



Le ultime persone

Prime ricognizioni e sottotesti biblici nella narrativa italiana contemporanea

Last people on Earth. First surveys and biblical subtexts of a *tòpos* in contemporary Italian fiction

Lorenzo Marchese
Università di Palermo, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo è un'indagine preliminare su un *tòpos* delle narrazioni apocalittiche degli ultimi due secoli: le vicende delle ultime persone sulla Terra. Dopo aver tracciato una storia delle prime occorrenze del tema nella letteratura francese e inglese (Grainville, Byron, Shelley) e aver dato alcuni cenni sull'evoluzione modernista e postmodernista delle scritture delle ultime persone, l'articolo si concentra sulla sua ripresa in tre romanzi della letteratura italiana degli ultimi quindici anni: *L'uomo verticale* di Davide Longo (2010); *Nina dei lupi* di Alessandro Bertante (2011); *Anna* di Niccolò Ammaniti (2015). La seconda parte dell'articolo offre una lettura dei sottotesti biblici, degli echi post-secolari, delle ideologie ecologiche e sociali sottese a racconti che sono in apparenza post-apocalittici e distopici, ma mirano a un ripensamento, per via di stilizzazione, delle forme di vita contemporanee e propongono un esperimento con l'etica. | The article is a preliminary investigation of a *tòpos* recurring through post-apocalyptic fiction in the last two centuries: the stories of the last people on Earth (the so-called "Last man"). After sketching a history of the origins of such a narrative subject in 19th-century French and English literature (Grainville, Byron, Shelley) and mentioning the modernist/postmodernist reprises of the "Last people" writings in the 20th century, the essay focuses on three books on the subject in contemporary Italian literature: Davide Longo's *L'uomo verticale* (2010); Alessandro Bertante's *Nina dei lupi* (2011); Niccolò Ammaniti's *Anna* (2015). The second section provides an individuation of Biblical subtexts, post-apocalyptic echoes, social and ecological ideologies underlying these stories. Despite appearing as dystopian fictions, they aim to reconsider, via science-fictional stylization, the present ways of life, as well as they represent a test subject for ethics.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ultimo uomo, Narrazioni post-apocalittiche, Bibbia e letteratura, Letteratura italiana contemporanea, Società post-secolare | Last man, Post-apocalyptic narrative, Bible and literature, Contemporary Italian literature, Post-secular society

1 Breve preistoria e storia di un *tòpos*

Quello delle ultime persone sulla Terra è un *tòpos* narrativo di lunga durata, che precede di molto il contesto fantascientifico e post-catastrofico a cui tendiamo ad associarlo a causa della sua ricorrenza nella produzione audiovisiva contemporanea: dagli *zombie movies* alla *climate fiction*, dalle fantasie atomiche (Mariani 2022) alle apocalissi contemporanee allegoriche, mascherate o riversate in scenari di devastazione, come sintomi della decadenza civile di una società al collasso (Cometa 2004; Lino 2014; Scaffai 2016: 17-20), la situazione narrativa di una o più persone che si trovano in un mondo spopolato, impegnate a lottare per la propria sopravvivenza con esito incerto e a rifondare, dopo la caduta, un'idea di consesso umano su basi più fragili e individualistiche, è una costante tematica dell'immaginario contemporaneo. Così, per cominciare, occorre distinguerla da due generi contigui, spesso sovrapposti alla scrittura delle ultime persone: la distopia in senso stretto (in cui si sviluppano aspetti potenzialmente negativi del contemporaneo entro una cornice di imprecisato, vicinissimo futuro: *1984* di Orwell, *Brazil* di Terry Gilliam) e quelle che in inglese si chiamano *disaster narratives* (che utilizzano anomalie ambientali, politiche e sociali per formulare ipotesi narrative su come l'umanità affronti l'incombente di una catastrofe: una buona panoramica contemporanea transmediale in Malvestio 2021). Inoltre, più che di tema o di un genere codificato, è forse opportuno nel caso delle storie delle ultime persone porre l'accento sull' 'ambientazione', finendo per osservarle attraverso la lente concettuale del *tòpos*: quando prestiamo attenzione non solo alla sua accezione di nucleo di retoriche codificate dalla tradizione, ma al suo primo senso etimologico (cioè "luogo"), il termine *tòpos* ha il merito di dare rilevanza alla decisività della dimensione spaziale degli eventi.

Se, infatti, essi si svolgono di solito in una dimensione temporale imprecisata, dentro l'ipotesi fluttuante della distopia in cui un inquadramento storico realistico è superfluo per comprendere la meccanica degli eventi, ha invece un peso decisivo la geografia del mondo di finzione, che determina le psicologie e i destini dei sopravvissuti più di qualsiasi altro fattore. Gli spazi della vita normale, in cui i personaggi solitamente si muovono, vengono rovesciati in scenari di desolazione e anarchia sociale, e la loro ri-semantizzazione del disastro serve a orientare la nostra percezione di lettori su quanto sia precario ciò che siamo abituati a considerare come familiare: le città, le abitazioni, i luoghi di aggregazione e consumo,

gli ambienti naturali. Una premessa terminologica di questo tipo può aiutarci a cogliere alcune logiche di senso delle storie delle ultime persone nella contemporaneità, di cui fanno parte i tre libri qui esaminati (*L'uomo verticale* di Davide Longo, 2010; *Nina dei lupi* di Alessandro Bertante, 2011; *Anna* di Niccolò Ammaniti, 2015). Ma per comprenderle ulteriormente, bisogna andare più indietro e individuare le continuità forti con alcuni archetipi figurali e sottotesti biblici che, spero di dimostrare, sono voluti ed evidenti nei romanzi in oggetto.

Il *tòpos* delle ultime persone affonda le sue radici in una tradizione culturale di lunga data, dalla spiccata pluralità. Nell'*Epopea* di Gilgameš abbiamo com'è noto la prima narrazione di un diluvio universale, a cui sopravvivono solo due persone. Più di mille anni dopo, la mitologia descritta in *Le opere e i giorni* di Esiodo nel secolo VIII a.C. ci racconta che nella terza delle cinque Età del mondo, quella del bronzo, vivono esseri umani possenti e feroci, che a causa della loro indole violenta creano una situazione di totale anarchia in cui vige una guerra sanguinosa di tutti contro tutti: non serve nemmeno che Zeus intervenga per estinguere gli artefici di questo caos, come nelle precedenti Età. Loro stessi diventano gli artefici della propria estinzione. Nella Bibbia, sin dalla storia di Noè nella *Genesi*, si presentano ciclicamente episodi di un'umanità condannata a causa della propria depravazione, che, punita dallo strumento divino di flagelli, epidemie e catastrofi climatiche, si riduce a un manipolo di eletti che per volere di Dio porteranno avanti la specie umana. Annientamenti seriali, in cui il disastro è spia di una colpa morale e, così come palingenesi che ipotizzano un ripensamento della civiltà, costellano da sempre il racconto che l'umanità fa di sé stessa. Non è un caso che le prime narrazioni compiutamente moderne delle ultime persone, che possiamo individuare nella cerniera fra il secolo XVIII e il secolo XIX, si riallaccino agli spunti di queste mitologie, per poi riformularli in una prospettiva molto meno confortante; e che, dato interessante, riprendano l'associazione biblica fra l'erranza in spazi selvaggi, desertici o devastati, in cui la civiltà non ha più posto, e la deriva morale o la dissoluzione dell'individuo, condannato a restare umano nella desolazione (su questo cfr. Cronon 2015: 103-4).

