PANIC

Soggetto, oggetto, tempo nelle narrazioni post-apocalittiche contemporanee

a cura di
Mario Cimini, Rachele Cinerari, Valentina Sturli

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Pubblicazione finanziata con i contributi del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara e dell'Unione Europea, NextGene-rationEU – Missione 4 Istruzione e ricerca - Componente 2, investimento 1.1 "Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)" progetto PRIN_2022 PANIC - Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022) CUP D53D23019920001











In copertina: immagine di Claudia Cerulo (gucki_blau) 2025

© Copyright 2026
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677493-4

Il presente PDF con ISBN 978-884677604-4 è in licenza **CC BY-NC**



Indice

Introduzione
Mario Cimini, Rachele Cinerari, Valentina Sturli 7

La promessa infranta dell'apocalisse
Florian Mussgnug 13

Di alcune catastrofi greco-latine
Enzo Neppi 25

Apocalisse senza "fine". Riemersione, coercizione e ricoprimento in tre narrazioni post-apocalittiche italiane
Daniele Comberiati 59

Oltre l'umano: mutazioni della soggettività nel post-apocalittico contemporaneo
Emanuela Piga Bruni 75

Una gaia apocalisse. Soggetti queer e fine del mondo in due antologie di fantascienza italiane contemporanee
Diego Pelizzari 97

L'eterna apocalisse. Visioni e allucinazioni napoletane (1947-2012)
Francesco de Cristofaro, Massimo Fusillo 113

«Un episodio ancora mancante nelle Metamorfosi di Ovidio». (Dis)umanizzazione del desiderio nella Berlino di Emma Braslavsky
Luca Zenobi 135

Lingua ma(d)re. Estetica ecoqueer e fluidità intergenerazionale in Blutbuch *di Kim de l'Horizon*
Claudia Cerulo 157

Apocalissi minime. L'esperienza della perdita in Der Hals der Giraffe *di Judith Schalansky*
Rachele Cinerari 177

Biografie delle autrici e degli autori 195

L'eterna apocalisse. Visioni e allucinazioni napoletane (1947-2012)

Francesco de Cristofaro, Massimo Fusillo***

No-panic

Nel corso del Novecento, Napoli si configura come uno dei principali luoghi di rappresentazione e trasfigurazione dell'apocalisse: non tanto scena di catastrofi naturali, morali o sociali, quanto dispositivo simbolico attraverso cui la letteratura, il cinema e il teatro misurano il proprio rapporto con la crisi. La città appare come corpo ferito, sospeso tra rovina e rinascita, in cui la distruzione assume un valore rivelatore. L'apocalisse napoletana non coincide con la fine del mondo, ma con la 0continua esperienza del suo disfarsi – un eterno presente di macerie, miseria e splendore. Tra mitologie popolari e visioni profetiche, la città diviene metafora della condizione moderna: scena di degrado, di corruzione e superstizione, ma anche di resistenza poetica e vitalità primordiale.

Il presente contributo si intitola "L'eterna apocalisse" – ma avrebbe potuto intitolarsi anche in altri modi. Avrebbe potuto intitolarsi come questo paragrafo introduttivo, in scherzosa dialettica con il volume che lo ospita, perché se c'è un tratto che accomuna le opere del nostro corpus, questo è che, pur trattandosi di testi apocalittici o catastrofici, non sono però abitati da paura, paranoia, panico; ma da un senso diffuso di attesa, leopardismo, al limite malinconia. Avrebbe potuto intitolarsi "Sotto il vulcano", perché, come sanno non solo gli antropologi ma anche il senso comune, la precarietà e la consapevolezza della

* Università Federico II di Napoli.
** Scuola Normale Superiore, Pisa.

fine tipicamente partenopee sono legate al Vesuvio, a questa polveriera che può esplodere in qualsiasi momento, e ad altre quasi inconsce attese telluriche (il terremoto del 1980 è stata una catastrofe naturale ma anche politica e culturale). Avrebbe potuto intitolarsi, infine, "Da un'apocalisse all'altra": e così comincia a chiarirsi anche la nostra cronologia, che parte da un testo teatrale, *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, 1947, e giunge a un'altra opera scritta per la scena, *Napucalisse* di Mimmo Borrelli, 2012.

Un laboratorio dell'apocalisse

Che Napoli si presenti, per tutto l'ultimo secolo, come una sorta di laboratorio dell'apocalisse è cosa che appare subito evidente a chi la scruta senza indulgere né ai cliché pittoreschi né alle posture consolatorie del folclore. La città sembra non sopportare di essere ridotta a scenario o manipolata come un fondale decorativo: essa, per sua natura, non illustra nulla, bensì *rivela*; e la sua rivelazione è sempre crudele, eccedente, irriducibile, come se avesse fatto proprio l'etimo dell'apocalisse come scoprimento, esposizione del reale nella sua nudità più franca e intransigente. L'apocalisse napoletana – così quotidiana, così sospesa tra comicità e terrore, tra carnevale e castigo – si dà come un processo che è una sorta di vibrazione interna, nella tensione fra l'ordine che non si compie e il disordine che non trionfa del tutto. Per comprendere questa condizione non basta enumerare gli eventi traumatici che la città ha conosciuto – guerre, epidemie, terremoti, alluvioni, pesti, collassi amministrativi, speculazioni, camorre di superficie e di profondità – giacché questi eventi non spiegano la struttura, ma semmai ne sono *sintomi*: ciò che conta davvero è il modo in cui Napoli li ingloba, li neutralizza o li amplifica, come un organismo che, pur essendo affaticato da secoli di ferite, continua a pulsare in virtù di una vitalità che non somiglia a una resistenza eroica ma piuttosto a un'ostinazione fisiologica.

