



MIRKO LINO

## PERFORMANCES DELL' APOCALISSE NELLA LETTERATURA E NEL CINEMA DEL POSTMODERNO

*This paper observes the relationship between word and image, literature and cinema into the description and the visualization of the cultural object of Apocalypse in Postmodernism. Literature and cinema are able to exceed their own writing and visual limits in a complementary way. Trough narrative fiction examples – Pynchon's Gravity's Rainbow and DeLillo's White Noise and Underworld – postmodern literature generates cinematographic performances to represent Apocalypse. On the other hand, through the rhetorical strategy of reboot, cinema writes and rewrites itself and its well-known apocalyptic sagas just like Romero's Diary of Dead and Kelly's Southland Tales do. These cultural practices use performative language exchanges to represent something of unspeakable and unimaginable like Apocalypse.*

### 1. Il pensiero della fine nella postmodernità

Le immagini con le quali si è soliti riconoscere la società postmoderna sono quelle di simboli culturali e politici che crollano: il crollo programmato del complesso Pruitt-Igoe a St. Louis con il quale Jencks individua la data e l'ora<sup>1</sup> esatta in cui il Postmoderno vede luce, il crollo del muro di Berlino, quello dell'Unione Sovietica con i quali viene smantellato il modello geopolitico della Guerra Fredda, e infine il crollo delle Twin Towers a New York che, se per alcuni studiosi segna la fine del postmodernismo, per chi scrive segna la brutale rivelazione di una dimensione tragica celata dietro la visione ludica, ironica e spettacolare della società postmoderna.

Infatti il Postmoderno è individuabile anche attraverso le immagini dell'orrore consegnate alla storia, così fa Lyotard con le immagini del residuo umano di Auschwitz e Carravetta per la catastrofe gratuita di Hiroshima e Nagasaki.

Le immagini di qualcosa che crolla e dell'orrore senza senso della storia si legano metaforicamente alla costellazione di crisi e fallimenti che emergono dall'incompiutezza del progetto modernista: nel Postmoderno cambia l'aspetto con il quale tradizionalmente si riconosceva il mondo, sfumano le grandi opposizioni della filosofia e dell'estetica, vengono meno le nozioni tradizionali di storia e di identità

<sup>1</sup> Demolizione avvenuta il 15 Luglio del 1972 alle 15:32.



naturale. Inoltre, i vuoti culturali e religiosi già emersi nella Modernità – uno su tutti, l’evaporazione del dato teologico – vengono sostituiti dalle nuove mitologie del benessere nate in seno a una società dei consumi, e sempre più dipendenti dalle mediazioni della tecnologia. La crisi delle nozioni tradizionali del pensiero occidentale moderno coincide con la crisi formale della letteratura che vede l’esclusività del proprio discorso disperdersi tra quelli che definiscono i nuovi rapporti sociali; e anche del cinema, costretto a negoziare la propria forma ed esperienza visiva con i nuovi apparati mediali che ne assorbono le caratteristiche<sup>2</sup>. Questa scenografia non solo segna un mondo in continuo mutamento, rivolto a guardare al passato con nostalgia, ma cuce addosso al Postmoderno un sentimento della fine che trova espressione in una grande quantità di racconti e visioni di apocalissi, spesso prive di palingenesi, all’interno delle quali le figure del testo biblico si sovrappongono quelle dell’immaginario della società tardocapitalista.

Le apocalissi emerge spontaneamente nel terreno del caos postmoderno, imponenti protagoniste di quella *furia contro l’ordine* che caratterizza il linguaggio schizofrenico e l’isteria estetica dell’esperienza quotidiana.

Il caos e la furia si traducono in una molteplicità di possibilità narrative dalle diverse combinazioni grazie a una rete di scambi tra codici letterari e cinematografici.

