

GIOVANNI VITO DISTEFANO

La natura della fine.
Leopardi e Mary Shelley agli albori dell'immaginario postapocalittico contemporaneo

In

Contemplate/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2023
Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplate-abitare>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNI VITO DISTEFANO

*La natura della fine.**Leopardi e Mary Shelley agli albori dell'immaginario postapocalittico contemporaneo*

Il contributo individua nell'opera pressoché coeva di Mary Wollstonecraft Shelley (The Last Man) e di Giacomo Leopardi (Le operette morali) due radici distinte, e in certa misura complementari, dell'immaginario postapocalittico contemporaneo. Riassunte le specificità e le ragioni di queste due prospettive sulla fine del mondo – sentimentale e romanzesca versus generale e filosofica – si indagano in conclusione affinità e divergenze nella rappresentazione della natura.

0. Lo sviluppo dell'immaginario postapocalittico contemporaneo¹ è stato spesso collegato all'ansia epocale generata nel Novecento dalle immani catastrofi belliche e umanitarie – la bomba nucleare, la Shoah – e, più recentemente, dalla crisi ecologica e dal cambiamento climatico.² Testimonianze decisive invitano però a retrodatare la fioritura di questo genere narrativo almeno al primo quarto del XIX secolo³. In questo contributo vorrei partire da una semplice coincidenza di date, alla quale però è forse possibile attribuire un significato che trascende il mero dato evenemenziale. Nel 1824 Leopardi scrive gran parte delle *Operette morali*⁴, e tra queste il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* nel quale immagina i due personaggi del titolo discorrere dell'avvenuta scomparsa del genere umano. Sempre nel 1824, in Inghilterra, Mary Wollstonecraft Shelley, già celebre per *Frankenstein* (1818), è al lavoro su *The Last Man*,⁵ romanzo nel quale racconta, dalla prospettiva dell'ultimo superstite, l'estinzione dell'umanità causata da una devastante epidemia di peste.

¹ Il termine, ormai d'uso, merita tuttavia qualche chiarimento terminologico. Con sfumature di significato non trascurabili, il postapocalittico contemporaneo racconta eventi catastrofici – almeno da un 'certo' punto di vista – e tali da introdurre una discontinuità radicale nello sviluppo della/di una civiltà, soffermandosi sui loro effetti più o meno immediati. Diversamente dalle apocalissi classiche e mitologiche, esso non prevede una rivelazione né un'utopistica realizzazione finale della storia (*eschaton*, *millennium*) (cfr. M. D. PALEY, *Mary Shelley's The Last Man: Apocalypse Without Millennium*, «Keats-Shelley Review» IV (1989), 1-25) – per quanto i fatti narrati nei racconti della fine possano sovente offrire affacci significativi sul mondo e sull'epoca che in essi trovano compimento (cfr. J. BERGER, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 5: «The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end»). Cfr. inoltre F. LA MANTIA, S. FERLITA, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano, Francoangeli, 2015, 9-20.

² Cfr. BERGER, *After the End...*, xiii: «in the late twentieth century we have had the opportunity, previously enjoyed only by means of theology and fiction, to see after the end of our civilization – to see in a strange prospective retrospect what the end would actually look like: it would look like a Nazi death camp, or an atomic explosion, or an ecological or urban wasteland. We have been able to see these things because they actually occurred. The most dystopic visions of science fiction can do no more than replicate the actual historical catastrophes of the twentieth century». Cfr. inoltre T. COSSU, *Visioni di apocalissi culturali nell'Antropocene. La crisi radicale dell'umano in Ernesto De Martino e in The Road di Cormac McCarthy*, «Medea», V (2019), 1, 2019, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3959>; S. JOYCE, *Transmedia Storytelling and the Apocalypse*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018; L.A. CLARK, A. FIRESTONE, M.F. PHARM (a cura di), *The Last Midnight. Essays on Apocalyptic Narratives in Millennial Media*, «Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy», 53, McFarland, Jefferson, 2016; H.J. HICKS, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*, London, Palgrave Macmillan, 2016; B. GURR (a cura di), *Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2015; F. MUSSGNUM, *Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, «Between», V (2015), 10, <http://www.Betweenjournal.it/>.