Questo carattere quasi organico della città è colto con straordinaria precisione da Domenico Rea, quando, in quel testo seminale che è *Le due Napoli*, paragona i quartieri popolari a un «intricato apparato intestinale» (Rea 1951: 29), un'immagine che descrive non soltanto la complessità urbanistica ma il modo in cui il ventre della città – i suoi vicoli, le sue feritoie – funzioni come una macchina digestiva che non smette mai di lavorare, di contrarre e decontrarre la propria materia vivente, mostrando al visitatore la pulsazione ininterrotta della sopravvivenza: più che un paesaggio, insomma, una «scena» (intesa nella sua complessa articolazione in «immaginaria», «simbolica» e «reale»: Fontana 1971). In tale prospettiva, la scrittura di Giuseppe Marotta, con la sua malinconia sorridente, appare come un primo tentativo di interpretare la città secondo la logica della rivelazione: i suoi personaggi vivono in bilico, come se ogni giorno fosse l'ultimo e insieme il primo, come se la tragedia e la commedia potessero coabitare nella stessa parola, nello stesso gesto, nella stessa pausa ironica. Osservato da questo punto di vista e rimossi gli sgargianti paramenti del folclore, persino *L'oro di Napoli* era già *polvere di Napoli*.

Rosa e grigio

Si prenda, per cominciare in allegretto, un testo che compare nella struttura "a schidionata" degli *Alunni del tempo* di Giuseppe Marotta (1960). Siamo dalle parti del macchiettismo minimalista, in bilico tra vitalismo e disincanto; è interessante vedere come dal suo urto coi destini generali dell'umanità sortisca un umorismo leggero e campato in aria, dove l'armonia non sembra ancora perduta e la napoletanità impregna dei suoi umori perfino il più nefasto dei vaticini:

> Piove fino fino, è la prima acqua d'autunno sulla città, è una ragnatela di freschezza, è un liquido ricamo al tombolo fra casa e casa. Il Pallonetto, che bellezza, sembra una lucida e umida bottega di venditore di baccalà. Sapete? Quei marmi, quelle vaschette, quegli spruzzi lievi come aghi (un lungo pettegolezzo di gocce) e il roseo baccalà di Norvegia che si

gonfia, si dilata, rivive. Sennonché don Vito Cacace sta dicendo, giornale in pugno, che asciutto o bagnato, il mondo finirà immancabilmente il 14 luglio 1960. «Avremo, quel giorno, la famosa, l'orrenda Apocalisse. Eh. Trombe, cavalli, fiamme, onde alte come palazzi, nuvole di polvere di ossa umane, eccetera, eccetera... insomma la fine del mondo come l'annunziò san Giovanni Evangelista: anzi peggio... va bene?» (Marotta 2021: 145).

In questo chiacchiericcio senza nemmeno più un granello di panico, il «roseo baccalà di Norvegia» fa sentire il suo odore ai personaggi e ai lettori; e il presagio di diluvio si declassa addirittura a «un lungo pettegolezzo di gocce». Coerentemente, l'epilogo del quadretto di vita popolare non può che giocare sul cromatismo dell'Averno, ed ecco allora che il rosa trascolora in rosso – ma un rosso saporito e pittoresco:

La Capezzuto, quasi gridando: «E non dare udienza all'Apocalisse! Dio non lo farà mai questo macello. Dio è... Dio è testamento e continuazione! Se ci ammazzasse tutti, frantumerebbe la Santissima Trinità! Mi spiego? Quello è Padre, Figliuolo e Spirito Santo finché sulla terra c'è il passato, c'è il presente e c'è l'avvenire... uh, che fenomeno!». Le ultime parole si riferiscono all'anguria, che donna Brigida sta infine tagliando. Gesù, che rosso d'inferno, cupo, bruciato. Pigliamo ciascuno la nostra fetta, immergiamo i denti nella polpa friabile, nevosa, cristallina. Alla faccia di Divus, di Emman e di Cheren! Salute, salute. Invano i semi neri, luttuosi, del cocomero, sembrano ammonirci di non sottovalutare l'Apocalisse. Don Fulvio Cardillo, gemendo voluttuosamente, dice: «In ogni modo, il 13 luglio 1960 io faccio un grosso debito e me ne vado a mangiare per cinque o sei ore filate da Agostino a mare». Perché no? Sulla fine del mondo, un tovagliolo gualcito, gusci d'ostrica, mezza sigaretta ammaccata (Marotta 2021: 151).

Il diluvio, insomma, non bagna Napoli. D'altronde, «A Napoli non piove mai», recitava l'ironico incipit del già citato *Le due Napoli* di Rea, così decostruendo uno degli topoi più resistenti sulla città; e anche Anna Maria Ortese, quando scriveva, col suo sguardo verticale e inflessibile, che «il mare non bagna Napoli» (Ortese 1994: 67), stava pronunciando meno una frase poetica che una diagnosi metafisica: la città, privata del suo elemento naturale, veniva sospesa in una dimensione non più geografica ma cosmologica. Ciò che si rivelava era un dolore esteso

come un campo magnetico, capace di produrre una ferita aperta nel corpo del mondo, una zona di instabilità assoluta ove la modernità non riesce ad affermarsi e proprio per questo si rende visibile come forma fragile, come ideologia incrinata.

Tutto ciò sembrerà trovare il suo compimento simbolico nell'acqua interminabile di *Malacqua*, dove Nicola Pugliese porta il paradigma apocalittico all'estremo: la pioggia è un linguaggio, una voce che entra nelle case, negli oggetti, nei corpi, dissolvendo la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è percepito, e mostrando come la città, nel momento esatto del proprio disfarsi, diventi più leggibile; e non è un caso che la fine non arrivi mai, che il diluvio non si risolva, che la città non crolli del tutto, poiché il crollo è già avvenuto da tempo e ciò che vediamo è soltanto la sua quotidiana epifania.

