

A Technicolor Sky. The Spectre of Seriality in Paolo Zanolotti

Michele Paolo

Abstract

Paolo Zanolotti's novels are full of ghosts. Yet none of these ever pose a real threat. Zanolotti's worlds are infested by something completely different. They are the poisoned fruits of mediality: false myths and urban legends, chimeras born from an idle mind, fake and stale clichés, very far from the "Stimmung of the abandoned clearings of romance". This essay, in light of the notion of hauntology proposed by Mark Fisher, focuses on the way Zanolotti stages the nostalgic desire for a re-enchantment of the world, sterile, distorted, and alienated by the perverse logic of global capitalism, of mass society, of technological mediation. By analyzing several passages, in particular from *Trovate Ortensia!*, this essay highlights a common context in Zanolotti's novels: a tendency to escape, or run away, from a condition of anguish, from a hauntological perspective whose recurring sign is a technicolor sky.

Keywords

Hauntology, Late capitalism, Haunted media, Mark Fisher, *Trovate Ortensia!*, *Il testamento Disney*, *Bambini bonsai*

Il cielo in technicolor. Lo spettro della serialità in Paolo Zanotti

Michele Paolo

Una falsa idea consolatoria

In *Trovate Ortensia!* Emilia viene ciclicamente visitata da una visione della madre perduta, o morta, da tempo (Zanotti 2021: 227; d'ora in poi TO). Non si tratta però del ricordo di un tenero momento condiviso, o del rimorso di frasi non dette. È piuttosto una proiezione indotta dall'esterno, come un sogno di nuova concezione: «c'era la mamma seduta a un barrino di Marina di Pisa di mattina presto, solo che davanti c'era un mare da televisione, con un arcipelago corallino a mezza distanza, che un successivo raggio di luce virò dal blu cobalto all'azzurro del paradiso» (*ibid.*). Questo paesaggio artificiale, lungi dall'incorniciare un momento ozioso, somiglia piuttosto ad un'isola di salvezza:

al nuovo sole il bicchiere colmo di schweppes scintillava, ribolliva, evaporava, e nel riflesso si vedeva la mamma che correva di notte e per il bosco e aveva paura – il mugghio del mare in lontananza, la volta senza stelle, simulacri di lei in polistirolo appesi ai rami. Brrr! Menomale che ce l'aveva fatta! Menomale che era arrivata lì! (*ibid.*)

La dolce illusione di Emilia, il gioco truccato in cui poter trasfigurare la morte della madre, è la ferma convinzione che sia fuggita, lei, donna ribelle e irrequieta, da una vita che la soffocava e ora sia felice giocando a fare la gitana tra i boschi. In questo strano sogno però la madre sembra aver lasciato i boschi per trovare sollievo su una riva: «il mare radioattivo sullo sfondo, iniziava a parlare con una ragazza che Emilia non aveva mai visto. Si somigliavano. Chi era quella ragazza?» (*ibid.*). È Ortensia, come Emilia scoprirà più tardi. La fuga, la rassomiglianza alla madre, nonché l'accento ai simulacri appesi ai rami, insinuano una tensione persecutoria e un senso

d'inautenticità. L'accostamento tra il bosco e la spiaggia non è soltanto effetto dell'improbabilità onirica: rappresenta infatti un richiamo alla Boemia e al Ducato di Milano in cui è ambientato *Il racconto d'inverno*, dramma intorno al quale, come si vedrà, si orchestra l'intera vicenda del romanzo. Anche il cielo artificiale e il mare fosforescente alludono a una dimensione onirica, nel contempo però danno un'impressione di finzione, di artificio.

Mari radioattivi e cieli impossibili, infatti, tornano spesso nel romanzo, e ogni volta vanno ad incorniciare trucchi riusciti, astuti trabocchetti e regressioni consolatorie. Alcuni esempi: il mattino in cui Emilia, contrita, decide di fare ritorno dal padre offeso travestita dal gemello (anch'egli scomparso) Edoardo, la città di Pisa si risveglia «sotto a cieli in technicolor» (TO: 218). Oppure, quando viene abbindolato dai gemelli infernali Titti e Osvaldo (TO: 273), l'ingenuo Francesco Paolo mostra una genuina riconoscenza, pensando a «com'era *preziosa* la loro amicizia, calda, avvolgente e *glowing*»: un Paese dei balocchi di «campi a distesa di cereali dorati, cieli turchese in technicolor, paradisi rotanti di nuvole di zucchero filato». O ancora: Ortensia, salita sul treno dopo aver salutato un'ultima volta il suo Hermann, «Se solo non si fosse subito addormentata, si sarebbe accorta che i folletti e gli elfi, collaborativi, le avevano allestito – dal nulla e in pieno mezzogiorno – un tramonto in technicolor» (TO: 467). L'aspetto consolatorio e insieme inquietante di tali paesaggi da cartone animato spicca soprattutto fra le pagine in cui si raccontano i sospiri e le divagazioni di Giacomo, il poeta del gruppo. Giacomo, «il personaggio in cui direi che Paolo ha messo più di se stesso e che di conseguenza è anche il più esposto alla sua ironia»¹ (Residori 2022), s'innamora di continuo; i suoi amori però durano poco. Non possono reggere, infatti, il confronto con le sue eteree idealizzazioni – sussunte nella figura della sorellina immaginaria che occupa le sue notti insonni: «Non so se sei un sogno della mia masturbazione, turbamento della mia comunione, supplemento della mia ricreazione» (TO: 29). Quando non suona il flauto, Giacomo dedica fiumi di parole alla cara «sorellina-*blaue Blume*» (TO: 187) che, misteriosamente, somiglia tanto a Ortensia. Come Marie per Mallarmé, la sua sanguinosa assenza lo ha spinto verso la poesia:

