

Apocalissi provvidenziali: *The Walking Dead* e la politica postuma

Gaetano Martire*

Introduzione: zombie oggi

Everything dies baby that's a fact.
But maybe everything that dies
someday comes back.
(Bruce Springsteen, *Atlantic City*)

A rischio di suonare allarmista: gli zombie sono tra noi. Questa semplice constatazione potrebbe risultare contro-intuitiva, eppure basta guardarsi attorno per rendersi conto di come il ventunesimo secolo sia da ogni punto di vista – almeno in occidente e soprattutto negli Stati Uniti – il secolo della grande *zombification* culturale. Consideriamo anzitutto la letteratura: le librerie dei campus universitari vedono stabilmente nella lista dei *best seller* il romanzo *Pride and Prejudice and Zombies*, riscrittura del classico di Jane Austen.¹ Nell'ambito della *non fiction* basti ricordare il *cult* di Max Brooks *The Zombie Survival Guide*, una raccolta di consigli pratici per sopravvivere a un'apocalisse zombie, con allegata lista di attacchi ben documentati.² Ma si va ben *oltre il libro*. Nel cinema, dopo la *golden age* romeriana, il filone può contare oggi su una produzione attiva come mai prima.³ Nel campo dei videogiochi la tendenza è ancora più evidente, come ci si aspetta da un medium che è forse il più ricettivo rispetto alle tendenze pop della contemporaneità.⁴

Ciò che forse sorprende di più è però la permeabilità dimostrata dalle istituzioni alla *zombification*: università e stazioni di polizia americane hanno piani semi-seri di emergenza in caso di apocalisse zombie; lo stesso Pentagono utilizza un *wargame* a fini di esercitazione – il famoso CONOP 8888 – che riproduce una pandemia zombie; veri e propri campi di addestramento para-militare per l'autodifesa dai morti viventi sono attivi un po' in tutti gli Stati Uniti.⁵ Allo stesso modo, è quantomeno curioso constatare come questioni latamente connesse ai morti viventi abbiano interessato ultimamente tutti gli ambiti di ricerca accademica: tanto le cosiddette scienze "dure" (fisica, matematica, biologia, informatica ed altre ancora)⁶ quanto le *humanities* sono state esposte al contagio. Non si contano gli articoli di argomento zombie nell'ambito dei *cultural studies*, dei *film studies* e della critica post-coloniale;⁷ anche la filosofia si è occupata della questione nelle sue diverse sfumature ontologiche e morali.⁸

Certo, molto di questo interesse può essere derubricato a note di colore o fatto risalire a un certo spirito goliardico. E tuttavia, rimane forte il sospetto che esista un legame profondo tra il profluvio di morti viventi che ha invaso a vario titolo le stanze della nostra cultura e alcune delle questioni di ordine politico e sociale che animano la presente congiuntura storica. Gli zombie andrebbero cioè a innervare

una vena sotterranea che attraversa la contemporaneità, in special modo negli Stati Uniti. Scopo di questo articolo è provare a riportare alla luce alcuni frammenti di questa vena, attraverso l'analisi del fumetto *The Walking Dead*. Scritta da Robert Kirkman, la serie ha cominciato le pubblicazioni nel 2003 ed è diventata rapidamente il titolo di punta della Image Comics. I cospicui consensi raccolti da *The Walking Dead* hanno portato anche alla nascita di una serie tv ispirata al fumetto, a sua volta di enorme successo. In queste pagine non ci occuperemo però dell'adattamento filmico, concentrandoci unicamente sulla fonte originale; la serie tv presenta infatti delle differenze sostanziali nella trama e soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi, operate al fine di rendere il prodotto maggiormente collocabile presso il più ampio pubblico possibile, finendo però per intorbidare la "vena sotterranea" di cui sopra. In ogni caso, prima di iniziare l'analisi, converrà anzitutto precisare meglio di cosa parliamo, quando parliamo di zombie.

Zombie: risonanze culturali

L'idea stessa di zombie è in fondo uno zombie. Questo per almeno due motivi: anzitutto perché, esattamente come uno zombie, è un'idea che *non muore*, continua a tornare e ritornare, disfacendosi e rifacendosi di continuo, cibandosi di ciò che trova sul suo cammino; figura anfibia, liminale, inesauribile. Tale attitudine a ritornare è peraltro caratteristica comune a tutti i mostri, e anzi secondo un famoso saggio di J. J. Cohen parte integrante della loro stessa definizione – sicché forse lo zombie, vera e propria *figura del ritorno*, può essere considerato in tal senso il mostro per antonomasia.⁹ Ma lo zombie non è semplicemente questo: esso è infatti una figura del ritorno *degradato*, definito com'è dal suo corpo in decomposizione, ed è questa la seconda ragione per cui l'idea alla base degli zombie può ben dirsi a sua volta uno zombie. Anch'essa è infatti un'idea assai vecchia, tornata in forma corrotta e deteriorata in tempi e modi imprevedibili. Mi riferisco ovviamente al concetto di resurrezione della carne, che nella tradizione cristiana accompagna la *Parusia* annunciando la fine del mondo. Ecco, nelle apocalissi zombie la fine del mondo rimane, ma non certo nelle forme immaginate dal cristianesimo.

Ma il tema del ritorno, di ciò che riemerge ancora e ancora, ha anche un riverbero angosciante. Si può fare riferimento a tal proposito ai *trauma studies*, che definiscono il trauma esattamente come ciò che *non riesce a morire*, ciò che non può essere metabolizzato e che quindi continua a tormentare, i grumi d'inconscio che non è possibile re-immettere nell'ordine simbolico. In tale prospettiva, gli zombie sono anche una potente metafora di ciò che oscuramente preoccupa, ciò che non è docile a lasciarsi spiegare, a lasciarsi *disinnescare*, ostinandosi a ripresentarsi nella propria fattualità brutta e cieca. *Essi esistono*. Ma ancora: gli zombie sono ciò che non risponde quando gli parli, la fine dell'ermeneutica ordinaria – e quindi ovviamente sono una sfida all'ermeneutica in quanto campo, un punto cieco nel processo interpretativo, ed è proprio a partire da quei punti ciechi che si può sperare di disvelare la natura e le regole fondamentali di ogni episteme. Gli zombie – come ogni mostro – sono insomma la cartina tornasole per interpretare coloro che li interpretano, per rivoltare lo sguardo contro se stesso. E infatti a diversi mondi, corrispondono diver-

si mostri. Quanto allo zombie, come vedremo a breve, esso è un mostro tipicamente americano – ma anche lì, ci sono tanti zombie quante idee di America.

È corretto intanto dire che la storia degli zombie è sì tutta americana, ma non esattamente statunitense. Nascono infatti ad Haiti, dove una leggenda locale li descrive come il prodotto di un rito voodoo capace di resuscitare i morti per obbligarli a lavorare anche da defunti nelle piantagioni dei proprietari terrieri bianchi. Si vede subito che questi zombie docili, vittime della nequizia altrui, non assomigliano affatto ai morti viventi a cui siamo abituati oggi.