> Il terzo giorno di pioggia fu il 25 di ottobre, ed un livore pallido e malsano, e consapevolezza accompagnò i tremori.
>
> Nelle prime ore del giorno oscillarono le luci dei lampioni.
>
> Era tutto estremamente labile e precario, in quel momento, con questa notte fonda che se n'era andata, certo, e questo giorno che non s'intravedeva, che non s'intravvedeva. In piazza Sannazzaro cinque cani randagi giravano e giravano, e questa pioggia se ne scendeva sull'acqua delle strade, e fischio opacizzato in lontananza giungeva di nave intermittente, ed il silenzio soltanto sembrava confortevole. Il silenzio che prometteva una ripresa, certo, e voci, clamori di gente, sferragliare di tram, ed auto, vigili urbani, e traffico convulso. E nulla restava però in quel momento grigio, ed il silenzio allora non prometteva nulla, occorre scendere fin dentro e sprofondare se davvero si vuole risalire, perché non si trattava di un silenzio smorto, no, soltanto di un silenzio triste, che dietro le finestre diversi occhi erano desti a sorvegliare, certo, a sorvegliare, ed opachi di sonno seguivano la pioggia che seguiva, e questo grigio, Cristo!, questo grigio sconfortante irremovibile. Diveniva angoscia anche l'attesa delle luci che non aprivano, che non aprivano, e dietro le strisce di grigio soltanto a respirare, ed il respiro era stentato e debole. Nulla giungeva all'asfalto ed alle costruzioni in tufo di Posillipo se non triste pensiero, coscienza disgregata. Avrebbe smesso? Avrebbe smesso mai? (Pugliese 2013: 49).

Dal cromatismo rosa-rosso di Marotta al «grigio sconfortante irremovibile» di Pugliese si era chiuso un circolo. Napoli

continuava a vivere nella fine, ma non come sopravvissuta: come interprete, come attrice e spettatrice del proprio destino, come luogo in cui l'apocalisse non è un evento ma uno stile, e perciò, paradossalmente, come uno dei luoghi più vivi della modernità. Nel racconto che ne fa Pugliese, l'acqua non distrugge ma rivela: la pioggia è la metafora perfetta della condizione napoletana perché cade ovunque senza distinzione, penetra ogni interstizio, obbliga la città a vedere sé stessa attraverso una lente che distorce proprio per mostrare meglio. L'acqua sospende il tempo non per cancellarlo, ma per renderlo più teso, più vulnerabile. È in questa sospensione che Napoli diventa il paradigma della modernità ferita: una città che con la sua naturale ironia, con la sua sopravvivenza così poco eroica, mostra la condizione ordinaria dell'esistere.

Abitare la fine

Per comprendere davvero come Napoli diventi nel corso del Novecento una forma sensibile dell'apocalisse, bisogna considerare non soltanto la sua capacità di lasciar emergere la rovina, ma anche la sua peculiare disposizione a trasformare ogni evento traumatico in una grammatica stabile, con cui il reale prende coscienza di sé: come se la città fosse da sempre avvezza allo sconvolgimento e avesse imparato a incorporarlo. Questo processo di assimilazione, che altrove richiederebbe secoli, a Napoli avviene con una rapidità impressionante, quasi che la città, "ferita a morte" mille volte, si fosse rassegnata a vivere in uno stato di perenne tensione tra l'esistenza e il suo possibile crollo, tra la continuità della vita quotidiana e l'interruzione che aleggia sopra ogni strada, sopra ogni edificio che si erge un po' storto, un po' provvisorio, un po' già crepato. È significativo che il dissesto, a Napoli, non sia mai soltanto materiale, ma anche cognitivo, percettivo, simbolico. È in questa tensione che nasce quella speciale lucidità napoletana che gli osservatori più intelligenti hanno colto e che spesso viene fraintesa come fatalismo

elegiaco, mentre è, più precisamente, una forma di vigilanza: la consapevolezza che il mondo brucia, e che continuare a vivere nel bruciare è non solo possibile ma, anzi, necessario.

Forse proprio questa consapevolezza permette agli scrittori di raccontare Napoli senza indulgere nella tentazione della tragedia assoluta: come si è visto, Marotta si limita a sollevare i veli della quotidianità mostrando come ogni sottile sorriso sia uno schermo fragile che lascia filtrare l'ansia della sopravvivenza; Rea, nella sua prosa carnale e disarmata, non tenta mai di correggere la città, ma la osserva nel momento esatto in cui la sua vitalità trabocca oltre il limite del possibile; Ortese, con la sua ferocia partecipe, non giudica, ma registra una sofferenza cosmica che non appartiene solo agli abitanti, ma al mondo stesso, quasi Napoli fosse un microcosmo in cui si riflettono le contraddizioni dell'universo. Si attraversano le tragedie più feroci con la stessa espressione stanca con cui si attraversa un'ora di traffico o un litigio di condominio; e lo straordinario è che questa continuità non genera indifferenza, acuendo piuttosto la percezione della fragilità del mondo.

Questa condizione di continua attenzione verso la rovina produce, negli artisti napoletani, una specie di estetica del gesto sospeso: Eduardo costruisce i suoi drammi come se il mondo intero fosse contenuto tra le pareti di un appartamento traballante, dove il conflitto non cessa neppure quando arriva la pace, perché la pace, per Napoli, non è altro che una pausa fragile tra un disastro e l'altro, una tregua breve, quasi una convenzione teatrale. Nei suoi personaggi si avverte l'eco di una città che non smette mai di registrare tracce di perdita, di disagio, di fame, come se ogni gesto quotidiano fosse una testimonianza di sopravvivenza più che un atto banale. Le «voci di dentro» che danno il titolo a una delle sue commedie più belle, e che si esprimono attraverso l'esplosione di fuochi d'artificio da parte di un personaggio – zi' Nicola – nascosto fuori scena, sono quelle dell'inconscio, ma sono anche quella di una catastrofe mondiale che non smetterà mai di far sentire i suoi effetti, giusta quella "nevrosi di guerra in tempo di pace" diagnosticata dagli

psicanalisti e centrale in tanta narrativa "epica" dell'ultimo secolo. Non è forse un caso che Eduardo prediliga i finali aperti e le notti *dispari*, quelle che non finiscono: egli sa che la città vive in una condizione di apnea prolungata, e che nessuna catarsi è possibile.

