filone di ricerca e di riflessione ecocritica ha un duplice intento: intervenire dal punto di vista storico - ermeneutico per sviluppare una riflessione approfondita che ponga in primo piano la storicità e la genealogia associata ai fenomeni di crisi ed agire attivamente per promuovere le cause ambientali, perseguendo soprattutto degli obiettivi educativi. Si tratta, dunque, di un campo di interesse che spazia dalla ricerca teorico - accademica all'attivismo ed alla sfida educativa rivolta alle nuove generazioni.

L'ambiente diviene una problematica da porre al centro di una nuova prospettiva etica non soltanto connotata in termini tradizionalmente critico - ambientalisti ma anche riflessivi e pragmaticamente propositivi. L'ecocriticismo, infatti, è sia un filone di ricerca/riflessione storico - ermeneutico che uno strumento di alfabetizzazione ambientale. Dunque, l'ecologia letteraria parte dalla tematica della reciprocità bio - culturale

⁴⁵ Si rimanda a S. Iovino, *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit.,

uomo/ambiente e si propone di approfondirla e difenderla attraverso la scoperta e la definizione di nuovi “valori” ecologici. L’interrelazione natura/cultura per l’ecologia letteraria è un aspetto fondamentale che contribuisce a strutturare il processo di adattamento dell’uomo. Le opere letterarie possono avere la funzione di orientare questa reciprocità secondo i valori del rispetto e dell’amore nei confronti della natura, mostrando che è possibile un’evoluzione consapevole. L’obiettivo è quello di mettere in evidenza “l’implicito dialogo tra il testo e le circostanze ambientali”⁴⁶.

L’ecocriticismo, inoltre, risponde all’esigenza fondamentale di interdisciplinarietà che le tematiche ambientali richiedono. Esso costituisce la risposta critica ad un dialogo finora rimasto inascoltato: quello tra le forme letterarie e il mondo in cui tali forme si sviluppano. Da questo punto di vista si può notare che nello statuto disciplinare dell’ecocriticismo c’è un intento educativo (suscitare consapevolezza). La letteratura si impone, quindi, sia come spazio di idee che come luogo in cui si formano i valori. Essa rappresenta una delle modalità attraverso cui la società rimodella i suoi miti e le sue leggi. L’ecocritica, inoltre, tende a distanziarsi dagli accenti relativistici del pensiero postmoderno. Nell’età della crisi la letteratura diviene una forma etica riflessiva, nel senso che tende costantemente a problematizzare le rappresentazioni presenti nel mondo umano. Ciò crea consapevolezza intorno ai valori.

Produzione di valori o meglio *invenzione* di valori. Questa differenza terminologica non è di poco conto, dal momento che *inventio* non rimanda qui all’inventare dal nulla, ma piuttosto ad un *in – venire*, un ritrovare valori che il discorso consolidato (letterario, filosofico, sociale) ha offuscato o sepolto dietro una costruzione diversamente orientata

⁴⁶ S. Iovino, *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. 63.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

della realtà. La letteratura serve, dunque, a dare a questa ricerca di valori l'universalità e la condivisibilità dell'opera d'arte⁴⁷.

Questo è uno dei motivi che ci fa comprendere perché tutto ciò che produce una caratterizzazione etica del rapporto umanità/natura cade potenzialmente sotto l'indagine ecocritica, senza che sia di esclusiva pertinenza di un certo campo d'interesse specificamente ecologico.

L'ecologia letteraria, dunque, rivolge i suoi interrogativi darwiniani alle opere letterarie e a tutte le forme culturali in cui sia tematizzato il rapporto umanità-natura. L'*ecocriticism* è una lettura di queste opere attraverso la lente delle immagini culturali della natura che esse sono in grado di dare, e dei valori che esse associano a queste immagini, nella convinzione che sia possibile costruire un circuito di "retroazione" positiva tra queste forme di cultura e la vita dell'uomo nell'ambiente. Il processo di "alfabetizzazione" implicito in questo disegno non è solo un'educazione alla sostenibilità, ma anche al rapporto con la diversità⁴⁸.

Per questo motivo, oltre alle tematiche ambientali uno spazio molto importante nella riflessione ecocritica è occupato dalla "*poetica della differenza*" che cerca di ridiscutere in termini critici i rapporti gerarchizzanti o inferiorizzanti presenti nel contesto ambientale e/o societario. L'*ecocriticism*, dunque, indaga anche le relazioni di potere, come esse si dispiegano nello spazio, quali mutevoli configurazioni assumono.

L'assunto di base è fondato sul presupposto del decentramento: avere un punto di vista decentrato significa porre in discussione l'*antropocentrismo* dominante, considerando il contesto ambientale ma anche, più in generale, le relazioni tra natura e mondo umano come

⁴⁷ *Ivi*, p. 65.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 66 – 67.

rapporti che includono l'uomo, le altre specie animali e vegetali ed il mondo inorganico⁴⁹.

Di conseguenza l'uomo appare incluso in questi equilibri ma non in una posizione di esclusivo dominio. Egli è parte della natura ma non la possiede, non può arrogarsi il diritto di considerarla asservita ai propri esclusivi interessi. Seguendo la stessa logica di decentramento anche all'interno delle società umane gli equilibri di potere dovrebbero, secondo questo punto di vista, svilupparsi in base a geometrie variabili e continuamente ribaltabili, senza dare luogo a stabili gerarchie di potere che definiscono la sottomissione di alcune categorie di individui rispetto ad altri (si fa riferimento soprattutto alle questioni di genere o alla discriminazione fondata sulla razza e sull'identità etnico - culturale). Si tratta, secondo S. Iovino, di inventare un altro tipo di umanesimo, un *umanesimo non antropocentrico*.

Quando parlo di un umanesimo non antropocentrico immagino un tipo di umanesimo esteso, capace di stabilire relazioni di prossimità costitutiva ("buon vicinato") con le altre specie e con l'ambiente naturale. Questo è un umanesimo basato sulla possibilità di costruire identità flessibili ed in quanto tali democratiche e dialogiche. (...) Queste identità

⁴⁹ A tal proposito S. Iovino prende in considerazione in termini interdisciplinari l'intreccio tra letteratura ed ambientalismo, inteso in senso ampio, al fine di indagare dal punto di vista critico il rapporto natura - cultura. Questo presupposto parte dalla consapevolezza che il divorzio tra natura e cultura di cui tanto si parla non contribuisce a rispondere agli innumerevoli quesiti che la crisi ambientale ed i rischi di catastrofi ecologiche ci presentano oggi. Vedere la cultura come strategia di sopravvivenza è la premessa tacita di ogni etica ambientale. Ciò che essa ci richiede è di modificare in termini inclusivi i nostri modelli culturali ed il nostro modo antropocentrico di interpretare le relazioni con il mondo esterno. Si tratta di un allargamento dei valori, degli orizzonti culturali e vitali che va in una duplice direzione: da una parte verso la presenza uomo-natura e, dall'altra, verso il decentramento del mondo umano rispetto a quello naturale, organico ed inorganico.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

flessibili e dialogiche inventano un'etica del futuro a partire dal presente, inteso come com-presenza non dualistica di umanità e natura⁵⁰.

In questo senso, A. Leopold parla di "*land ethic*" come 'etica evoluta'⁵¹, cioè come etica che include nel proprio spazio di significazione le relazioni più vaste tra ambiente umano e naturale e che considera il processo di costruzione identitaria come un percorso mobile ed in continua evoluzione. L'identità diviene un cammino aperto, un divenire comune. Ciò ci fa comprendere anche perché molti autori vicini all'*ecocriticism* si muovano nell'ambito di un pragmatismo che non si protende verso spiegazioni metafisiche ma che pone in primo piano valori 'contingenti' come la solidarietà e la responsabilità sociale. La capacità umana di autodeterminarsi è il perno pragmatico intorno al quale tale etica ecocritica si costruisce. Ed in tal senso, secondo Iovino, la cultura dell'ambiente può assumere un'importante funzione regolativa: "essa deve fare, sempre ed in ogni circostanza, come se la sua parola, le sue domande, le sue conclusioni potessero cambiare le sorti dell'umanità"⁵². È nel *come se* che sono racchiuse le potenzialità trasformative della cultura, intesa come strategia etica di sopravvivenza. La creatività immaginativa dell'uomo, la sua elaborazione culturale e letteraria svilupperanno nuovi argomenti di discussione e di riflessione, apriranno nuove vie, mostreranno che i nostri orizzonti valoriali sono indirizzabili sulla base dell'idea di umanità che vogliamo lasciare ai nostri figli.

4. *Antropologia del sacro e del catastrofico*

Come sottolineano le tesi antropo/filosofiche di A. Gehlen, l'uomo è un essere manchevole, un animale mancato che per supplire all'assenza

⁵⁰ S. Iovino, *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. p. 69.

⁵¹ *Ivi*, p. 68.