Eppure non sei finita su un'isola lontana
nel verdeblù al neon di un mare tropicale
circondata da pavoni domatrice di unicorni

¹ Come Paolo Zanotti, Giacomo studia lettere e suona il flauto traverso.

l'ombra di nessun mago ti ammantava
nel giardino delle rose
per il nostro nascondino. (TO: 124)

Il riferimento al giardino, luogo prediletto per le apparizioni di fantasmi, torna anche, lo si vedrà tra poco, nelle pagine che raccontano l'infanzia di clausura del povero Francesco Paolo. Come lui, e non diversamente da Pepe in *Bambini bonsai*, Giacomo ha iniziato a scorgere la sua sorellina-fantasma nel corso d'un'infanzia solitaria: «Mi ricordo che giocavamo presso una fontana, in quella mattinata eterna, tu eri un'apparizione come se non fossi stata veramente mia sorella, ma un essere ultraterreno» (TO: 122). Anche Giacomo spera di poter «tornare indietro alle vacanze dell'infanzia» (TO: 92), e proprio come Pepe anche lui è rimasto «fermo alla barbie che in mezzo alle gambe c'ha solo plastica» (TO: 186). Tuttavia, Pepe un giorno lascerà il suo piccolo secchio per affrontare il tempo della pioggia; Giacomo invece non ha mai fatto grandi passi avanti «e la felicità l'aveva trovata nella contemplazione dei balli di Lady Oscar e delle cittadine di cristallo lindo, trasparenti come ocarine dove, in un'estate perenne, vivono le loro avventure ripetitive misteriose maghette quindicenni discese sulla terra a portare la felicità» (*ibid.*). L'inautenticità delle nostalgie di Giacomo assume i caratteri fumettistici della sua infanzia: si tratta in effetti di una regressione consolatoria. I contorni sfumati e le tinte pastello truccano la sua condizione languorosa di autoescluso. Non diversamente, Emilia trasfigura l'abbandono della madre abbondando coi colori saturi e i paesaggi improbabili.

Gli spettri di *Trovate Ortensia!*

La sorellina immaginaria e la madre di Ortensia non sono gli unici fantasmi del romanzo: *Trovate Ortensia!* pullula di spettri, a partire dalla protagonista. Dei tre romanzi zanottiani, quello in cui il tema della spettralità sembra più evidente è senza dubbio quest'ultimo. *Trovate Ortensia!* è la storia di un vampiro che ritorna; eppure quel che perseguita i personaggi del romanzo non è tanto la vampira *revenante*-spettro infestante-amante offesa. La maledizione che fin dall'incipit avvolge la città di Pisa non proviene da Viola-Ortensia-Arabella; bensì da altrove. Una breve rassegna delle apparizioni lungo il romanzo permetterà di indovinarne un tratto costante: quello di una falsa idea consolatoria, dello spauracchio della fissità, della strisciante finzione di un paradiso perenne - un'interminabile età dell'innocenza.

Ortensia rivela la sua natura spettrale fin dalla sua comparsa nel giardino di Francesco Paolo (TO: 95). Zanotti ha dedicato uno dei suoi saggi maggiori (Zanotti 2001) al giardino in quanto luogo incantato ricorrente nella tradizione romanzesca. In uno studio coevo, commentando *Turn of the Screw* di James, Zanotti sottolinea che i bambini sono

“a romantic, a really royal extension of the garden and the park”. Essi sono dunque, in qualche modo, degli spiriti del luogo, partecipano della natura immateriale delle ‘apparizioni’ che avranno luogo nel seguito del libro, sono fondamentalmente delle presenze ‘estranee’. (Zanotti 1998: 79)

Il piccolo Francesco Paolo non fa eccezione: «Nel giardino dei rosai addormentati, chiuso da un muro basso ma inesorabile, Francesco Paolo, tranquillo e rotondo come un piccolo principe, sfoglia un libro illustrato sul Madagascar» (TO: 95). Bambino solitario, privo di amici e trascurato dai genitori, Francesco Paolo cova un profondo desiderio di avventura che può sfogare soltanto chiudendosi nei suoi albi illustrati ad ammirare animaletti colorati² e sognare chimere lontane. La sua malinconia prelude all'apparizione di un fantasma:

Da una quinta invisibile, in un angolo, appare una ragazzina che, sottile come un'amica immaginaria, potrebbe avere ogni età; percorre il giardino linearmente, in diagonale, seguendo un sentierino di pietre tracciato in mezzo all'erba secca. (*Ibid.*)