In un simile contesto, non stupisce che Pugliese abbia scelto l'acqua come metafora privilegiata della rivelazione: l'acqua, che è anche una costante dell'immaginario di Mario Martone (basta pensare all'*Amore molesto* o alla scena fra Edipo e Giocasta nell'*Edipo re*), è ciò che dissolve, confonde, smargina, per usare un termine chiave di Elena Ferrante. *Malacqua* non racconta un'alluvione: racconta la presa di coscienza della città rispetto alla propria irrealtà. Quando, nel romanzo, gli oggetti sembrano animarsi, o le voci provenire dal sottosuolo, o il tempo perdere consistenza, siamo meno nel regno del fantastico che in quello del sovraccarico realistico: è la realtà stessa che, come stressata dalla pioggia, mostra la sua sostanza più profonda, quella per cui il mondo, prima ancora di essere un insieme di fatti, è un insieme di possibilità. Nell'immaginario di Pugliese, Napoli appare come un organismo che si pensa attraverso l'acqua: la pioggia non è un elemento ostile, ma un linguaggio. L'esito estremo di questo processo autoriflessivo è la satira chiaroveggente di *Di questa vita menzognera* (2003), in cui Giuseppe Montesano trasforma Napoli in inferno contemporaneo, labirinto morale e politico ma anche *brand* di un pittoresco al tempo del turbocapitalismo. Ci troviamo negli spazi sfarzosi e kitsch di una villa settecentesca, ove la potentissima famiglia Negromonte è impegnata nella realizzazione nella pazza idea di "Eternapoli", progetto di metamorfosi della vera città nella macchietta di se stessa da vendere ai turisti (un caso di letteratura che anticipa la realtà di un ventennio).

Ciò che colpisce più profondamente, osservando da questa prospettiva l'evoluzione del paradigma apocalittico partenopeo, è che Napoli non utilizza la catastrofe per giustificare sé stessa, né la assume come alibi, né la subisce come fatalità: la *abita*. Con una naturalezza che sconcerta il visitatore, la città si muove

tra le proprie rovine come dentro una casa che conosce angolo per angolo, e nella quale ogni crepa non è un difetto ma una prova vivente della propria continuità. È per questo che Napoli continua a esercitare una tale forza immaginativa per gli scrittori e per gli artisti: perché mostra che il mondo non è solido, che l'ordine non è garantito, che la storia non procede in linea retta. In questa ostinata lucidità, più che nella tragedia o nella commedia, sta il suo segreto apocalittico.

Dentro una sacca storica

In questa costellazione, Napoli assume nel Novecento il ruolo singolare di città-rivelazione, non perché possieda un talento particolare per la profezia, ma perché la sua storia, la sua forma urbana, la sua antropologia emotiva sembrano predisporla a intercettare i segnali della crisi che attraversa la modernità; e questa traducibilità del trauma in gesto, dell'instabilità in linguaggio, è ciò che permette agli scrittori e ai registi di leggere in Napoli non soltanto ciò che essa è, ma ciò che il mondo sta diventando. Così, quando Eduardo fa dire ai suoi attori che "non è finito niente" – perfetta diagnosi del dopoguerra italiano più che come un semplice grido familiare – non sta soltanto parlando di Napoli, ma della condizione intera della civiltà europea, sospesa nella ricostruzione materiale e tuttavia incapace di colmare il vuoto morale lasciato dalla guerra, impotente davanti alla continuità sotterranea della colpa e del dolore; e Napoli, in tutto questo, funziona come icona: la ferita che non cicatrizza, la notte che non passa.

Questa incombente sospensione trova una declinazione diversa ma complementare in Ortese, la quale vede in Napoli non solo una città, ma un'intera cosmologia in rovina: nel suo sguardo, tutto ciò che è umano appare ossuto, fragile, destinato a scomparire sotto il peso di una natura che rifiuta la città stessa, privandola del mare che dovrebbe nutrirla, raffreddarla, salvarla. La sua è una visione apocalittica perché ontologica:

Napoli è un luogo in cui il disagio si manifesta senza filtri, senza attenuanti. È precisamente questa capacità di far emergere l'impuro che la rende così centrale nell'immaginario novecentesco: Napoli lo lavora, lo espone sulla scena e sullo schermo, mostra l'impossibilità di separare il bene dal male, la vita dalla sua deformazione, la bellezza dalla sua rovina.

Se la dimensione letteraria consente a Napoli di diventare luogo concettuale della fine, il cinema e il teatro – arti necessariamente fisiche, corali, incarnate – ne rivelano invece l'aspetto più immediato e perturbante: la trasformano in palcoscenico del collasso. Perché è qui, nel rapporto con l'immagine e con il gesto, che Napoli mostra la propria natura duplice: città reale e corpo simbolico, organismo urbano e teatro antropologico, scenario e attore insieme. Non c'è film o dramma ambientato a Napoli che non si trovi costretto a confrontarsi con questa eccedenza: la città non è mai ciò che sta dietro, ma ciò che avanza, ciò che invade l'inquadratura, ciò che pretende di essere ascoltato. È come se ogni regista, ogni drammaturgo, ogni attore dovesse negoziare continuamente la propria posizione rispetto a un'entità più grande, più rumorosa, più instabile. Proprio perché Napoli non è una città compatta ma una costellazione di forze – economiche, sociali, superstiziose, emotive – essa non può essere filmata o rappresentata senza diventare immediatamente un soggetto, ma un insieme di fratture, di umori, di tensioni che conducono il racconto verso territori che l'autore non aveva previsto.

È ciò che accade in modo esemplare nel *Decameron* pasoliniano, del 1971: dove Napoli non appare come semplice sfondo di un Medioevo reinventato, ma come ciò che resta del mondo contadino all'interno del corpo morente della civiltà tardo-industriale; un pezzo di storia che resiste nella carne dei volti, nelle smorfie, nei mercati, nei colori troppo saturi per essere miti, troppo concreti per essere allegorici. Pasolini comprende che la città non si lascia filmare: si impone. La «sacca storica» di cui scrive alla vigilia dell'uscita del film (cfr. Vecce 2022: 151) è meno un'immagine poetica che una definizione antropologica:

Napoli è un luogo ove il tempo si è attardato, in cui la modernità non ha cancellato le sue radici, in cui le forme di vita premoderne persistono come organismi tenaci, sgraziati, irriducibili. Nel *Decameron*, la città è un corpo che eccede la narrazione e la trascina con sé, imponendo un ritmo intermittente, una vibrazione che è insieme vitalistica e malinconica. L'apocalisse qui non è evento, ma constatazione di un'umanità che continua a vivere, ostinata e ironica, dentro l'ombra lunga di un mondo che non c'è più.