⁵² *Ivi*, p. 70.

di una dotazione organica deve “creare” una realtà esterna in grado di rispondere alla propria inadeguatezza⁵³. L'uomo supplisce all'assenza di specificità e di adattamento istintuale con la capacità di creare un mondo di simboli che lo svincola dalla necessità proprio nel momento in cui ne sottolinea la paradossale condizione di sospensione. È, infatti, dalla condizione di bisogno e di carenza del vivente umano che si genera la volontà di vita che dà origine al simbolico. Questa tesi spiega il sorgere dell'attitudine simbolica a partire da una *teoria dell'azione*. La volontà, in questo caso, è l'orizzonte che muove l'azione, è ciò che spinge il vivente a rompere le forme ed a costituirne di nuove. L'uomo è, dunque, un essere la cui natura è di generare e produrre un mondo culturale, di costruire attraverso il simbolo e l'attitudine tecnica (*téchne*) il proprio mondo.

In questa tesi sono insiti almeno due aspetti di grande interesse. Il primo, quasi banale ma troppo spesso dimenticato o misconosciuto, è che la natura è una dimensione originaria nella quale l'uomo sperimenta l'angoscia della morte. La finitudine umana corrisponde all'esperienza primigenia dell'uomo minacciato dalle forze dirompenti della natura. La fragilità dell'uomo è una condizione antropologica perché la forma “naturale” di relazione tra l'uomo ed il mondo circostante è originariamente terrificata, è caratterizzata dall'orizzonte della morte e dalla lotta per la sopravvivenza. L'uomo cerca di emergere da una *natura matrigna*⁵⁴ con il progressivo affinamento della tecnica e del linguaggio, dei simboli e dei rituali collettivi che consentono di allontanare temporaneamente la paura della morte.

Ma la seconda constatazione è che, essendo la morte l'orizzonte primario che contraddistingue la vita umana, la catastrofe ne rappresenta

⁵³ Cfr. A. Gehlen, *L'uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. it. di C. Mainoldi, Feltrinelli, Milano, 1983.

⁵⁴ Cfr. G. Leopardi, *Dialogo della natura e di un Islandese* in *Operette morali*, introduzione e note a cura di S. Orlando, BUR, Milano, 2004.

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

contemporaneamente la costante naturale ed il ribaltamento sacro/simbolico. La catastrofe, infatti, nella sua accezione trasformativa, sottolineata dal significato etimologico del termine che rimanda ad un “capovolgimento” (dal *lat. capu(t) – vólvere*, voltare a ritroso, sottosopra), rinvia all’idea di una paura che si fa promessa di redenzione o catarsi. Questo è anche il significato più antico del termine che nell’atto finale della tragedia greca (*καταστροφή*) trovava il proprio momento risolutivo e catartico: il culmine del caos che consente la re-instaurazione dell’ordine, la morte che si trasforma in vita. Possiamo spingerci a definire la catastrofe come attimo del “ribaltamento”, come dimensione nella quale la finitudine dell’uomo è, allo stesso tempo, confermata e superata.

La catastrofe contiene in sé le stesse dimensioni del “numinoso”: essa è, al contempo, *fascinans e tremendum*⁵⁵. R. Otto parla del *numinoso* come dimensione che si differenzia dal *religioso* (termine usato in senso generico) in quanto rappresenta il nucleo interno e nascosto del sacro. Il numinoso rappresenta la parte non emersa, lo spazio sospeso tra razionale ed irrazionale, la dimensione dell’indicibile di cui si compone ogni genuino sentimento di elevazione spirituale. Proprio questo aspetto differenzia la sfera del numinoso da quella del culto e del rituale che ne costituiscono il perimetro esterno. Il nucleo del sacro è strutturazione di questa compresenza e di questo confine, è rappresentabile come paradossale interrelazione di ordine e caos, armonia e terrore. Esso è ‘luogo’ di lotta e di ricomposizione, di compenetrazione e differenziazione. Il sentimento di elevazione sperimentato entro il recinto del sacro o intorno ai propri confini si esprime, infatti, attraverso la conciliazione e la paradossale interrelazione degli opposti, dell’elevazione spirituale e della più nera angoscia. Tale sentimento è

⁵⁵ Cfr. R. Otto., *Il Sacro*, trad. it. di E. Buonaiuti, Feltrinelli, Milano, 1966.

determinato dalla tensione che l'uomo sperimenta verso un'alterità che è sentita come superiore, inarrivabile, incomprensibile, non pienamente penetrabile. Dunque, ciò che struttura la tensione verso il nucleo del sacro è la percezione di una differenza, di un'estraneità, di una separazione che è vissuta dall'essere umano come sentimento di incommensurabile superiorità e potenza della divinità e di assoluta contingenza antropologica. Questo "*sentimento creaturale*" è quell'elemento che spinge il fedele a concepire la differenza ed a proiettarsi verso la sfera del sacro come necessità di superamento della condizione umana mortale, come tensione mai risolta ed irrisolvibile verso la trascendenza del divino⁵⁶.

Quanto detto facendo riferimento alla riflessione di R. Otto è visibile anche nell'esperienza quotidiana. Le catastrofi naturali o tecnologico/ambientali destano in quanti le osservano dall'esterno una sensazione di terrore ma anche una forma, spesso perversa, di fascinazione per la morte, per il dolore, per la consapevolezza della fragilità umana. Se il concetto di catastrofe si intreccia, dunque, con la sfera del *numinoso*, da una parte, e con la condizione di *finitudine antropologica dell'uomo*, dall'altra, si può ancora dire che questa dimensione

⁵⁶ *Fascinans, tremendum* e *sentimento creaturale* costituiscono per R. Otto i primi tre momenti del numinoso. Altri due momenti vengono a comporne il nucleo interno: il *mirum* ed il *mysterium*. Questi due aspetti sono strettamente connessi tra loro. Infatti, il sacro è sentimento del mirabile (*mirum*), dell'assoluta differenza, della necessaria separazione ma anche del misterioso (*mysterium*), di ciò che si cela allo sguardo, che non è visibile o sperimentabile e, tuttavia, fa parte della dimensione rituale. Ciò significa che lo spazio del sacro non rimane completamente inaccessibile all'uomo. Ciò che è assoluta alterità, differenza della dimensione divina può essere vissuto, trasfigurato, rappresentato nel mondo umano nel campo del culto e del rito. In questo caso, il *mysterium* diviene una dimensione accessibile all'uomo, che tende a riprodurre la differenza tra interno ed esterno dello spazio sacro. L'attimo caotico della compenetrazione con la divinità consente all'essere umano di ristrutturare l'ordine ed i confini a partire dal conflitto indifferenziato. Per questo motivo ciò che solitamente è vietato nella vita profana è ammesso nell'atto rituale entro i confini dello spazio sacro (violazioni rituali/oltrepassamento dei confini).

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

catartico/rigenerativa sia presente nella percezione delle odierne catastrofi? Qual è la rappresentazione simbolica che ad essa si attribuisce nell'era dei grandi sconvolgimenti climatici e della bomba atomica? Possono le immense potenzialità distruttive della natura e dell'uomo essere ancora oggi intese come rivelazioni messianiche o promesse escatologiche?

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso E. De Martino tratteggiò una storia delle idee sul concetto di Apocalisse moderna, sostenendo che la rappresentazione simbolica, culturale, letteraria delle paure moderne si esprime come una rischiosa Apocalisse senza *eskaton*. Secondo l'autore, nelle apocalissi di oggi l'*eskaton* esaurisce la sua funzione simbolica e lo "svelamento" non è escatologicamente promesso. Le tragedie apocalittiche non possono più giustificarsi con la salvezza o con la rigenerazione del mondo. Nell'Apocalisse senza *eskaton* vien meno la dimensione catartica. In un universo senza più dèi il timore della catastrofe riflette, in maniera ancora più cruda, la finitudine e la manchevolezza della condizione umana. Il tema della fine è vissuto al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza ed indica una presa di coscienza del mondano 'finire', cioè della finitudine dell'uomo. La tematica della palingenesi si trasforma nel nudo rischio di morte.

Due paure, inoltre, governano l'uomo moderno: quella di *perdere il mondo* e quella di *essere perduti nel mondo*⁵⁷. Nel primo caso l'angoscia si riferisce ad un '*mondo perduto*', desacralizzato nella rappresentazione dello spazio, scardinato nei baricentri identitari che per secoli sono stati considerati stabili. Nel secondo caso, il timore tocca la *condizione umana* e deriva dal sentirsi 'rinchiusi' o 'intrappolati' in un orizzonte mondano sull'orlo della catastrofe, nel quale viene meno anche la speranza di un nuovo 'slancio prometeico'.

⁵⁷ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op. cit.

Per un verso si teme di perdere, non tanto con la morte ma nel corso stesso dell'esistenza, lo splendore e la gioia della vita mondana, l'energia che sospinge verso i progetti comunitari della vita civile, verso la tecnica e la scienza, la solidarietà morale e la giustizia sociale, la poesia e la filosofia; per un altro verso si considera il mondo come pericolo che insidia il più autentico destino umano, e quindi come tentazione da cui salvarsi⁵⁸.

