

An Island in the Dead Sea of Adults. *Bambini bonsai* by Zanotti

Michele Paolo

Abstract

This study analyzes the apocalyptic scenario of *Bambini bonsai* (2010). The aim is to demonstrate how Zanotti uses the coordinates of catastrophic narrative to set in motion the adventures of his Bildungsroman. Through a comparison with Pugno's nearly contemporary *Sirene* (2007), this essay investigates an original application of Calvino's lesson on the use of the child character as an allegory of a forward leap. Furthermore, drawing on recent contributions by Giglioli, Jedlowski, and Micali, Zanotti's novel will be framed as a contemporary *conte sociologique*, one that outlines the recipe for surviving «not so much “at” the End as “in” the End»: specifically, that of the post-adolescent no future.

Keywords

Post-apocalyptic narratives, The Shadow Line, Contes sociologiques, Contemporary Italian literature, Laura Pugno

Un'isola nel mar morto degli adulti. Su *Bambini bonsai* di Zanotti

Michele Paolo

Il mare, uno straniamento

Durante la sua prima notte fuori casa Pepe non riesce a prendere sonno. Il protagonista di *Bambini bonsai* (Zanotti 2010; d'ora in poi BB) ha appena abbandonato la baraccopoli in cui è cresciuto: obbedendo al richiamo della pioggia, ha imbottito il suo giubbotto, preso per mano la piccola Primavera e si è lasciato trascinare dalle orde degli altri bambini. Una volta al sicuro però, nonostante la stanchezza per la lunga fuga sotto i tuoni e il nubifragio, continua a rigirarsi inquieto, accucciato dentro un'auto abbandonata, mentre Primavera dorme placidamente. Non è solo l'adrenalina, e sicuramente non si tratta della nostalgia di casa. Il fastidio viene da fuori: è un suono fastidioso, basso e regolare, come un barrito. Questo strano rimbombo prosegue anche il giorno dopo. Pepe prova a illudersi che possa essere uno strano effetto del vento, ma ben presto nella sua mente prende forma la minacciosa immagine di un mostro. Primavera non può essere d'alcun aiuto, tanto più che non sembra essersi accorta di nulla; e comunque Pepe ha deciso di imporsi il ruolo di fratello maggiore. Guardingo, avanzando cauto e armato di crick, Pepe attraversa le strade abbandonate, fino a spuntare in uno spazio aperto cinto da un porticato. Lì trova altri bambini, altrettanto angosciati:

Si tenevano stretti alle colonne, forse proprio per proteggersi dal barrito, che, rimbombando nel chiuso delle piazzette, era tornato potente come di notte, anche se era più ruggito che barrito, a pensarci, o meglio ruggito sì ma non del tutto, ruggito più profondo del regolare, così che ricadevo a passare in rassegna gli animali che i programmi-natura non avevano fatto in tempo a documentare. In qualunque modo uno la prende, si arriva sempre al tirannosauro. (BB: 101)

Pepe afferra Primavera e inizia a correre, cercando di mettere quanta più strada possibile tra sé e il mostro, fino ad approdare «a un'area che aveva l'aria di essere stata presa di mira dai fulmini: i pini marittimi erano esplosi, le auto si erano congiunte all'asfalto in un lungo abbraccio di pneumatici fusi» (BB: 102). Qui il barrito rimbomba anche più forte. Primavera però non ha più intenzione di scappare:

«Sì, sono stanca» mi disse accigliata. «Sono stanca perché non mi dici mai niente».

«Eh?»

«Ti senti tanto grande, ma guarda che l'ho capito sai da cosa stai scappando. È di là».

[...] «Senti... scusa se... Ma non hai paura?»

«No. Pena».

«Pena? E perché?»