Emerge una sintassi dell’ibridazione che pone al centro delle mediazioni letterarie e cinematografiche – con le quali è possibile raccontare e dare forma alla realtà – la questione dei limiti rappresentativi della scrittura e della visione. Davanti alla complessità della società postmoderna una delle questioni più interessanti è osservare le pratiche che la cultura mette in atto e i temi che sviluppa per dare una forma e un ordine ai decentramenti dei propri luoghi tradizionalmente paradigmatici.

Si assiste al collasso delle strutture sociali e individuali significative; condizione che spinge il genere espressivo dell’apocalittica e il tema culturale dell’apocalisse a diventare dominanti: il loro sviluppo nell’ambito letterario e cinematografico diventano i laboratori dove poter osservare l’immagine di una cultura che ormai è andata oltre il suo stesso tramonto e ha bisogno di rispecchiarsi nelle stesse immagini che produce.

---

<sup>2</sup> Sul rapporto tra cinema, sistemi mediali e relazioni sociali si vedano; S. ARCAGNI, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino, 2010; F. CASSETTI, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005; ID, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un’epoca post-mediata*, in «Fata Morgana», 8, 2009, pp. 173-188.



In questo saggio si considereranno le performances letterarie e cinematografiche dell'apocalisse postmoderna, come oggetti culturali che nell'istante stesso in cui vengono raccontati e visualizzati spingono la scrittura letteraria e la visione cinematografica, la parola e l'immagine, a riflettere sulla loro capacità di poter raccontare l'inenarrabile e visualizzare l'inimmaginabile di un mondo colto nella prossimità di una fine catastrofica.

Alla base dell'apocalisse postmoderna c'è un riuso diegetico e simbolico dell'Apocalisse biblica. Quest'ultima racchiude una dialettica del limite, del confine e del terminale: è l'ultimo libro della Bibbia, ma soprattutto è limite della scrittura e della visione poiché è un racconto che procede per immagini 'scrivendo quello che vede'<sup>3</sup>: «<gli orrori che sconvolgono il mondo prima della fine grazie al codice *ek-statico* della visione. L'Apocalisse mette in crisi il mondo della parola poiché il pensiero della fine che trasmette al suo destinatario – la cultura occidentale – è un abisso che spaventa, all'interno del quale «cresce una vasta e lussureggiante foresta di immagini<sup>4</sup>»; e l'immagine è frutto di un'esperienza dell'altrove, *ek-statica*, fuori dal mondo del pensiero razionale, ovvero fuori dal mondo della parola.

Gli orrori dell'apocalisse postmoderna – guerra, bomba atomica e terrorismo, catastrofi ambientali e affini – sono il rischio di un'estinzione dell'umano che si lega al rischio di una sua profonda scomparsa culturale – simulacro, artificializzazione e simulazione della realtà –, prodotta dalle stesse esigenze del consumo e della tecnologia tardocapitalista. Il Postmoderno produce dunque una grande quantità di catastrofi dell'umano che per la gravità e complessità dei loro processi sono inenarrabili e inimmaginabili.

Analizzando i linguaggi della cultura, Mitchell si concentra sul trauma dell'undici settembre trovando nell'inenarrabile e nell'inimmaginabile due figure retoriche che alludono alle limitazioni del linguaggio e dell'esposizione, dunque, rimandano a un modo di rappresentare il mondo provando a superare tali limiti. In questo modo secondo Mitchell parola e immagine determinano una densa continuità:

La parola come immagine, l'immagine come parola; la parola come limite per l'immagine e viceversa. Questo carattere limitante appare con più evidenza quando 'mancano le parole' per cogliere la densità di significato dell'immagine, oppure, per

<sup>3</sup> Esattamente come viene intimato dalla voce tuonante a Giovanni a Patmos: «Quello che vedi scrivilo in un libro», Ap. 1,11.