Si comprende immediatamente che il problema dell'Apocalisse deve essere inquadrato, secondo De Martino, sia come una questione antropologica che come una problematica simbolica, investendo l'essere umano come vivente e come animale simbolico. Ne deriva che il senso minaccioso della scomparsa, della morte, si presenta non soltanto in termini di estinzione della specie ma anche di perdita della *'presenza'*, cioè di smarrimento di quell'*ethos del trascendimento* che secondo De Martino definisce la condizione umana e la distingue da quella animale.

[...] il fondamento dell'umana esistenza non è l'essere ma il dover essere, cioè quello slancio valorizzatore intersoggettivo della vita, quella sempre rinnovantesi progettazione comunitaria dell'operabile, quell'emergere dalla situazione mediante il vario impegno del deciderla secondo valore che per un verso fondano la finitezza del singolo, la sua possibilità di assicurarsi, mediante l'intersoggettività dell'opera che vale, il riscatto dal semplice esistenzialismo positivo di guisa che l'essere è sempre in questo trascendere valorizzante che si distacca da una situazione oltrepassandola in un progetto operativo valorizzante. Questo *ethos del trascendimento* è quindi il vero principio in forza del quale diventa possibile un mondo cui si è presenti (...) ⁵⁹

⁵⁸ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op. cit., p. 475.

⁵⁹ *Ivi*, p. 669.

Parlando di catastrofi generate dalla tecnica umana De Martino fa riferimento anche e soprattutto al rischio di una guerra nucleare come minaccia di una nuova Apocalisse e a tal proposito accenna all'interessante tesi di G. Anders sulla *cecità dell'Apocalisse*⁶⁰. Anders sostiene che la bomba non è al centro delle nostre preoccupazioni ma della nostra incuria. Nel contesto della filosofia morale la bomba atomica ha aperto un inquietante interrogativo, diverso da qualsiasi altro formulato nel passato. Oggi ci si chiede non più *come* procede l'esistenza degli uomini ma *se* devono esistere degli uomini. Nell'antichità nessuna divinità aveva avuto la potenza né l'obiettivo di distruggere l'umanità nel suo complesso, nella sua totalità. Questa possibilità, invece, si è fatta potenzialmente reale con la bomba atomica e con la meccanicità di un gesto, quello di "premere il bottone". Ciò è dovuto al fatto che l'infinito lo abbiamo in mano, lo manipoliamo ogni giorno. Secondo Anders, a causa di ciò non si sa con precisione quanto l'umanità di oggi sia cosciente dell'Apocalisse e della sua minaccia. Ma questo significa anche che non siamo più mortali come *individui* ma come *gruppo* la cui esistenza è sottoposta a revoca. Infatti, se prima ogni uomo si considerava mortale entro un'entità più vasta che lo includeva e che gli sopravviveva, oggi l'umanità nella sua globalità è diventata uccidibile.

Ne emerge una definizione problematica di sopravvivenza⁶¹. Quando l'esistenza di tutti è potenzialmente uccidibile - compresi i pochi potenti che credono di avere in mano le sorti dell'umanità - il confine tra uccisori ed uccisi diviene labile e la sopravvivenza dell'umanità nel suo complesso ne risulta continuamente minacciata. L'uomo non può più credere nella sopravvivenza del gruppo che

⁶⁰ Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato*¹. *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit.

⁶¹ Cfr. E. Canetti, *Il diario da Hiroshima del dottor Hachiya* in *Potere e sopravvivenza*, a cura di F. Jesi, Adelphi, Milano, 1998.

giustifica e nobilita la morte individuale; il potente non può più utilizzare la morte di alcuni come pretesto per la salvezza di altri. Nella totalità distruttiva della bomba si annulla potenzialmente la differenza tra vivi e morti, tra uccisori ed uccisi. La bomba atomica è distruttrice di tutto, anche della morte stessa, e, come nota L. Alfieri, da questo punto di vista ha un qualcosa di rassicurante, “a condizione di non utilizzarla mai, però, perché questo uccidere assoluto ci ripara dalla morte solo finché resta nella dimensione della potenzialità: se no diventa un banale suicidio”⁶². Ed, infatti, per decenni la dimensione paradossalmente deterrente data dal possesso della bomba ha mantenuto le posizioni delle maggiori potenze atomiche sulla soglia mobile tra belligeranza e non belligeranza. Tuttavia, per il fatto stesso di essere stata, anche solo per la prima volta, progettata una simile arma di distruzione di massa rappresenterà sempre un pericolo per l’umanità intera.

Inoltre, secondo Anders, l’utilizzo della bomba atomica mette a rischio il concetto stesso di *azione* ed elimina la *responsabilità* dell’agire umano in quanto quest’ultima risulta trasferita all’oggetto o alla macchina e frammentata in tanti “*atomi di coscienza elettronica*”⁶³. Per colui che aziona una leva o preme un bottone non ha senso parlare di responsabilità in quanto la domanda sul significato della propria azione non lo tocca. Diffidare della macchina significherebbe per lui diffidare della scienza:

Con la sostituzione della responsabilità con un responso meccanico egli ha trasformato il «dovuto» in un «giusto» da gioco degli scacchi, il vietato in qualche cosa di erroneo da gioco degli scacchi ma questa

⁶²L. Alfieri, *La stanchezza di Marte. Variazioni sul tema della guerra*, Morlacchi Editore, Perugia, 2008, p. 157.

⁶³G. Anders, *L'uomo è antiquato*1. *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit., p. 230.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

trasformazione non gli ispira terrore. Eppure è naturalmente il fatto determinante⁶⁴.

Ma ciò non dipende solo dall'esistenza di macchine. Il mero fattore organizzativo fraziona infinitamente il lavoro ed, allontanando l'esecutore dal risultato della sua azione, allontana anche la responsabilità individuale che è trasferita al sistema impersonale. Ciò significa che, all'interno dell'organizzazione tecnico - produttiva, "l'idea della moralità dell'azione viene sostituita da quella della bontà del funzionamento"⁶⁵. In questo caso per l'individuo "è esclusa la possibilità di avere una coscienza"⁶⁶, cioè sia di agire moralmente che immoralmente.

La guerra nucleare è la fine del mondo non come rischio o come simbolo mitico – rituale di reintegrazione, ma come gesto tecnico della mano, lucidamente preparato dalla mobilitazione di tutte le risorse della scienza nel quadro di una politica che coincide con l'istinto di morte⁶⁷.

Gli esperimenti atomici, così come i cataclismi naturali, sono al di fuori della storia in quanto sono catastrofi storiche che però non si sviluppano nella storia ma si pongono alla fine di essa. Si tratta di eventi al di sopra della *soglia storica*. Anche colui che riesce a sopravvivere all'esplosione della bomba non è più "un essere storico ma un miserevole residuo: natura contaminata nella natura contaminata"⁶⁸.

Inoltre, a differenza di De Martino che individuò le paure dell'uomo di oggi nel timore di *perdere il mondo* ed in quello di *essere persi nel mondo*,

⁶⁴ *Ivi*, p. 231.

⁶⁵ *Ivi*, p. 231.

⁶⁶ *Ivi*, p. 232.

⁶⁷ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op. cit., p. 476.

⁶⁸ G. Anders, *L'uomo è antiquato1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit., p.246.

Anders sostiene che la caratteristica della nostra era è di essere incapace di provare angoscia. E ciò per un duplice ordine di motivazioni.

La prima motivazione è *antropo - filosofica*. Essa è spiegabile con il *dislivello prometeico*, cioè con le limitate capacità di prestazione del nostro sentire. Questo significa che, a differenza di ciò che “sappiamo e possiamo produrre, possiamo immaginare e sentire troppo poco”⁶⁹. Anche se possiamo sapere e capire quali sarebbero le conseguenze di una guerra atomica, non riusciamo a sentirlo. Prometeica è, dunque, la differenza che sussiste tra le nostre prestazioni sensoriali e percettive e la capacità di creare prodotti (prestazioni tecniche). A fronte di tutto ciò se non vogliamo che la *banalità del male*⁷⁰ si estenda in termini collettivi all’intera umanità, è necessario sviluppare la “*fantasia morale*”, tentando di superare il dislivello, di adeguare il fare con il sentire e la capacità di provare emozioni (facoltà immaginativa e sensitiva). Ma a ben guardare,

⁶⁹ G. Anders, *L'uomo è antiquato*1. *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit., p. 253.

⁷⁰ Nel 1961 H. Arendt, assistendo come inviata del *New Yorker* al processo Eichmann, parlò di male banale in relazione ai crimini nazisti ed al genocidio degli ebrei. Con questo termine, l'autrice, non intendeva banalizzare o sminuire la portata drammatica di tali crimini che condussero alla morte di sei milioni di ebrei. Al contrario, la banalità indica la radicalità di tali misfatti che, secondo la filosofa tedesca, devono essere analizzati in stretta continuità con la dimensione antropologica. Dire che i gerarchi nazisti responsabili dell'orrore genocida fossero dei mostri è falso, non solo perché attribuisce al concetto di male un valore ontologico, slegandolo dalla responsabilità umana, ma anche perché non corrisponde al profilo storico dei carnefici. Le testimonianze storico - biografiche su questi uomini (comprese quelle su A. Hitler) non parlano di esseri mostruosi o di spietati assassini ma di cittadini “normali”, persino particolarmente zelanti ed attenti nell'adempimento del loro doveri. Ed allora, a cosa fa riferimento Arendt parlando di *banalità del male*? Si riferisce alla possibilità che il male più radicale possa essere perpetrato da ognuno di noi persino in condizioni apparentemente ordinarie, rispondendo acriticamente ad ordini superiori o semplicemente “*premendo un bottone*” (come suggerisce Anders). Ciò rende la riflessione sulla radicalità dei crimini nazisti ancora più drammatica in quanto interroga i limiti stessi dell'umano ed il senso di responsabilità di tutti, non imputando il genocidio solamente agli esecutori materiali dei crimini ma anche a tutti coloro che, con la connivenza ed il silenzio, sostennero il regime (responsabilità collettiva). Si veda H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano, 2003.