È George A. Romero a cambiare per sempre le cose, concependo da solo nel suo primo film lo zombie minaccioso entrato poi nell'immaginario collettivo¹⁰. Tutt'altro che docili, i suoi morti viventi sono esseri irragionevoli, aggressivi, totalmente *altri*, opachi e intransitivi nel loro non offrire alcuna sponda alla comunicazione e al compromesso. Oltre a tale decisivo cambiamento di segno, l'opera di Romero ha anche delineato una volta per tutte le caratteristiche basilari del mostro-zombie, tanto da configurarsi, per dirla con Foucault, come un "instauratore di discorsività".¹¹ Tali caratteristiche includono ad esempio la tendenza a fare gruppo – che ne costituisce anche il fattore di pericolosità maggiore, vista la lentezza dei loro movimenti; l'assenza di attività cerebrale superiore; la necessità, nonostante questo, di un colpo alla testa (metafora di un mondo impazzito?) per ucciderli "definitivamente".

Romero ha invece mostrato una certa reticenza nel fornire giustificazioni scientifiche per l'epidemia, preferendo ricorrere ad assunti apodittici, quasi oracolari, sul modello della famosissima formula "quando non ci sarà più posto all'inferno, i morti cammineranno sulla terra".¹² Non c'è insomma bisogno di sapere come o perché, basta che l'apocalisse sia – e apocalisse puntualmente è (forse perché nell'epoca *post* – post-moderna, post-ideologica, post-umana – è comunque già sempre la fine del mondo). Corollario della reticenza a esplicitare le cause dell'epidemia è una certa nebulosità sui modi della sua propagazione. Benché in *Night of the Living Dead* si parli di morti tornati "spontaneamente" dalla tomba, tale possibilità viene sostanzialmente abbandonata in quasi tutti i film successivi, che preferiscono attenersi al consolidato meccanismo del morso infettante. Proprio *The Walking Dead* rappresenta da questo punto di vista un'importante eccezione: nel fumetto infatti i morti diventano automaticamente zombie, con o senza morso – e la cosa, come vedremo, ha una sua rilevanza tanto narrativa quanto ideologica.

Zombie: corpi politici

Si è già detto che lo zombie, in quanto mostro, costituisce per così dire un campo di battaglia epistemico: come a celebrare un moderno estispicio, ci si affolla attorno alle pendule interiora dei morti viventi per divinarne moniti e insegnamenti morali. Nel caso di Romero il vaticinio è relativamente chiaro, specie nell'opera generalmente ritenuta il suo capolavoro: *Dawn of the Dead*.¹³ L'ambientazione principale del film è un centro commerciale, emblema della "fissazione orale" tipica del materialismo consumistico, e più in generale *mise en abyme* di un sogno americano realizzatosi nel verso sbagliato. I morti viventi che si aggirano in esso assomiglia-

no molto ai vivi che erano, vittime per così dire di una coazione a ripetere meccanicamente quanto fatto in vita consapevolmente (?): si recano negli stessi luoghi, vestono gli stessi abiti, indossano gli stessi monili (svelando così, biblicamente, la *vanità delle vanità*). I morti viventi diventano insomma lo specchio deformante – ma pur sempre uno specchio – di tutti noi “vivi morenti”.

Come si vede, la duplice origine degli zombie (haitiana e romeriana) converge almeno in un punto, ovvero nel configurarli come corpi (cadaveri) politici, dotati di una forte carica simbolica. Tale attitudine non si è mai persa nel genere, e ad oggi mi pare che si possano isolare almeno tre “correnti interpretative” principali. Anzitutto quella che fa degli zombie gli ingombranti araldi dell’anima nera delle democrazie occidentali, sorta di rigurgito dell’inconscio collettivo, capace di far riaffiorare le contraddizioni intrinseche a un sistema apparentemente ben oliato. A tale filone appartiene ovviamente l’opera di Romero, ma anche le opere che si prestano a letture razziali e post-coloniali, in cui gli zombie “dannati della terra” finiscono col rievocare l’imbarazzante passato schiavista degli Stati Uniti e quello imperialista delle democrazie europee.

La seconda “corrente interpretativa” vede gli zombie come una sorta di punizione divina per l’uomo che oltrepassa limiti che non dovevano essere valicati: spregiudicate ricerche scientifiche, sperimentazioni militari poco ortodosse, speculazioni finanziarie senza scrupoli, ogni azione immorale può essere usata come *deus ex machina* utile a scatenare un’apocalisse zombie. Appartengono al filone videogiochi come *Resident Evil*, film come *World War Z* e tutte quelle opere incentrate sul *topos* del virus letale che sfugge al controllo scatenando una pandemia (facile indovinare un riferimento all’AIDS).

Terza ed ultima “corrente interpretativa” è quella che associa ai morti viventi la paura dell’altro, l’inquietudine di fronte a moltitudini minacciose e indecifrabili. Ovviamente tutte le figure mostruose si configurano come emblemi dell’alterità, mantenendo però in generale un loro carattere specifico, una personalità. La grande innovazione degli zombie sta proprio nel loro essere-massa, nel loro abdicare a un’identità individuale per disciogliersi in una collettività amorfa e tutto-avvolgente. A seconda del contesto storico e delle inclinazioni personali, tale massa può essere identificata di volta in volta con il sottoproletariato parassitario, i comunisti al di là della cortina di ferro, i terroristi islamici, tutto ciò insomma che minaccia *dall’esterno* i valori fondanti delle società occidentali. Nell’inserire in tale contesto i sottoproletari nel novero dei possibili referenti del segno-zombie, si fa riferimento alle posizioni di certa destra americana (ma non solo) che considera l’esistenza di tale classe sociale non l’inevitabile prodotto di ogni società capitalista, ma il frutto di una pervicace e proterva cattiva disposizione di spirito, che si ostina a rifiutare le buone regole dell’economia liberista. Si possono allora ben identificare gli zombie con gli sconfitti (per pigrizia o malizia) della competizione economica: gli “*have not*” che in nome di un malevolo egualitarismo vogliono derubare gli “*haves*” – cioè i vivi – della loro proprietà privata. Il “grande altro” ostile ai *boni mores* americani è in questa visione conservatrice duplice, rappresentato tanto dal ribollente mondo della massa sprossessata, quanto dalle istituzioni statali assistenzialiste che di quella massa sarebbero indirettamente responsabili. È insomma una visione che

coniuga la paura del caos distruttore a quella del controllo castratore, *Es* e *Superego* entrambi nemici dell'*Ego* cristallino, cartesiano e indipendente, unica vera fonte di diritto e di morale. Come spero di mostrare a breve, *The Walking Dead* appartiene decisamente a questa terza "corrente interpretativa".