<sup>4</sup> A. TAGLIAPIETRA, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, il Mulino, Bologna, 2010, p. 10.



converso, ci si rende conto di non essere in grado o ci è fatto divieto di creare un'immagine di ciò che, tuttavia, può essere detto o nominato: Dio, l'infinito, il caos assoluto o il vuoto.<sup>5</sup>

È all'interno di questa dimensione dove l'immagine non mostra e la parola tace che le pratiche della cultura in grado di dare una forma al mondo, come fanno la letteratura e il cinema, hanno la possibilità di riflettere e affrontare i propri limiti espressivi delineando le loro rispettive utopie: l'utopia letteraria del 'poter descrivere tutto' e l'utopia cinematografica del 'poter vedere tutto'.

L'inenarrabile, come lascia intuire Mitchell, spinge verso un eccesso di parole, di parlato, di raccontato e di nozionismo; pratiche e tecniche retoriche che si ritrovano nell'aspirazione totale di generi letterari come il romanzo enciclopedico e massimalista<sup>6</sup>. L'inimmaginabile diviene occasione per poter spingere la visione cinematografica a poter vedere l'impossibile, un altrove speculare al mondo presente poiché retto sulle riserve simboliche dell'immaginario, come i generi della fantascienza e dell'*horror* mostrano.

## 2. *L'Apocalisse come performance letteraria e cinematografica*

Il Postmoderno si contraddistingue per un ritorno alla forma narrativa, seppur con tutti gli eccessi e le complicazioni delle categorie narratologiche. I racconti volutamente esagerati, difficili, basati su complotti e mondi inafferrabili celano aspirazioni rappresentative che mirano alla totalità, come strategia per descrivere la complessità e il disordine di una superficie difficilmente rappresentabile come quella postmoderna. Si sviluppano narrazioni che creano mondi, sistemi della realtà nascosti tra le pieghe oscure e gli interstizi dei processi economico-sociali, in grado di rispecchiare il mutamento dei rapporti sociali e la frammentazione delle strutture soggettive degli individui. La letteratura come il cinema spinge a configurare sistemi massimali, retti su strutture entropiche, dove il narratore è ontologicamente inaffidabile e il protagonista perde la propria posizione testuale, ormai deterritorializzata in scenografie corali.

<sup>5</sup> Si veda W.J.T. MITCHELL, *L'inenarrabile e l'inimmaginabile. Parola e immagine ai tempi del terrore*, in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, DuePunti, Palermo, 2008, pp. 163-164.

<sup>6</sup> Per un approfondimento sul romanzo massimalista, si veda; S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Il Mulino, Bologna, 2012 (in corso di pubblicazione).





La narrazione letteraria postmoderna costruisce una rete aperta di scambi con i codici e i modelli mediatici che circolano e costruiscono le esperienze quotidiane, soprattutto con il cinema, medium capace di esprimere la tensione al visibile della modernità e le intensificazioni visive e mediatiche della postmodernità. Come scrive Brian McHale:

The movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the world, often one in competition with the primary diegetic world of the text, or a plane interposed between the level of verbal representation and the level of the 'real'.<sup>7</sup>

Alla luce di queste considerazioni, letteratura e cinema rendono i loro scambi sempre più performativi, soprattutto nel momento in cui vogliono esprimere la condizione postmoderna attraverso la narrazione-visione di apocalissi.

L'apocalittica letteraria postmoderna, soprattutto in alcuni 'classici' presi qui in considerazione – *Gravity's Rainbow*<sup>8</sup> di Pynchon, *White Noise*<sup>9</sup> e *Underworld*<sup>10</sup> di DeLillo – insiste sulla necessità di visualizzare apocalissi come chiave di lettura della società contemporanea, costruendo momenti narrativi che sono vere e proprie performances cinematografiche. Queste scene, non a caso coincidenti con la fine del romanzo, costruiscono esperienze cinematografiche complete dei loro elementi tipici: luce/immagine, supporto/schermo, e spettatorialità. Questa tensione performativa della letteratura si riassume nella bellissima frase del finale di *Gravity's Rainbow*: «the screen is a dim page spread before us, white and silent<sup>11</sup>»; una sentenza che anticipa l'ultima esplosione del famigerato Razzo V-2, costruito nel romanzo di Pynchon come metafora di una costruzione testuale – non a caso il Razzo viene considerato da alcuni personaggi come un 'testo sacro' da codificare, decodificare e ridecodificare – che sfonda il territorio di un altro linguaggio, quello cinematografico, andandosi a schiantare su un cinema di Londra, mentre le persone aspettano spazientite l'inizio dello spettacolo. Questa scena segna l'esplosione del verbale nel

<sup>7</sup> B. MCHALE, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1996.