³ A conclusioni analoghe perviene J. HAY, *Postapocalyptic Fantasies in Antebellum American Literature*, Cambridge, Cambridge U.P., 2017, 1 e 13: «while the postapocalyptic genre is certainly flourishing in the twenty-first-century, its origins run deep into the early years of the nineteenth century».

⁴ Pubblicate presso l'editore Stella a Milano nel 1827. Nel seguito si farà riferimento alla seguente edizione: G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Rizzoli, 2008.

⁵ Pubblicato a Londra nel 1826. Nel seguito si farà riferimento alla seguente edizione: M. WOLLSTONECRAFT SHELLEY, *The Last Man*, a cura di A. R. McWhir, Peterborough, Broadview, 1996.

1. Una sorta di autobiografismo *en travesti* è uno degli aspetti più originali del modo in cui Mary Shelley interpreta il tema apocalittico.⁶ Il suo romanzo trasfigura nella vicenda eccezionale dell'estinzione dell'umanità caratteri e personalità appartenenti alla sua vita e ai suoi affetti: lei stessa, il marito, l'amico Lord Byron, la sorellastra Claire Clairmont, i figli di entrambe le coppie, il padre William Godwin.⁷ Tutti sono ben riconoscibili nella storia dell'ultimo superstite, che diviene così l'elaborazione finzionale di un tema che ha segnato nel profondo il vissuto e la sensibilità dell'autrice: la perdita, nelle sue multiformi declinazioni di ordine materiale, relazionale, psicologico:

The last man! Yes I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of a beloved race, my companions, extinct before me.⁸

Così la scrittrice nel suo diario il 14 maggio 1824, a testimonianza della particolare curvatura da lei impressa alla tematica postapocalittica.

L'intera prima metà del romanzo, dalla quale la peste è del tutto assente, è un dettagliato racconto di formazione che scandisce le progressive acquisizioni del protagonista-narratore: il raggiungimento di un elevato status culturale e sociale, lo stringersi delle amicizie e degli amori, la costruzione della casa di famiglia nello splendido scenario del parco di Windsor. Apparentemente divagante, questa lunga preparazione è funzionale a porre le condizioni per poter poi inscenare, pateticamente e verbosamente, il 'venir meno' delle cose, delle situazioni e delle persone, ovvero la perdita nelle sue molteplici sfaccettature: il lutto e la separazione, come perdita degli affetti; la migrazione, come separazione forzata dai luoghi cari; la rovina personale, come perdita della propria posizione sociale; la solitudine, come venir meno di ogni relazione interpersonale. L'ultimo uomo di Mary Shelley è essenzialmente colui che ha potuto sperimentare la perdita nel massimo grado concepibile.

Alla centralità tematica della perdita, correlato finzionale di un'esperienza intimamente e drammaticamente vissuta dall'autrice, corrisponde la cifra stilistica del patetico-sentimentale, sotto la quale si unificano i diversi registri del romanzo, le parti narrative, le descrizioni, le prolisse divagazioni filosofiche. Un insistito patetismo è ciò che più nettamente contraddistingue il romanzo di Mary Shelley rispetto alle più significative opere tematicamente affini scritte all'epoca in area inglese,⁹ ed è forse la chiave principale per spiegare il suo esito segnato da non poche critiche.¹⁰

⁶ Forse motivato dalla ragione pragmatica di aggirare il divieto imposto da Sir Timothy, il padre di Shelley, di scrivere della vita del figlio.

⁷ Non sempre secondo una corrispondenza uno ad uno, cfr. PALEY, *Mary Shelley's The Last Man...* Sull'interpretazione biografica già W.E. PECK, *The Biographical Element in the Novels of Mary Wollstonecraft Shelley*, «PMLA», XXXVIII (1923), 1, 196–219.

⁸ M. WOLLSTONECRAFT SHELLEY, *The Journals*, vol. 2, a cura di P. R. Feldman, D. Scott-Kilvert, Oxford, Clarendon, 1987, 476–77.