Definizione del campo d'indagine: avvicinamento a *The Walking Dead*

Prima di passare all'analisi vera e propria, sarà utile fornire una breve ricognizione della sua struttura e qualche chiarimento circa le scelte metodologiche. Va anzitutto notato come il *format* del fumetto si distanzi alquanto rispetto allo standard dei *comics* americani: pur essendo una serie decisamente lunga,¹⁴ essa è infatti il prodotto di un unico autore, Robert Kirkman, a differenza ad esempio delle serie di supereroi, affidate di volta in volta a diversi team creativi responsabili di singole saghe. Di conseguenza, vige nell'opera una forte continuità; al contempo, però, essa non pare rispondere a una progettualità che abbia come orizzonte ultimo una qualche *closure*. Kirkman stesso ha infatti dichiarato di pensare a *The Walking Dead* come LA grande saga zombie, un racconto epico che potrebbe andare avanti – interesse del pubblico permettendo – anche per altri vent'anni.¹⁵ Risulta pertanto improduttivo analizzare l'opera da un punto di vista strettamente narratologico, focalizzandosi unicamente sulle relazioni tra i diversi segmenti narrativi. Va invece indagato l'aspetto tematico della vicenda, privilegiando un'analisi paradigmatica che punti a svelare l'approccio generale e le premesse implicite del fumetto. A tal fine, ci concentreremo su un campione minore: i primi sei albi dell'edizione italiana, comprendenti i primi ventiquattro capitoli della serie.¹⁶ La motivazione di questo restringimento di campo è piuttosto semplice: questi volumi presentano infatti il gruppo dei protagonisti – i "buoni" – prima dell'incontro con altre fazioni organizzate di sopravvissuti. In tal modo tanto la dicotomia fondamentale dell'opera, uomini *vs* zombie, quanto il suo tema portante, ossia le misure necessarie ai primi per far fronte alla comparsa dei secondi, emergeranno più limpidamente. Fatta questa necessaria premessa, andiamo finalmente ad analizzare il fumetto.

***The Walking Dead*: un'utopia survivalista**

La prima pagina del fumetto è anche l'unica a svolgersi nel mondo prima dell'apocalisse. In essa si vedono due poliziotti in pattuglia, Rick e Shane, coinvolti in una sparatoria, durante la quale il primo viene colpito da un proiettile. Nella pagina successiva, Rick si sveglia in un letto d'ospedale e *tutto è già successo*. L'apocalisse zombie è già avvenuta, fuori scena; non ci sono tavole che mostrano gli avvenimenti né ci saranno flashback in futuro. Il primo cambio di pagina è insomma davvero un *voltare pagina*, un passaggio che segna una discontinuità assoluta e di grande impatto. Il fatto che gli eventi più decisivi, quelli di portata storica e globale, siano avvenuti mentre il protagonista dormiva (o meglio era in coma, il che sul piano narrativo non fa grande differenza) non può che portare alla mente un gran-

de predecessore nella letteratura americana: *Rip Van Winkle* di Washington Irving. Anche in quel caso, il protagonista passa i grandi anni della rivoluzione americana perso in un lunghissimo sonno, per risvegliarsi solo a mutamento già avvenuto. E proprio come in quel caso, anche qui sono possibili due letture opposte eppure curiosamente sovrapposte. Anzitutto che alcuni eventi sono *troppo grandi* per poter dare davvero descrizione e spiegazione, giacché modificano le stesse regole di rappresentazione del mondo. La seconda lettura è almeno apparentemente anti-tetica alla prima: e cioè che, se non viene mostrato il mutamento, è perché in fondo *nulla è davvero mutato*. Nel contesto di *The Walking Dead*, ciò vuol dire che in realtà l'apocalisse zombie non è poi una novità assoluta, giacché – come scritto più su – è comunque già sempre la fine del mondo.

Rick, ovviamente, è prontissimo alla prova. Uscito dalla stanza in cui era ricoverato e ritrovatosi davanti una corsia ospedaliera infestata di zombie, dopo un comprensibile momento di spaesamento stabilisce immediatamente le sue priorità: uno, ritrovare la sua famiglia; due, procurarsi armi. Arrivato a casa sua attraversando la cittadina deserta, non vi trova però sua moglie e suo figlio. Incontra invece due altri sopravvissuti, che gli raccontano a grandi linee cosa è successo mentre era in coma. Rick scopre così che le cause dell'epidemia rimangono ignote (in pura tradizione romeriana), e che il governo ha consigliato a tutti i cittadini di recarsi nelle più vicine città per ottenere protezione. Rifornitosi in un vicino arsenale, Rick monta allora in macchina alla volta di Atlanta, sperando di trovarvi la sua famiglia. A metà strada finisce però la benzina; poco male, recupera un cavallo da una stalla e come un *cowboy* postmoderno in una *wasteland* post-apocalittica imbocca al galoppo l'autostrada fermo nella sua missione [I, 33-35].

La capacità di resilienza dimostrata da Rick sin dall'inizio della serie ne fa un perfetto esempio dell'idealtipo vagheggiato dai *survivalists*. Questi ultimi sono un movimento che ha guadagnato negli ultimi anni molti accoliti specie negli Stati Uniti, attivo tanto sul territorio quanto su internet, dove esistono una serie di blog e *communities* a tema. Siccome la loro ideologia può aiutare a gettare luce su alcuni dei motivi presenti nel fumetto, varrà la pena tratteggiarla seppur brevemente. I *survivalists* sostengono la necessità di mantenersi sempre pronti nel caso in cui una catastrofe improvvisa provochi il crollo dell'apparato statale. Il loro obiettivo è quindi rendersi completamente autosufficienti, ad esempio imparando a procacciarsi il cibo, costruendo rifugi difendibili, ammassando armamentario pesante e così via. Quanto alla natura della catastrofe, i *survivalists* sono – proprio come Romero – abbastanza vaghi: crisi finanziarie, disastri ecologici, pandemie, bisogna prepararsi a ogni evenienza, per quanto poco probabile. Non sorprende allora che su *survivalblog.com* si parli ad esempio di "orde di zombie fuori controllo [quando] il governo capitolerà",¹⁷ e che in generale l'immagine dell'orda zombie sia evocata spessissimo. Il futuro collasso della democrazia viene dato in questi ambienti per scontato, non si cerca di definirne le cause ma solo gli effetti, è un evento quasi biblico, una promessa (o una minaccia) che verrà necessariamente mantenuta. Fuori dal tempo ordinario ma proprio per questo pronta a cadere in ogni tempo, spada di Damocle in cui, semplicemente, si ha fede – e in vista della quale ci si prepara a sopravvivere.