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

quella che Anders definisce come un’immaginazione (fantasia) per De Martino è un ricordo, cioè una dimensione della memoria che l’uomo, dunque, ha dentro di sé e che deve cercare in tutti i modi di riconoscere e vivere nel presente e dinnanzi all’imminenza della distruzione e della morte seriale ed organizzata:

Quando ci prende la tentazione di «premere il bottone» (...) ricordiamo non già i duecentomila di Hiroshima, o i sei milioni di ebrei, perché questo aver bisogno di immagini quantitative per respingere la nuova ecatombe è già un segno di dannazione. In realtà dovrebbe bastare l’immagine di un solo volto umano segnato dal dolore (...). Dovrebbe bastare questo ricordo, o qualche altro del genere, affiorante malgrado il nostro impegno a diffidare del sentimento e del cuore, malgrado la nostra maschera di calcolante freddezza e di virile pudore⁷¹.

Ma anche la soluzione proposta da Anders non va nella direzione di una critica *tout court* delle facoltà tecniche. Anders sostiene che l’uomo si deve preparare al superamento della vergogna prometeica non limitando la propria capacità tecnica ma predisponendosi ad un’*estensione del sentire*, del proprio sentimento morale. Ciò significa “trascendere la *proportio humana* apparentemente fissa della sua immaginazione e del suo sentimento”⁷². Ma l’auto-dilatazione di sé è un qualcosa che, al di là di una certa soglia, non è comunicabile ma implica un atto di violenza. Questo atto è quello con cui si ritirano gli artefatti macchinici che l’uomo ha creato.

La seconda motivazione è storica e concerne il modo di essere dell’uomo contemporaneo. Anders sostiene che oggi regna una “*bonaccia escatologica*” nonostante la possibilità della fine si faccia sempre più

⁷¹ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, op. cit., pp. 475-476.

⁷² G. Anders, *L’uomo è antiquato1. Considerazioni sull’anima nell’epoca della seconda rivoluzione industriale*, op. cit., p.257.

concreta e realizzabile. Nel passato “la speranza escatologica” era legata al “terrore apocalittico” mentre nel presente il lato apocalittico rimane celato o cancellato. Questa *cecità dell'Apocalisse* nel Novecento è stata determinata dalla fede nel progresso che ci ha tolto la possibilità di concepire o immaginare una “fine”. Ciò, ad esempio, nel darwinismo diviene una teodicea naturalistica che risolve la morte individuale nella sopravvivenza della natura.

Ma la fede nel progresso sparisce dinnanzi alle catastrofi ambientali generate dall'abuso tecnologico rendendo palese il “rischio della fine”. Il futuro è qualcosa che “facciamo” e ciò comporta il fatto che esso contiene in sé anche il suo contrario: la possibilità del suo mancato compimento. Gli effetti di ciò che facciamo rimangono come esiti nefasti nelle generazioni future. E ciò per Anders è dovuto al fatto che la nostra azione produce delle conseguenze e dei risultati di cui non riusciamo a prevedere i possibili impatti futuri. Anche in questo caso il compito dell'uomo dovrebbe indirizzarsi ad un ampliamento del “sentire”, ad una rinnovata capacità di percepire la temporalità che scorre. Oggi si istituisce un rapporto particolare con il tempo, in quanto il futuro non si estende più davanti a noi ma occupa la nostra attualità, ci è immediatamente presente.

5. The Road: antropogenesi e vergogna prometeica

Per tutti questi motivi dinnanzi alle crisi che minacciano la “*presenza*” dell'uomo nel mondo, la riflessione sul valore della dicotomia natura/cultura rappresenta un presupposto filosofico fondamentale per cercare di rifondare l'agire umano sulla base di principî di rispetto e di amore della natura, pur senza idealizzazioni. De Martino, ad esempio, cercò d'indagare la rappresentazione dell'Apocalisse nella società moderna attraverso molteplici manifestazioni culturali, come la letteratura, la filosofia e l'arte, al fine di mostrare che è nella capacità

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

umana di rappresentare la paura, il rischio, la catastrofe che risiede la possibilità di una "rinascita". Naturalmente, come detto, si tratta di una rappresentazione che abbandona la possibilità di esprimere un'escatologia trascendente ma che deve continuare a guardare all'uomo ed alla propria responsabilità morale per poter alimentare la speranza di un cambiamento, di un'estensione del "sentire" o, più semplicemente, di un recupero della memoria storico – ambientale dei "luoghi" e delle "persone" .

The Road si inserisce nel dibattito *ecocritico* relativo alle tematiche precedentemente esposte rappresentando sia la precarietà antropologica dell'uomo che il bisogno di gestire l'agire tecnico al di fuori ed al di là del tema tradizionale dell'incanto della natura. Già nelle prime pagine è presente, infatti, la descrizione di un sogno fatto dal padre che fornisce lo spunto per una riflessione sulla costitutiva fragilità della condizione umana (Gehlen), sul rischio di cedere alla barbarie ma anche sulla necessità di rimanere umani, non consentendo alla fiamma prometeica di esaurirsi o di spegnersi (De Martino – Anders).

Nel sogno da cui si era svegliato vagava in una caverna con il bambino che lo guardava e lo teneva per mano. Il fascio di luce della torcia danzava sulle pareti umide piene di concrezioni calcaree. Come viandanti di una favola inghiottiti e persi nelle viscere di una bestia di granito (...). Poi si trovarono in una grande sala di pietra dove si apriva un lago nero ed antico. E sulla sponda opposta una creatura che alzava le fauci grondanti da quel pozzo carsico e fissava la luce della torcia con occhi bianchissimi e ciechi come uova di ragni. Dondolava la testa appena sopra il pelo dell'acqua come per annusare ciò che non riusciva a vedere⁷³.

⁷³ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 3.

Il terrore di essere divorati rappresenta la condizione dell'origine, la vera natura dell'uomo: quella di essere un animale mancato, inadeguato alla vita, privo della dotazione organica che hanno tutti gli altri animali. La condizione originaria dell'uomo è, come abbiamo visto con Gehlen, quella di essere preda, prima ancora che predatore. Ciò significa che la paura di morire, di essere uccisi, è una costante antropologica e si pone all'inizio della storicità umana. È per supplire alla paura inestinguibile di essere uccisi che gli uomini decidono di rubare il fuoco agli dèi. Nell'antica mitologia greca, infatti, Prometeo è colui che, avendo rubando il fuoco agli dèi, è divenuto simbolo della capacità tecnica dell'uomo, della possibilità umana di supplire all'inadeguatezza originaria con l'edificazione di una "seconda natura" simbolica e culturale. All'origine delle comunità umane, dunque, si pone il bisogno di sentirsi uniti per poter sopravvivere, per sfidare le forze dirompenti e minacciose della natura ed i predatori. Stare insieme ha significato per le prime comunità umane poter "costruire" un tempo ed uno spazio momentaneamente svincolati dalla minaccia della morte, un tempo ed uno spazio nei quali la funzione mitopoietico - rituale garantisce il superamento della condizione ferina e del *conflitto mimetico*⁷⁴

⁷⁴ Per conflitto mimetico R. Girard intende una forma pre - politica e pre - comunitaria di relazione di forza tra un *ego* ed un *alter* che si rapportano tra loro in uno spazio privo di mediazioni. Il rapporto è definito mimetico in quanto le due parti in causa si percepiscono uguali e si desiderano l'un altro. Tale desiderio, che procede inizialmente per mimesi, si risolve nella lotta e nel conflitto. Ciò avviene in quanto il desiderio frustrato di possedere l'altro fino all'annullamento mimetico, si trasforma nell'impossibilità di unificare il due in uno e, dunque, nella differenziazione identitaria generata dallo spazio dell'opposizione. Quindi, se l'unità è data dall'uguale possibilità di darsi la morte e di desiderarsi, la differenza, inizialmente provocata da uno sbilanciamento momentaneo delle forze, deve essere consolidata attraverso la scelta di un principio di differenziazione che costituisca anche il centro verso il quale gli sguardi desideranti dei soggetti in conflitto si volgono. Naturalmente tale principio di differenziazione deve essere considerato chiaro ed accettato da tutti. Il centro assume una caratteristica sacra e nella stesso tempo terrificata (*fascinans e tremendum*) in quanto presiede al mantenimento di un ordine che può in ogni momento essere messo in discussione da un nuovo conflitto mimetico. Si veda R. Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it, di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi, Milano, 2003.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

Partendo dalla descrizione di questo terrificante sogno, che McCarthy inserisce all'inizio del racconto quasi fosse un monito antropologico, la tematica prometeica si pone a fondamento della "speranza" di una salvezza terrena incentrata sulla possibilità di ricostituzione della socialità perduta. Infatti, anche se la tematica dello sprofondamento nella barbarie è rievocata continuamente, i due protagonisti si definiscono fino alla fine "*portatori di fuoco*", cioè rappresentanti dell'ultimo sprazzo di umanità e di civiltà in un mondo nel quale le regole morali minime sono state perse. Ad esempio, ciò può essere affermato per quanto riguarda il divieto di uccidere altri uomini o di divorarli (cannibalismo) presente come codice etico implicito che distingue, lungo il corso della narrazione, i "buoni" (portatori di fuoco) dai "cattivi" (cannibali ed assassini). Così le domande del bambino sono volte a sottolineare continuamente tale confine, tale limite tra la barbarie e l'umanità, limite che i "buoni" non possono permettersi di superare perché "*portare il fuoco*" significa soprattutto non nuocere agli altri uomini:

Noi non mangeremo mai nessuno, vero?