«Perché sta morendo. Star morendo è peggio che essere morti. Si sta male» (BB: 103)

Il vento infuria nello spazio aperto, la pioggia frusta «le ginocchia sporgenti della nostra infanzia» (BB: 104): così i bambini prendono coscienza della morte. Sporgendosi ai bordi di una gigantesca voragine, le bande randagie si uniscono in un religioso silenzio:

All'inizio gli occhi non servivano a molto, perché la prima cosa che ti investiva era quel tanfo marcio sì, ma ancora vitale, non di carcassa che, rancida, si è rattrappita e coperta di muffa, ma di corpaccione che spende le ultime forze per affrontare i pallidi bigattini delle mosche. Non era ancora morto. Lo si capiva dai rantoli, che accompagnavano le ventate putrescenti: prima di ogni zaffata una tosse raschiata, unf unf, e poi un gemito più lungo, qualcosa come, sì, lui, proprio lui, il barrito, il mugghio che mi aveva tenuto sveglio la notte prima e che per tutto il giorno avevo inseguito. (BB: 105)

Nero massiccio di fanghiglia, rifiuti e bitume, costellato di relitti e fuochi fatui, davanti a Pepe si allarga il mare. Non è altro che una cupa distesa dai riflessi corrosivi e cancerogeni; ma per i bambini è innanzitutto il prodotto delle scelte scriteriate compiute dagli adulti. È quindi del tutto naturale per i bambini bonsai offrire doni preziosi al pachiderma in agonia: «Tutti iniziarono a gettare qualcosa in mare, una collanina, un paio di stivaletti di ricambio, i giocattoli preferiti da cui non ci si separa mai, un berretto che, respinto dal vento, mi arrivò dritto in faccia» (BB: 106).

A partire da Senofonte, il culmine di ogni anabasi è il mare (Panella 2016: 234). Ma in *Bambini bonsai* questa meta rappresenta un limite invalicabile: nel corso del romanzo nessuno dei bambini è in grado financo di pronunciare il nome. Il mare come orizzonte tanto vicino quanto estraneo lo si ritrova nei romanzi calviniani, in cui il paesaggio ligure è sempre presentato in verticale. Il mare in fondo, la città che sale dal lungomare turistico all'intrico del centro storico, la zona coltivata a mezz'altezza, i boschi e i monti: in questo sistema spaziale è chiaro che «il mare non può essere inteso come spazio privilegiato dello spostamento romanzesco del viaggio (orizzontale), in quanto non è altro che uno dei due estremi di un sistema verticale. In altre parole, non si può andare oltre il mare perché il mare è già un punto limite, un orizzonte leopardiano [...]» (Zanotti 2000: 130). Il mare morente è l'immagine eloquente dell'ambiente catastrofico di *Bambini bonsai*, ancor più dell'estinzione degli animali, del diluvio rituale o del sole implacabile. La natura, quando non appare come discarica, assume i colori sbiaditi di uno sfondo da teatro, come la nuova serra che spunta in chiusura al romanzo: «Sulle facciate delle case sono dipinti balconi e gerani e pitosfori che non esistono più. Le acque del porto non sono veramente mare, appartengono piuttosto alla famiglia delle fontane e delle piscine» (BB: 126). La vita naturale è esautorata, quel che resta è solo carta da parati, artifici, squallidi trucchi. O le parole: il mare può sopravvivere al più in quanto metafora. Ma anche in questa forma, la sua condizione rimane fosca: quando il palazzo di Petronella si trasforma in un paese dei balocchi, in mezzo ai giochi e ai balli, all'improvviso i bambini si sentono sazi, affaticati, come fossero immersi

in uno spazio sospeso, una bonaria bonaccia, una specie di mar dei Sargassi, l'unico mare senza sponde che esista. Le sue acque erano più opache e tranquille di quelle della pioggia. Mare e prateria, superficie di alghe brulle che nessuna brezza viene mai a disturbare, cimitero delle navi e terra promessa delle anguille. (BB: 185)

Il riferimento ai Sargassi è un evidente omaggio alla letteratura avventurosa; ma non solo: al pari del mare-discarda in agonia, rappresenta un'immagine altrettanto inesorabile di sofferenza. Non è possibile insomma altra condizione, metaforica o letterale, in un tale scenario. Così, quando nel finale Pepe strappa l'amata Sofia dalla sua prigione di cristallo, è verso il mare che cerca di portarla, ed è davanti al mare che lei inevitabilmente morirà: «Mi sembravi entusiasta di questo futuro, mi sembravi felice del mare da come agitavi le gambette, da come agitavi le manine alla salsedine. Mentre in realtà ero io che non ci stavo capendo niente [...]» (BB: 228).