⁹ Lo scarto è evidente rispetto all'opera più prossima sul piano formale, il romanzo di J.B. COUSIN DE GRAINVILLE, *Le Dernier Homme* (1805, tradotto in inglese nel 1806 con il titolo *Omegarus and Syderia, a Romance in Futurity*) nel quale è ancora molto forte l'influenza dell'escatologia biblica. Una certa posa ieratica e l'idea che un disegno divino presieda alla fine del mondo sono ancora presenti nella poesia omonima di T. CAMPBELL (*The Last Man*, «New Monthly Magazine», VIII (1823), 272–73), nella quale emerge però una linea polemica anti-moderna condivisa da Mary Shelley (cfr. *infra*). Più vicina alla prospettiva dell'autrice la macabra forza immaginativa di *Darkness* di LORD BYRON (in *The Prisoner of Chillon and Other Poems*, London, Murray, 1816), che nella sua impressionante oggettività rimane tuttavia – con l'eccezione dei pochi versi dedicati all'episodio del cane fedele – molto distante dal patetico, inteso come manifestazione verbale dei sentimenti dei personaggi.

¹⁰ Tra i difetti più spesso menzionati dalla critica: la verbosità, la tendenza alla divagazione, la mancanza di una linea ideologica e diegetica univoca (cfr. A.R. MCWHIR, *Introduction*, in M. Wollstonecraft Shelley, *The Last Man...*). Sulla critica del tempo cfr. inoltre B.T. BENNETT, *Radical Imaginings: Mary Shelley's The Last Man*, «The

Un brano tratto dalla parte conclusiva del romanzo, relativo alla morte degli ultimi due compagni di sventura del protagonista permette di esemplificare questa cifra stilistica. La scomparsa in mare di Adrian, alter ego di Percy Shelley¹¹ e primo amico del protagonista, e della nipote Clara¹² lascia Lionel – *the last man* – nella completa solitudine:

I am bereft of their dear converse – bereft of sight of them. I am a tree rent by lightning; never will the bark close over the bared fibres – never will their quivering life, torn by the winds, receive the opiate of a moment's balm. I am alone in the world – but that expression as yet was less pregnant with misery, than that Adrian and Clara are dead. The tide of thought and feeling rolls on for ever the same, though the banks and shapes around, which govern its course, and the reflection in the wave, vary. Thus the sentiment of immediate loss in some sort decayed, while that of utter, irremediable loneliness grew on me with time.¹³

Nell'insistita analogia tra la propria condizione interiore e alcuni elementi topici del paesaggio postapocalittico circostante si snoda la dettagliata autoanalisi delle reazioni sentimentali del protagonista-narratore. Nel moto perpetuo delle onde del mare, eternamente uguale a se stesso e però sempre diverso a seconda della conformazione puntuale della costa, si rispecchia il suo sprofondare in una solitudine irrimediabile e sempre più pervasiva, nella quale naufraga – quasi si acqueta – la disperazione per la perdita definitiva di ogni caro e di ogni simile. L'albero squassato dal fulmine, con le fibre vive esposte e destinate a disseccarsi, perché privo dell'energia vitale necessaria per rigenerare la corteccia, raffigura icasticamente il senso di un'insanabile mancanza di futuro.

La percezione di un crollo generalizzato delle possibilità di agire il presente nella previsione di un futuro, sia pure quanto si voglia incerto, è ciò che essenzialmente descrive l'esperienza della fine del mondo secondo la trattazione di Ernesto De Martino. Secondo l'antropologo, l'apocalisse non consiste tanto nella morte o nella distruzione di 'un' mondo, ma nell'esaurirsi della spinta consustanziale alla natura umana a operare sì da emergere rispetto alla situazione in cui ci si trova a esistere, in modo da riuscire a «non coincidere immediatamente con [essa] ma distaccarsene sempre di nuovo».¹⁴ Dalla comparsa della peste, a metà libro, il romanzo segue l'approssimarsi di questa condizione limite, fino allo scioglimento finale incentrato, non a caso, sui tentativi – non importa quanto disperati – dell'ultimo uomo di «sporgere»¹⁵ dalla situazione presente, di provare a trasformare il 'finire' in un rinnovato ricominciare: scrivere la sua storia, per un destinatario indefinito e incerto, e imbarcarsi verso l'ignoto.¹⁶ Per la sua carica autobiografica connessa alle conseguenze sentimentali

Wordsworth Circle», XXVI (1995), 3, 147-52, <http://www.romantic-circles.org/editions/mws/lastman/bennett.htm#bio> (ultimo accesso 1/9/2023): «Almost all critics rejected as a failure this novel».