Insomma, anche se probabilmente nessun *survivalist* crede davvero nell'esistenza degli zombie, sicuramente essi credono a ciò che uno zombie rappresenta: un nemico amorfo, incontrollabile e con l'unica missione di distruggere l'America. Come scrive Marc Dery, un *survivalist*

vede gli zombie come i nunzi di uno scenario post-apocalittico, invaso da Obamaniacs, dove le vestigia assediate della vera America tentano l'ultimo contrattacco contro una travolgente marea di immigrati salta-frontiera, accademici di sinistra e libtards (liberals ritardati) mangia-cervello. [...] Quando la democrazia, rigida e imbavagliata, crollerà nell'anarchia, torneremo all'utopia sociopatica della frontiera western, un periodo semplice e felice in cui ogni uomo – almeno ogni uomo bianco – era legge in se stesso, libero da ingerenze governamentali e ambiguità morali.¹⁸

Si vede bene qui come all'apocalisse zombie corrisponda in qualche modo il sogno americano, dove il cowboy, l'uomo della frontiera, finalmente è libero di armarsi fino ai denti e cavalcare lì dove c'è bisogno di lui.

No country for women

Avevamo appunto lasciato Rick lanciato al galoppo verso Atlanta. Una volta arrivato, trova l'inferno in terra: la città è invasa dagli zombie e non paiono esserci sopravvissuti. Circondato e a un passo dalla morte, viene fortunatamente salvato da Glenn, un giovanotto scavezzacollo che lo conduce a un piccolo campo-base allestito fuori città dai pochi sopravvissuti. Lungo il cammino, Glenn puntualizza come il governo sia stato inetto nella gestione dell'emergenza, condannando coloro che cercavano protezione alla *zombification* [I, 45]. Il meccanismo è chiaro: solo chi è in grado di cavarsela da solo, senza fare affidamento sulle istituzioni, può sperare di sopravvivere. Arrivato al campo base, Rick ritrova insperatamente moglie e figlio. Scopre che sono stati salvati e condotti lì dal suo vecchio amico Shane, il poliziotto coinvolto con lui nella sparatoria all'inizio del fumetto. Shane è nel frattempo diventato il capo del gruppo dei sopravvissuti, una compagine alquanto variegata (una quindicina fra donne, uomini e bambini) ben felice di avere un poliziotto come guida. Si vede bene come nelle situazioni di emergenza si tenda a riconfermare ogni autorità preconstituita, concedendole anche poteri più ampi in cambio di maggiore sicurezza.

Val la pena accennare a tal proposito alle modalità con cui sono rappresentate le donne del gruppo. Anche in questo caso infatti l'emergenza pare aver scatenato il bisogno di aggrapparsi a una qualche stabilità, riproducendo una divisione delle mansioni che ricalca i più vetusti stereotipi di genere: gli uomini vanno a caccia, le donne lavano la biancheria. Tale suddivisione viene presentata come puramente funzionale, volta a massimizzare le prestazioni, e per niente sessista. Come ben riassume la moglie di Rick, Lori, "io non so certo *sparare*... [...] E, a dirla tutta, non metterei il mio bucato nelle mani di *nessuno di loro* [...] Qui non si tratta di diritti delle donne... Si tratta di essere *pratici* e di fare ciò che *deve essere fatto*" [I, 59]. Come spesso avviene, considerazioni di natura tecnica (o presunta tale) fanno

passare in secondo piano considerazioni valoriali più generali. Nell'emergenza, la politica viene soppiantata dalla necessità: va fatto ciò che va fatto, come la situazione richiede. I problemi in questa visione sono almeno due: anzitutto, la tendenza a presentare l'eccezione come modello di buona condotta valido in generale, giacché riporterebbe alla luce pre-disposizioni "naturali" solitamente soffocate da considerazioni *politically correct* (lo stesso principio riconsegna a Rick, l'uomo *naturalmente* più forte e capace, il ruolo di guida che gli spetta); secondariamente, il fatto di presentare le "specifiche" di tale situazione di emergenza come puramente casuali (e quindi neutre), quando in realtà sono anch'esse costruite a tavolino, al fine di riconfermare l'assunto di base della narrazione. Come mai, ad esempio, tra i sopravvissuti non ci sono poliziotte in grado di sparare?

All'interno del gruppo, l'unica donna che si lamenta della situazione è Donna, probabilmente non a caso la meno attraente secondo gli standard convenzionali. Nel momento in cui recrimina su alcuni atteggiamenti, sono per lo più le stesse donne a rampognarla (l'affermazione di Lori riportata più su rispondeva proprio a una sua lamentela). In generale, Donna è presentata secondo lo stereotipo della "femi-nazi" repressa e moralista, capace di unire il peggio dell'antagonismo velleitario "di sinistra" e del bigottismo di destra. Rick riassume il giudizio sul personaggio definendola una "*casalinga inacidita* in astinenza da soap-opera" [II, 10]. Nella stessa pagina, l'ex-poliziotto si fa portavoce del maschilismo più bieco quando dice a Dale, membro anziano del gruppo, che "per quanto mi riguarda, ti sei *guadagnato* il diritto di avere due ragazze a farti compagnia, senza la tua attrezzatura da campeggio saremmo *spacciati*". Le donne sono qui trattate come una sorta di "bottino di guerra", oggettivandole un tanto al chilo, negando loro una qualsivoglia agentività. Com'è ovvio che sia in un mondo che punisce l'eccessivo idealismo, Donna non tarderà molto a uscire dalle scene, vittima di un attacco zombie.

All'estremo opposto di Donna si trova invece Lori, la moglie del protagonista, rappresentata come una donna fortemente dipendente e devota al marito, il quale amorevolmente ne sopporta i continui cambi d'umore in considerazione della sua natura uterina. Eppure, piccoli screzi non tardano ad emergere: Rick vorrebbe addestrare suo figlio Carl, un bambino di sette anni, all'uso di un'arma, ma Lori è comprensibilmente restia. Alla fine sarà lui a spuntarla, inficiando l'autorità genitoriale di lei in pubblico [II, 8]. Qualche capitolo dopo sarà però proprio suo figlio a salvare Lori da un attacco zombie, dimostrando così oggettivamente la bontà dell'intuizione di Rick. Insomma, come sempre *daddy knows best*. Questo schema sarà riproposto più volte nella serie, con Rick che sopporta le rimostranze della moglie troppo "ingenua" e "idealista" quel tanto che basta per dimostrarle infine che aveva comunque ragione lui. A completare il quadro non certo scintillante del personaggio Lori, sta il fatto che, nonostante la sua devozione per il marito, la donna non ha potuto fare a meno di tradirlo mentre era in coma: in un momento di debolezza ha infatti accettato le *avances* di Shane, sinceramente innamorato di lei da molto tempo. In un mondo dove i legami privati valgono più di ogni afflato idealistico, tale atto è il crimine più spregevole.

I am a loser, baby (so why don't you kill me?)