No. Certo che no. Neanche se stessimo morendo di fame?

Stiamo già morendo di fame.

Hai detto che non era così.

Ho detto che non stavamo morendo. Non che non stavamo morendo di fame.

Ma comunque non mangeremo le persone.

No. Non le mangeremo.

Per niente al mondo.

No. Per niente al mondo.

Perché noi siamo i buoni.

Sì

E portiamo il fuoco.

E portiamo il fuoco. Sì

Ok⁷⁵.

Anche nel romanzo, dunque, la fiamma prometeica ha una funzione molto importante: mostrare l'esistenza di una speranza riposta nell'umanità 'ostinata' del bambino, nella sua determinazione a non cedere alla barbarie, nella sua volontà di continuare con estrema difficoltà a scindere il bene dal male. Infatti, alla disperazione e alla collera del padre risponde l'ingenuità del bambino, la sua voglia di essere ancora umano.

Come detto, Anders attribuisce al concetto di *vergogna prometeica* due diverse accezioni. In primo luogo, sostiene che essa si determina dinnanzi agli esiti distruttivi della tecnica e rispetto a ciò che l'uomo ha creato con le sue mani, all'attitudine tecnica che lo domina, in quanto ciò che egli produce per servirlo si rivolta contro di lui asservendolo e persino minacciandolo di morte (come nel caso della bomba atomica).

In secondo luogo, l'angoscia prometeica è anche quella che l'uomo prova nei confronti dei propri figli, l'incapacità di curarsi del frutto del proprio lavoro e di pensare al futuro delle nuove generazioni.

Per quanto riguarda il primo punto ritengo che il discorso di Anders sia applicabile solo con i dovuti distinguo alla rappresentazione della catastrofe presente in *The Road*. A mio parere, infatti, l'enfasi eccessiva spesso attribuita alla prima accezione di vergogna prometeica rischia di capovolgere il significato stesso del concetto di *attitudine tecnica* che, in quanto prerogativa dell'agire umano, è per definizione incontrollabile (ha la funzione di spingere l'essere umano sempre al di là di se stesso). Se l'attitudine tecnica, portata al parossismo distruttivo può diventare l'altra faccia della medaglia della capacità creativa e trasformativa dell'uomo ciò non significa automaticamente che essa debba essere considerata come una 'deviazione' da un'ipotetica 'natura originaria'. La tecnica è "neutra"

⁷⁵ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., pp. 98 – 99.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

è l'uomo che deve decidere che direzione darle. Quanto detto, d'altronde, non significa neanche che essa sia inarrestabile e non sottoponibile a limiti. La tecnica non può fare dell'agire prometeico un motivo di vergogna per l'uomo soprattutto perché non c'è un'origine che la potrebbe giustificare.

Per quanto concerne il secondo punto, invece, l'angoscia prometeica può essere assunta come richiamo alla responsabilità nel rapporto con le generazioni future. Certamente dovremmo vergognarci non di diventare qualcos'altro da noi stessi ma di lasciare il mondo sempre più depauperato e minacciato. Forse questa è la vergogna che in *The Road* il padre prova nei confronti del figlio che può essere definita 'prometeica' in quanto interroga la 'scintilla', il 'fuoco' che differenzia la condizione umana da quella animale. Contro la 'vergogna' prometeica deve essere invocato un 'orgoglio prometeico' che è tutto il contrario rispetto al senso di superiorità dell'uomo rispetto alle altre specie viventi. L'orgoglio di essere umani si costruisce sulla capacità non solo di 'creare' ma anche di 'preservare' e 'difendere' il mondo, di mantenere l'equilibrio, di salvaguardare l'ecosistema. Lo sfruttamento indiscriminato provoca 'vergogna' non della propria condizione ma del modo in cui abbiamo abusato dello spazio antropico, vivendo al di sopra delle nostre possibilità nel presente e depredando il futuro delle nuove generazioni⁷⁶.

⁷⁶ La *semantica del rischio* oggi è espressa nell'idea di una natura che si riprende con prepotenza e violenza inaudita i propri spazi e che rivendica i propri ritmi contro le forme tecniche invasive che l'uomo ha prodotto. Ad un'invasiva forma di azione tecnica sul mondo corrisponde, infatti, una reazione "automatica" della natura (riequilibrio naturale). L'uomo non conosce più i ritmi ecosistemici ed il territorio e si pone come unico padrone dell'ambiente. Il drammatico sfruttamento delle risorse naturali, l'inquinamento, il surriscaldamento globale, l'inaccettabile sfruttamento idrogeologico del territorio, la speculazione edilizia, la dissennata politica di disboscamento, ecc. hanno posto l'uomo dinnanzi a numerosi interrogativi e lo hanno reso "responsabile", nella maggior parte dei casi, degli ingenti danni e rischi che le catastrofi naturali, come i terremoti o le eruzioni vulcaniche, continuano a provocare. Ciò si imputa all'incapacità dell'uomo di comprendere la natura, di conoscerne i ritmi, le caratteristiche, gli spazi. Costruire sui letti dei torrenti in secca significa non avere la percezione di ciò che ci circonda, non riuscire a guardare oltre il puro e, spesso

Nel romanzo di McCarthy questa tematica è presente anche nella rappresentazione di una temporalità che non fa riferimento ad un percorso lineare ma diviene qualcosa dal quale si torna drammaticamente indietro. Nel romanzo è, cioè, trattata la tematica estremamente attuale della *reversibilità del progresso umano*. Come sostiene De Martino, la fede nel progresso diffusa nella prima metà del Novecento si è dissolta ed ha lasciato spazio ad una concezione immanente e reversibile del tempo, nel quale il cammino dell'uomo non è più visto come un fiducioso percorso verso il futuro. Il futuro è diventato incerto ed è influenzato pesantemente dall'agire umano, che può anche metterlo, più o meno definitivamente, in discussione. Ma anche il passato perde la propria coerenza, non potendo più influire sul futuro. La storia non è maestra di vita, non condiziona o indirizza l'oggi ed il domani: «Credi che i tuoi padri ti stiano guardando? Che ti valutino nel loro libro maestro? Secondo quale criterio? Non esiste nessun libro maestro e i tuoi padri sono morti e sepolti⁷⁷».

Nonostante tale immagine in *The Road* si riconosce, comunque, l'importanza della memoria, tramandata, ad esempio, attraverso i libri. In una scena del romanzo l'uomo si ritrova tra i resti di una biblioteca. In un primo momento ebbe “un moto di rabbia di fronte a quelle migliaia di menzogne allineate rigo su rigo”⁷⁸. Ma poi, raccogliendo e leggendo un libro gonfio di umidità ricomprese il valore che può avere qualsiasi informazione sul mondo a venire. Come dire: immaginare il futuro è una delle caratteristiche fondamentali che fanno del vivente un uomo. Rappresentare il futuro è per l'uomo la condizione fondamentale per vivere il presente.

criminale, interesse economico. Significa, inoltre, pensare che tutto ciò che ci è dato dalla natura sia sottoponibile a sfruttamento intensivo e sia piegabile interamente alle esigenze dell'uomo.

⁷⁷ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 149.

⁷⁸ *Ivi*, p. 142.

6. The Road: spiritualità ed assenza di Dio

Il viaggio intrapreso dai due protagonisti è sia fisico che spirituale. In quest'ultimo senso esso si configura come un peregrinare della fede, un senso di smarrimento non tanto e non solo nei confronti di un'idea di Dio, ma soprattutto di una Rivelazione Naturale che comprenda l'uomo. La Rivelazione Naturale consiste nell'idea teologica che Dio discenda dalla natura e dal suo splendore. Ma com'è possibile ciò se la natura è distrutta da una non meglio precisata catastrofe naturale o umana?

Forse, guardandone la distruzione, finalmente sarebbero riusciti a vedere come era fatto il mondo. I mari, le montagne. Il poderoso controspectacolo delle cose che cessano di esistere. La sconfinata desolazione, idropica e gelidamente terrena. Il silenzio⁷⁹.