¹¹ Morto in mare nel 1822.

¹² Omonima della figlia di Mary e Percy, morta nel 1818, e di Clara Allegra, figlia di Byron e Clara Mary Jane (Claire) Clairmont, sorellastra di Mary.

¹³ *The Last Man*, 352.

¹⁴ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charity, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, 538. «Ethos del trascendimento» è la formula sintetica coniata da De Martino in proposito (ivi, *passim*).

¹⁵ Cfr. ivi, 433: «Ciò che rischia di perdere la presenza è il manifestarsi della storicità della condizione umana, lo sporgere di tale storicità nei momenti critici dell'esistenza».

¹⁶ Cfr. *The Last Man*, 364-367. Cfr. DE MARTINO, *La fine del mondo...*, 629-630: «certo il mondo 'può' finire: ma che finisca è affar suo, perché all'uomo spetta soltanto rimetterlo sempre di nuovo in causa e iniziarlo sempre di nuovo. L'uomo non può recitare che questa parte, combattendo di volta in volta, fin quando può, la sua battaglia contro le diverse tentazioni di un finire che non ricomincia più e di un cominciare che non includa la libera assunzione del finire [...] 'se un giorno, per una catastrofe cosmica, nessun uomo potrà più cominciare perché il mondo è finito?' Ebbene, che l'ultimo gesto dell'uomo, nella fine del mondo, sia un tentativo di

e psicologiche di un'esperienza radicale della perdita, *The Last Man* offre, infine, una riprova del nesso colto da De Martino tra racconto della fine del mondo e vissuto psicopatologico personale. L'affinità fra il 'mondo' provato nei vissuti deliranti e i costrutti culturali apocalittici rivive, artisticamente mediata, nell'ispirazione shelleyana di raccontare la propria crisi personale – il senso di fine del mondo determinato dai lutti tragici che hanno costellato la sua giovinezza – nella forma di un'apocalisse globale. Il romanzo è così strumento e occasione del «ricostituirsi – oltre la crisi – di un messaggio relativo alla vita e al mondo che continuano e si trasformano».¹⁷

2. Una prima evidente differenza rispetto alla verbosità del romanzo è la concisione della composizione leopardiana. Il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* è una prosa agile e concentrata, che si risolve in pochissime pagine, nel rapido scambio di battute con il quale i due protagonisti non-umani, garanzia drammaturgica di una prospettiva straniante, si danno sommariamente conto l'un l'altro della scomparsa del genere umano. Il tema post-apocalittico non ha con Leopardi uno sviluppo romanzesco, né ha spazio l'espressione patetica di stati d'animo e ragionamenti suscitati dalla fine dell'umanità. Il romanzo è il genere dell'azione, il racconto di una serie di cose che accadono. Nell'operetta, invece, tutto è già accaduto, e gli avvenimenti relativi alla scomparsa del genere umano, che nel romanzo di Mary Shelley occupano centinaia di pagine, sono liquidati in poche righe – sulle quali si tornerà in chiusura. Il romanzo si presta all'analisi sentimentale delle reazioni emotive che punteggiano il decorso dell'evento escatologico. Nell'operetta il versante patetico-psicologico non ha spazio: l'uomo non occupa più la scena, se non in quanto rievocato dal dialogo dei due protagonisti,¹⁸ e l'intenzione dell'opera è quella di comunicare una precisa verità filosofica, confutando con sarcasmo le credenze e le abitudini di pensiero che comunemente le si oppongono.

Le scelte formali sono coerenti con i tratti salienti dell'elaborazione leopardiana della tematica postapocalittica. Il 'mondo senza gente' dell'operetta è un motivo già spesso frequentato da Leopardi in chiave lirico-idillica,¹⁹ ma è volto qui a manifestare la verità filosofica dell'anti-finalismo. Immaginare la scomparsa dell'umanità è un esperimento mentale che si risolve con la rappresentazione di come nel suo complesso la natura, intesa come insieme degli esistenti, non venga compromessa dal venir meno di una delle sue parti, tanto meno di quella autoproclamatasi centro e *summa* dell'universo. Come risolutamente nota lo Gnomo, infatti:

cominciare da capo: questa morte è ben degna di lui, e vale la vita e le opere delle innumerabili generazioni umane che si sono avvicendate sul nostro pianeta.