Se un fantasma appare in uno spazio esterno anziché al buio di una camera non è soltanto per il giardino incantato: «Perché gli spettri ti possiedano non c'è bisogno di una stanza, non c'è bisogno di essere una casa. La mente ha corridoi che vanno oltre lo spazio materiale» (*ibid.*). I versi di Dickinson suggeriscono il potere evocativo del malinconico Francesco Paolo: al pari della sorellina perduta di Giacomo, Ortensia rappresenta una figura del desiderio. Per un temperamento malinconico infatti, ricorda Agamben (1977: 32), «ciò che è reale perde la sua realtà perché ciò che è irrealmente divenga reale». Il mondo esterno, precluso a Francesco Paolo (e disprezzato da Giacomo), è «narcisisticamente negato dal malinconico come oggetto d'amore», perciò «il fantasma riceve [...] da questa negazione un

² La passione per gli animali, peraltro, lo accomuna al Pepe di *Bambini bonsai*.

principio di realtà ed esce dalla muta cripta interiore per entrare in una nuova e fondamentale dimensione» (*ibid.*). Nelle fattezze della sorellina immaginaria per Giacomo; in quelle di Ortensia per Francesco Paolo. Ancora, nei panni di Viola, Lisa o Arabella, Ortensia apparirà anche agli altri personaggi del romanzo in quanto figura del desiderio. Non sempre con l'aspetto di un fantasma però; bensì di un vampiro, una figura più esplicitamente minacciosa e persecutoria, chiara trasfigurazione dell'impulso sessuale³. Nei confronti di Francesco Paolo, tuttavia, Ortensia si mostra fin da subito generosa e protettiva: un'ottima sorellona immaginaria. Al punto che sarà lei a tentare di recuperare il suo corpicino inerte tra le acque dell'Arno, vittima dei truci scherzi di Titti e Osvaldo.

Una figura diversa di fantasma è invece quella rappresentata da Lodovico e da suo figlio Edoardo. Scappato di casa come sua madre, di Edoardo si sa poco: dopo aver girato l'Europa pare si sia accasato a Berlino, oppure a Goa. Nella maggior parte dei casi appare come ombra, o ricordo, tra i pensieri della sorella Emilia: così per esempio, dopo la morte del padre Lodovico lo si intravede fra le mura della casa che ha lasciato tanto tempo prima (TO: 257). È Florian, compagno di Emilia, ad accorgersi di lui. Non ricorda un fantasma però; un simulacro, piuttosto:

A parte il fatto che non era arrivata nessuna notizia di un'eventuale morte (preferibilmente suicidio) di Edoardo, il suo 'fantasma' era modellato sulla creta di un ragazzo diciottenne: l'età di Edoardo l'ultima volta che era stato in quella casa. (*Ibid.*)

Non è arrivato da solo: accanto a lui si muove l'ombra del padre appena morto; anzi, morto da così poco tempo che il corpo giace ancora in camera da letto, imbellettato per la veglia funebre. Florian però «aveva notato perfettamente che il suo "fantasma" non era arrivato dalla camera matrimoniale, bensì dalla cucina»: insomma, «non si trattava [...] delle anime dei due, ma degli spettri della loro persistenza nella casa e nella memoria» (*ibid.*). Il fantasma di Edoardo, e con lui quello del padre, non rappresentano dunque delle figure minacciose, e infatti non incutono alcun timore: nemmeno in Emilia, che fa in tempo a scorgerli prima che svaniscano. Edoardo riappare più tardi, nel finale del libro (TO: 449-450) a passeggio per Pisa assieme al personaggio a lui più affine, quello che ha

³ Sulla metafora-vampiro e la sua derivazione inconscia si rimanda a Moretti 1987: 125-130.

acquisito la più alta familiarità con gli spettri: Giacomo.

Edoardo e Giacomo, a giro per Pisa, discutevano. Edoardo smoccolava a denaro uomini e cielo. Questo perché Pisa non cambiava mai, perché niente a Pisa cambiava mai: Ponte di Mezzo era gravato da un andirivieni sonnacchioso, le facce degli studenti erano assolutamente intercambiabili. (449)

Ritornato nella città della sua infanzia, anche in questa scena Edoardo manifesta un atteggiamento ben poco malevolo. Con grande pazienza, si dedica infatti a dispensare consigli amorosi all'amico, al solito perennemente insoddisfatto:

era da un bel tratto che Giacomo lo tediava con i suoi interminabili discorsi su Zughy, il suo dolore fioco. Avrebbe tanto voluto – diceva Giacomo – arrivare con lei all'inverno seguente, un vero inverno, finalmente e si sperava. Un inverno in cui l'avrebbe potuta accompagnare a fare le compere, a scegliere le pantofole. (449)

Edoardo con saggezza lo rassicura: la sua bella – non potendo reggere il confronto con la sorellina immaginaria – se n'è andata, è vero. Ma il ricordo rimane:

«[...] I ricordi non se ne vanno nel nulla».

«E dove vanno?»

«Ci sono sempre. Da qualche parte. Chiamala una trascendenza parziale, chiamala se vuoi una dimensione parallela. È come se i ricordi corressero su strade che ogni tanto attraversano il nostro mondo, e, attraversandolo, non vedono il palazzo nuovo sul vecchio prato. Ma restano sempre, da qualche parte, questo sì, e questo è ciò che importa».