<sup>8</sup> T. PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, Viking Press, New York, 1973; trad. it., *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano, 1999.

<sup>9</sup> D. DELILLO, *White Noise*, Viking Press, New York, 1984; trad. it., *Rumore Bianco*, Pironti, Napoli, 1987.

<sup>10</sup> ID, *Underworld*, Scribner, New York, 1997; trad. it., *Underworld*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>11</sup> T. PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, cit., p. 775.



visuale, lasciando assumere al verbale le caratteristiche performative di un'esperienza filmica, ma anche di un'apocalisse, un'ultima immagine sullo schermo del mondo.

In *White Noise*, una volta scampata la catastrofe ambientale dell'*Airbone Toxic Event* la visione dei bellissimi tramonti chimici – romantico lascito iperreale della catastrofe – è l'evento che raccoglie in strada le persone per ammirare lo spettacolo di un cielo stravolto che fa da schermo per un'immagine post-apocalittica. Così come nel finale di *Underworld* un'illusione ottica sfocia in un'euforia iconica, cioè in un'apparizione miracolosa: la proiezione del volto di una giovane ragazza morta su un cartellone pubblicitario illuminato dai fari dei treni che vi passano accanto. Anche qui la scena è un'esperienza visiva tipica del cinema, con la presenza della luce (i fari del treno) e dell'immagine (il volto della ragazza) proiettata su uno schermo (il cartellone pubblicitario) con il proprio pubblico (la folla di fedeli che si raduna sotto il cartellone).

Il cinema apocalittico del Postmoderno tende a ripetere scene e immagini provenienti da una rilettura figurativa dell'Apocalisse di Giovanni, non solo attraverso l'alta definizione degli effetti speciali del *disaster movie* hollywoodiano, ma riscrivendo in maniera ossessiva all'interno delle proprie pellicole testi di apocalissi, con l'urgenza di accordare le risorse simboliche del film a quelle della realtà sociale e culturale. In altre parole, il cinema scrive le proprie mitologie con la finalità di riuscire a comprendere la realtà esterna che le produce, cogliendo nell'atto distruttivo e catastrofico il momento migliore per poter rispecchiare l'immagine del mondo esterno nel mondo della finzione.

Per Menarini<sup>12</sup> il cinema ha trovato il modo di riscrivere le proprie mitologie attraverso le strategie retoriche del *remake*, del *sequel/prequel* e del *reboot*<sup>13</sup>; e ovviamente l'Apocalisse in virtù della propria densità simbolica e della propria origine mitemica è attraversata cinematograficamente da queste retoriche. Basta pensare ai riusi intra e metadiegetici che reggono la struttura narrativa di *Southland Tales*<sup>14</sup> di Kelly. La pellicola racconta un futuro distopico non troppo lontano dal presente che termina con un'Apocalisse tipicamente postmoderna – una rivolta per le strade di Los Angeles – retta però su una serie di riscritture del testo di riferimento,

<sup>12</sup> R. MENARINI, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Genova, 2010.

<sup>13</sup> Per Menarini il nesso tra reboot ed elaborazione del lutto post 11/9 è fondamentale; ID, cit., p. 46: «Ci si disfa della società del replay, di quella gabbia ossessiva che ha costretto il mondo intero a vedere e rivedere continuamente il crollo delle torri. Con il reboot si dà vita a una nuova configurazione capace di sotterrare il lutto».