¹⁷ E. DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», 69-71, 1964, 105-141, ora in Id., *La fine del mondo...*, 547-579: 576.

¹⁸ Cfr. L. MACCIONI, *Il marchio di Qajin. I Dialoghi tra due bestie nell'opera di Giacomo Leopardi*, Macerata, Quodlibet, 2021, 69-75: è importante distinguere il tempo *post*-umano, seguente alla scomparsa dell'umanità, dal tempo di un 'mondo senza gente' nel quale l'uomo non è mai stato.

¹⁹ Tra i diversi luoghi individuati dalla critica: la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, par. 32 (G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995, 70-73); il disegno di *Poema di forma didascalica sulle selve e le foreste* (G. LEOPARDI, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, 98-99); *Zib.* 55 («Vita tranquilla delle bestie nelle foreste, paesi deserti e sconosciuti ec. dove il corso della loro vita non si compie meno interamente colle sue vicende, operazioni, morte, successione di generazioni ec. perchè nessun uomo ne sia spettatore o disturbatore né sanno nulla de' casi del mondo perchè quello che noi crediamo del mondo è solamente degli uomini»), *Inno ai Patriarchi*, vv. 27-34. Cfr. il commento all'operetta di M. FUBINI in *Opere di Giacomo Leopardi*, Torino, UTET, 1977, 263 e la recente critica in MACCIONI, *Il marchio di Qajin...*, 69-75.

le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove esseri credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli.²⁰

In linea con le coeve acquisizioni della biologia circa la mortalità delle specie viventi,²¹ l'indifferenza dell'insieme alle sorti del particolare comprova la confutazione di ogni finalismo – l'esistenza è priva di scopo – e di ogni specismo – nessuna specie è sovraordinata alle altre – in aperta polemica con la comune visione antropocentrica.²²

3. Un brano dello *Zibaldone*, scritto a qualche mese dalla composizione delle prime *Operette morali*, definisce mirabilmente due differenti prospettive speculative, le quali ben si attagliano alle prove postapocalittiche di Mary Shelley e dello stesso Leopardi. Nel corso di una riflessione sulla solitudine, si legge:

L'uomo speculativo e riflessivo, vivendo attualmente, o anche solendo vivere nel mondo, si gitta naturalmente a considerare e speculare sopra gli uomini nei loro rapporti scambievoli, e sopra se stesso nei suoi rapporti cogli uomini. Questo è il soggetto che lo interessa sopra ogni altro, e dal quale non sa staccare le sue riflessioni. Così egli viene naturalmente ad avere un campo molto ristretto, e viste in sostanza molto limitate, perchè alla fine che cosa è tutto il genere umano (considerato solo nei suoi rapporti con se stesso) appetto alla natura, e nella universalità delle cose? Quegli al contrario che ha l'abito della solitudine, pochissimo s'interessa, pochissimo è mosso a curiosità dai rapporti degli uomini tra loro, e di se cogli uomini; ciò gli pare naturalmente un soggetto e piccolo e frivolo. Al contrario moltissimo l'interessano i suoi rapporti col resto della natura, i quali tengono per lui il primo luogo, come per chi vive nel mondo i più interessanti e quasi soli interessanti rapporti sono quelli cogli uompeini; l'interessa la speculazione e cognizion di se stesso come se stesso; degli uomini come parte dell'universo; della natura, del mondo, dell'esistenza, cose per lui (ed effettivamente) ben più gravi che i più profondi soggetti relativi alla società. E in somma si può dire che il filosofo e l'uomo riflessivo coll'abito della vita sociale non può quasi a meno di non essere un filosofo di società (o psicologo, o politico ec.) coll'abito della solitudine riesce necessariamente un metafisico.²³

Da una parte l'interesse del filosofo 'di società' per i rapporti interpersonali, la traiettoria storica dell'umanità come universalità degli umani, la sua personale relazione con i suoi simili. Dall'altra, l'interesse del filosofo 'solitario' per gli arcani della natura, le leggi misteriose dell'esistenza, l'umanità come parte del mondo fenomenico.