Un testo non molto noto a chi non si occupi di letteratura settecentesca, e quasi sconosciuto fuori dai confini francesi, *Le dernier homme* (1805) di Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville, inaugura probabilmente l'ipotesi fantascientifica *ante litteram* dell'ultima persona sulla Terra in epoca moderna (Paley 1991: 69). Unica opera narrativa di un uomo

di Chiesa, che aveva all'inizio simpatizzato coi moti della Rivoluzione francese, ma ben presto era stato privato del suo titolo, dei suoi beni e costretto a un matrimonio di facciata, *Le dernier homme* restituisce attraverso il filtro di un narratore-testimone un mondo dove la popolazione è condannata a estinguersi dal raffreddamento del sole e dalla sterilità collettiva. Le implicazioni religiose del testo, più una visione allegorica vagamente romanzesca che un romanzo realistico in senso proprio, sono evidenti: il mondo di Grainville è retto da un misterioso spirito della Terra che, per evitare di scomparire assieme alla specie che ha creato, deve far incontrare le ultime due persone fertili, rispettivamente un uomo dell'Europa (Omégare, il primo bambino a nascere in Europa da più di vent'anni) e un'abitante del Brasile (la giovane Syderie). Ma l'idillio romantico, continuamente evocato e frustrato, non finisce con il concepimento di un bambino che potrebbe salvare il destino dell'umanità: Omégare non riesce a fondare una nuova stirpe, scoraggiato da Adamo in persona, che, osservatore eterno delle miserie umane, lo dissuade dai suoi progetti di sopravvivenza. Con l'incontro del Primo e dell'Ultimo uomo si annulla l'ipotesi di una nuova Genesi, suggerita dalle frequenti sovrapposizioni fra Omégare-Adamo e Syderie-Eva (Gillet 2004). Quando Omégare si lascia morire, l'umanità si estingue. Insomma, nella cosmogonia di *Le dernier homme*, radicalmente negativa, gli esseri umani sono vittime di divinità crudeli: Grainville, il quale traspone nella materia fantastica la sua profonda sfiducia nel progetto rivoluzionario e nella deriva dittatoriale di Napoleone Bonaparte (che fa una comparsa, nella forma di un suo monumento avvistato dai personaggi), muore suicida nel 1805, un anno prima della pubblicazione del suo libro. Da qui in avanti, a dispetto della sua scarsa fortuna, nella prima metà del secolo XIX le ultime persone tornano nella letteratura inglese e francese, per lo più in poesia, declinate nella visione disforica dell'estinzione collettiva (Guise 1983).

Complice una precoce traduzione dell'opera di Grainville in inglese nel 1806 col titolo *The Last Man, or Omegarus and Syderia* (sebbene anonima e con vistose inesattezze), lo spunto di Grainville ispira con ogni probabilità la poesia *Darkness* di Byron, stesa a villa Diodati in Svizzera e pubblicata con lo stesso titolo nella raccolta *The Prisoner of Chillon, and Other Poems* nel dicembre 1816. Colpito dall'eruzione del vulcano Tambora in Indonesia, fra il 5 e il 15 luglio 1815, che aveva provocato un raffreddamento climatico su ampia scala avviando il cosiddetto "anno senza estate" in tutta l'Europa settentrionale, Byron racconta attraverso un "sogno che non fu solo un

sogno” (Byron, ed. Dapino 1986: 171) lo spegnimento del sole, che porta all’egoismo corale, all’anarchia e infine alla morte di tutti gli abitanti del pianeta. Nell’ultima sequenza del poemetto solo due superstiti, scampati alla fame, si aggirano rovistando un altare in cerca di cibo, a significare la loro depravazione; ma quando uno di loro accende una fiamma e i due si guardano in faccia, lo sgomento e la vergogna li annientano (“Morirono / Tanto l’uno all’altro ripugnava / E sconosciuto era colui sulla cui fronte / La fame aveva scritto: Demonio”, Byron, ed. Dapino 1986: 173). Ancora una volta, l’umanità si estingue: come succede, con accenti titanici e più retoricamente romantici, in *The Last Man* del poeta inglese Thomas Campbell (poesia pubblicata nel 1825, e che gli costò l’accusa forse meritata di aver plagiato Byron); nel poema satirico *The Last Man* di Thomas Hood (1826); in una storia anonima dallo stesso titolo pubblicata sul *Blackwood’s Edinburgh Magazine* nel marzo 1826. E, soprattutto, nel romanzo che sancisce la fortuna di lunga durata del *tòpos*, cioè *The Last Man* di Mary Shelley, tradotto generalmente in italiano come *L’ultimo uomo*.

Alla sua pubblicazione nel 1826, l’accoglienza è estremamente fredda e la fantasia disperata di Shelley viene interpretata dalla critica come la stranezza di una vena artistica bizzarra. In realtà, si tratta di un testo fondativo del genere, approfondito, ben scritto e capace di dare nuova vita al *tòpos* radicandolo sul terreno del romanzo. Escludendo il suo avvio dal consueto motivo del raffreddamento solare, interpretato come un presagio catastrofico, e il suo finale prescritto di estinzione collettiva (solo presagito dall’eroe, Lionel), è degno di nota che Shelley per la prima volta articoli l’argomento nella sequenza di senso complessa di una trama forte, e inserisca una serie di snodi narrativi e approfondimenti che troveranno innumerevoli riprese nelle distopie dei secoli a venire: la presenza della catastrofe ambientale e le conseguenze sulla salute pubblica con una pestilenza sottovalutata e devastante (Shelley, ed. Caretti 1997: 252-3); l’enfasi non più ambigua sul desiderio di sopravvivenza, resa dai tentativi dei personaggi principali di scampare al disastro con una serie di viaggi intercontinentali che, evidenziando il loro valore e coraggio, hanno l’aspetto di un accerchiamento progressivo; l’importanza inedita data al nucleo familiare quando la società si disgrega (davanti alla sciagura, Lionel pensa: “Questo sentimento di infelicità universale assumeva contorni più precisi quando guardavo mia moglie e i bambini”, Shelley, ed. Caretti 1997: 281); il rifiuto, fino all’ultimo, di credere alla possibilità dell’estinzione, controbilanciato dal valore assoluto dato alla nuda

vita, che porta a riconsiderare criticamente tutte le sovrastrutture sociali (Shelley, ed. Caretti 1997: 294); su tutti, infine, il realismo che favorisce l'identificazione empatica e ansiogena del lettore con i sopravvissuti (lo sottolinea Deren 2017). Rimasto solo, Lionel si sente un naufrago del pianeta, simile al capostipite del romanzo realista Robinson Crusoe, ma meno fortunato di lui:

Pure lui era molto più felice di me, perché poteva sperare, e non invano: infatti il vascello destinato a raccogliarlo arrivò infine per riportarlo in patria tra i suoi simili, dove gli incidenti della sua vita solitaria divennero argomento di storie da narrarsi accanto al fuoco. Io non potevo fare a nessuno il racconto delle mie avversità, né avevo più possibilità di speranza (Shelley, ed. Caretti 1997: 504).