Si spiega in questo modo la sua breve apparizione durante la veglia funebre a casa di Lodovico, sotto forma di ombra sfuggente e silenziosa. Al contrario, durante la passeggiata con Giacomo Edoardo si mostra nelle più gradevoli vesti di amico e confidente. Più tardi, anche Lodovico riappare allo stesso modo, come spettro e non come ricordo, mentre si avvia placido verso l'Arno in compagnia di una strana ragazzina capricciosa e disordinata, con le calze lunghe abbassate fino alla caviglia e «dallo sguardo demente come un cielo di marzo» (TO: 325). Questa bambina torna varie volte

nel corso del romanzo: è la morte. Anche lei però ogni volta che appare si mostra inoffensiva: tutto ciò che fa è limitarsi a svolgere il suo compito di trasportare le anime dei morti verso l'Arno, opportunamente mutato in Averno con tanto di Caronte sulla barca. La morte però si accompagna spesso a due personaggi ben più minacciosi: i due gemelli infernali, Titti e Osvaldo.

Titti e Osvaldo rappresentano un'ulteriore tipologia di fantasma, l'ultima di questa rassegna, quella che svela la vera natura della piaga che assilla la città. Nonostante l'aspetto esteriore da innocui bambini, uno grassottello e l'altra più piccina, questi sono i soli spettri del libro apertamente malvagi: sono figure tentatrici, come si è accennato più sopra. La morte del piccolo Francesco Paolo, per esempio, è opera loro. Nemmeno al cospetto di Arabella mostrano alcun timore o reverenza: racconta Hermann nel suo diario che «in presenza dei due figli infernali, Arabella si faceva chiamare con i nomi più strani e osceni – Julia, Matilda, Zofloya, Melusina» (TO: 396). Questi riferimenti illustrano chiaramente la discendenza letteraria di Titti e Osvaldo, prestiti evidenti dalla tradizione gotica: oltre alla metamorfosi malefica di Biondella del *Diable amoureux* di Cazotte, si riconoscono almeno altri due richiami: il primo al romanzo gotico di Charlotte Dacre *Zofloya, or the Moor*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Rosa Matilda, in cui Zofloya recita la parte di Satana. E il secondo a *Zastrozzi* di Shelley: oltre a prendere in prestito il nome del protagonista per battezzare una delle comparse più violente e vendicative del romanzo, Zanotti cita pure quelli di Julia e Matilda, vittime dei suoi disegni. Nell'affratellare Titti e Osvaldo a questa schiera demoniaca, Zanotti gioca però coi loro nomi, che parodizzano il noto cartone animato: se da un lato si tratta di un tipico esempio di riuso postmoderno⁴, d'altro lato questi nomi evocano l'aspetto *unheimlich* di quel che sembra familiare e inoffensivo. Ma c'è un aspetto che non può passare inosservato: questi spettri sono figli di un prodotto televisivo seriale.

Amigoni (2007: 803) scrive che nella letteratura postmoderna «La proliferazione delle immagini (televisive, fotografiche, cinematografiche, virtuali) non consente alcun accertamento univoco sul grado di consistenza di uomini e cose. Il mondo dell'oggettività tende nel corso del Novecento a farsi fantasmatico». La vocazione maligna di Titti e Osvaldo non proviene

⁴ La parodia e l'intertestualità, assieme all'atteggiamento problematico "postcognitivo" costituiscono i caratteri principali della narrativa postmoderna, scrive Ceserani rifacendosi a Linda Hutcheon e Brian McHale. Cfr. Ceserani 1997: 170.

dalla tradizione classica del romanzo gotico; ma bensì dalla televisione, il medium spettrale per eccellenza. La parola *haunt*, scrive Fisher citando l'Oxford English Dictionary, «è forse uno dei termini inglesi più vicini al tedesco *unheimlich*» (2017: 177). Come illustrato da Freud (1977: 81-114), l'uso linguistico comune consente all'*Heimliche*, il familiare, di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*, il perturbante. Allo stesso modo, continua Fisher, «*haunt* significa in inglese sia luogo di residenza e scena domestica, sia ciò che li invade o disturba» (2017: 177). Giacomo, nelle sue divagazioni leopardiane sull'amata sorellina, aveva intuito una minaccia trasfigurata in tinte pastello:

Non ci sono evoluzioni, vale a dire, nel mondo delle maghette e dei telefilm americani: gli eroi non invecchiano perché non ci sta niente dietro ad elaborare il lutto, le avventure del giorno prima non incidono su quelle del giorno dopo, e la televisione provvida ci imbandisce la nostra dose quotidiana di *fiction*, il nostro sottofondo di *Mille e una notte* per continuare a vivere. (TO: 187)

È questa la sventura che attanaglia Ortensia e la girandola dei personaggi attorno a lei: la soffocante serialità di un racconto consolatorio, il paradiso ammiccante di un cielo in technicolor.