Riconoscere nel primo il profilo 'sentimentale' dell'autrice di *The Last Man* e nel secondo quello 'metafisico' dell'autore del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* conduce a un primo risultato, che è opportuno tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, enunciare in forma di ipotesi storiografica aperta.

²⁰ *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, 159. Più icasticamente nella conclusione: «*Folletto*. Ma ora che ci sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi. *Gnomo*. E le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso le gramaglie. *Folletto*. E il sole non s'ha intonacato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio, per la morte di Cesare: della quale io credo ch'ei si pigliasse tanto affanno quanto ne pigliò la statua di Pompeo» (ivi, 162-163).

²¹ Cfr. HAY, *Postapocalyptic Fantasies...*, 73-77: principale riferimento è l'*Essay on the Theory of the Earth* (1813) di Georges Cuvier.

²² Così già in *Zib.* 55 (cfr. *supra*, n. 12), non datato ma del 1818. Cfr. inoltre *Zib.* 390, 8 dicembre 1820: «L'immaginarsi di essere il primo ente della natura e che il mondo sia fatto per noi, è una conseguenza naturale dell'amor proprio necessariamente coesistente con noi, e necessariamente illimitato. Onde è naturale che ciascuna specie d'animali s'immagini, se non chiaramente, certo confusamente e fondamentalmente la stessa cosa».

²³ *Zib.* 4138-4139, 12 maggio 1825.

È possibile generalizzare al complesso della produzione postapocalittica contemporanea la distinzione tra una via 'sentimentale' e una 'metafisica', e individuare in Mary Shelley e Giacomo Leopardi, nel punto di svolta della transizione, la radice bimembre di questa tradizione?²⁴ Riportata alla tematica postapocalittica, la diversità di focalizzazione comporta una prima differenza di ordine temporale, tra opere centrate sullo svolgersi della catastrofe apocalittica, dalla prospettiva degli ultimi superstiti che vedono compiersi la loro sorte, e opere che ne disegnano gli esiti, e la osservano semmai dal futuro, come un evento già compiuto. Soprattutto, però, all'una pertiene uno sviluppo enfatico degli aspetti traumatici, orrorifici, psicologici, etici connessi all'esperienza della generale estinzione dell'umanità, nella direzione di una moderna declinazione del tragico, come inevitabile resa dell'individuo di fronte a un destino avverso, e dell'*epos*, come eroica resistenza alla dissoluzione della civiltà: il celebrato *The Road* (2006) di Cormac McCarthy o, più indietro nel tempo, *The Purple Cloud* (1901) di Matthew P. Shiel sono esempi di questo filone, molto frequentato specie nell'ambito della letteratura fantascientifica. All'altra parte pertengono invece le forme di una considerazione dei significati filosofici connessi all'estremo evento escatologico che trova le vie del grottesco, del comico, del paradossale, dell'assurdo; si pensi all'ultima pagina della *Coscienza di Zeno* (1923) o a *Fin de partie* (1957) di Samuel Beckett o al *Pianeta irritabile* (1979) di Paolo Volponi.

4. Distinti nell'approccio alla tematica postapocalittica, *The Last Man* e *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* mostrano significative convergenze in merito alla rappresentazione della natura. Partiamo questa volta da Leopardi. Decisiva per il complessivo effetto polemico-satirico dell'operetta è la compresenza di due contrapposte visioni: da una parte la natura cieca e indifferente, prova del generale anti-finalismo; dall'altra una natura oggetto delle pretese antropocentriche dell'uomo, sfruttata, alterata, violata. La natura indifferente non perde il suo fascino sublime per il fatto che nell'operetta se ne enfatizzi la cecità nei confronti dell'umanità: un senso di vastità indefinita promana, ad esempio, in una delle ultime battute del dialogo, dall'immagine delle «infinite specie di animali», di piante e, in climax, di stelle a lungo sconosciute e destinate forse a non essere mai conosciute dall'uomo²⁵. Di converso, l'idea di una natura costretta alle convenienze dell'uomo è implicita, in apertura, nella preoccupazione espressa dallo gnomo che la scomparsa degli uomini possa celare nuovi inganni a loro danno, e ancora nella sua comica propensione a continuare ad assumere strumenti e concezioni mentali artificiali, come «le gazzette»²⁶ e la scansione del tempo in giorni, mesi e anni. Nella parte centrale dell'operetta, gli eccessi più esecrabili della visione antropocentrica sono