<sup>14</sup> R. KELLY, *Southland Tales*, U.S.A., 2006.



cioè quello giovanneo (dalla lettura del testo biblico come scansione delle *tales* del film, alla scrittura di una sceneggiatura fanta-apocalittica, a visioni ipnotiche di aerei e attentati, sino a un'apocalittica come urgenza rivoluzionaria della società). Le riscritture però, nonostante l'espedito dell'*extended fiction* e del *transmedia storytelling*<sup>15</sup>, conservano una forma che rimanda all'incompletezza.

Un altro esempio di riscrittura è quello che compie Romero con la saga cinematografica che lo ha reso celebre, ovvero quella del *living dead*. Dopo quattro pellicole girate nell'arco di quarant'anni, il regista americano a partire dal suo penultimo film, *Diary of the Dead*<sup>16</sup>, riscrive la propria saga – dunque un *reboot* – reimpostandola sui controversi equilibri psicologici che caratterizzano la società postmoderna dopo il crollo delle Torri Gemelle, e rigenerando la metafora del ritorno del rimosso della morte incarnato nella figura del *living dead*<sup>17</sup>.

L'Apocalisse di queste pellicole è scritta, riscritta e ripetuta, ma non con finalità esaustive, bensì facendo leva proprio su quelle caratteristiche che non riescono a risolversi, dunque mantenendo un impianto narrativo strutturalmente incompleto. Tale indecisione si avverte, ad esempio, in una pellicola che è stata scritta due volte come *Apocalypse Now*<sup>18</sup> di Coppola. Qui l'indecisione è strutturale: sta infatti nel cercare di formalizzare l'Apocalisse attraverso la sovrastoricità del suo tempo<sup>19</sup>. Si tratta di un tentativo che porta Coppola a due pellicole cinematografiche con due finali differenti. Ma andando ancora più indietro nella storia del cinema, Antonioni in *Zabriskie Point*<sup>20</sup> costruisce un discorso cinematografico capace di mettere la questione della scopicità postmoderna come pratica dello scrivere e cancellare la superficie urbana della città emblematica dell'apocalisse postmoderna, ovvero Los Angeles<sup>21</sup>. La megalopoli californiana viene scritta da uno sguardo privo

<sup>15</sup> La diegesi viene espansa attraverso 'protesi transmediali'; nel caso del film di Kelly il *prequel* viene narrato in un *comic novel*: R. KELLY, B. WALDELE, *Southland Tales. The Prequel Saga*, Graphitti Designs, Anaheim, 2007.

<sup>16</sup> G. ROMERO, *Diary of the Dead*, U.S.A., 2007.

<sup>17</sup> Per un approfondimento sulla figura simbolica del *living dead* in Romero, si veda; D. BUZZOLAN, *George A. Romero. La notte dei morti viventi*, Lindau, Torino, 1998; D. ARONA, S. PASCARELLA, G. SANTORO, *L'alba degli zombie. Voci dell'Apocalisse: il cinema di George Romero*, Gargoyle, Roma, 2011.

<sup>18</sup> F. F. COPPOLA, *Apocalypse Now*, U.S.A., 1979; ID, *Apocalypse Now Redux*, U.S.A., 2000.

<sup>19</sup> Per un'interessante analisi della struttura temporale della pellicola di Coppola si veda; M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Duepunti, Palermo, 2004, pp. 27-55.

<sup>20</sup> M. ANTONIONI, *Zabriskie Point*, U.S.A., 1970.

<sup>21</sup> Per approfondire gli affascinanti legami tra Los Angeles, cinema Postmoderno e Apocalisse, si veda: ARCAGNI, *Oltre il cinema*. cit.; M. DAVIS, *Ecology of fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan Book, New York, 1998; trad. it., *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano, 1999.



di fughe prospettiche, ostruite dagli stimoli visivi che la rivestono – cartelloni, insegne stradali, architettura urbana –, per venire in seguito cancellata o riscritta da uno sguardo che nell’esplosione finale della villa nel deserto riconquista uno spazio della visione.