La natura appare ai due protagonisti "gelidamente terrena" priva della presenza di un Dio che si esprima per mezzo di essa. Se una spiritualità è evocata in questa immagine desolata del mondo "*arido, muto, senza Dio*"⁸⁰ è appunto per quella *condizione creaturale* che si accompagna alla percezione della catastrofe ed alla morte imminente. D'altronde nel romanzo si succedono parecchi riferimenti narrativi che confermano la tesi di una perdita di fede da parte dei due personaggi. In particolare il padre mostra un rapporto conflittuale con Dio, come nella scena in cui, inginocchiato sulla cenere, esclama: «Ci sei? [...] Riuscirò a vederti prima o poi? Ce l'hai un collo per poterti strangolare? Ce l'hai un cuore? Sii stramaledetto per l'eternità, ce l'hai un'anima? Oh Dio. Oh Dio»⁸¹.

In un interessante saggio dal titolo *God, morals and justice in the post – apocalyptic world of Cormac McCarthy's The Road*, A. Almacen dimostra, facendo riferimento a D. Hume, che nonostante l'esistenza di Dio

⁷⁹ *Ivi*, p. 208.

⁸⁰ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 4.

⁸¹ *Ivi*, p. 9.

rimanga ambigua in tutto il romanzo la concezione morale che ne emerge rende la vita piena di significato.

In David Hume's *A Treatise of Human Nature* he elaborately discusses on the nature of ideals and beliefs. Hume essentially says that it does not matter if something really exists or if someone has an idea of the existence of an object. This is transferable on the father in the story. It does not matter whether God really exists in *The Road* or not. As long as the man believes in God's existence, the idea of God's existence has real effects on the man's action and his thinking.⁸²

Si tratta di una moralità che non dipende dalla presenza di Dio ma ne giustifica l'esistenza. Essa è fondata sull'umanità dell'uomo. Ciò è evidente, infatti, nel momento in cui il padre pronuncia la seguente frase, parlando del figlio: "Se egli non è la parola di Dio, Dio non ha mai parlato"⁸³. Dio si manifesta mediante la parola, attraverso la capacità di parlare che è tipica dell'uomo, della sua possibilità di diventare parola di Dio e operare nella natura. Se Dio non si esprime attraverso le sue creature, manifestandosi nella natura, egli non è mai esistito. Una religiosità creazionistica, quasi panteistica, si coniuga, inoltre, con il suo opposto: un meccanicismo che lascia aperta la domanda relativa all'esistenza di Dio:

Una vecchia storia. Inseguire la verticalità. Non c'è caduta che non vada per gradi. Si addentrò nel nulla a lunghi passi di marcia, contandoli per

⁸² Nel *Trattato sulla natura umana* David Hume parla con particolare attenzione della natura delle idee e delle credenze. Hume essenzialmente dice che non importa se qualcosa realmente esiste o se qualcuno ha un'idea dell'esistenza di qualcosa. Non appena l'idea di esistenza diventa credenza, è come se essa avesse un'esistenza oggettiva. Ciò può essere trasposto nella storia alla figura del padre. In *The Road* non è importante se Dio esiste veramente oppure no. Fintanto che l'uomo crede nell'esistenza di Dio, l'idea dell'esistenza di Dio ha degli effetti reali sull'azione e sul pensiero dell'uomo. A. Almacen, *God, morals and justice in the post – apocalyptic world of Cormac McCarthy's The Road. Seminar paper*, Grin, Norderstedt Germany, 2011, p. 6.

⁸³ C. McCarthy, *La strada*, op. cit. p. 3.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

riuscire poi a tornare. Occhi chiusi, remate di braccia. Verticalità rispetto a cosa? Un'entità senza nome nella notte, vena o matrice. Attorno alla quale lui e le stelle giravano come un unico satellite. Come il grande pendolo nella sua rotonda che segna i lunghi moti giornalieri dell'universo di cui sembrerebbe che non sappia nulla e tuttavia non può non sapere⁸⁴.

Nonostante l'apertura ad una possibile soluzione trascendente presente nell'ultima frase, la tematica dell'Apocalisse senza eskaton è ben evidente ed emerge in maniera chiara in un altro passo del romanzo in cui la neve che cade sulla cenere, sciogliendosi, è paragonata a "l'ultima ostia della cristianità"⁸⁵, cioè all'idea di un mondo in cui il sacrificio del figlio di Dio non rappresenta più un atto di comunione, non è più in grado di creare "comunione" tra gli uomini, non espia alcun peccato e non crea alcuna comunità: "Nevica, disse il bambino. Guardò il cielo. Un unico fiocco grigio che planava leggero. Lo prese in mano e lo guardò disfarsi come se fosse l'ultima ostia della cristianità"⁸⁶.

È presente, dunque, l'idea che l'Apocalisse senza eskaton sia imminente e conduca all'assenza di una visione escatologica e salvifica. Questo aspetto è espresso anche dalla metafora ricorrente del 'glaucoma' e della 'cecità' che avvolge la natura, che la rende oscura e priva di riferimenti, che impedisce di vedere Dio: "Notti più buie del buio e giorni uno più grigio di quello appena passato. Come l'inizio di un freddo glaucoma che offuscava il mondo"⁸⁷. Tutto intorno è scuro e coperto di cenere. La morte avvolge i due personaggi da tutte le parti. La misura della redenzione sembra in ogni momento superata dalla furia della distruzione. In tutto questo buio l'unico riferimento alla luce è

⁸⁴ *Ivi*, p. 12.

⁸⁵ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 13.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 3

presente nella descrizione del bambino; la spiritualità si identifica con il messaggio di speranza incarnato dall'umanità del piccolo:

L'uomo lo guardò venire avanti nell'erba e inginocchiarsi con la tazza d'acqua che era andato a prendergli. Aveva un alone di luce tutto intorno. Prese la tazza e bevve e si sdraiò di nuovo [...]. Il bambino prese la tazza e si allontanò e quando si mosse la luce si mosse con lui [...]⁸⁸.

Un altro passo molto importante del romanzo - già richiamato nell'*Introduzione* al presente articolo - è l'incontro con Ely, un anziano vagabondo che ispira timore al padre e compassione al bambino e che, secondo alcuni critici, rappresenta la figura biblica del profeta Elia. L'anziano personaggio del romanzo di McCarthy è colui che, allo stesso tempo, nega l'esistenza di Dio e dichiara che gli uomini sono i Suoi profeti.

Il vecchio finì il caffè, appoggiò la tazza davanti a sé e si allungò verso il fuoco con le mani protese. L'uomo lo guardava. Ma se uno fosse l'ultimo uomo sulla faccia della terra, come farebbe a saperlo?, disse.

Bè, suppongo che non lo saprebbe. Lo sarebbe e basta.

Non lo saprebbe nessuno.

Non cambierebbe nulla. Quando si muore è come se morissero anche tutti gli altri.

Immagino che Dio lo saprebbe. Dico bene?

Non c'è nessun Dio.

Ah no?

Non c'è nessun Dio e noi siamo i suoi profeti⁸⁹.

Poi parlando con l'uomo del bambino, il vecchio aggiunge: "Dove gli uomini non riescono a vivere gli dèi non se la cavano certo meglio"⁹⁰. Da

⁸⁸ *Ivi*, pp. 210-211.

⁸⁹ *Ivi*, p. 129.

questa frase si comprende che Ely è un profeta laico: gli dèi esistono dove esistono gli uomini, perché sono questi a crearli nella loro immaginazione. Per questo, alla domanda del padre che chiede se il bambino era stato da lui scambiato per un dio o per un angelo, il vecchio risponde negativamente, aggiungendo che questo rappresenterebbe certamente l'annuncio della fine di tutto: essere in viaggio con l'ultimo degli dèi significherebbe essere in viaggio con l'ultimo uomo.

Infine, vorrei sottolineare che il legame padre – figlio potrebbe essere interpretato, come detto, in senso cristologico, recuperando quella valenza spirituale che molti interpreti ritengono essere presente nello sviluppo narrativo dell'opera. Si tratta di una spiritualità che, in ogni caso, a mio parere, va interpretata a partire dalle sue profonde radici antropologiche, come compito umano che diviene promessa di salvezza per l'umanità intera.

7. The Road: *precarietà esistenziale e responsabilità*

Nel romanzo di McCarthy la tematica della responsabilità si sviluppa indipendentemente dalle cause che producono la catastrofe; quest'ultima, infatti, discende da un non meglio precisato evento naturale o tecnologico (quindi generato dall'uomo). Ciò significa che l'autore vuole riflettere sulla *precarietà esistenziale* indipendentemente dall'analisi delle cause e, soprattutto, non soffermandosi sui pericoli di catastrofismi o sugli allarmismi da fine del mondo. Vuole riflettere sulla responsabilità come tratto tipicamente umano. È possibile parlare di sopravvivenza della responsabilità individuale quando la responsabilità sociale è sparita?