²⁴ Specie in area anglosassone è opinione diffusa quella secondo cui «Modern postapocalyptic fiction begins with Mary Shelley's *The Last Man*» (M. PAYNE, *Flowers of time. On post-apocalyptic fiction*, Princeton, Princeton University Press, 2020, 2).

²⁵ Cfr. *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, 162: «infinite specie di animali non sono state mai viste né conosciute dagli uomini loro padroni; o perché elle vivono in luoghi dove coloro non misero mai piede, o per essere tanto minute che essi in qualsivoglia modo non le arrivavano a scoprire. E di moltissime altre specie non se ne accorsero prima degli ultimi tempi. Il simile si può dire circa al genere delle piante, e a mille altri. Parimenti di tratto in tratto, per via de' loro cannocchiali, si avvedevano di qualche stella o pianeta, che insino allora, per migliaia e migliaia d'anni, non avevano mai saputo che fosse al mondo». Il senso della grandiosità misteriosa della natura permane in queste righe insieme alla satira nei confronti delle pretese antropocentriche; non sono d'accordo con Blasucci quando, forse un po' frettolosamente, qualifica il mondo senza uomini dell'operetta come «una realtà di eventi monotona e invariabile» (L. BLASUCCI, *Dal Dialogo tra due bestie al Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, in AA.VV., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del ix Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, 289-304, ora in L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento tra le piante. Temi e pervorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, 85-102: 97).

²⁶ *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, 156.

alla base del climax ascendente, di grande effetto satirico-polemico, sulle presunzioni degli uomini:²⁷ dall'estrazione dei minerali nelle estreme profondità della Terra, all'imperio su tutti i viventi che ne abitano la superficie – incluse le zanzare e le pulci, che sarebbero atte a «esercitar[ne] la pazienza»,²⁸ e i maiali, visti come pezzi di carne «conditi colle anime in vece di sale»²⁹ perché non imputridiscano – fino ai pianeti e alle stelle del cielo, che una miope concezione 'antropocentrata' arriva a considerare, ironizza il Folletto, «moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro».³⁰ Frutto di tale visione della natura è, infine, il grave snaturamento che l'umanità è stata in grado di arrecare alla porzione di mondo con la quale è entrata in contatto, incluso lo stesso genere umano, giacché, come spiega concisamente il Folletto, essa ha causato la propria scomparsa «disordinando in mille cose» e «studiando tutte le vie di far contro la propria natura e capitar male».³¹

Anche *The Last Man* non manca di descrivere, con una certa frequenza, la regolarità indifferente della natura, esente dalla peste responsabile dell'estinzione dell'umanità. Si tratta per lo più di paesaggi di maniera, ben accordati al tono sentimentale che caratterizza nel complesso l'opera: il risveglio della primavera,³² la forza del vento e del mare³³, l'aura sublime dei paesaggi alpini,³⁴ la serena quiete degli animali.³⁵ Sul contrasto tra la sublime indifferenza di queste rappresentazioni e la condizione degli ultimi uomini si innesta il lamento per la patente confutazione arrecata dalla peste alle presunzioni umane circa la propria grandezza e centralità nell'universo:

Did God create man, merely in the end to become dead earth in the midst of healthful vegetating nature? Was he of no more account to his Maker, than a field of corn blighted in the ear? Were our proud dreams thus to fade? Our name was written 'a little lower than the angels'; and, behold, we were no better than ephemera. We had called ourselves the 'paragon of animals', and, lo! we were a 'quint-essence of dust'. We repined that the pyramids had outlasted the embalmed body of their builder. Alas! The mere shepherd's hut of straw we passed on the road, contained in its structure the principle of greater longevity than the whole race of man. How reconcile this sad change to our past aspirations, to our apparent powers!³⁶

L'enfasi con cui il passaggio ribadisce una visione antropocentrica ne rende possibile una lettura antifrastica: la fine dell'umanità è davvero un fatto insignificante e trascurabile per il resto della natura, come il protagonista-narratore non si rassegna a concludere nella sua accorata giaculatoria.