Sin dal suo arrivo, Rick pone a Shane il problema della difendibilità del campo-base ed esprime la necessità di spostarsi altrove. Gli attacchi zombie si fanno sempre più frequenti e l'inverno avanza, ma Shane rifiuta di muoversi perché è ancora convinto che le cose si sistemeranno e arriverà qualche aiuto: "quando il *governo* comincerà a sistemare questo casino [...] se stiamo qui ci troveranno *subito!*" [I, 72]. Insomma, Shane continua ad avere bisogno di una autorità più grande cui fare riferimento e affidamento. Anche quando Rick torna alla carica dopo che due dei componenti del gruppo sono morti a seguito dell'ennesima sortita dei morti viventi, Shane si produce in una sfuriata pubblica in cui fa imbarazzante sfoggio di un immotivato *wishful thinking*: "là fuori saremmo *perduti*. *L'esercito* arriverà da un momento all'altro con i rifornimenti e *tutto* sarà finito [...] io non voglio rischiare di non esserci quando questo accadrà... non voglio rischiare di essere lasciato indietro!" [II, 31]. Riemerge qui il bisogno di protezione che ancora abita Shane, nonché la sua incapacità di rischiare, di prendere in mano il proprio destino. Egli mal sopporta insomma il peso della responsabilità assoluta delle proprie azioni, che è invece uno dei valori irrinunciabili per quella fortunata corrente di pensiero americana, che valuta sopra ogni cosa l'autonomia dell'ego. In un certo senso, Shane si pone in questo modo già contro i valori della "vera America"; la trasformazione in zombie non potrà tardare molto.

Emarginato dal resto del gruppo, in un ultimo confronto privato con Rick Shane sfoga infine tutta la sua prostrazione e il suo risentimento: "non mi è rimasto *niente*, Rick! *Né amici! Né famiglia!! Né rispetto!! Né una stramaledetta vita!!* [...] *Credevo* di potercela fare... *Credevo* di poter *resistere*... Tener duro finché non fossero arrivati a *salvarci*, avrebbero portato letti *comodi*... *Acqua calda*... E vestiti *puliti!* *Sarebbero arrivati*, Rick! *Saremmo stati di nuovo bene!*" [43]. Si vede ormai il completo sfaldamento dell'uomo e l'affacciarsi di un bambino impaurito, che demanda a una generica terza persona plurale il soddisfacimento dei propri bisogni. Ormai in pezzi, Shane rivela a Rick di essere innamorato di sua moglie (ma non di esserci andato a letto) e gli punta un fucile addosso. A quel punto viene però freddato da Carl, provvidenzialmente accorso sul posto, in quella che è certo una delle scene più forti dell'intera serie: un bambino di sette anni responsabile di un omicidio. Per tutto il resto della serie, genitori e amici continueranno a ripetere a Carl che ha fatto bene a sparare, con effetti abbastanza perturbanti – specie se si è a digiuno di propaganda NRA ("l'unica cosa che può fermare un malintenzionato armato è un benintenzionato armato" – motto che il fumetto fa decisamente proprio).

Shane ci lascia così, lanciando ancora una volta il monito – semmai ce ne fosse bisogno – che affidarsi alle istituzioni conduce inevitabilmente al caos e alla morte. Ma gli errori che hanno condannato Shane non finiscono qui: come si evince dal suo ultimo discorso, il poveretto era profondamente infelice, il che nella patria della *pursuit of happiness* può facilmente diventare una colpa. Per sopravvivere nel *brave new world* dell'apocalisse zombie bisogna essere positivi, rimboccarsi le maniche e guardare al futuro – anche se di futuro non ce n'è più. L'attitudine rinunciataria di Shane ha invece messo in pericolo l'intero gruppo. In effetti, nel mondo di *The Walking Dead* non sono gli zombie la minaccia più grande: benché numerosi, essi

sono gestibili se ci si comporta in maniera disciplinata, spregiudicata e intelligente – vale a dire, se si segue la *American way*. La vera minaccia è invece il cedimento interno, lo sbaglio del singolo: il “grande altro” nemico dell’America non è lo zombie fuori di noi, ma quello nascosto dentro di noi. Il che equivale a dire che i morti viventi siamo (potenzialmente) noi.

Quest’ultimo fatto in *The Walking Dead* è vero anche letteralmente. Come si è infatti già accennato, nella serie per diventare zombie non è necessario venire morsi da uno di loro: per qualche motivo mai chiarito, l’epidemia è sin dall’inizio estesa a tutti gli esseri umani. Ciò significa che è sufficiente commettere un qualsiasi errore fatale (e in un mondo post-apocalittico quasi tutti gli errori lo sono) per diventare zombie. Non c’è insomma necessità dell’intervento di un agente esterno, dotato di forza tale da far capitolare anche i valorosi e i volenterosi. Nella migliore tradizione americana, non ci sono *sconfitti* (condannati da forze troppo soverchianti), giacché il sogno americano postula un uomo che ha *sempre* la possibilità di farcela. Ci sono invece i perdenti, i *losers*, coloro che credono di volta in volta alla favola del socialismo, del pacifismo, dell’uguaglianza tra sessi, che finiscono quindi per comportarsi da stupidi, andando meritatamente incontro alla morte e alla *zombification*.

Stato di eccezione

Morto Shane, Rick passa alla guida del gruppo e delibera immediatamente di partire per cercare una sistemazione più sicura. In una vignetta di rara icasticità, è Dale a spiegare a Rick i motivi per cui è stato scelto come nuovo capo [II, 53]. Anzitutto la voglia di sicurezza che attraversa trasversalmente la compagnia (“soprattutto le donne”), e quindi il bisogno di una figura protettiva e autorevole che concentri in sé oneri ed onori precedentemente appannaggio di un apparato statale gestito e controllato democraticamente. Si assiste insomma a un ritorno a un’organizzazione tribale, con il carisma (nel senso etimologico di “dono divino”) del singolo che rende superflue considerazioni di ordine politico e burocratico. Dale fa anche notare come Rick sia ormai l’unico che possa svolgere questa funzione, ristabilendo ancora una volta il suo *status* di “maschio alfa”. Infine, e ancora più importante, Dale nota come il fatto che Shane fosse un poliziotto avesse giocato un ruolo nella sua elezione a capo, e quindi presumibilmente lo stesso deve valere anche per Rick. Questo fatto è molto interessante: da cosa derivava, nel mondo prima, l’autorità del poliziotto che viene ora riconfermata? Ovviamente dal fatto di essere un *rappresentante* della legge, ovvero di un sistema istituzionale superiore collettivamente riconosciuto e validato, nel cui solo nome (teoricamente) egli poteva agire in termini prescrittivi e sanzionatori. Ora che quel sistema è crollato, non c’è più legge positiva (non ci sono cioè giudici, tribunali, ordinamenti, etc.) cui riferirsi, ma ciononostante le deliberazioni di Rick continuano ad avere (o a pretendere di avere) *forza di legge*. È il fatto stesso di essere un poliziotto, un “esperto” della legalità, a rendere le sue azioni valide. Ora, una situazione in cui atti aventi forza di legge non rispondono a nessuna legge si configura immediatamente come un esempio di “stato di eccezione”.¹⁹ L’apocalisse zombie diventa allora lo sfondo e la giustificazione di uno *stato di eccezione permanente*. In tale contesto si invera

fino in fondo la rappresentazione inquietante che Walter Benjamin dà della polizia, quella di una forza ibrida, intimamente e paradossalmente *ultra-legale*, giacché insieme “pone e conserva il diritto”.²⁰ Vero aborto teratogiuridico, il tutore della legge senza legge da tutelare è perfettamente compendiato nella figura di Rick.