Dunque, la letteratura e il cinema basano le loro possibilità espressive su un fitto scambio di codici. La letteratura prova a vedere l’Apocalisse attraverso performances di esperienze cinematografiche, mentre il cinema riscrive le proprie diegesi apocalittiche rendendole sempre più complesse, difficili da concludere definitivamente.

### 3. *Tecnologia e strategie rappresentative*

Come ricorda Jameson la tecnologia permette di avvicinarsi a uno schema della complessità del reale:

La tecnologia della società contemporanea dispone dunque di un fascino ipnotico non tanto per sé, ma perché sembra fornire uno schema rappresentativo sintetico e privilegiato per comprendere una rete di controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e immaginazione: tutta la nuova rete globale decentrata della terza fase del capitalismo.<sup>22</sup>

All’interno delle narrazioni letterarie e cinematografiche la tecnologia svolge un duplice ruolo:

- *Tecnologizzazione dei mezzi espressivi.* Ipertestualità e virtualità in ambito letterario; digitalizzazione sia negli effetti speciali che nei processi produttivi in ambito cinematografico. Queste condizioni non producono nuovi saperi, ma creano delle occasioni per rappresentare nuovamente ciò che già è dato e conosciuto. In altre parole, nuove modalità per costruire e archiviare il sapere stesso;
- *Tematizzazione della tecnologia.* Il dato tecnologico si dissemina in una serie di attributi materici, oggetti feticcio – il razzo V-2 in *Gravity’s Rainbow*, le simulazioni delle catastrofi in *White Noise*, la bomba atomica/palla da baseball in *Underworld* –, così come nel cinema segna la

<sup>22</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991; trad. it., *Postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007, p. 53.





propria autoreferenzialità rappresentativa, una pornografia non dell'immagine ma dei media che li veicolano, come in *Southland Tales* e in *Diary of the Dead*.

L'utilizzo della tecnologia permette di poter pensare alla risoluzione delle due utopie che coinvolgono attivamente la parola e l'immagine espandendo e potenziando le possibilità rappresentative letterarie e cinematografiche. Si tratta dunque di sfidare l'inenarrabile e l'inimmaginabile e la loro irrepresentabilità.

L'inenarrabile e l'inimmaginabile, coinvolti attivamente come superamento dei limiti strutturali della parola e dell'immagine, passano trasversalmente per una vasta rete di discorsi sociali, e sembra quasi che riescano a raccontare la complessità della realtà contemporanea attraverso un simbolo, quello dell'Apocalisse che racchiude questi limiti e li reintegra nella costruzione di significati e saperi. Ma questo da solo non basta: la letteratura e il cinema hanno bisogno di adeguare i propri modelli formali su quelli che reggono la realtà circostante.

La letteratura sviluppa modelli ipertestuali capaci di rappresentare la crisi delle strutture profonde della soggettività, come avviene, ad esempio, con l'evaporazione di Tyrone Slothrop, il probabile protagonista di *Gravity's Rainbow*.

Se per Herman<sup>23</sup> il romanzo di Pynchon procede come un «network ipertestuale<sup>24</sup>», le ultime pagine di *Underworld* proseguono come una navigata su Internet – dal sito *miraculum* a quello sulla Bomba H –, così come *White Noise* metaforizza un modello ipertestuale del sapere grazie alla merce esposta sugli scaffali dei supermercati; si tratta di *links* attraverso i quali è possibile rintracciare e riconfigurare un sapere mercificato e distruttivo, tipico dell'immaginario postmoderno.

D'altro canto il cinema nel passaggio dall'immagine-traccia del paradigma baziniano<sup>25</sup> a quella che Jullier<sup>26</sup> chiama immagine-sensazione mette in dubbio le valenze ontologiche delle sue immagini, cominciando a diagnosticare, come ha

<sup>23</sup> L. HERMAN, *L'ipertesto e L'arcobaleno della gravità*, in *La dissoluzione inesta. Scritti su Thomas Pynchon*, a cura di G. Alfano, M. Carratello, Cronopio, Napoli, 2003.