Nella varietà, a tratti sconcertante, delle posizioni ideologiche racchiuse nel romanzo³⁷ non manca infine una critica degli effetti snaturanti della civilizzazione e del progresso, la quale accompagna,

²⁷ Cfr. *ivi*, 160.

²⁸ *Ivi*, 161.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, 162. Su climax cfr. BLASUCCI, *Dal Dialogo tra due bestie al Dialogo di un folletto e di uno gnomo...*, 98.

³¹ *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, 158. MACCIONI, *Il marchio di Qajin...* indaga sapientemente come il tema dello snaturamento risalga alle più precoci attestazioni della riflessione leopardiana e sia centrale negli abbozzi incompiuti dei *Dialoghi tra due bestie*, precedenti diretti dell'operetta.

³² Cfr. *The Last Man*, 249.

³³ Cfr. *ivi*, 181.

³⁴ Cfr. *ivi*, 327.

³⁵ Cfr. *ivi*, 336.

³⁶ *Ivi*, 311. Cfr. ancora *ivi*, 253-254 dove, in un verboso monologo del protagonista, iterati «Farewell» scandiscono il catalogo delle attestazioni, ormai perdute, della civiltà – lo Stato, le arti, la scienza e la tecnologia, i passatempo mondani – per poi concludere: «Alas! to enumerate the adornments of humanity, shews, by what we have lost, how supremely great man was. It is all over now».

³⁷ Cfr. MCWHIR, *Introduction...*, xxvii: «this is a novel of ideas without a consistent or unifying viewpoint. One by one, positions are discussed, quoted, alluded to, and dismissed, leaving an ideological framework without conviction».

come già in Leopardi, la messa in discussione dell'antropocentrismo. Prove della tensione anti-civilizzazione e anti-modernità che percorre implicitamente il romanzo sono l'enfasi posta nel dettagliare il ritorno di forme socioeconomiche premoderne,³⁸ a seguito della distruzione portata dalla peste, e la scelta di conferire alla parabola del protagonista una conformazione circolare, nella quale inizio e fine si corrispondono nel segno di una condizione di vitalità selvaggia e incorrotta.³⁹

Nella comune sensibilità per le implicazioni profonde e nefaste della civilizzazione, resa più acuta nel contesto della svolta modernizzatrice del XIX secolo, si può individuare uno dei fattori chiave dell'attrazione di autrici e autori dell'epoca per la tematica postapocalittica.⁴⁰ Anche quando, come nei due testi qui presi in esame, il racconto della fine dell'umanità si renda il veicolo di obiettivi tematici differenti, come l'esperienza sentimentale della perdita in *The Last Man* o l'affermazione di uno strenuo antifinalismo filosofico nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*.

³⁸ Cfr. PAYNE, *Flowers of time...*, 10: «hierarchical, large-scale civilization disappears and is replaced by basic agrarianism in which everyone participates equally». Cf. Hicks, con la quale non concordo, secondo la quale il romanzo di Mary Shelley «depicts the prospect of failed modernity in agonizingly negative terms» (HICKS, *The Post-Apocalyptic Novel...*, 4).

³⁹ Cfr. MCWHIR, *Introduction...*, xxv: «It is no accident that Lionel Verney ends as he began, 'as uncouth a savage, as the wolf-bred founder of old Rome' (11; cf. 362), for the tendency of the novel is towards the vindication of subversive, destructive, anti-civilizing power, most vividly symbolized first by plague and finally by the ruins of depopulated Rome».

⁴⁰ Cfr. HAY, *Postapocalyptic Fantasies...*, 15: «Several historical factors – including the acceleration of commercial growth, the imagination of future historiography, the anticipation of national development, and the professionalization of natural history – combined to produce a fertile soil for postapocalyptic fantasies».