Il nostro Zeitgeist è hauntologico

Nel genere del fantastico classico il personaggio del fantasma era legato all'ascesa della borghesia e del sistema capitalistico tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. La sua funzione era quella di sussumere tutto ciò che in nome di quell'ascesa veniva rimosso (Orlando 1993: 69-71). In seguito, negli anni Cinquanta del Novecento, si è registrata una svolta: gli spettri hanno invaso tutto lo spazio del rappresentabile, dando così origine ad una spettralità diffusa (Ceserani 1997: 9-28). Lazzarin (2022: 134) individua una possibile causa storica di questa generalizzazione del tema spettrale: il mutamento sarebbe concomitante all'ascesa del tardo capitalismo, quel *late capitalism* in cui il mercato tende a scomparire come luogo fisico per fondersi in una sorta di simbiosi con i media⁵. Ma attraverso i media, «Data, sounds, and images are now routinely transitioning beyond screens into a different state of matter» (Steyerl 2015: 12). Il risultato è che

⁵ Cfr. Jameson 1991: 35-36.

«reality now widely consists of images; or rather, of things, constellations, and processes formerly evident as images. [...] Image and world are in many cases just versions of each other» (ivi: 18). L'azione del virtuale, per Fisher (2017: 32-33), costituisce l'odierna hauntologia, l'ontologia negativa⁶ per cui tutto ciò che esiste è possibile soltanto sulla base di una serie di assenze che lo precedono e lo circondano. Nei termini dell'hauntologia così come la intende Fisher, lo spettro evocato non va considerato come un'entità soprannaturale, quanto invece come ciò che agisce senza essere esistente: il virtuale, appunto, ciò che è insieme presente e impalpabile. «Il nostro Zeitgeist è hauntologico. La forza del concetto di Derrida sta nell'idea di essere ossessionati da eventi che non sono mai realmente accaduti, da futuri che non si sono mai realizzati e che restano spettrali» (Fisher 2017: 151). *Trovate Ortensia!*, ambientato a Pisa tra il 1996 e il 1997, è stato scritto a metà anni Novanta. Di pochi anni posteriori sono *Il testamento Disney* e il racconto "Bambini bonsai", la prima versione di quello che nel 2010 sarebbe diventato l'unico romanzo che Zanotti ha fatto in tempo a veder pubblicato. Non stupirà, dunque, riconoscere un contesto comune ai tre romanzi: *Trovate Ortensia!* non è il solo ad essere attraversato da una tendenza di evasione, o fuga, da una condizione d'angoscia, da una prospettiva hauntologica il cui segno ricorrente è un cielo in technicolor.

In ordine di pubblicazione, il primo romanzo in cui compare una simile traccia è *Bambini bonsai*. Ambientato in una Genova futura e devastata dall'apocalisse climatica, il romanzo si apre proprio con un ricordo nostalgico dell'ormai perduto cielo dell'infanzia. Passato il tempo della pioggia che ha spazzato via lo *slum* in cui era cresciuto, Pepe si ritrova nel mezzo di quello che fin da subito gli è parso un futuro squallido e deludente. Osservando il guscio della nuova città, finta isola di salvezza, ne descrive con amarezza la volta, un cielo palesemente disegnato:

Il nuovo cielo (dato che la serra è stata costruita principalmente per proteggerci dal clima è normale che sia lui *lo spettro* più assurdo) è in realtà una grande volta senza variazioni stagionali, senza equinozi. Se anche esistessero ancora, i gabbiani non ci si ritroverebbero. Perché si capisce subito che è fasullo. L'azzurro è troppo acceso, o troppo scolorito, comunque troppo uniforme. Le nuvole che entrano da un lato nel mio campo visivo sono esattamente le stesse, panciute e sculettanti, che erano uscite dall'altra parte cinque minuti fa. Il sole non è nemmeno stato riprodotto, nella convinzione che una luminosità

⁶ Introdotta in Derrida 1994.

costante, una vasta aureola a bassa intensità, fosse la soluzione più pratica per rischiarare il mondo. (Zanotti 2010: 123, corsivo mio)

Il mare è un altro simbolo inesorabile della spettralità della vita adulta, osservata dal punto di vista dei bambini bonsai: nero massiccio di fanghiglia, rifiuti e bitume, costellato di relitti e fuochi fatui. Ma l'immagine più forte è quella offerta dalla maggiore vittima di questo presente-futuro hauntologico: Sofia, lo spettro di *Bambini bonsai*. Inizialmente viene identificata da Pepe in un feticcio: quello della bimba albicocca, la figurina ripetuta in serie su infinite confezioni di prodotti commerciali per la quale sviluppa un'ossessione. Quando finalmente riesce ad incontrarla ne rimane incantato: la trova distesa immobile in una teca, anzi una bara, di cristallo. Morta? Peggio. Bambina di rara e meravigliosa bellezza, per la sua famiglia, «una famiglia che aveva tutto, che aveva sempre avuto tutto, perché non era abituata ad avere poco» (Zanotti 2010: 196), un simile dono non poteva andar sciupato: così è stata congelata. Lo stato di coma indotto di Sofia è a tutti gli effetti un lungo sonno, però intermittente: un limbo pluricentenario da cui viene svegliata di rado, costretta a sottoporsi a periodici servizi fotografici per la pubblicità. Zanotti applica alla lettera la lezione di Barthes: la fotografia «è il teatro morto della Morte, l'impedimento del Tragico» ([1980] 2003: 91), così Sofia resta imprigionata nella vischiosità delle immagini, sospesa in una non-morte, letteralmente immortalata. «Il resto è storia di oggi. Sofia è ovunque. Tutti la amano. Tutti amano il nostro gioiello di famiglia» (Zanotti 2010: 199). La sua condizione condensa la dimensione hauntologica del romanzo: il mondo in cui Pepe si trova immerso assomiglia al regno dei simulacri del terzo ordine di Baudrillard (1990: 61), nel quale non vi è più distinzione tra copia autentica e copia simulata poiché non esiste più un originale, dal momento che l'originale è esso stesso un simulacro. Nella piatta bidimensionalità di una *réclame*, lo spettro di Sofia diventa il tormento di Pepe. Il primo assaggio della serialità, prima delle finte nuvole perpetue del suo nuovo cielo artificiale, della sua vita adulta.