A quell'umanità, dieci anni prima, si era rivolto, con gesto diverso ma complementare, quel film singolare, quasi impossibile che è *Il giudizio universale* di Vittorio De Sica (idea pensata insieme a Cesare Zavattini e forse 'rubata' all'omonima *pièce* di Anna Bonacci): una macchina scenica dalla dimensione corale e metafisica, che intreccia grottesco, teologia minore e farsa popolare. La città, improvvisamente informata dall'alto che il giudizio sta per cominciare, non reagisce come reagirebbe un popolo moderno: non c'è panico, non c'è conversione, non c'è ordine. C'è semmai un brulichio di paure minute, un'improvvisa accelerazione della chiacchiera, un calcolo opportunistico sulle possibili indulgenze, perfino una sorta di "alienazione" televisiva (la "signorina buonasera" che annuncia il flagello, Mike Bongiorno che gioca coi bussolotti, la voce dal cielo che pare incarnare il *Big Brother* più che il Dio biblico). In questo caos scomposto De Sica vede un teatro dell'anima collettiva, un'apocalisse mancata che rivela più di qualunque catastrofe reale. Perché ciò che conta non è l'arrivo del giudizio, ma la sua possibilità: è la *sospensione* che produce verità. Dinanzi al tribunale divino, Napoli reagisce come se fosse convocata a un ballo in maschera, in cui ciascuno tenta di presentarsi nella postura più conveniente, più accattivante, più difendibile. La città, nella sua totale incoerenza, mostra che il giudizio non serve a punire, ma a svelare. L'apocalisse, qui, è puro atto rivelatore.

Dove De Sica costruisce una teologia ironica, Rosi costruisce invece una cartografia politica della catastrofe. In *Le mani sulla città*, Napoli non è promessa al giudizio divino ma è già preci-

pitata in quello umano: il giudizio è la città stessa, i suoi palazzi, le sue frane, il vuoto edilizio, il cemento che fiorisce come una metastasi. La macchina da presa di Rosi non aspetta un intervento soprannaturale: segue la speculazione come si seguirebbe una discesa agli inferi, mostra come la catastrofe non abbia bisogno di vulcani o fantasmi per compiersi, ma si realizzi attraverso delibere, piani regolatori, appalti. In questo film l'apocalisse napoletana assume per la prima volta la forma della burocrazia della fine: non più un'immagine cosmica, non più una pioggia infinita, non più un annuncio dal cielo, ma una sequenza di atti amministrativi che producono distruzione, un passo dopo l'altro, con una calma burocratica che fa più paura di ogni eruzione. E poi un palazzo a via Marina che crolla, in una delle sequenze più crudeli e più vere del film: la catastrofe non è naturale, ma politica, causata dagli uomini. Se Pasolini mostrava un mondo in estinzione, Rosi mostra un mondo già dissolto, aggrappato a una parvenza di ordine che non regge, e che anzi serve a nascondere la ferocia del reale. In questo nascondimento Napoli appare per ciò che è: un corpo violato, manipolato, destinato alla rovina da coloro che ne dovrebbero garantire la sopravvivenza.

La guerra non è finita

Ma se il cinema permette di osservare Napoli come corpo politico e antropologico esposto allo sguardo, è il teatro – quell'arte impone ai corpi la verità del respiro e della voce – a restituirle la sua dimensione sacrale, la sua capacità di farsi rito. Il teatro napoletano del Novecento non è mai un teatro realistico: anche quando sembra descrivere la quotidianità, la supera, la deforma, la eleva, trasformando il dolore in liturgia. E questo avviene non per un gusto estetizzante, ma per una necessità interna alla città: Napoli non può essere rappresentata senza essere ritualizzata. Chiunque la porti in scena – da Viviani a Eduardo, da Moscato a Borrelli – lo sa: la città parla una lingua che precede il testo, che eccede la drammaturgia. Il teatro diventa

il luogo in cui l'apocalisse, finora trattenuta nella geografia urbana, esplode nella carne degli attori, nella voce dialettale che si apre e si spezza, nei corpi curvi che incarnano la fame, la colpa, la tenacia. Si capisce allora perché, nel teatro napoletano, la catastrofe (che spesso prende, artaudianamente, la forma della «peste») non sia mai evento straordinario, ma condizione permanente.

Con la sua scabra precisione, Viviani ha probabilmente intuito prima di tutti che la città non può essere raccontata senza mostrare la sua fame metafisica, quella fame che non riguarda soltanto il pane o il lavoro, ma l'amore, la giustizia, l'ordine, la dignità. Nei *Dieci comandamenti* restituisce così una Napoli tragica e redentrice, crocevia di peccato e resurrezione, dove ogni piccolo episodio, ogni legge infranta, ogni gesto miserabile si trasforma in una scena corale in cui la comunità appare come una molteplicità di peccati che non conducono alla dannazione, ma a un continuo oscillare fra la tentazione e la grazia. Non c'è moralismo in Viviani: c'è una dolorosa accettazione del fatto che la città vive nella colpa perché vivere, per chi non ha nulla, coincide sempre con l'infrazione di una norma. E tuttavia questa infrazione non genera distruzione: genera canto. Il coro vivianeo è un popolo che non cerca redenzione, ma esistenza: nella voce che sale dalla strada, sporca, spezzata, dissonante, c'è un atto teologico più autentico di qualunque gerarchia ecclesiastica, perché parla di sopravvivenza, non di salvezza. Scritto fra il 1944 e il 1947, è un testo che può essere considerato il punto di arrivo del teatro totale di Viviani, che mescolava sapientemente diversi generi e linguaggi. Strutturato in una serie di episodi autonomi, presenta una coralità neorealista, che dipinge un mondo senza prospettive, in cui manca il senso stesso della legge. Forse proprio per questo suo nichilismo di fondo, che emerge anche nell'impasto tragicomico e quasi novellistico, il testo non è mai stato messo in scena mentre era in vita l'autore.