Dopo aver abbandonato il campo-base, il gruppo inizia una serie di peregrinazioni durante le quali si imbatte in Tyreese, energumeno afroamericano sprizzante testosterone da tutti i pori, accompagnato da sua figlia adolescente e dal ragazzo di questa. Il legame tra Rick e Tyreese si salda immediatamente, quando quest'ultimo racconta di aver appena ucciso un vecchietto che aveva provato a stuprare la figlia, e Rick commenta che è “quello che avrebbe fatto *qualunque* altro padre nei tuoi panni” [II, 61]. Si vede come il poliziotto ha già abiurato alla legge del mondo prima. Nel frattempo Lori rivela a Rick di essere incinta, lasciando al marito la decisione di cosa fare del bambino (a rimarcare ancora una volta la carica anti-femminista del personaggio). Rick decide di farlo nascere, confidando però a Dale che il pensiero che possa essere di Shane lo fa *impazzire*, e che una conferma in tal senso *lo ucciderebbe* [II, 71]. Messo a confronto col dialogo con Tyreese, questo scambio di battute ci fa capire che nel nuovo ordine patriarcale configurato da Rick l'omicidio è meno grave dell'adulterio, giacché quest'ultimo profana il *sancta sanctorum* della famiglia, unica istituzione ancora valida (perché privata) in un mondo infestato dai morti viventi.

Dopo altre disavventure e dopo aver perso e guadagnato nuovi compagni, il gruppo si imbatte infine in quella che diventerà la loro nuova sistemazione, come immediatamente sancito da Rick: “È perfetto. Siamo a casa” [III, 90]. Il luogo in questione – e l'evenienza è quasi troppo perfetta – è un enorme penitenziario federale, una *prigione*: ovverosia, il simbolo per antonomasia dello stato di eccezione, il campo *per legge fuori dalla legge*. Ma la prigione rappresenta anche altro: nel suo essere baluardo recintato nella *wilderness* post-apocalittica, richiama infatti il fortino del selvaggio west, dove i valorosi padri americani difesero gli avamposti della civiltà dalle oscure orde barbariche emissarie del caos. Sempre per questo motivo, è anche un luogo che riaccende i turgidi entusiasmi del bambino nascosto in ogni uomo, come attesta Tyreese: “Vivo in un fortino. A dieci anni all'idea di vivere in un posto come questo mi sarebbe venuta un'erezione” [IV, 38]. L'eroe americano è insomma più felice di difendere la civiltà se può farlo lontano dalle sue costrizioni, sempre alla frontiera, sempre Natty Bumppo – con una spruzzata di Huck Finn. In questo senso, ancora una volta, all'apocalisse zombie corrisponde a suo modo il sogno americano. Ma nell'immagine della prigione si nascondono paradossi ancora più profondi: si cerca infatti di difendere la propria libertà e di salvaguardare i valori della democrazia americana proprio nel luogo simbolo della repressione e della costrizione. Tale contraddizione aleggia peraltro un po' in tutto il fumetto, sospeso com'è tra l'esaltazione dell'autodeterminazione e la difesa delle rigide, inderogabili misure necessarie a garantirla. La questione centrale diventa allora stabilire quanta libertà si è disposti a cedere in cambio di maggiore sicurezza – il che riporta ovviamente alla mente le misure adottate dal governo americano dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001 (il *PATRIOT act*). Il fumetto pare rispondere che il prezzo della libertà può ben essere quello di goderne dietro le sbarre.

Dura lex, ne quidem lex

Insediatosi nella prigione, i protagonisti inizieranno una forzata convivenza con quattro detenuti superstiti, tra antipatie e sospetti reciproci. Dopo una lunga serie di vicissitudini, la tensione toccherà il culmine in seguito al ritrovamento dei corpi orribilmente decapitati di due bambine del gruppo. I sospetti cadono immediatamente su Dexter, nerboruto omicida per motivi passionali, che viene perciò precauzionalmente chiuso in una cella, accendendone il rancore. Il vero assassino si scopre infatti essere un altro detenuto, fino a quel momento parso assai placido, che d'improvviso muterà in una grottesca caricatura del *serial killer* squilibrato, capace solo di minacce sconnesse e attacchi rabbiosi. Si vede bene qui la trasfigurazione del criminale in un mostro disumano avulso completamente dal consesso sociale, strategia usata spesso per giustificare la pena di morte in America.

E pena di morte infatti sarà, come stabilisce Rick autonomamente – non prima di aver massacrato di botte il malcapitato fino a sfasciarsi una mano. L'unica a ribellarsi a tale atteggiamento autoritario è Lori, le cui rimostranze vengono però derubricate a sconquassi ormonali causa gravidanza. In una vignetta esemplare [V, 22], Rick riassume le sue ragioni: egli si limita ad *assicurarsi che la scelta sia giusta*, giacché la determinazione dell'*agathon* non è più faccenda politica, da discutere democraticamente, ma qualcosa di oggettivo, faccenda tecnica a cui si viene *addestrati* – e in questo caso i tecnici che “confiscano” la discussione pubblica non sono neanche giuristi, ma poliziotti, in nessun caso preposti a ciò (e qui torna Benjamin). In mancanza di una legislazione positiva, ci si riduce all'apodissi: va fatto ciò che va fatto, semplice tautologia che non ammette scarti dialettici. A motivare il tutto viene invocata l'*autorità* di cui è investito Rick. Questa si colora di toni paternalistici (“è per questo che ciascuno di voi viene da me a chiedere *aiuto e consiglio*”), spogliando chi vi è soggetto di ogni autonomia (“sono io che prendo le decisioni”); ma gratta via il paternalismo e troverai sempre il patriarcato, come risulta chiaro un paio di vignette più tardi, quando Rick apostrofa la moglie non ancora convinta con un bel “*Lori... Chiudi quella cazzo di bocca*”. L'ex-poliziotto continua poi affermando che bisogna fare un *esempio* dell'assassino, e qui siamo ormai scopertamente oltre la legalità e già dentro il terrore giacobino e lo stato poliziesco. Dopo di che si cade involontariamente nella comicità più assoluta – ma anche sinistramente perturbante – quando Rick, nel sintetizzare i motivi per cui stanno per uccidere un uomo, dice “*noi non uccidiamo. Non lo tolleriamo. Non lo consentiamo. Questa sarà la nostra regola... Il nostro giuramento. SE UCCIDI, MUORI. Nessuna eccezione*” [V, 23]. Tale legge, oltre ad essere stata varata ex-post e quindi tecnicamente non atta a sanzionare il comportamento del *serial killer*, nel suo non ammettere eccezioni è anche un mirabile esempio dell'auto-contraddizione in cui cade ogni ordinamento giuridico che preveda al suo interno la pena di morte. Ma forse più che di una legge bisognerebbe parlare in questo caso di un comandamento, giacché il registro retorico utilizzato è quello tipico della precettistica religiosa, più che della legislazione profana.