Il testamento Disney è stato pubblicato nel 2013, ma la prima stesura risale agli anni intorno al 2000. Fin dalla prima pagina si respira un'aria di inautenticità; non tanto scrutando il cielo però, quanto piuttosto guardandosi attorno:

Stuntown. Un'ipotesi su come nascono. Ogni volta che i membri del Club sognano una città (palazzi rossi e alti, torri dell'orologio, slarghi su canali-Guadalquivir, il prato che si vedeva dalla finestra ma che adesso non c'è più) quando si svegliano sono esausti e disperati. Cosa

sono le città dei sogni? Sono chiaramente *assemblaggi in technicolor di vie e quartieri* di questa e di altre città. Cosa ne favorisce la nascita? Diversi fattori. Si potrebbe iniziare a parlare di tutte le volte che ci capita di pensare che lì ci dovrebbe essere una certa via di cui però non rimane nessuna traccia, e solo a quel punto ci viene il sospetto che forse nella sgangherata topografia dell'infanzia quella via era effettivamente lì, e non dall'altro lato della città. Nemmeno l'omologazione dei centri storici andrebbe trascurata. Questi centri storici delle città italiane, pittoreschi salotti di rappresentanza, sempre più inutili ed estranei, che ti tornano utili solo la notte per costruire minuziose città-lego. (Zanotti 2013: 11, corsivo mio)

Questa è una pagina del Quaderno del futuro montaggio, lo strumento magico tramite cui il Club Disney s'illude di incantare il mondo intero. La stuntown è il sogno di regressione da anteporre alla città di Genova, la grigia prigioniera da cui Paperoga e i suoi amici sognano di evadere. L'apocalisse di *Bambini bonsai* diventa qui l'incombente "trentennificazione": in entrambi i romanzi l'entrata nella vita adulta è vissuta come una pura perdita. Tuttavia, la ricerca di Zenobia, scomparsa da una decina d'anni, incarna un'utopica idea di ribellione: la distorsione attraverso cui il Club Disney tenta di provocare un favoloso cortocircuito. Paperoga la sogna di continuo e cerca di rintracciarla nei posti più improbabili o nelle vecchie videocassette di Eta-Beta; ma si tratta solamente di vaghe apparizioni spettrali. Così, nella vana ricerca di Zenobia il Club lentamente si disgrega e lei si trasforma in un alibi. A ben guardare, in effetti, il maleficio della serialità che opprime la stuntown è tanto pervasivo da infettare anche le fantasie d'evasione. Di più, lo stesso Club ne era intriso fin dalla sua fondazione – come si evince dai soprannomi che si sono dati, innocui scudi per truccare una condizione misera: «da quel giorno, io-Paperoga mi convinsi che mio padre fosse ancora vivo, Mario-Pluto trovò finalmente un suo posto nel mondo, Alessandra-Paperetta urlò tutto in faccia ai suoi (non che poi sia servito a molto)» (Zanotti 2013: 124). L'ossessione del Club è quella di truccare la squallida e artificiosa serialità imposta manipolandola in una nuova serialità altrettanto artificiale tutta per loro. Ma Paperoga riconosce che un sogno privato non può essere condiviso:

Noi volevamo conoscere tutti, ma non come sono veramente, con le loro miserie caratteriali e familiari, sessuali ed economiche, ma come proiettati e trasfigurati in una città parallela – Paperopoli, Topolinia, Epcot, Timbuctù, Celebration, Port-au-Prince. (182)

Perfino la destinazione finale, la scarica in cui Paperoga scivola per darsi la morte, appare come un miraggio da agenzia turistica:

Ora che la vedo penso che, beh, è bellissima, stupenda, tutto qui, bella come gli atolli tropicali – azzurro azzurro, verde verde – che si vedono nella pubblicità, anche se diversa. Ha fiumi di liquidi scuri, brezze di pesticidi, ha pareti d'argento che s'incendiano quando il sole le colpisce e, sopra, una specie di altopiano irreale battuto dagli uccelli, e pochissima vegetazione. (15)