Abbandonato nella sua solitudine a Roma (il crocevia del mondo dove spera di incontrare altri sopravvissuti), Lionel aspetta la fine scrivendo la sua storia, nella speranza vana che qualche superstite possa leggerla. *L'ultimo uomo* si rivela così, come è stato notato, un racconto cifrato sull'ultima donna (Wagner-Lawlor 2002), una trasposizione semi-autobiografica del senso di abbandono provato dall'autrice dopo le morti precoci del marito Percy Shelley e di Byron (Elmer 2009: 356-7), che il romanzo dovrebbe esorcizzare simbolicamente: dietro i tre eroi di finzione, spiriti nobili legati da un'amicizia profonda, ci sono gli autoritratti dei tre autori (Lionel-Mary, Adrian-Shelley, Raymond-Byron).

Con il pieno sviluppo di una letteratura fantascientifica a cavallo fra l'ultimo ventennio del secolo XIX e l'inizio del XX (Suvin 1979; Luckhurst 2017), fioriscono le nuove narrazioni delle ultime persone, spesso collegate all'immaginario dei viaggi nello spazio profondo (*La fine del mondo* di Flammarion nel 1894) e nel tempo (le comunità antagoniste di *La macchina del tempo* di Wells, 1895), oppure semplicemente capaci di conferire una nuova tonalità *eerie* e inquietante (Fisher, ed. 2017: 7-13) alle cause dell'estinzione di massa, rappresentandole come un fenomeno di ambiguo fascino per i protagonisti, come nei casi di *La nube purpurea* di Shiel (1901) e della novella modernista *Soffio* di Pirandello (1931). Non è qui il caso di compiere una rassegna delle occorrenze delle ultime persone nel secolo XX, che meriterebbe ben altro spazio e coinvolgerebbe non pochi autori, restando solo all'Italia ed escludendo testi centrali come *Io sono leggenda* di Matheson (1954) e *La folgore nera* di Golding (1956): dal Landolfi di *Cancroregina* (1949) a *Je vous écris d'un pays lointain* di Anna Banti (1971),

dal dimenticato *La coda della cometa* di Italo Cremona (1968) a tre libri molto diversi di Carlo Cassola, Antonio Porta, Paolo Volponi che escono nello stesso anno (1978: sono rispettivamente *Il superstite*, *Il re del magazzino* e *Il pianeta irritabile*); senza contare un “classico” di successo del genere come *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli, uscito postumo nel 1977. Per di più, una ricognizione appena sufficiente sull’argomento dovrebbe contemplare anche altri *media* nei quali il *tòpos* trova nuova, fortunatissima linfa: il cinema, la serialità, i *graphic novel*, per non parlare delle produzioni videoludiche.

Ma quel che conta ai fini del discorso è che più o meno negli ultimi vent’anni, di pari passo con la moltiplicazione internazionale e transmediale di narrazioni di questo tipo, si è assistito anche in Italia alla comparsa di storie visibilmente accomunate da un’ambientazione post-apocalittica (cioè situata almeno in parte *dopo* una catastrofe ambientale, sanitaria, di origine antropica) e da meno visibili tensioni escatologiche, quando non proprio post-secolari, degli abitanti di questi mondi narrativi. Ci troviamo davanti a storie dai ritmi serrati, dalla forte carica visuale in linea con le logiche della letteratura circostante (Simonetti 2018), facilmente trasportabili, di grande *appeal* commerciale¹, se non direttamente concepite per essere portate su schermo². Scontano l’influenza non tanto di Pirandello o di Morselli, i cui risvolti solipsistici e autodistruttivi risultano troppo inquietanti e poco prони a una lettura costruttiva o edificante, ma di prodotti avvincenti e per lo più a lieto fine come *The Walking Dead*, *28 giorni dopo* o, per restare alla grande letteratura, *La strada* di Cormac McCarthy (2006). Le implicazioni religiose del viaggio padre-figlio in questo libro sono state giustamente sottolineate dalla critica (Luperini, Ginzburg, Cataldi 2011: 180-7), e la mia ipotesi è che analogamente in Longo, Bertante e Ammaniti (tre nomi di una lista che per l’Italia è ben più lunga) si legittimi la lotta per la sopravvivenza delle ultime persone mediante le incursioni in un immaginario sacrale eterodosso, variamente filtrato attraverso un pensiero ecologico che discute l’insostenibilità del nostro corrente stile di vita e si fa portatore di confuse rivendicazioni civili e sociali. Secondo scopi non troppo diversi da quelli di McCarthy, tendenzialmente, una simile postura narrativa non è riconducibile a confessioni istituzionali riconosciute, bensì rivela una vocazione post-secolare, tipica delle società occidentali avanzate (Habermas 2008), a ricercare forme de-istituzionalizzate e spiritualizzate di religiosità nella letteratura (Zonch 2023).

Sapersi soli al mondo, sull’orlo della morte e, in esteso, dell’intera spazzatura dell’umanità, non è il viatico del solipsismo, che nelle narrazioni di

Shelley, Shiel e Morselli era uno spettro interiore magicamente diventato realtà, impossibile da esorcizzare, oggetto di una sottaciuta fascinazione dei narratori. Al contrario, la consapevolezza di essere gli ultimi è il modo di esorcizzare la paura dell'annientamento con strumenti diversi rispetto alla tradizionale fede nella trascendenza (Mussgnug 2015: 1-3). Inoltre, tale fenomeno fornisce i protagonisti di questi libri di un senso di responsabilità che nella vita quotidiana precedente si sentiva come perduto e che incarna una reazione al solipsismo, li porta a comportarsi secondo dinamiche gregarie, a ragionare secondo una logica di condivisione, verso una nuova etica: anche quando, portato lo spirito associativo all'estremo, si finisce nella contrapposizione fra la comunità da salvare e la massa indistinta degli altri da cui bisogna difendersi. Su un altro piano, infine, immagini sacre, riti e tensioni di salvezza costellano gli esodi privati di questi e altri romanzi: la religiosità (privata, o inconfessata)³ delle ultime persone si contrappone alla negligenza "atea" che li condannerebbe alla condanna di disgregarsi, nei termini di Serres⁴.

2 Esodi contemporanei

L'uomo verticale, *Nina dei lupi* e *Anna* sono tre storie di viaggio verso un luogo di salvezza, o quanto meno dove vivere in pace, in una reminiscenza mai dichiarata ma non meno trasparente della Terra promessa dell'*Esodo* biblico: la Svizzera per Longo, Piedimulo (attaccata dagli invasori e poi 'ripresa' da Nina e dai suoi compagni) per Bertante, la Calabria per Anna e suo fratello Astor, i piccoli eroi di Ammaniti. Come nell'*Esodo* il popolo ebraico fugge (o, in altre versioni, viene scacciato) dagli Egizi, alla ricerca di una terra dove vivere in pace e stabilire una nuova alleanza con il proprio Dio, queste tre storie inscenano ricerche della salvezza partendo da premesse catastrofiche, descritte in Longo nella prima parte del libro come una rapida spirale degenerativa di violenza di massa nel nord Italia, dalle cause non chiarissime, e ricordate negli altri due attraverso *flashback* e allusioni a tempeste solari e pandemie inattese che hanno devastato la civiltà (un imprecisato luogo vicino le Alpi in Bertante, l'Europa e in particolare la Sicilia in Ammaniti). L'ombra di un castigo superiore, o quanto meno dell'apocalisse, aleggia sulle vicende da subito. Mentre cerca di comprare qualcosa in un negozio Leonardo, l'ex professore universitario nonché scrittore protagonista dell'*Uomo verticale*, assiste a una scena che

gli fa presentire il disastro imminente, e che lo costringerà a scappare con i due figli, in cerca di salvezza, verso la Svizzera:

Il ragazzo fece qualche passo verso l'uscita, poi si fermò e voltatosi rivolse un sorriso ai quattro giocatori.