La possibilità di un'isola

La rappresentazione del mare costituisce una delle migliori figure di straniamento di *Bambini bonsai*. Scaffai (2019: 32) la esalta come una delle formidabili espressioni di cui può essere capace la letteratura, per la sua capacità di evocare «una questione di attualità (le alluvioni che hanno colpito Genova e la Liguria in anni recenti), ma al tempo stesso trasmette[re] un contenuto esistenziale». Paolo Lago (cfr. 2020) annovera il romanzo di Zanotti all'interno di una geopoetica contemporanea delle catastrofi ambientali, fino a riconoscere nelle figure evanescenti dei bambini bonsai l'incarnazione dei migranti climatici «in viaggio per raggiungere un luogo fantastico e utopistico»: da questo punto di vista la valigia da Mary Poppins di Petronella rappresenterebbe «una espansione metonimica del viaggio del migrante» (*ibidem*). Nello scrivere il suo romanzo tuttavia, non sembra che Zanotti avesse in mente le problematiche migratorie; anzi, nell'intervista ad Ana Ciurans pare schermirsi: «Confesso che la mia mancanza di "impegno" in questo romanzo pesava anche a me mentre lo scrivevo. Ogni tanto mi veniva da pensare che fosse un giocattolo lussuoso» (cfr. Zanotti 2017: 261). E poco dopo aggiunge che, se dovesse prendere in considerazione l'impegno sociale, «mi verrebbe molto più naturale scrivere un saggio (quando avevo scritto un saggio sulla storia dell'omosessualità per Fazi lo avvertivo come un'azione molto più diretta e necessaria sulla società italiana)»¹. Daniele Giglioli ritiene che la catastrofe climatica a Zanotti non interessi poi tanto, se non come tappeto su cui far scatenare i suoi bambini – e coglie in pieno il punto: «se ne vada pure in malora il mondo intero se questo può fornire lo spunto di una storia, di questa storia, dove l'universo degli adulti è esautorato, narcotizzato, confinato, e signoreggia solo un'infanzia sovrana nel suo spaesamento senza mappe» (Giglioli 2010). La Genova apocalittica, insomma, non è che una metafora per raffigurare l'età adulta come un'epoca di pura perdita: nel romanzo infatti gli adulti appaiono come dei completi inetti e nel migliore dei casi restano del tutto assenti, come i genitori di Pepe. E quando non sono amorfi o distratti, si mostrano perversamente malvagi, ad esempio quelli che se la spassano ad assistere a combattimenti all'ultimo sangue tra bambini travestiti da galli per l'occasione – una macabra usanza che Zanotti ha tratto dalle ricerche di Geertz (1998:

¹ Il saggio in questione è *Il gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale* (2005), di recente ripubblicato da Ponte alle Grazie: cfr. Zanotti 2024.

383-436). Soltanto sullo sfondo di questa condizione spaventosa può stagliarsi la riscossa dei bambini, i quali a loro volta – è bene sottolinearlo – non vanno considerati in senso strettamente anagrafico. L'idea della pioggia come momento di parentesi in cui far scatenare orde di bambini proviene dall'immagine dell'adolescenza tratteggiata in *Adolescenza fin de siècle* (Neubauer 1997), un saggio che Zanutti ha frequentato a lungo nel periodo in cui portava a compimento la sua ricerca sui luoghi della letteratura giovanile (Zanutti 2001). Neubauer descrive l'adolescenza come una zona franca dell'esistenza – sorta di moratoria posta tra infanzia e età adulta – che nasce insieme alla scolarizzazione di massa a fine Ottocento. Anche i protagonisti del *Testamento Disney* presentano caratteri a metà tra adolescenti e bambini. Zanutti sembra dunque aver spostato la moratoria un pochino indietro, ed ecco il nubifragio che apre i cancelli ai bambini bonsai: «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» (Zanutti 2017: 261).