Nella sua versione del 2000, in un momento-chiave della sua carriera (le dimissioni da direttore del Teatro di Roma), Mario Martone legge questo testo come sintomo di quella frattura sto-

rica del dopoguerra che aveva già indagato in *Morte di un matematico napoletano* e che Giuseppe Patroni Griffi aveva trasfigurato liricamente in *La morte della bellezza.* Martone sembra aver compreso come Napoli non sia una città eroica. L'errore più grande consiste nel leggerla come una città che resiste, che sopporta, che sopravvive per una misteriosa capacità epica. Ma Napoli non è epica, è clinica: un luogo in cui si registra la temperatura del mondo, i suoi scompensi. È una città che non guarisce mai, ma che non muore mai del tutto: resta in uno stato di sospensione che la rende insieme antica e contemporanea, e apocalittica: non l'attesa della fine, ma la percezione continua che la fine è già avvenuta e che ciò che resta è un eterno durante. In questa zona intermedia – che è il vero luogo dell'apocalisse – la città abita con una naturalezza che sorprende e inquieta. Da questa naturalità deriva anche una forma peculiare di saggezza: Napoli non si illude mai del progresso, non crede alla linearità, non affida la propria salvezza al domani. Essa vive nell'istante, non per spensieratezza ma per necessità, perché ogni istante può essere quello del crollo, e dunque vale la pena abitarlo con intensità che non dà luogo a un vitalismo ingenuo, ma a un'intelligenza affettiva che si manifesta nei gesti minimi, nei micromovimenti.

Nel 2012 Mimmo Borrelli porta tutto questo a un livello tellurico, arcaico, quasi pre-umano. *Napucalisse* è la voce del Vesuvio, ma è anche la voce delle viscere, del magma, della città stessa che parla come se non avesse più bisogno di personaggi o di storie, perché la storia è già contenuta nel suo corpo. Il dialetto borrelliano, originalissima e quasi sciamanica mescidanza di varianti flegree, è una lingua di fuoco, di saliva, di pietra: non descrive l'apocalisse ma la performa. Qui l'attore non interpreta: si lascia attraversare. E lo spettatore non assiste: viene sommerso. In *Napucalisse*, la città appare come un animale mitico, una creatura ferita che si racconta nel momento esatto in cui prende coscienza della propria rovina non spettacolare, ma scabra, sporca, fatta di dolore e di rabbia, di genealogie familiari spezzate, di superstizioni che regolano la vita dei vivi e dei

morti. È un'apocalisse non come punizione ma come linguaggio.

Figura significativa della nuova drammaturgia post-eduardiana, Borrelli usa un dialetto arcaico e iper-barocco, che innesta al napoletano 'puro' elementi dialettali 'sporchi'; e non ci sono dubbi che il barocco sia, oltre che un'epoca storica cruciale nella storia di Napoli, anche una poetica che attraversa epoche e culture e che esprime allo stesso tempo il senso di morte e l'orgia dionisiaca, l'euforia comica e la disforia tragica, il pieno e il vuoto. Che il Vesuvio sia un tema apocalittico lo dimostra anche la docufiction *Sotto le nuvole* di Gianfranco Rosi (2025), premiata alla Mostra del cinema di Venezia, in cui la comicità sottile ma estrema delle telefonate ai vigili del fuoco, anche per chiedere l'ora, si fonde con immagini potentemente apocalittiche, non solo di eruzioni e terremoti, ma anche di un surreale e malinconico cinema abbandonato. *Napucalisse* possiede anche una rara potenza intermediale: la sua prima assoluta nel 2012 sfruttava le belle musiche di Giorgio Battistelli che contrappuntava un monologo-oratorio dalla materia verbale incandescente, che esaltava l'energia creativa («n'apucalisse è 'u meglio cuncierto 'i Ddie») e distruttiva, il sublime, il sotterraneo, l'imminenza della catastrofe. Né mancava, ancora una volta, un aspetto politico: la condizione apocalittica di Napoli, vittima della violenza della Storia e dell'emarginazione.

In questo senso, il teatro napoletano è probabilmente il più vicino alla forma originaria dell'apocalisse: non un evento, ma un testo incarnato; non un annuncio, ma un corpo che vibra. Napoli, in scena, non rappresenta la propria distruzione: la interpreta come si interpreta un destino. E il pubblico non guarda, ma partecipa, comprende, riconosce: come nella rappresentazione dei *Dieci comandamenti* per la regia di Martone (in cui questi aveva scelto di gremire la platea del Teatro Argentina di un pubblico multietnico e multiculturale), e ancor più nel video girato a Montesanto dove aveva casa Viviani, con il pubblico che guardava dai terrazzini. Ogni gesto teatrale diventa un atto di riconoscimento reciproco: la città che vede sé stessa, attraverso la voce di un attore, nel momento in cui prende coscienza della propria

precarietà. Proprio questo riconoscimento – fragile, mobile, profondamente umano – permette al teatro di restituire Napoli come figura della fine e insieme della sopravvivenza.

Ciò che rende davvero peculiare la dimensione scenica e cinematografica dell'apocalisse napoletana è che in nessun caso essa assume la forma della catastrofe definitiva, della distruzione assoluta, della tabula rasa che cancella ogni legame con il passato: al contrario, la fine si presenta sempre come un processo incompiuto, come una ferita aperta che non guarisce e non degenera del tutto, come un movimento circolare in cui ogni collasso lascia sopravvivere ciò che dovrebbe essere cancellato e, così facendo, permette alla città di continuare a interpretare sé stessa nella modalità della sospensione. Napoli non muore mai: si deteriora, si sgretola, si spezza in alcuni tratti, si reinventa in altri; ma non raggiunge mai l'irreversibilità della rovina. Ogni crollo è un quasi-crollo, ogni rinascita una quasi-rinascita. E in questo oscillare continuo tra il disastro e il ricominciare si rivela la natura più profonda della città. Anche il cinema, che per sua natura ama le conclusioni, si trova costretto a piegarsi a questo ritmo: nessun film napoletano o su Napoli si chiude davvero. Tutto scivola, tutto resta aperto, tutto ricade nell'ambiguità fertile della città, come se la pellicola stessa, dopo aver cercato di catturare l'immagine della fine, fosse costretta a riconoscere che ciò che ha registrato non è una conclusione ma una domanda.