Tornando al terzo romanzo, nemmeno Ortensia, si diceva prima, «sfuggiva all'inautenticità della riproduzione, vale a dire alla serialità» (TO: 188). Condannata all'eterno ritorno, obbediente alle lunazioni, non era stata mai sfiorata dall'idea «che la vita potesse consistere anche di tempo, che esistesse un prima in cui la vita era vita-diversa, un dopo in cui la vita potrebbe essere di nuovo vita-diversa» (TO: 264). Al di là di una superficiale caratterizzazione di vampiro, Ortensia nel profondo condivide la medesima ingenuità della Thel di Blake, l'anima-ninfa irrequieta e atterrita che rifiuta il mondo inferiore dell'esperienza per mantenersi nel rassicurante e imperturbabile mondo dell'innocenza⁷. Esattamente come Thel, Ortensia ha paura di tornare in vita e di sottostare alle leggi del tempo. La vita nel mondo sublunare la disorienta, è molto più facile carezzarne i contorni con lo sguardo, trasfigurando la città di Pisa nella sua personale *Carte du tendre*:

Non so se avete mai visto la pianta della mente di una persona. Nel suo caso, coincideva dunque con questa visione della città dall'alto. Languida, dimentica delle proprie immagini, poteva seguire il capriccioso intrecciarsi delle strade interne e esterne, esistenti e inesistenti, vive e pietrificate. Non poteva pensare – poteva solo vedere – e quindi vedeva i muri come schermi, i percorsi come ripetizioni proiettate, le stagioni come *cieli di carta da presepe*. (TO: 189, corsivo mio)

È questa la colpa di Ortensia: rifiutarsi di lasciare il mondo superiore dell'innocenza e di tuffarsi nell'esperienza. Così sceglie di abbandonarsi ad un sogno di regressione, cullata dall'incanto seduttivo della serialità. Il romanzo presenta in esergo un verso dal terzo atto del *Racconto d'inver-*

⁷ Per approfondire la condizione malinconica di Ortensia si rimanda a Paolo 2022.

no, precisamente dalla terza scena, secondo Auden (2006: 389) la scena più bella di tutto il teatro shakespeariano: «Coraggio: tu t'imbatti in cose che muoiono, io in cose appena nate» (Shakespeare [1611] 1990: 48). Questa citazione preannuncia una trama ispirata al genere del romanzo greco cui guardava l'ultimo Shakespeare, ovvero un susseguirsi di continue morti e resurrezioni, mascheramenti e agnizioni, «nell'ambiguo sovrapporsi di primavera e inverno che è fin dalla prima pagina il dato climatico dominante nel racconto» (Residori 2022). Ma al di là della trama, il romanzo presenta diverse derivazioni dal dramma shakespeariano, a partire dall'allestimento dell'omonimo spettacolo da parte di Florian e dei suoi amici. È proprio come nel *Racconto d'inverno*, in *Trovate Ortensia!* «Causa del male è la pretesa, analoga a quella di Leonte, che il male non esista» (Auden 2006: 383). Ortensia dovrà dunque compiere la scelta che Thel non si risolve a prendere: voltare le spalle ad una fasulla condizione di sospensione.

È importante sottolineare che la parabola di Ortensia segue un modello che Zanotti conosce molto bene. È il modello classico della tradizione del *romance*: quello di liberare i personaggi nel mezzo di un mondo apertamente ostile e farli scatenare. È lui stesso a esplicitarlo, nel corso di un'intervista concessa per la pubblicazione di *Bambini bonsai*:

la questione dell'avventura io non la sentivo come un semplice passatempo. Il mio intento era di usare i bambini e l'avventura come fa Calvino: il bambino e l'adolescente come allegorie di uno slancio in avanti, la trama avventurosa come rimasuglio di utopia. (Zanotti 2017: 258)

Non diversamente dal Calvino del *Barone rampante*, nei suoi romanzi Zanotti si concentra sulle azioni che compiono i personaggi più che sulla loro psicologia. Come si legge nel suo studio dottorale incentrato appunto su Calvino, i romanzi della *Trilogia degli antenati* «sono strettamente apparentati con la forma del romanzo d'avventura e – per quanto lo schema del *romance* venga in essi trattato con molti salti, tagli e visioni di scorcio – la massima importanza viene data al momento della 'prova', dell'"iniziazione"» (Zanotti 2000: 33). È questo il momento decisivo attraverso il quale «una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate» (Calvino 2017: 19). Il momento della prova è quello in cui si affronta il mondo esterno e si misura lo spessore della propria coerenza: è Cosimo sugli alberi che difende la promessa fatta a Viola. È il salto di Ortensia dal mondo superiore dell'innocenza a quello inferiore dell'esperienza. È la trasfigurazione tentata e fallita dal Club Disney.