Questa è una domanda molto importante che si ripresenta in tutto il romanzo e che spesso sembra scontrarsi con la cruda evidenza dei fatti: laddove scompare la responsabilità sociale è estremamente difficile

⁹⁰ *Ivi.* p. 131.

mantenere un barlume di responsabilità individuale. L'istinto di sopravvivenza, trasformando l'uomo in animale, vanifica anche la responsabilità morale, tratto caratteristico dell'umanità stessa. Contro tale rischio, comunque, la dialettica padre/figlio rimane sempre accesa a testimoniare che nel romanzo il bambino rappresenta ancora la speranza che l'umanità dell'uomo non è definitivamente persa e può rinascere in forma di socialità, pur sotto la minaccia di una catastrofe potenzialmente distruttiva e disgregante.

La perdita della speranza è rappresentata nella sua forma estrema dalla morte dei bambini, evocata in differenti occasioni nel corso della narrazione ma drammaticamente simboleggiata dall'immagine di un bambino decapitato che è arrostito dai cannibali sullo spiedo. Questo tema forte del romanzo richiama la riflessione dostoevskijana sulla sofferenza ed il male dei giusti e degli innocenti⁹¹ che nel romanzo è richiamato simbolicamente in un passo: l'uomo sogna la scena del ritrovamento di un grosso bolo di serpenti attorcigliati ai quali un gruppo di contadini decide di dare fuoco. Ma quegli stessi uomini non avevano "alcun rimedio per il male ma solo per ciò che identificavano come l'immagine del male"⁹². L'aspetto più drammatico di questo racconto è rappresentato dalla sofferenza muta dei serpenti.

⁹¹ La tematica della sofferenza dei giusti è evocata da Dostoevskij nel dialogo tra Ivan Karamazov ed il fratello Alëša. Ivan parla della sofferenza che tocca i bambini come della condizione più estrema che sfida qualsiasi possibilità di redenzione dei peccati e di perdono divino. Secondo Ivan non vi è concetto di armonia celeste che possa giustificare anche una sola lacrima versata per piangere la morte di un bambino e, pertanto, pur nel Giorno del Giudizio, al cospetto di Dio, non potrà esserci madre che possa concedere il perdono all'aguzzino di suo figlio. Tale intenso dialogo tra i due fratelli Karamazov mette in evidenza la tematica del male insensato, della morte e del dolore che segnano i limiti tra l'umanità e l'inumanità. I bambini, infatti, rappresentano l'immagine di una condizione umana inerme, origine dell'uomo ma anche fine. Non potendomi dilungare su questo argomento rimando per approfondimenti a F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di M. R. Fasanelli, Garzanti, Milano, 1992.

⁹² C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 144.

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

I serpenti in fiamme si contorcevano in maniera raccapricciante e alcuni strisciavano divampando verso la grotta, illuminandone i recessi più oscuri. Poiché erano muti non si sentivano grida di dolore, e gli uomini li avevano guardati bruciare e torcersi e affumicarsi ugualmente in silenzio, e in silenzio si erano dispersi nel crepuscolo invernale, ciascuno coi propri pensieri, diretti a casa per cena⁹³.

La rappresentazione del male è associata, dunque, ai serpenti che, tuttavia, sono vittime senza voce della cattiveria umana, così come senza voce sono i carnefici. In questo passo si fa riferimento sia al silenzio delle vittime che a quello dei carnefici e ad un *male banale*⁹⁴, perché muto e perpetrato nell'indifferenza. Questo discorso allude metaforicamente a quanto, in altre scene ben più crude del romanzo, è descritto in relazione alla morte dei bambini, al loro uso come carne da macello.

Sbucarono nella piccola radura, il bambino aggrappato alla sua mano. Si erano portati via tutto tranne quella cosa nera infilzata su uno spiedo sopra le braci. (...) Il bambino si voltò e nascose il viso contro di lui. (...) Che c'è? Disse. Che c'è? Il bambino scosse la testa. Oh papà, disse. L'uomo si voltò e guardò meglio. Quello che il bambino aveva visto era un neonato decapitato e sventrato che si anneriva sullo spiedo. Si chinò e prese in braccio il bambino e si avviò verso la strada stringendolo a sé. Mi dispiace, sussurrava. Mi dispiace⁹⁵.

Se i bambini risultano essere le prime vittime inermi di queste atroci violenze essi rappresentano anche il volto ingenuo della speranza. Come detto, infatti, nel romanzo è il bambino a rappresentare l'immagine di un'umanità che non cede alla barbarie e all'animalizzazione. In un mondo disgregato, dove l'unica legge vigente in assenza di qualsiasi

⁹³ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 144.

⁹⁴ Cfr. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, op. cit.

⁹⁵ C. McCarthy, *La strada*, op. cit., p. 151.

principio sociale o comunitario è la lotta di tutti contro tutti, il bambino riesce a provare pietà, amore, riesce ad immedesimarsi nel dolore e nella sofferenza altrui. Egli non solo è colui che con l'ingenuità delle domande rimette sempre in discussione la banalità della vita, dimostrando che esiste qualcosa per cui, anche in situazioni estreme di necessità, vale la pena vivere. Egli è anche il personaggio intorno al quale il confine tra bene e male, tra 'buoni' e 'cattivi' continua ad essere ridisegnato e, con esso, la decisione di non barattare la vita umana con la mera sopravvivenza.

Si potrà obiettare che a certi livelli di distruzione e minaccia non è possibile guardare al di là della mera sopravvivenza. Nelle situazioni in cui l'esistenza di tutti appare gravemente minacciata, ognuno vede negli occhi dell'altro solo un nemico, una preda da uccidere. Ma il bambino sembra resistere anche in situazioni di estremo bisogno. E lo fa sfidando il pericolo, cercando la forza riposta nei recessi più nascosti di se stesso, affrontando, a volte, l'istinto più difficile da governare: la paura. Infatti, anche da un punto di vista simbolico, alla paura del padre corrisponde la fiducia e la speranza del figlio. In alcune circostanze, infatti, il bambino sfida l'istinto di protezione del padre pretendendosi senza alcun apparente precauzione verso l'altro, o al fine di aiutare o di essere aiutato. Ciò, naturalmente, non significa che il bambino non provi paura: non bisogna dimenticare che egli ha in sé l'insicurezza ed il bisogno di protezione tipico dell'età infantile (l'età del bambino, peraltro, non è esplicitata nel romanzo, così come quella del padre). Ma in situazioni difficili o drammatiche, come nella scena in cui supplica il padre di dare qualcosa da mangiare al vecchio Ely o in quella in cui non riesce a convincere il genitore ad abbandonare i suoi intenti di vendetta verso un uomo che aveva rubato loro il cibo, il ragazzino riesce a dimostrare che esiste, anche nel momento dell'estremo bisogno, un sentimento di umanità che sfida la paura o la ferocia. Nel già citato passo dell'incontro

Senso della fine e finitudine umana in *"The Road"* di C. McCarthy

con il ladro, ad esempio, il bambino non riesce a comprendere perché in una situazione in cui gli uomini dovrebbero andare l'uno incontro all'altro si scatena, invece, non solo il conflitto per l'accaparramento del cibo ma anche la vendetta. In questo passo, il bambino sembra giustificare il furto fatto loro, dovuto alla fame, ma non comprende la crudeltà del padre che, dopo aver intercettato il ladro e recuperato le provviste, obbliga questi a spogliarsi degli stracci che ha indosso, condannandolo alla morte per assideramento.

Papà, aveva solo fame. Adesso morirò.

Sarebbe morto comunque.

Ha tanta paura, papà.

L'uomo si accovacciò e guardò il bambino. Anche io ho paura, disse. Lo capisci? Anche io ho paura.

Il bambino non rispose. Rimase seduto lì a capo chino, scosso dai singhiozzi.

Non tocca a te preoccuparti di tutto.

Il bambino disse qualcosa che l'uomo non capì. Cosa?, disse.

Il bambino alzò gli occhi, il viso sporco e bagnato. Sì, invece, disse. Tocca a me⁹⁶.

In questo caso è evidente la differenza di posizioni di padre e figlio.

Da una parte vi è il senso di responsabilità del bambino che rappresenta l'immagine dell'uomo che lotta per rimanere umano, per evitare che la de – umanizzazione gli impedisca di riconoscere il grido di dolore dei sofferenti. L'universo etico e valoriale del padre, invece, è messo a dura prova dall'incombere della necessità e del bisogno, dello spirito di sopravvivenza che dissolve qualsiasi forma di solidarietà. Infatti, la minaccia della morte, in assenza di

⁹⁶ C. McCarthy, *La strada*, op. cit. p. 197.

un principio di solidarietà sociale che guidi le comunità umane, si risolve in una paura indistinta che conduce alla violenza. Ciò è sottolineato anche da P. Citati che interrogandosi sul significato finale del romanzo di McCarthy afferma:

La strada non si limita a mostrarci il mondo della catastrofe ecologica: ci mostra anche l'umanità senza valori; ci rivela a che cosa si riduca la condizione umana al di fuori dei vincoli sociali e di quel sistema di convinzioni e di leggi che siamo soliti chiamare civiltà. Ci mostra ciò che siamo in assenza delle mediazioni rappresentate dal contratto sociale⁹⁷.