– Siete tutti morti, – disse e le sue parole risuonarono terribili e mansuete, come un versetto dell'Apocalisse recitato da un bambino, dopodiché sparì nella luce oltre la porta (Longo ed. 2022: 44).

La febbre “rossa”, che in *Anna* uccide solo gli adulti risparmiando chi non ha ancora raggiunto la maturità, è interpretata come punizione divina da Patrizio, anche lui scrittore dai tratti grotteschi, uno dei pochi adulti sopravvissuti alla prima ondata della pandemia (morirà nella seconda):

Abbandona il vecchio mondo. Hai tutta la vita davanti. Siamo entrati in una nuova era.

Appena un po' di luce si insinuava attraverso le tende si sedeva alla scrivania e riempiva risme di carta con una vecchia macchina da scrivere Olivetti. Era entusiasta: – Questo è un capolavoro. Si avvicinava al bambino e gli carezzava la testa. – È la cronaca nuda e cruda dell'Apocalisse. Non ho censurato niente. Ma Pietro non sapeva cosa fosse l'Apocalisse.

– È quando muoiono tutti perché Dio ha detto stop. Vi ho dato un gioco e voi lo avete rotto. Vi ho dato un pianeta bellissimo e voi l'avete ridotto una merda.

L'epidemia, secondo Patrizio, era la cosa più straordinaria che potesse accadere all'umanità (Ammaniti ed. 2015: 217).

In Bertante, la “Sciagura” ispira una comunità di eletti a rifiutare le tentazioni della modernità, richiudendosi in una valle riparata e bloccando le vie d'accesso col resto del mondo, nella convinzione che Dio li abbia abbandonati⁵. Senza più l'ausilio della fede né della tecnologia, la regressione rurale permette di vivere in pace, almeno finché una banda di invasori dal mondo esterno non invade Piedimulo e costringe la protagonista Nina alla fuga. Primitivismo e tensione epica, restituita con uno stile paratattico e spezzato che ricorda persino graficamente McCarthy, vanno di pari passo.

Non c'era luce dall'altra parte.
L'unica strada diventata cieca.
Così cominciò il patto, il vincolo.
Il piccolo paese al riparo.

Al riparo dalla furia degli uomini.
Il mondo era troppo feroce per essere affrontato.
Era la Sciagura.
Fu una decisione saggia.
La comunità si rinfrancò di fronte allo scampato pericolo.
Dimenticarono i lutti e nascosero i rimpianti.
Sulle montagne era la salvezza.
Nel mondo era il caos (Bertante ed. 2019: 7-8).

Gli spunti di partenza, come s'intuisce, nascono da affini convenzioni narrative. Ma come si dispiega questa lotta per sopravvivere? In realtà, è forse il termine 'sopravvivenza' a essere improprio se intendiamo la nozione nel suo significato ristretto di: impiegare qualsiasi energia fisica e intellettuale per restare in vita. Nella logica di una contrapposizione secca eroi-nemici, si distingue con nettezza brutale fra coloro che pensano soltanto a restare in vita, e per farlo rimuovono ogni problema etico arrivando alla violenza primordiale (lo stupro di gruppo e lo schiavismo in Longo, l'omicidio in Bertante, le violenze e ancora lo schiavismo in Ammaniti), e i protagonisti: ragazzi, bambini, più di rado adulti dal cuore puro, che si scoprono migliori perché sono gli unici a non cedere all'idea che, in nome del valore primario della vita, tutto sia permesso. Rispetto alle narrazioni storiche sul tema, quindi, non si rovesciano solo gli esiti (qui non si dà estinzione o suicidio), ma anche l'ideologia profonda, le ricadute sociali. Le ultime persone sono raffigurate in questi libri italiani come gli eredi di quel poco che la civiltà quasi condannata ha trasmesso di buono: la cultura della cura, l'educazione alla solidarietà reciproca, il patto sociale di tutela reciproca. Il realismo delle macerie prescrive che nessuno di loro uccida, compia ingiustizie, perché abbassarsi al livello degli altri sopravvissuti squalificherebbe il modello morale che incarnano per i lettori.

Fra i segnali di questa natura nobile ci sono le interazioni: l'amore adolescenziale fra Anna e Pietro in *Anna*; il sentimento di paternità che Leonardo sviluppa per Lucia, ridotta al mutismo dopo la violenza sessuale subita⁶; l'educazione all'autosufficienza che in *Nina dei lupi* Nina, scampata all'eccidio del suo villaggio, riceve da Alessio, e che li porta a formare una coppia. Ma anche senza esaminare le relazioni principali dei testi, nei piccoli gesti si ritrova con piena visibilità l'idea di un recupero della dimensione di cura, che contraddistingue la religiosità post-secolare dei protagonisti: basti menzionare l'abbondanza di scene di domesticazione, in libri profondamente immersi nella natura selvaggia. In *Nina dei*

lupi il rapporto privilegiato della protagonista con gli omonimi animali, guardiani della foresta in cui la ragazza cresce assieme all'eremita Alessio, ne segna la virtù – oltre a rimandare alla femminilità selvaggia dell'eroina di *Princess Mononoke*, il lungometraggio di Hayao Miyazaki del 1997 che ricorda il libro di Bertante per snodi della trama, ambientalismo, sguardo critico sulla modernità. *Anna*, dopo il *Prologo*, si apre con lo scontro fra la giovane protagonista e un pastore maremmano che la attacca mentre lei è in cerca di cibo (Ammaniti ed. 2015: 8-12): ma, una volta che è stato sconfitto, l'animale viene addomesticato e, ribattezzato "Coccolone", accompagna i due fratelli in tutte le loro peregrinazioni. Il suo mancato annegamento durante la traversata dello Stretto (altro richiamo, per inciso, alla traversata del mar Rosso da parte del popolo eletto) costituisce l'apice drammatico del finale (Ammaniti ed. 2015: 245-8). Nell'*Uomo verticale*, prima che gli eventi precipitino, l'incontro di Leonardo con un cucciolo di cane randagio prelude alla sua trasformazione. Davanti all'animale abbandonato, nel professore apatico, licenziato da un lavoro che non lo appassiona più a causa di una relazione con una studentessa, iniziano a germogliare i semi di una conversione etica, che a sua volta è descritta letteralmente come un processo di genitorialità.

Sorrise del brulicare delle luci e della bellezza di alcuni fuochi che ardevano su una collina a est. Il cane aveva allungato il respiro e il calore del suo corpo passava la camicia scaldandogli il petto; l'odore che emanava era quello delle cose appena venute al mondo, ma ancora prive di nome. Quello che si può sentire in una sala parto e nelle cantine dove i formaggi sono messi a stagionare. In una cartiera. Odore di transizione.