Nel finale di *Trovate Ortensia!* leggiamo un passaggio illuminante. A passeggio per Pisa con Edoardo, a un certo punto Giacomo si rende conto di chiacchierare con un fantasma, e si sente sollevato: Edoardo «ridacchiò. Fece il suo sorriso di scorcio. Questa era la prova provata della sua irrealtà, o meglio della sua estraneità alla fasulla costruzionemondana dei luoghi comuni e delle idee ricevute» (TO: 450). In questo romanzo come nel resto della narrativa zanottiana, «il reale non è tutto ciò che è visto, quanto ciò che è previsto; non tanto ciò che vediamo quanto ciò che sappiamo» (Ortega y Gasset 2014: 99). I mondi zanottiani sono infestati dai frutti avvelenati della medialità: falsi miti e leggende urbane, chimere partorite da una mente oziosa, luoghi comuni finti e stantii, lontanissimi ormai dalla «*Stimmung* delle abbandonate radure del *romance*» (Zanotti 2000). Zanotti mette in scena il «desiderio nostalgico di un reincanto del mondo, isterilito, snaturato e alienato dalle logiche perverse del capitalismo globale, della società di massa, della mediazione tecnologica» (Micali 2022: 374). I suoi personaggi accolgono il fardello di intossicarsi «delle stereotipie della cultura di massa e del consumo [...] per costruire, a partire dai luoghi comuni seriali, un 'luogo' che sia di nuovo comune» (Zanotti 2005: 150-151). Per reincantare il mondo, o perlomeno ricavarne un cantuccio dentro cui, serenamente, regredire. Come Paperoga: in una pagina del *Testamento Disney* (Zanotti 2013: 228) si gioca coi presagi di Debord. Si accenna a una futuristica società dello spettacolo in cui lo sviluppo tecnologico favorisce la fabbricazione capillare di prodotti audiovisivi personalizzati. Tra queste immagini Paperoga ama perdere le notti, cullandosi nell'illusione di intravedervi a un certo punto l'ombra della perduta Zenobia. Eta Beta, anziché dissuaderlo, lo supporta con entusiasmo; anzi, sembra augurarsi il compimento di un sortilegio che, allora improbabile, oggi è la quotidianità regressiva e consolatoria delle *filter bubble*:

«[...] La logica del *politically correct* sta andando sempre più in questa direzione. Sono convinto che ci aspetta un futuro di film manipolati ad uso di ogni più minima nicchia di pubblico. Ma certo, è ovvio. Prova a immaginare: *Indovina chi viene a cena* con l'eschimese che si presenta a una famiglia di pakistani di Londra. E nelle riserve indiane presto arriveranno via cavo film con cento, mille Little Big Horn. Un carnaio allucinante. Il tuo caso certo è un po' prematuro, e infatti tutti i filmati che ti ho mostrato vengono da piccole TV locali. Sarà una specie di puntata pilota, un test insomma. Quindi è solo l'inizio».

«Stai scherzando, vero?»

«Meno di quanto pensi».

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Amigoni, Ferdinando, *Fantasma, spettro*, in Ceserani, Remo e Domenichelli, Mario e Fasano, Pino (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, vol. II, 2007: 800-804.
- Auden, Wystan Hugh, *Lectures on Shakespeare* (2000), tr. it. *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi, 2006.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980), tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort* (1976), tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Calvino, Italo, "Il midollo del leone", *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2017: 5-23.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), tr. it. *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.
- Fisher, Mark, *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2013), tr. it. *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), tr. it. *Il perturbante*, in *Opere*, Vol. 9. *L'Io e L'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977: 81-114.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Micali, Simona, "Il Simulacro e la Copia: l'immaginario contemporaneo della vita artificiale", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 359-379.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1987.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), tr. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Milano, Mimesis, 2014.
- Paolo, Michele, "Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanolli", *Finzioni*, 2(4), (2022): 95-108. <https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16587>, online (ultimo accesso 15/09/2024).

- Residori, Matteo, "I racconti di Paolo Zanutti", *Doppiozero*, 15/11/2017, <https://www.doppiozero.com/i-racconti-di-paolo-zanutti>, online (ultimo accesso 15/09/2024).
- Shakespeare, William, *The Winter's Tale* (1611), tr. it. *Il racconto d'inverno*, Torino, Einaudi, 1990.
- Steyerl, Hito, "Too much world: is the Internet dead?", *The Internet does not exist*, Eds. J. Aranda - B. K. Wood - A. Vidokle, *e-flux journal*, Berlin, Sternberg Press, 2015: 10-26.
- Zanutti, Paolo, "Un prolungamento romantico del giardino e del parco. I giardini nella letteratura giovanile", *Compar(a)ison*, I (1998), 79-96.
- Zanutti, Paolo, *Calvino, il romance, la letteratura inglese. Dalla 'filosofia pratica' stendhaliana a Se una notte d'inverno un viaggiatore* (tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, 20 aprile 2000).
- Zanutti, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001.
- Zanutti, Paolo, *Bambini bonsai*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2010.
- Zanutti, Paolo, *Il testamento Disney*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2013.
- Zanutti, Paolo, *Trovate Ortensia!*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2021.

The Author

Michele Paolo

Michele Paolo teaches History and Philosophy in High Schools. He trained at the Faculty of Philosophy of the University of Bologna and at the International School of Higher Studies of the Fondazione Collegio San Carlo in Modena. Later, he got a second Master in Modern Philology with a thesis focused on Paolo Zanutti. Currently, his areas of study deal with comparative studies and contemporary literature. He contributed with the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna and with several international journals, such as *Between*, *Bibliomanie*, *Dive-In*, *Finzioni*, and *Jahrbuch für Internationale Germanistik*.

Email: michelepaolo2@studio.unibo.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Paolo, Michele, «Il cielo in technicolor. Lo spettro della serialità in Paolo Zanotti», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 85-102.