<sup>24</sup> Ivi, p. 124: «In effetti una lettura de *L'arcobaleno della gravità* assomiglia a cliccare un elemento su uno schermo per poi raggiungerne un altro, e così via, potenzialmente all'infinito. Un'interpretazione del romanzo può consistere nella rappresentazione del network ipertestuale che si sviluppa nella lettura, con la consapevolezza, ovviamente, che la struttura che ne risulta rimarrà per definizione incompleta.»

<sup>25</sup> Sul paradigma baziniano si veda; A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris; trad. it., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 3-74.

<sup>26</sup> L. JULLIER, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997; trad. it., *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006.



osservato acutamente Canova<sup>27</sup>, la crisi del proprio statuto formale creando narrazioni dove quello che si vede non è sicuro che esista per gli stessi personaggi filmici. Ma è tutto il dizionario cinematografico a subire una serie di importanti ripensamenti, ad esempio, Casetti mette in dubbio il concetto tradizionale di fruizione filmica, scorgendo un importante passaggio dal film-testo al film-ipertesto, e, sulla scia degli intrecci che si producono tra esperienza filmica, relazioni sociali e spazio urbano, quello della fruizione filmica da *attendance* a *performance*<sup>28</sup>.

Ma tali novità formali ritrovano nel testo giovanneo qualcosa di simile, poiché la struttura interna dell'Apocalisse è leggibile come forma ipertestuale archetipica; del resto, già Landow aveva individuato nella Bibbia il modello dell'ipertesto per eccellenza<sup>29</sup>. Il testo giovanneo dispone al suo interno di una vasta rete di rimandi e collegamenti simbolici, lessicali, teratologici e attoriali, sparsi per tutto l'Antico Testamento, soprattutto con l'apocalittica dei grandi profeti – Isaia, Ezechiele, Daniele e Geremia. I suoi settenari – epistole, sigilli, trombe e coppe – sono ripartiti in blocchi di parole e forme di scrittura non sequenziale.

Negli esempi presi seppur rapidamente in considerazione emerge una scrittura letteraria che riusa i codici dell'Apocalisse – scrittura e visione – e strategie mutate dalle evoluzioni tecnologiche per impossessarsi della narrazione dell'inenarrabile. Il cinema, nonostante un ampio uso delle tecnologie produttive, ripiega in una dimensione metacinematografica e autoriflessiva, trovando l'esigenza di riscrivere se stesso in relazione ai traumi e ai mutamenti che attraversano la società, e interrogandosi sulla possibilità di poter reintegrare in maniera funzionale la realtà attraverso le immagini terribili che da essa raccoglie. Allora, lo sforzo letterario e cinematografico per rappresentare l'Apocalisse diviene un'inesauribile pratica non

<sup>27</sup> Si veda; G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2000.

<sup>28</sup> F. CASETTI, *Ritorno alla madrepatria*, cit.

<sup>29</sup> G.P. LANDOW, *Hypertext 2.0 the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, the John Hopkins University Press; trad. it., *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Mondadori, Milano, 1998, p. 64: «La cultura occidentale ha immaginato punti d'accesso quasi magici a una realtà reticolare molto prima dello sviluppo di una tecnologia informatica. Per esempio, la tipologia biblica, che ha giocato un ruolo importantissimo nella cultura britannica del XVII e XIX secolo, immaginava la storia sacra in termini di 'tipi' e 'figure' di Cristo e del suo messaggio [...] come la figura biblica che permette a eventi e fenomeni significativi di partecipare simultaneamente a molte realtà o livelli di realtà [...] e se si ricorda che il Protestantismo evangelico americano conserva e incoraggia questa tradizione di esegesi biblica, non si prova molta sorpresa nello scoprire che alcune tra le prime applicazioni dell'ipertesto hanno riguardato proprio la Bibbia e la sua tradizione esegetica».



distruttiva bensì creativa, utile per rivelare la complessità spesso tragica che configura la dimensione quotidiana della società postmoderna.