– Non ti chiamerò, – disse, accarezzandogli la testa con un dito (Longo ed. 2022: 19-20).

Se il motivo di partenza può ricordare *Vergogna* di Coetzee (1999), gli esiti sono opposti. David, il protagonista di *Vergogna*, viene espulso dall'università e finisce, dopo una riconciliazione impossibile con la figlia e con le violenze della comunità nera (retaggio della segregazione dei bianchi), a lavorare in un crematorio per cani. Leonardo, dopo una prima esitazione, dà al suo cane il nome di Bauschan (sulla scia di *Cane e padrone* di Thomas Mann), e se lo porta dietro assieme ai figli come un membro della famiglia. Nel senso di reciproca appartenenza si annida il vero scopo dell'esistenza ("A quel fragile chiodo cercò di appendere il quadro della sua vita, che mai come ora gli appariva essere stata da sempre miserabile e inetta",

Longo ed. 2022: 177), che nel mondo pre-catastrofico si era perduto. Ma in un nuovo contesto del disordine, senza più norme condivise, le avventure di tutti questi personaggi sono l'abbozzata quintessenza di qualcosa che era alla base già dell'*Esodo*⁷: un tentativo di preservare la legge. In queste riprese mancano la tensione verticale del Dio biblico, le sue punizioni, il suo rigorismo. Vi subentra una morale elastica e solidale, che fa a meno dell'istanza superiore per proporre una ricerca provvisoria e moderata del senso dell'esistenza, nell'apparente radicalismo dello scenario estremo.

Per questa ragione, i segni riconoscibili di un credo, di una fede, sono prevalentemente associati agli antagonisti, e ai protagonisti è riservato il compito di combatterli in nome di una legge particolare e provvisoria, ma autentica, attraversata da tensioni post-secolari. Se nell'*Esodo* lo splendore del vitello d'oro rappresentava l'idolo falso di una comunità che aveva smarrito la sua direzione verso la salvezza, qui i nemici sono rappresentati *sic et simpliciter* come falsi profeti, che nel caos della catastrofe tentano di reinstaurare l'ordine attraverso l'istituzione del culto e l'assoggettamento dei propri adepti. Il capo dei predoni che invadono Piedimulo in *Nina dei lupi*, dal nome parlante di Fosco, è una figura dispotica che comanda i suoi soldati con un carisma quasi sovranaturale. L'ignoranza dell'ambiente, che porta gli invasori a esaurire rapidamente le risorse del villaggio per i loro piaceri, lo inabissa in una spirale di paranoia e delirio di onnipotenza. Verso la fine del libro, poco prima dello scontro finale con Nina e Alessio, Fosco compie la sua trasformazione in una marionetta blasfema, che del prete ha solo l'apparenza oscena, l'aura insincera, ma non la fede. È per questo, con logica manichea, che nella battaglia finale è destinato a soccombere:

Fosco è di fianco alla pira con la rivoltella in mano. La tunica da prete ondeggia mossa dal vento, gli si vedono i coglioni penzolare. Assassino sconcio, assassino senza dignità. Tiene il crocefisso ben in vista, puntato verso il nemico. Farfuglia stupidaggini da caserma, il suo sguardo manca d'espressione. Come un mentecatto, grato al mondo della sua mancanza (Bertante ed. 2019: 269).

La stessa dinamica spicca in Ammaniti e Longo. Il culto della "Picci-ridduna", una misteriosa adulta che, si vocifera, riesce a guarire chi viene contagiato e ha permesso la ricostituzione di una nuova comunità lontano, da qualche parte (Ammaniti ed. 2015: 55), serpeggia fra i bambini sopravvissuti di *Anna* e li porta ad aggregarsi in massa per compiere rituali di espiazione collettiva. Come consueto nel recupero postmoderno e a-gerarchico

che Ammaniti fa dei materiali *pop* (canzoni, memorie cinematografiche, tratteggi fumettistici), e più in generale nel riuso di prodotti industriali e culturali della tarda modernità nelle storie post-catastrofiche occidentali (su questo rimando a Sturli 2022), l'apparizione della Picciridduna in una scena cruciale del romanzo è annunciata con le musiche di Amedeo Minghi e Mina. Le 'canzonette' nel contesto distopico del romanzo sono da un lato, per i bambini, alla stregua di litanie sacre, e ai lettori rivelano un sottotesto grottesco che ci preannuncia chi sia, esattamente, la Picciridduna. La sua annunciazione alla folla di bambini, gestita dal servizio d'ordine dei "bambini blu", ha i crismi di una messa, che dovrebbe lavare le macchie dei sopravvissuti (non solo metaforiche: la peste del libro si manifesta con punti rossi sulla pelle). Questo finché la falsa divinità della santona non viene smascherata dallo sguardo esterno di Anna, la quale assiste al rito mescolata fra la folla mentre cerca Astor. Del resto, converrà ricordare che, se pure Anna non crede in alcun Dio riconosciuto, le sue azioni nel libro sono ispirate dai moniti che la madre le ha rivolto prima di morire, esposti nei lunghi *flashback*⁸: le regole stabilite dal genitore su come comportarsi, come prendersi cura del fratello e come affrontare le sfide della vita adulta sono scritte nel "quaderno delle Cose Importanti" (Ammaniti ed. 2015: 69-71), inteso senza alcuna ironia come un postmoderno testo sacro a cui Anna si affida con devozione una volta che gli dèi (in questo caso gli adulti) hanno abbandonato il mondo. Grazie a questo bagaglio di conoscenze, la Picciridduna viene svelata dallo sguardo di Anna come una specie di creatura ibrida e blasfema, un'adulta-bambina coi segni dell'idiozia, reclutata dall'esercito dei bambini blu per scopo di lucro, o forse, ancora peggio, per illusione:

Anna si chiese perché la Rossa avesse risparmiato la Picciridduna. Forse perché era mezzo uomo e mezza donna. Di sicuro non era un vero Grande.

Non salverà nessuno. Nemmeno se stessa.

Un sorriso amaro si formò sulle labbra della ragazzina mentre tutti, impazziti, si lanciavano sul carro cercando di toccare l'essere deforme, ma i blu li respingevano a bastonate (Ammaniti ed. 2015: 157-8).

Similmente, in Longo il principale antagonista è un santone crudele di nome Richard, che gestisce una comunità di adepti violenti che praticano lo schiavismo, l'omicidio e lo stupro: è lui a tenere prigionieri presso il suo accampamento Leonardo e i due figli, prendendo Lucia come sua concubina e causandone la gravidanza. Inequivocabilmente, ci viene presentato

come un messia rovesciato, che punta su una generica *allure* sacrale per mantenere sottomessi i suoi fedeli:

L'uomo si fermò e rimase a fissare con un sorriso benevolo le nuche dei due penitenti. Leonardo capì che era lui, Richard.

È Cristo, pensò, o qualcuno che fa di tutto per somigliargli.

Vestiva un saio chiaro di tela grezza e calzarti di pelle. I lunghi capelli di colore castano e la barba di qualche giorno completavano l'effetto ieratico della sua figura (Longo ed. 2022: 219-20).