Questo carattere interrogativo della fine emerge in modo particolarmente evidente nel cinema e nell'audiovisivo più recente, che ha tentato di rappresentare la città come un corpo segnato dalla globalizzazione, dalla crisi economica, dalle nuove forme di illegalità, e tuttavia sempre riconducibile a quella logica della sopravvivenza che sembra essere la sua cifra essenziale; e anche quando la narrazione diventa più cupa, più disperata, più incline alla crudeltà visiva, la città continua a sottrarsi all'immaginario apocalittico classico, rifiutando la totalità della rovina e producendo, al contrario, una molteplicità di frammenti, di schegge di vissuto che ricompongono un'immagine complessa, stratificata, resistente. Il collasso, a Napoli, non ha

mai un solo volto: è economico ed etico, urbanistico e affettivo, naturale e politico; ma proprio per questo non può essere rappresentato univocamente. Non è un caso che la *Gomorra* di Matteo Garrone, come il reportage di Roberto Saviano, sembri voler restituire al titolo, che allude con efficace paronomasia al potere distruttivo della camorra, la sua funzione biblica: il film è infatti concepito come una "magnolia" di storie diverse, che rappresentano le ferite, morali e materiali, prodotte dalla malavita organizzata in individui di età, appartenenze, ceti diversi. La catastrofe non è un evento da rappresentare, bensì una condizione da abitare: come quelle Vele di Secondigliano che sono il sinistro, quasi piranesiano teatro sia del dramma sia nel film, che nella fortunata serie TV di Stefano Sollima; e che, a causa della peculiare struttura architettonica rispecchiata anche nel nome, sembrano sempre sul punto di cedere (nel 2024 tre persone sono morte per il crollo di un ballatoio della Vela celeste; nel dicembre 2025 è stata demolita la Vela rossa, che era l'ultima a ospitare ancora cittadini).

È come se il cinema, per sopravvivere, dovesse farsi poroso come la città stessa, accettare di essere incompleto, assumere la propria insufficienza come parte del metodo. Lo stesso accade nel teatro, dove l'esposizione del corpo – centrale in Viviani e in Eduardo, linguistica e visionaria in Borrelli – rende impossibile la finzione della catastrofe totale. Il corpo dell'attore, per definizione, è sopravvivente: resiste, respira, continua anche quando la storia gli chiede di cessare. E così anche Napoli: smette di parlare, forse, ma non smette di respirare. Ogni spettacolo napoletano, anche quello più disperato, anche quello più intriso di morte, è attraversato da un principio vitale che non coincide con l'ottimismo, ma con la capacità di continuare nonostante tutto. La voce rotta, il gesto che vibra, il dialetto che si piega, il silenzio che esplode: sono tutti indizi di una vitalità che non nega la fine, ma la incorpora, la trasforma in parte integrante del ritmo drammaturgico.

Luogo ambivalente, esposto alla morte, ma anche refrattario alla sua assolutezza, Napoli, nel teatro, è sempre un corpo: feri-

to, affamato, desiderante. Ogni volta che un personaggio cade, un altro si rialza; ogni volta che una famiglia si dissolve, un'altra si ricompone; ogni volta che un ordine crolla, un piccolo gesto quotidiano lo ricuce, o lo riapre, o lo sospende. È questa oscillazione incessante a costituire il cuore dell'immaginario apocalittico napoletano: non la devastazione ma l'incompiutezza, non l'assoluto ma il relativo, non la morte ma il quasi-morire. La tragedia napoletana è una tragedia senza catarsi, che rimanda continuamente a sé stessa, che riprende il proprio lamento e lo trasforma, lo modula, lo porta altrove.

Ed è proprio in questo "altrove" che si colloca la più interessante vocazione scenica della città: Napoli non rappresenta la fine, ma le sue possibilità. Non mostra un mondo distrutto, ma un mondo sempre sul punto di distruggersi e sempre, misteriosamente, ritratto da quel punto. E in questo eterno domani, un tempo sospeso che non progredisce né regredisce, ma semplicemente insiste, sta la forma più autentica dell'apocalisse napoletana. Il che significa, paradossalmente, una vita intensificata, una capacità di ascolto sottile, una percezione acuta del mondo. Il cinema e il teatro non fanno che registrare questa condizione, con la loro attenzione per i dettagli, per i volti, per le voci, per i crolli minimi e per i miracoli nascosti; e così facendo mostrano che l'apocalisse non è un evento straordinario, ma un modo di guardare, un modo di comprendere, un modo di essere al mondo.

Una figura della fine

Tutto questo converge verso un punto teorico centrale: Napoli rende visibile la doppiezza della fine. Da un lato, mostra la fragilità irrimediabile del mondo; dall'altro, mostra l'ostinazione dell'esistere. Non offre redenzione, ma nemmeno disperazione. Mostra simultaneamente la caduta e il gesto che tenta di fermarla, la frattura e la mano che la accarezza, la crepa nel muro e il vaso di fiori posato sul davanzale. In questo senso, la città è un dispositivo simbolico che permette di pensare la vita non come

unità compiuta, ma come coesistenza di rottura e continuità.

Tuttavia, se c'è un punto in cui Napoli, più di qualsiasi altra città europea, rivela la natura strutturale della fine – e insieme la possibilità concreta della sopravvivenza – questo punto si trova nel rapporto che la città intrattiene con il proprio immaginario, con quella stratificazione di racconti, visioni, superstizioni, leggende, cronache e invenzioni che costituisce uno dei suoi patrimoni più profondi, e che non ha mai cessato di rigenerarsi, anche nei momenti più drammatici della sua storia. Napoli sembra moltiplicare la parola, farla sgorgare come una fonte sotterranea, trasformando ogni crisi in un'occasione per ripensare la propria identità e, soprattutto, per ridefinire il proprio rapporto con il mondo. È come se la città possedesse un'inesauribile capacità di auto-racconto, una sorta di energia mitopoietica che non si limita a descrivere ciò che accade, ma lo riscrive, lo espande, lo traduce in figura. Qui più che altrove si manifesta la natura *apocalittica* della sua cultura: non nella distruzione, ma nell'interpretazione. La fine, a Napoli, non è mai muta: parla, insegna, avverte, seduce, confonde. È così che rende possibile la continuità.