In seguito Rick avrà cura di riconciliarsi con la moglie, dicendole che “ho bisogno di avere te dalla mia parte, amore. Non riuscirei a vivere altrimenti. Ho *bisogno*

che tu veda le cose dal mio punto di vista" [V, 27]. Sottoposta a ricatto psicologico, la moglie alla fine cederà, ammettendo di essere stata sciocca, impulsiva e vittima dei suoi ormoni, sposando quindi le ragioni del marito e certificando con sguardo quasi folle: "lo dobbiamo uccidere" [V, 28]. Nel frattempo Tyreese pensa bene di angariare un po' l'impiegato *serial killer* chiudendolo in una cella frigorifera piena di escrementi, e qui è facile indovinare un rimando e una giustificazione delle torture di Guantanamo. Una delle donne del gruppo, ovviamente troppo emotiva e ingenua per il *brave new world*, rimane inorridita da tanta crudeltà e decide di liberarlo, poiché lo ritiene "pazzo. Non *malvagio*" [V, 37]. Come prevedibile, tale intendimento viene messo immediatamente in ridicolo, con l'assassino che si rivolta contro la sua benefattrice, per essere infine ucciso con un colpo di pistola dalla sorella delle sue vittime (la più pietosa nei suoi riguardi sinora). Ma non è finita qui: il suo corpo viene infatti dato in pasto agli zombie, giacché il mostro va *annullato*, distrutto fin nella sua carne, in un accanimento che ricorda i supplizi dell'*ancien régime*, quando i corpi dei condannati venivano dilaniati ed esposti al pubblico.²¹

Nel mezzo di tanta concitazione, arriva anche la vendetta di Dexter: armi d'assalto alla mano, l'uxoricida penetra nel cortile dove sono riuniti gli altri e gli intima di abbandonare la prigioniera. Proprio in quel momento irrompono però nuove schiere di zombie, e Rick, approfittando del successivo parapiglia, uccide Dexter sparandogli alle spalle, contravvenendo così immediatamente al comandamento da lui stesso promulgato e continuando a porsi come tutore della legge oltre la legge. L'unico a rendersi conto dell'omicidio è Tyreese, che però non lo rivela agli altri, assicurando a Rick di capire la sua decisione. Giunge frattanto al carcere Michonne, donna-Rambo afroamericana che diventerà fondamentale nel prosieguo della serie, ma che in questi volumi riveste un ruolo marginale: si limiterà a sedurre Tyreese, "rubandolo" a un'altra donna che, affranta, tenterà il suicidio. Quando Rick viene a sapere degli avvenimenti si infuria con Tyreese, accusandolo di minacciare la coesione del gruppo; segue un'animata colluttazione, durante la quale Tyreese rivela a tutti che il loro capo ha ucciso Dexter a sangue freddo. Provato psicologicamente e malridotto fisicamente, Rick perde i sensi.

Al suo risveglio, Dale gli comunica che il gruppo ha deciso che il capo non sarà più lui, e che al suo posto è stato eletto un comitato decisionale formato da quattro uomini, tra cui Rick stesso. Per giustificare l'assenza di donne, Dale assicura che sono state loro stesse a volere così, giacché loro e i bambini "vogliono solo essere protetti" [VI, 77]. Rick accetta la cosa senza dare problemi, ma ci tiene a fare un discorso pubblico "di commiato". Comincia dicendo che in quanto poliziotto sa che *tecnicamente* quel che ha fatto a Dexter è sbagliato, ma che le cose non funzionano più come prima: ora là fuori c'è una "terra selvaggia" (riattivando con ciò un tipico immaginario da padre pellegrino) e la prigioniera è il loro unico "rifugio" (e forse con ciò una novella "*city upon a hill*": ancora una volta pare che l'apocalisse zombie consenta finalmente di mantenere la promessa del sogno americano). Se ha fatto uno sbaglio, continua Rick, quello è stato non rivelare a tutti subito la verità, ma "ho pensato che forse avreste preferito non sapere *quanto selvaggi* dovremo rimanere ancora, e non per poco" [VI, 84].²² A chi gli obietta che hanno bisogno di regole per poter restare umani, Rick risponde che "potete perdere tempo nel tenta-

tivo di seguire ogni stupida minuscola *regola* che ci siamo inventati per convincerci che non siamo degli animali... *e crepare!*" [VI, 85].

Questa diffidenza nei confronti delle regole segna l'ennesima convergenza con certa ideologia di destra americana: tipica di tale orientamento politico è l'adesione alla dottrina della *Realpolitik*, secondo cui la condizione fondamentale del mondo è l'anomia, ossia l'assenza di leggi universali a cui potersi attenere con la ragionevole speranza che anche altri lo facciano. Nella visione anomica, l'unico discrimine dell'azione politica è la conquista e il mantenimento del potere, e il suo unico elemento regolatore sono i rapporti di forza. In tale "stato di natura" si creerebbe spontaneamente un certo ordine, in una sorta di autoregolamentazione geopolitica che fa il paio con quella del mercato. Al contrario, è proprio il fatto di credere a leggi universali che può portare al caos, perché rende esposti all'attacco di agenti più spregiudicati. Bisogna insomma essere cinici, spietati, selvaggi – proprio come dice Rick. Che infatti continua affermando "se uccidi... muori!" Probabilmente la *più grossa fesseria* che potessi dire. La verità è che... nella maggior parte dei casi, per come stanno le cose adesso, se uccidi... *vivi!*" [VI, 86]. Appare qui in tutta la sua nettezza la differenza fondamentale che marca lo scarto fra gli zombie (i malvagi, i perdenti, *loro*) e i vivi (i giusti, i vincenti, *noi*): dove gli uni uccidono *per poter restare morti* – cioè per restare *losers*, astiosi e invidiosi di chi ce l'ha fatta – gli altri hobbesianamente uccidono *per sopravvivere*, secondo il sano principio capitalista della concorrenza senza esclusione di colpi. E tuttavia, pur nella differenza dei fini, il loro comportamento per essere efficace non potrà che infine combaciare: entrambi devono infatti fare i conti con la dura realtà di un mondo in cui non ci sono regole. I morti viventi (magari diventati tali proprio per l'eccessiva fiducia in tali regole) questo lo sanno sin troppo bene. Bisogna che anche i vivi se ne convincano fino in fondo. E quindi paradossalmente in *The Walking Dead* per non diventare zombie bisogna comportarsi come loro – fino a *confondersi con loro*. Rick infatti conclude: "siamo *già* dei selvaggi [...] siamo diventati ciò che *siamo!* Ancora non l'avete capito? Noi *siamo* i morti viventi! *Noi siamo* i morti viventi" [VI, 88-90].