Sebbene in un primo momento Richard venga descritto come “il Cristo di questo tempo” (Longo ed. 2022: 235), ideale in un'epoca di cecità collettiva, la sua sconfitta passa per la progressiva presa di coscienza di Leonardo. Resistente al suo fascino, l'“uomo verticale” durante la sua lunga prigionia riesce a forare il velo dell'apparenza ieratica di Richard e arriva a vederlo per ciò che davvero è: un falso profeta, “un animo mediocre vestito di piume”, impuro (“la bassezza e la paura erano evidenti come lo è una goccia d'olio in uno specchio d'acqua”, Longo ed. 2022: 269). A quel punto, può finalmente affrontarlo sul suo stesso terreno e batterlo col suo coraggio. Visto che uno dei riti a cui Richard sottopone i suoi prigionieri consiste nel metterli a coppie l'uno di fronte all'altro e costringerli a scegliere se tagliarsi un dito o uccidere chi hanno di fronte, Leonardo accetta la sfida: salvo, nel mezzo di questa versione primitiva della *roulette* russa, alzare la posta fino a far saltare il tavolo.

Leonardo posò l'ascia sul tavolo e guardò la propria mano abbandonata nel sangue. Sentiva l'elettricità risalire lungo il braccio e formare attorno al copro un cerchio dentro il quale si sentiva protetto quanto mai lo era stato. Avvertì che il padre e la madre erano con lui, e anche quel fratello morto all'età di tre mesi, di cui la madre gli aveva parlato una volta soltanto. Un bambino che non era lui, ma che era a lui molto simile, e che d'ora in avanti non si sarebbe più sentito solo. Poi si ricordò di Richard.

Posò l'ascia sulla scrivania e, raccolta con la destra la mano mozzata, gliela gettò in grembo. L'uomo fece per alzarsi, ma i suoi occhi si rovesciarono all'indietro e svenne urtando la testa contro il bordo del tavolo. Leonardo ne osservò il corpo accartocciato sul pavimento (Longo ed. 2022: 292-3).

Non può sfuggire il sottotesto religioso della scena. Disposto a sacrificare una parte importante di sé stesso pur di salvare la sua famiglia, Leonardo ha sconfitto Richard dimostrando che la sua fede è più forte,

attraverso un gesto di netta eco evangelica: sia in Matteo 18, 6-10 sia in Marco 9, 42-49 Gesù ammonisce che, se la propria mano dà scandalo, è meglio tagliarla che entrare con due mani nel fuoco inestinguibile della Geenna. Con gesti simili, le ultime persone palesano il recupero di una religiosità sincretica e provvisoria, via di una salvezza collettiva che viene suggerita qui come in molti altri romanzi della categoria. In Ammaniti, Anna riesce a smascherare l'inganno della Picciridduna, recupera il fratello e, nel finale del romanzo, li vediamo indossare delle scarpe da ginnastica Nike: per via del consueto rimescolamento fra *pop* e sacrale, i due credono su ispirazione di Pietro che le scarpe possano renderli immuni alla pestilenza (Ammaniti 2015: 119-20). Ma il finale del romanzo li vede camminare verso l'orizzonte indossando una scarpa per uno, davanti a un volo di farfalle nere: simbologia diretta del messaggio edificante che, seppure ignoriamo il destino di Anna e Astor, dobbiamo imparare che nessuno può salvarsi da solo, e forse l'avvenire delle ultime persone riserva una speranza di rinascita⁹. Rinascita che, a chiudere il cerchio del mio discorso, in queste storie è spesso tutt'altro che metaforica e sta a significare che le ultime persone non sono tali in tutti i sensi della parola. Uno *step* decisivo della formazione di Anna, cioè la cattura e l'uccisione di un polpo che quasi la porta ad annegare nel mare di Cefalù, coincide con le sue prime mestruazioni (Ammaniti ed. 2015: 192-5) e l'ingresso nella fase dell'adolescenza che, come noto, è la soglia privilegiata di tutta l'opera di Ammaniti: se è diventata fertile e non ha ancora contratto la Rossa, forse nel futuro oltre la fine del libro si potrà perpetuare la specie. In *L'uomo verticale* la gravidanza e il parto di Lucia, portato a termine in un luogo riparato in cui finalmente Leonardo e i suoi riescono a vivere in pace, lava via il trauma della violenza e annuncia la fine della guerra permanente. La trasformazione di Nina da bambina inesperta a giovane donna passa per il concepimento di un bambino con Alessio. Dopo aver sconfitto Fosco e i suoi predoni per la riconquista di Piedimulo, Nina ritorna nei boschi e la sua sparizione le permette di venire elevata a figura sacra, guerriera e madre. La sua divinizzazione mostra in modo eloquente il tipo di ritorno alla natura e a una dimensione ecologica persino primitiva che Bertante, in *Nina dei lupi*, indica come strategia di sopravvivenza. Per questo il finale si dispiega nei toni di una leggenda sacra:

Passarono altri inverni, fiorirono altre primavere.

A decine, e poi ancora.

Le leggende si unirono nel mito.

In tutte le vallate sopra al grande lago si raccontava la storia della bambina che divenne donna, crescendo sola tra le bestie selvagge.

La giovane sposa del Fondatore che allevò il figlio nel ventre della Montagna Scura e che ne fece un uomo vigoroso e invincibile [...] Si diceva che governasse interi branchi di lupi, che sapesse parlare con tutte le bestie della montagna, quelle nuove e quelle antiche. Che guarisse con le erbe, con le mani, con il respiro e con parole misteriose. Che conoscesse le antiche parole dei poeti, la lingua segreta delle creature dei monti, dei laghi, dei fiumi e della foresta, ritornate alla luce dopo un lungo sonno. Che cavalcasse la caccia selvaggia nelle notti di Tramontana Nera, tenendo lontane le ombre perdute e gli spiriti nefasti (Bertante ed. 2019: 284-5).

3 **Gli ultimi sono i primi**

Proviamo quindi a fare una sintesi che costituisca solo un punto di partenza per future analisi su un campione più ampio di testi italiani contemporanei. Sebbene la lotta per la sopravvivenza sia teoricamente la benzina del motore narrativo di queste storie, è tracciata una linea netta fra la nuda vita della anti-comunità dei nemici e un'esistenza significativa dei protagonisti (resa tale da istanze post-secolari, nel filo interrotto di una tradizione religioso-letteraria che ho cercato di mettere in luce). Le storie delle ultime persone in questo senso si distaccano dalla tradizione otto-novecentesca di questo sotto-genere: non sono racconti di isolamento, disperazione, morte, sparizione; i loro tratti narrativi scivolano spesso nell'intrattenimento, mentre le componenti speculative e saggistiche sono espunte; infine, l'atto di pensare l'umanità alla sua fine è una spinta per concepire un nuovo inizio, una biblica palingenesi che apre all'idea di nuova comunità. Sono insomma esperimenti con l'etica, i cui dilemmi, è stato notato, sono discutibili con più facilità tramite i casi particolari delle ipotesi narrative fantascientifiche o realistiche che tramite la sistematizzazione astratta del pensiero¹⁰. Le considerazioni di Danowski e Viveiros de Castro in questo senso inquadrano l'orizzonte di pensiero delle ultime persone contemporanee, che con argomenti altrettanto validi potrebbero essere definiti 'prime persone' (del mondo a venire):

Parlare della fine del mondo non significa parlare della necessità di immaginare un nuovo mondo al posto di quello presente, ma un nuovo popolo; il popolo che manca. Un popolo che crede nel mondo e che lo dovrà creare

con ciò che gli lasciamo del mondo (Danowski, Viveiros de Castro 2017: pos. 2993 di 3502).