Questa facoltà narrativa permette alla città di non cadere nella trappola dell'irredimibilità: anche quando sembra non esserci nulla da salvare, anche quando le immagini che arrivano dall'esterno costruiscono un modello di città perduta, incapace di speranza, Napoli trova il modo di generare un racconto che non cancella il dolore, ma lo inserisce all'interno di una visione più ampia, più complessa, più stratificata. È un processo che gli artisti hanno colto da decenni: basti pensare a La Capria, per il quale la città è sempre sull'orlo di un precipizio, e tuttavia non smette di vivere; a Rea, che vede nei suoi vicoli il brulichio di una vita intestinale che non si arrende; a Marotta, che sa trasformare il quotidiano in una sorta di festa malinconica; a Ortese, che, pur denunciano la sofferenza cosmica della città, non può fare a meno di ascoltarne la voce; e persino a Pugliese, per il quale l'acqua non distrugge ma rivela. In tutti questi casi, la città non appare come oggetto di giudizio, ma come soggetto di un pensiero: l'apocalisse non è ciò che si abbatte su Napoli

dall'esterno, ma ciò che Napoli elabora, interpreta, restituisce al mondo come discorso: è come se la città costringesse gli scrittori a oltrepassare il realismo per entrare in una dimensione allegorica o ironica, in cui ogni oggetto e ogni gesto devono essere interpretati, non semplicemente osservati; e lo stessa accade nel cinema e nel teatro, dove lo sguardo documentario non basta mai, ma occorre una prospettiva ulteriore, una profondità che non si limiti a registrare ma che scavi, che riformuli, che ripensi.

Non si tratta di una romanticizzazione della ferita. Napoli non sublima il dolore; non lo trasforma in folklore, non lo addomestica in un'estetica facile. Al contrario, lo espone nella sua crudezza, nella sua nudità, come se fosse proprio questa esposizione a costituire la forma primaria della cura. Questa esibizione della fragilità è intimamente politica: un atto di resistenza contro l'invisibilità del dolore. Ma la sua sopravvivenza, lungi dal proiettare un'avanzata verso la stabilità, appare circolare, intermittente, fatta di continui tentativi di ricominciare e di continui cedimenti, come se vivere fosse una successione di piccoli ritorni, di minime resurrezioni, di istanti precari in cui la vita si reimpone sulla rovina senza sconfiggerla: una forma di sopravvivenza filosofica, quasi ontologica, che afferma la possibilità di essere anche quando l'essere sembra compromesso. Ecco perché Napoli – la *città porosa* di Walter Benjamin – sembra ancora così lontana da ogni modello di modernizzazione lineare: essa non procede, oscilla; non avanza, continua; non evolve, pulsa. E in questa pulsazione, che è insieme vitalità e stanchezza, impulso e rassegnazione, violenza e tenerezza, la città rivela un principio fondamentale: la sopravvivenza non è un premio, ma un'opera. Qualcosa che si fa, e che si rifà, ogni giorno.

È forse questo principio che rende Napoli una figura teorica della fine così potente. Perché la fine, nella nostra cultura, è spesso pensata come un evento unico, drammatico, conclusivo: un'immagine cinematografica, una previsione religiosa, un collasso sistemico. Napoli, invece, ci insegna a pensare la fine come molteplicità: come serie di micro-crolli, come perdita lenta, come erosione, come stanchezza. E soprattutto ci insegna che

la fine non elimina la vita, ma la obbliga a reinventarsi. La città è sempre lì, anche quando sembra impossibile che possa continuare a esserci. È sempre lì, spesso più ferita, spesso più povera, ma anche più capace di raccontare ciò che le è accaduto. In questo racconto – infinito, contraddittorio, eppure sempre coerente con sé stesso – Napoli diventa non soltanto la metafora della fine, ma la metafora della potenzialità. Non cerca un riscatto totale, ma qualcosa di più sottile, fragile, più profondo: la possibilità di trovare un equilibrio tra ciò che crolla e ciò che resta, di fare della rovina una casa, della ferita un linguaggio, della precarietà una forma di intelligenza. Perché, nel suo modo di stare nella fine, ci ricorda che ogni apocalisse è anche una rivelazione, e che ogni rivelazione, se ascoltata davvero, contiene già in sé la forma minima e preziosa di una sopravvivenza.

Bibliografia

Benjamin, W. e Lacis, A (2020) [1925], *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Libreria Dante & Descartes, Napoli.

De Filippo, E. (2007), *Teatro*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano.

Fontana, A. (1971), «La scena», in *Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, vol. I, *I caratteri originari*, Einaudi, Torino, pp. 794-862.

Marotta, G. (2021) [1960], *Gli alunni del tempo*, prefazione di G. Fofi, Polidoro, Napoli.

Montesano, G. (2003), *In questa vita menzognera*, Feltrinelli, Milano.

Ortese, A. M. (1994) [1953], *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano.

Pasolini, P. P. (2001). *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano.

Patroni Griffi, G. (1987), *La morte della bellezza*, Mondadori, Milano.

Pugliese, N. (2013) [1977], *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, Einaudi, Torino.

Rea, D. (1951), *Le due Napoli*, in «Paragone», XVIII, pp. 29-41.

Vecce, C. (2022), *Il* Decameron *di Pasolini, storia di un sogno*, Carocci, Roma.
Viviani, R. (2000) [1947], *I dieci comandamenti*, Guida, Napoli.

Filmografia

De Sica, V. (1961), *Il giudizio universale*.
Garrone, M. (2007), *Gomorra*.
Martone, M. (1995), *L'amore molesto*.
Martone, M. (1992), *Morte di un matematico napoletano*.
Pasolini, P. P. (1971), *Il Decameron*.
Rosi, F. (1963), *Le mani sulla città*.
Rosi, G. (2025), *Sotto le nuvole*.
Sollima, S. et al. (2014-2021), *Gomorra.*