Conclusione: ...are we?

E ora che faremo senza barbari?
In fondo, quei barbari erano una soluzione.
(C. Kavafis, *Aspettando i Barbari*)

Se si ripensa all'interpretazione dello zombie come *altro minaccioso* (proletariato o terrorismo che sia), l'ultimo monologo di Rick potrebbe essere letto come il tentativo di giustificare il male che l'America – e in generale l'Occidente – compie in giro per il mondo accampando la scusa di non avere altra scelta: il fatto che "là fuori" ci siano dei mostri costringe a essere mostri a propria volta. Dalla seconda guerra del Golfo all'intervento in Libia, fino al riaffiorare di rigurgiti nazionalistici nel cuore dell'Europa di fronte ai flussi migratori di questi ultimi mesi, molti esempi sarebbero possibili – esempi che mi portano a quest'ultima riflessione: non sarà che dire "noi siamo i morti viventi", come fa il protagonista, esprime piuttosto il tentativo di abbassare l'*altro minaccioso* al proprio livello, e non viceversa? Non sarà cioè che il

desiderio di controllo e di dominio *preesiste* e anzi *crea* i mostri a proprio vantaggio, piuttosto che essere una risposta ad essi? Non va infatti dimenticato che – checché ne dicano i *survivalists* – gli zombie non esistono *davvero*. O meglio esistono – come tutti i mostri – come costruzioni sociali, utili a circoscrivere le nostre identità, a dar forma ai nostri tabù, a renderci consapevoli *per specula* di come siamo fatti nei posti in cui non arriva il nostro sguardo. Ma non possiamo trasformarci in essi col pretesto che, tanto, gli zombie ci aspettano comunque “là fuori”: non ci sono zombie, là fuori. Certo, rappresentare *l'altro* come mostro è molto utile, perché permette di abdicare alla politica come arte del possibile piuttosto che del necessario, per vivere infine in uno stato d'emergenza perpetua. È quindi chiaro che a molti – loro sì là fuori – farebbe assai piacere vedere qualche zombie per strada. Sarebbero un'ottima giustificazione.

NOTE

* Gaetano Martire è dottorando in Scienze del Testo presso La Sapienza Università di Roma. La sua ricerca verte sui classici americani del XIX secolo e sulla possibilità di una loro rilettura in chiave postmodernista *ante litteram*.

1 Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, Quirk Books, Philadelphia 2009.

2 Max Brooks, *The Zombie Survival Guide: Complete Protection from the Living Dead*, Three Rivers Press, New York 2003.

3 Basti citare i recenti *World War Z*, reg. Marc Froster, Plan B Entertainment, 2013, e *28 Weeks Later*, reg. Juan Carlos Fresnadillo, Fox Atomic, 2007 – ma la lista potrebbe essere molto più lunga.

4 Le saghe di *Resident Evil*, *Left 4 Dead* e *Dead Rising* sono solo le prime che vengono in mente.

5 Il più famoso è probabilmente nel New Jersey: www.zombiesurvivalcamp.com.

6 Per una rapida carrellata dei risultati in queste discipline, cfr. il capitolo “The Zombie Literature” in Daniel W. Drezner, *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, Princeton 2011.

7 Cfr. ad esempio Kyle Bishop, *The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie*, “Journal of American Culture”, XXXI, 2 (2008), pp.141-152; Stephanie Boluk e Wylie Lenz, a cura di, *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, McFarland, Jefferson (NC) 2011.

8 Cfr. ad esempio Christopher M. Moreman e Cory J. Rushton, a cura di, *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*, McFarland, Jefferson (NC) 2011; Kim Paffenroth e John W. Morehead, a cura di, *The Undead and Theology*, Pickwick Publications, Eugene (OR) 2012.

9 Cfr. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Culture (Seven Theses)*, in *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25.

10 *Night of the Living Dead*, reg. George A. Romero, Image Ten, 1968 (titolo italiano: *La Notte dei Morti Viventi*).

11 Cfr. Michel Foucault, *Che Cos'è un Autore?*, in *Scritti Letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-21.

12 Frase formulata da un prete in *Dawn of the Dead*, reg. George A. Romero, Laurel Group Inc., 1978 (titolo italiano: *Zombi*).

13 Cfr. Ad esempio A. Loudermilk, *Eating “Dawn” in the Dark: Zombie Desire and Commodified Identity in George A. Romero’s “Dawn of the Dead”*, “Journal of Consumer Culture”, 1, 3 (2003), pp. 83-108.

14 Al momento si contano più di 150 capitoli.

15 Cfr. www.gq.com/story/dead-reckoning-robert-kirkman-brings-zombies-to-don-drapers-back-yard.

16 Robert Kirkman (autore), Tony Moore, Charlie Adlard (disegnatori) e Cliff Rathburn (inchiostrostratore), *The Walking Dead*, Saldapress, Milano 2012-2013, edizione in formato bonelliano. Per le citazioni, si indicheranno albo e pagina rispettivamente in numeri romani e arabi tra parentesi quadre. Si restituiranno in corsivo le parole evidenziate in grassetto nel fumetto.

17 <http://survivalblog.com/page/1009/?t1gdmGkc> (la traduzione è mia).

18 Marc Dery, *Dead Man Walking: What Do Zombies Mean?*, in *I Must not Think Bad Thoughts: Drive-by Essays on American Dread, American Dreams*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 11-17, p. 15 (la traduzione è mia).

19 Sul concetto di stato d'eccezione, cfr. Jacques Derrida, *Forza di Legge. Il Fondamento Mistico dell'Autorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; cfr. inoltre Giorgio Agamben, *Stato di Eccezione. Homo Sacer, II, I*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

20 Cfr. Walter Benjamin, *Per la Critica della Violenza*, in *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 5-30, in particolare pp. 15-16.

21 Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire. Nascita della Prigione*, Einaudi, Torino 1976, in particolare il capitolo "Lo Splendore dei Supplizi".

22 Anche questo riattiva l'immaginario puritano sugli indiani: cfr. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973.