Le apocalissi laiche che si raccontano non sono giudizi conclusivi, come filologicamente l'Apocalisse è stata, ma situazioni di crisi sistemica che portano a ridiscutere l'essenziale e il superfluo nelle forme di vita odierne. Nonostante le ambientazioni, loro ottica è riformatrice, non ha il radicalismo o il nichilismo di alcune correnti estreme del pensiero ecologico contemporaneo come l'Estinzione nella concezione Knight e il Primitivismo di Zerzan (per una sintesi, utile Meschiari 2020). Quindi, se le storie delle ultime persone smuovono la sensibilità dei contemporanei, è anche in virtù di una tensione all'autenticità e a una pratica ecologica di rispetto del mondo circostante e degli altri: tensione che nella rappresentazione realistica del mondo è percepita come impossibile. La semplificazione rappresentativa delle storie delle ultime persone non avrebbe solo una funzione riformatrice e consolatrice: sarebbe piuttosto una darwiniana "forma di esonero"¹¹, una maniera di scomporre ed essenzializzare alcuni aspetti problematici della realtà, ormai irrepresentabile come intero. In tale ottica, le ultime persone sono una maschera di noi stessi, una costruzione sociale alternativa della realtà che ci troviamo a conoscere (su questa nozione cfr. il classico studio di Berger, Luckmann 1969), e stilizzano aspetti nascosti che per lo spazio di una storia sono portati dallo sfondo al primo piano: non troppo lontano da come, se è lecito il cortocircuito, l'opera lirica ha teatralizzato su scenari esotici, improbabili intrecci erotici e personaggi senza troppe ombreggiature psichiche i turbamenti e le passioni degli spettatori. Gettandoci in un mondo cui tutto quanto c'è di superfluo o di disorientante è stato rimosso, la letteratura delle ultime persone funziona come una via simil-esistenzialista e pseudoreligiosa alla reinterpretazione di noi stessi come mortali e terrestri. È un "universo simbolico" (Berger, Luckmann 1969: 138-ss.) che ci rimette finalmente davanti all'imminenza rimossa della morte, indicando, con licenza di fantasticare sul peggior dei mondi possibili, come dobbiamo costruire socialmente la realtà: solo così potremo restare vivi, e umani, più a lungo che riusciamo.

NOTE

- 1 I libri di cui mi occuperò sono stati tutti ristampati più volte, quelli di Longo e Bertante oggetto di nuove edizioni a pochi anni dalla prima. Infatti, saranno citati dalle riedizioni 2022 e 2019, rispettivamente per Einaudi e Nottetempo.
- 2 La miniserie televisiva di *Anna*, scritta e diretta da Ammaniti stesso sulla base del suo romanzo, esce nel 2021 per Sky Italia; il film di *Nina dei lupi* è attualmente in produzione e la sua uscita, per la regia di Antonio Pisu, è prevista per la fine del 2023.
- 3 “Gli scrittori che hanno letto e rielaborato la Bibbia nel XX secolo [...] hanno quasi costantemente dubitato e negato. Nei casi più interessanti, lo hanno fatto come il testo biblico richiede, cioè assumendone le aporie non nella chiave logica della contraddizione, ma in quella filosofica di un ‘pensiero del limite’: è in questa dimensione, cioè come integrazione discorsiva o problematizzante di istanze culturali e letterarie tipiche del XX secolo, che la parola biblica forgia contenuti e forme di scrittura” (Gentili 2016: 11).
- 4 “I dotti dicono che il termine religione potrebbe avere due fonti o origini [...] vorrebbe dire riunire, raccogliere, rilevare, percorrere o rileggere. Ma non dicono mai quale termine sublime la lingua contrappone al religioso, per negarlo: la negligenza. Chi non ha religione alcuna non deve dirsi ateo o miscredente ma negligente. La nozione di negligenza fa capire il nostro tempo” (Serres, ed. 1991: 65).
- 5 “Nelle case del paese dio era stato dimenticato, come tante altre cose che prima della Sciagura sembravano indispensabili” (Bertante ed. 2019: 30).
- 6 “Lucia allungò le gambe posandogli i piedi in grembo. Leonardo glieli prese fra le mani. Gli parve la prima cosa bella che faceva da molti anni a quella parte” (Longo ed. 2022: 106).
- 7 Prendendo un’edizione commentata affidabile della Bibbia, lo troviamo scritto in modo inequivocabile: “Il libro dell’*Esodo* contiene i cardini della fede, dell’identità e della vita d’Israele: il Signore, mediante Mosè, rivela il proprio Nome al popolo; fa sperimentare la propria presenza nei ‘segni’ forti contro l’Egitto e nella salvezza al Mar Rosso. La celebrazione della Pasqua permette a ogni generazione di Ebrei di rivivere e riappropriarsi della liberazione dalla schiavitù. Mediante l’alleanza al Sinai, Israele diviene il popolo di Dio, con l’impegno di osservare la legge. Nella tenda innalzata da Mosè, Dio abita in mezzo al suo popolo” (Bibbia, ed. 2008: 81). Ma si veda anche la riflessione di Frye: “I racconti della creazione e dell’esodo nel Pentateuco rientrano in un contesto di legge – la prescrizione di certe forme di azione – [...] L’obbedienza alla legge rende la vita di una persona una serie prevedibile di condizioni che si ripetono: pace, prosperità, libertà. Anche la disobbedienza alla legge rende la vita una serie di sciagure a ripetizione: conquista, schiavitù, miseria, come nel libro dei Giudici” (Frye, ed. 2018: 117).

- 8** Se questa non è la sede per sviluppare il ragionamento, pure va notato che le surdeterminazioni cristiane costellano molte opere di Ammaniti con puntiglio didascalico: nella vicenda di *Io non ho paura* (2001) l'autore suggerisce una lettura della salvezza del prigioniero Filippo da parte di Michele Amitrano come versione postmoderna e infantile dell'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro (cfr. l'incubo *horror* di Michele in Ammaniti 2014: 42; 79-85); in *Come Dio comanda* (2006) il riecheggiamento è forte sin dal titolo.
- 9** Non è superfluo notare, a riguardo, che il finale aperto del libro nella serie televisiva viene riscritto da Ammaniti nei termini di un lieto fine: i due bambini trovano altri sopravvissuti, immuni dalla pestilenza, e si suggerisce che la vita ricomincerà.
- 10** “Le narrazioni della catastrofe funzionano non solo come fantasia dell'implosione del reale, bensì come esercitazione della politica dell'emergenza. Esse rendono pensabile e accettabile ciò che nella normalità non è né eticamente sostenibile né politicamente giustificabile. Il momento del disastro sospende il carattere vincolante dei nostri valori etici, nonché i principi del consenso politico di base” (Horn 2021: 43). Cfr. anche Zapf 2016.
- 11** Il significato di questa espressione si trova in Cometa: “Sappiamo [...] che ogni forma di compensazione culturale, tecnologica come estetica, finisce per aumentare il ‘disagio’ che proviamo al cospetto di una civiltà troppo complessa perché un singolo individuo possa sopportarla e dominarla. Ricorrere a forme di ‘esonero’, anche e soprattutto estetiche, significa sottrarsi al peso della realtà, agli oggettivi pericoli che l'ambiente e i nostri conspecifici rappresentano e, non da ultimo, alle reti di significati che noi stessi ci siamo costruiti intorno” (Cometa 2018: 232).