Ecco perché, a mio parere, un libro come *The Road*, può fornire un'interessante chiave di lettura ecocritica della paura e della sofferenza legata allo scatenarsi delle Apocalissi moderne, quelle provocate dall'uomo e quelle alle quali l'uomo crede di non poter opporre la propria azione preventiva, correttiva o salvifica⁹⁸. Al contrario, è la responsabilità dell'agire umano - di ogni uomo - che deve essere messa in campo. Ed in questi termini McCarthy ci fornisce uno spunto di riflessione ed un'opportunità di

⁹⁷ R. Luperini, A. Ginzburg, P. Citati, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in *Allegoria* 63, n.65-66, anno XXIV, gennaio/dicembre, 2012, p. 204.

⁹⁸ Sia che si parli della minaccia suscitata dalle catastrofi "naturali", sia che si faccia riferimento alle catastrofi tecno-atomiche, il nocciolo problematico che innesca l'impotenza e la de-responsabilizzazione della società di oggi è il medesimo: credere che nell'Apocalisse senza *eskaton* e nella cecità che essa produce vi sia un qualcosa di necessario e di inarrestabile. A sua volta, l'idea dell'incontrollabilità della natura e dell'incommensurabilità della sua potenza alla capacità umana di "sentire" si radica in due forme di rappresentazione oggi molto diffuse. Da una parte l'immaginario desacralizzato ed 'idealizzato' di una natura auto-equilibrantesi; dall'altra la credenza in un processo dissolutivo inarrestabile e non gestibile con gli strumenti correttivi a disposizione dell'uomo. Si tratta di un sentimento di - sperato che circonda la nostra idea odierna di Apocalisse, un sentimento che ci impedisce di vedere, analizzare e provare a "sentire" le cause, agendo in modo da rallentarne o arrestarne l'impatto distruttivo. E dato che tale inevitabile fine appare non scongiurabile, molte nazioni hanno deciso di acquietare la paura rinfocolando periodicamente il mito di una società del benessere che lava via tutte le colpe, che rafforza il cinismo da inevitabile fine del mondo con i propri miraggi di consumo e di arricchimento.

Senso della fine e finitudine umana in "The Road" di C. McCarthy

approfondimento proprio a partire dal suo intento di affidare la sopravvivenza della speranza e della responsabilità al *legame* tra un padre e ad un bambino anonimi, senza nome, né età:

Il senso di ciò che loro stanno facendo non può essere immaginato al di fuori di questo legame, di questo esserci l'uno per l'altro: non è la debole illusione di una meta (l'andare verso sud), e non può essere il puro e semplice superamento delle difficoltà quotidiane e dei pericoli anche atroci. Il senso sta nel perdurare di un legame in mezzo ad un mondo che distruggendo ogni cosa ha distrutto anche e prima di tutto proprio i legami tra gli umani, degradati al cannibalismo e all'uso puramente egoistico dell'altro⁹⁹.

L'idea di portare il fuoco è un modo per dare senso al futuro e per mantenere una certa identità in un universo indifferenziato. Come suggerisce M. Recalcati¹⁰⁰, la scintilla della quale i due protagonisti sono custodi simboleggia la forza del loro legame che esprime l'esistenza, pur nella catastrofe estrema, di una speranza di vita non solo individuale ma collettiva. Probabilmente il messaggio finale ci spinge a pensare che la salvezza può derivare soltanto da un progetto di ricostruzione universale dei legami sociali e della civiltà che parte dal singolo ma non può concludersi in esso.

Il carattere sociale che McCarthy attribuisce a questo messaggio è evidente anche nelle fasi finali del romanzo, dopo la morte del padre, nel momento in cui il bambino incontra una nuova famiglia di reduci pronta ad accoglierlo. Come alcuni critici hanno rilevato, pur trattandosi di un apparente *happy ending*, questo finale consente di concentrare la riflessione sull'allargamento del legame esistente tra padre e figlio ad un contesto

⁹⁹ R. Luperini, A. Ginzburg, P. Citati, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in *Allegoria* 63, n.65-66, anno XXIV, gennaio/dicembre, 2012, p. 202.

¹⁰⁰ Cfr. M. Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano, 2011.

comunitario più vasto. Nell'intero sviluppo della narrazione, infatti, la missione del padre consiste nel condurre il figlio verso sud e nel garantirgli la 'sopravvivenza', identificata, però, non solo con l'essere ancora in vita ma con la possibilità di trovare un'altra famiglia di "buoni" alla quale unirsi nel suo peregrinare. La conclusione del romanzo, quindi, preannuncia un nuovo "inizio" ed esprime la speranza in una vera e propria rinascita sociale che potrebbe generarsi da un nucleo 'elementare' come la famiglia¹⁰¹.

L'incontro con la nuova famiglia, tuttavia, è appena annunciato nelle ultime pagine del romanzo ed il suo esito rimane incerto, lasciato all'immaginazione del lettore. Ciò che certamente si evidenzia nelle ultime righe è che la possibilità di sopravvivere e di condurre una nuova esistenza finalmente umana diviene una possibilità reale nel momento in cui il bambino abbandona la paura, accetta di non avere un comportamento difensivo ma decide di fidarsi. La speranza è riposta nella fiducia e nella responsabilità di ogni singolo, nella capacità di "sentire" il dolore dell'altro e di saperlo accogliere proprio come dimostra l'ultimo dialogo avvenuto tra i due protagonisti prima della morte del padre, che verte sul ricordo di un bambino, probabilmente abbandonato, intravisto dal figlio:

Te lo ricordi quel bambino, papà?

¹⁰¹ Con il termine 'elementare' in questo caso non si fa riferimento alla famiglia nucleare o coniugale ma alla famiglia intesa come istituzione base della società. Dunque, la famiglia è un costrutto sociale non connotato in termini biologici e caratterizzato dalla pluralità delle forme che può assumere nei differenti contesti storico - geografici. Nel XX secolo gli studi etnografici sulla famiglia, abbandonando il prevalente modello evolucionista (L.H. Morgan, F. Engels, E. Durkheim), hanno messo in luce l'estrema varietà e complessità delle istituzioni nelle differenti società umane, focalizzandosi soprattutto sul funzionamento e sulle regole di appartenenza familiari, filiali o di lignaggio (B. Malinowski, A. R. Radcliffe-Brown, C. Lévi-Strauss). Questi studi hanno contribuito a diffondere un punto di vista non etnocentrico e non riduttivo, considerando la famiglia come insieme di legami e di norme direttamente connesse al sistema più generale di regolazione giuridico - culturale di una società.

Senso della fine e finitudine umana in *“The Road”* di C. McCarthy

Si, me lo ricordo.

Secondo te sta bene, quel bambino?

Ma certo. Secondo me sta bene.

Secondo te si era perso?

No. Non credo che si fosse perso.

Ho paura che si fosse perso.

Secondo me sta bene.

Ma chi lo troverà se si è perso? Chi lo troverà, quel bambino?

Lo troverà la bontà. È sempre stato così. E lo sarà ancora¹⁰².

E tuttavia il paragrafo che chiude il libro con il riferimento ai salmerini dei torrenti di montagna sul cui dorso erano presenti *“dei disegni a vermicelli che erano mappe di un mondo in divenire”*¹⁰³ esprime il dubbio – e forse anche la terribile certezza – che il mondo vecchio è ormai morto e non si può più ripetere e che per rispondere alla catastrofe è necessario appellarsi alla responsabilità dei viventi, per costruire un'altra società possibile. È come se McCarthy, mostrando il volto inquietante di un mondo dominato dalla lotta per la sopravvivenza e dalla legge del più forte abbia voluto metaforicamente mostrare quali sono i rischi estremi dell'individualismo, dell'assenza di equità sociale, dello sfruttamento economico e ambientale, della dissennata rincorsa agli armamenti nucleari, lanciando un grido d'allarme al nostro presente.

Nel padre con il carrello e nel suo fragile figlio è possibile riconoscere un'umanità già oggi affamata; ed è possibile specchiare il non senso della vita, per moltissimi, anche garantiti per ora dalle mediazioni civili, ridotta al consumo ed all'indifferenza delle relazioni, una vita intesa quale uso degli altri e della natura. Per mezzo della prospettiva del genere catastrofico, questo grande romanzo realista parla di noi. Di come sia fragile la civiltà; di ciò che siamo senza le sue mediazioni. Ma parla anche

¹⁰² C. McCarthy, *La strada*, op. cit. p. 213.

¹⁰³ *Ivi*, p. 217.

Rosanna Castorina

delle possibilità concesse ad un padre e al legame sociale minimo che insiste a dare senso alla sua vita e a quella del figlio¹⁰⁴.

The Road è un libro che riassume e tratta lucidamente ed, allo stesso tempo poeticamente, queste fondamentali tematiche, facendoci comprendere che esiste ancora oggi una via profondamente umana per vivere la fragilità e rappresentare la catastrofe.

¹⁰⁴ R. Luperini, A. Ginzburg, P. Citati, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in *Allegoria* 63, n.65-66, anno XXIV, gennaio/dicembre, 2012, p. 207.