BIBLIOGRAFIA

- Ammaniti, Niccolò (2014), *Io non ho paura*, Torino, Einaudi.
- , (2015), *Anna*, Torino, Einaudi.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (ed. 1969), *La realtà come costruzione sociale*, trad. it. di Marta Sofri Innocenti e Alessandro Peretti, Bologna, Il Mulino.
- Bertante, Alessandro (2019), *Nina dei lupi*, Roma, Nottetempo.
- Bibbia (ed. 2008), *La sacra Bibbia*, ed. a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Bologna, UELCI.
- Byron, George (ed. 1986), *Pezzi domestici e altre poesie*, ed. e trad. it. di Giovanni Dapino, Torino, Einaudi.

- Cometa, Michele (2004), *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, duepunti.
- , (2018), *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci.
- Cronon, William (2015), *The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature in Ecocriticism. The Essential Reader*, ed. Ken Hiltner, Londra e New York, Routledge: 101-19
- Danowski, Deborah; Viveiros de Castro, Eduardo (ed. 2017), *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, trad. it. di Alessandro Lucera e Alessandro Palmieri, Roma, Nottetempo (Kindle ed.).
- Deren, Jennifer (2017), “Revolting Sympathies in Mary Shelley’s *The Last Man*”, *Nineteenth-Century Literature*, 72, 2: 135-60.
- Frye, Northrop (ed. 2018), *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, trad. it. di Giovanni Rizzoni e revisione di Simona Plessi, presentazione di Piero Boitani, Milano, Vita e Pensiero.
- Elmer, Jonathan (2009), “‘Vaulted Over by the Present’: Melancholy and Sovereignty in Mary Shelley’s *The Last Man*”, *Novel: a Forum on Fiction*, 42, 2: 355-9.
- Fisher, Mark (ed. 2017), *The Weird and the Eerie. Lo strano e l’inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di Vincenzo Perna, postfazione di Gianluca Didino, Roma, Minimum Fax.
- Gentili, Sonia (2016), *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci.
- Gillet, Jean (2004), *Du dernier au premier homme: Le Brouillage des signes dans l’épopée de Grainville*, in *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, ed. Judith Labarthe, Bruxelles, Peter Lang, 113-27.
- Guise, René (1983), *Les romans du ‘fin du monde’: le problème de la mort collective au XIXe siècle*, in *La mort aux toutes lettres*, ed. Gilles Ernest, Nancy, Presses Universitaires de Nancy: 172-5.
- Habermas, Jürgen (2008), “Notes on Post-Secular Society”, *New Perspectives Quarterly*, 25, 4: 17-29.
- Horn, Eva (ed. 2021), *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*, trad. it. di Raffaele Scolari, Milano-Udine, Mimesis.
- Lino, Mirko (2014), *L’Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere.
- Longo, Davide (2022), *L’uomo verticale*, Torino, Einaudi.
-

- Luckhurst, Roger (2017), *From Scientific Romance to Science Fiction: 1870–1914*, in *Science-Fiction: a Literary History*, ed. Roger Luckhurst, Londra, The British Library: 44-71.
- Luperini, R., Ginzburg, A., Cataldi, P. (2011), “Cormac McCarthy, *La strada* (2006), *Allegoria*, XXIII, 63: 173-208.
- Malvestio, Marco (2021), *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Roma, Nottetempo.
- Mariani, Maria Anna (2022), *Italian Literature in the Nuclear Age. A Poetics of the Bystander*, Oxford, Oxford University Press.
- Meschiari, Matteo (2020), *Visioni della fine. Cosmologia Cosmopoiesi Cosmopolitica*, in *L'uomo e il cosmo nella storia. Paradigmi, miti, simboli*, Atti del Convegno Internazionale, Palermo, 18-20 settembre 2019, ed. Ignazio E. Buttitta e Antonino La Barbera, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 77-81.
- Mussgnug, Florian (2015), “Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning”, *Between*, V. 10: 1-17.
- Paley, Morton D. (1991), “‘Le dernier homme’: The French Revolution as the Failure of Typology”, *Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal*, 24, 1: 67-76.
- Scaffai, Niccolò (2016), *Mondi sconosciuti: ecologia e letteratura*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, ed. Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016: 17-35.
- Serres, Michel (ed. 1991), *Il contratto naturale*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli.
- Shelley, Mary (ed. 1997), *L'ultimo uomo*, trad. it. di Chiara Zanolli e Laura Caretti, presentazione di Laura Caretti.
- Simonetti, Gianluigi (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Sturli, Valentina (2022), “Catastrofi ecologiche e tecnologiche: i paesaggi e gli oggetti straniati nelle post-apocalissi contemporanee”, *Status Quaestionis*, 22: 393-411.
- Suvin, Darko (1979), *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New York, Yale University Press.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A. (2002), “Performing History, Performing Humanity in Mary Shelley’s *The Last Man*”, *Studies in English Literature 1500-1900*, 42, 4: 753-80.
- Zapf, Hubert (2016), *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*, New York, Bloomsbury.

Zonch, Marco (2023), *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa contemporanea*, Firenze, Cesati.

Lorenzo Marchese è ricercatore in Letterature comparate presso l'Università di Palermo, dove insegna Letteratura italiana contemporanea per Scienze della comunicazione. In precedenza, ha insegnato e svolto ricerche presso l'Università dell'Aquila e l'Università di Chieti-Pescara. Ha lavorato come traduttore dall'inglese e dal francese (Bompiani, Minimum Fax) e come consulente editoriale per la casa di produzione cinematografica Cattleya. Collabora con la pagina culturale del «Tirreno» e con varie testate cartacee e digitali. Ha pubblicato gli studi in volume *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Transeuropa, 2014) e *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Quodlibet, 2019). Fra i suoi argomenti di ricerca figurano le forme narrative di confine fra storiografia e finzione nel panorama internazionale (autofiction, non-fiction, biofiction), l'intersezione fra narrativa e sapere filosofico nel romanzo-saggio italiano e straniero, lo studio tematico e formale di alcuni autori del Novecento italiano (Primo Levi, Cesare Pavese, Guido Piovene), l'ecologia letteraria. | Lorenzo Marchese is assistant professor in Comparative literature at University of Palermo, where he teaches Contemporary Italian Literature for Media Studies. He has previously taught and conducted research at University of L'Aquila and University of Chieti-Pescara. He worked as a translator (English-French > Italian) and as an editorial consultant for the Italian movie production company Cattleya. He writes for the culture section of the daily newspaper «Il Tirreno», as well as for several journals and magazines. He has published the books *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Transeuropa, 2014) and *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Quodlibet, 2019). Among his research topics there are the narrative forms between fact and fiction (*autofiction, non-fiction, biofiction*), the crossing between philosophy and narration in the novel-essay, the formal and thematic study of selected Italian writers in 20th century (Primo Levi, Cesare Pavese, Guido Piovene), the issues of literary ecology.