L'assenza di dialettica tra giovinezza e maturità, scrive Barilli, è «un aspetto conflittuale privo di risoluzione ma estremamente produttivo dal punto di vista artistico» (cfr. Zanutti 2017: 11). Questo costituisce un tratto comune a tanta letteratura occidentale, e Zanutti ne discute in veste critica anche in *Dopo il primato* nelle pagine dedicate a Houellebecq. Accostando *Extension du domaine de la lutte* a libri come *The Virgin Suicides* di Eugenides e *Girlfriend in a Coma* di Coupland, e a film come *Donnie Darko*, si può evidenziare un recente «nesso tra adolescenza e apocalisse, come se il *no future* postadolescenziale potesse essere leggibile solo come apocalisse» (Zanutti 2011: 299). Nella letteratura italiana contemporanea, un'opera che ha messo in scena un simile orizzonte senza speranza è il romanzo d'esordio di Laura Pugno, *Sirene* (2007). Può essere interessante confrontare queste due opere prime pressoché coeve, in quanto condividono non soltanto il medesimo quadro di desolazione, ma perfino l'ambientazione.

Quando Zanutti decide di scrivere il suo romanzo d'avventura, il primo ostacolo che si trova davanti è l'ambientazione: il racconto *Bambini bonsai*² si svolge in un Giappone di maniera, da cartone animato, tanto che Petronella si chiama Doraemon e Sofia Candy Candy. Lo stesso oriz-

² Pubblicato nel 2010 su *Il Caffè illustrato*, ma la stesura risale almeno a una decina di anni prima. Si veda Zanutti 2017: 264.

zonte apocalittico di *Bambini bonsai* riprende le distopie di *Alita*³ e dei film di Miyazaki. Tuttavia, a spingere verso il definitivo trasloco in una Liguria tutt'altro che fumettistica sarà proprio la pubblicazione di *Sirene*, le cui vicende si dipanano dentro la cornice di un immaginario manga: «avevo paura che il campicello letterario della fantascienza italiana fosse ormai sovraffollato. Già gli spazi sono ridotti, mi dicevo, figuriamoci per la fantaecologia con venature orientaleggianti» (Zanotti 2017: 267). Il Giappone degli anime costituisce un immaginario «che solo un Paese a cui è mancato l'aggiornamento per gli anni Ottanta di *Apocalittici e integrati* può considerare di secondo piano» (Lagioia 2007). Per la generazione nata tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 (Pugno classe 1970, Zanotti 1971, Lagioia 1973) i mondi visti sulle TV commerciali «sono una seconda natura, un immaginario che avrebbe bisogno di diventare riutilizzabile come uno dei pochi "luoghi comuni", puntelli di comunicazione, di cui disponiamo» (Zanotti 2008). Laura Pugno riprende un filo che era stato lanciato da Tiziano Scarpa con *Occhi sulla graticola* (1996) e che nessuno in Italia si era più curato di afferrare: l'uso del Giappone come contraltare orientale dell'America, un'opzione molto diffusa ad esempio nella letteratura francese contemporanea. Se ne può trovare traccia nei libri di Philippe Forest, autore attentamente analizzato dallo Zanotti saggista proprio nei mesi precedenti la stesura di *Bambini bonsai*: *L'enfant éternel* è uno dei pochissimi romanzi in cui «venga superato il velo del classicismo e vengano nominate cose come *Sailor Moon* e le marche produttrici di console di videogiochi» (Zanotti 2011: 314). Ma aldilà di questa prospettiva, certamente non trascurata dallo Zanotti narratore, in *Bambini bonsai* l'oriente corrisponde più a uno spazio mentale, come nelle *Città invisibili* di Calvino: «l'Oriente è il nostro altrove per eccellenza, ha la natura confortante del 'luogo comune' [...]. Di conseguenza, è sia uno spazio sconosciuto e avventuroso che un sistema di segni organizzato in opposizione alla nostra idea di Occidente. L'Oriente si presta quindi a essere utilizzato tanto come spazio avventuroso, quanto come spazio combinatorio e 'archeologico' [...]» (Zanotti 2000: 147). Abbandonato il Giappone,

³ In effetti *Bambini bonsai* contiene più di un richiamo alla distopia di *Alita*, manga di Yukito Kishiro (1990-95): l'agglomerato di Pepe è evidentemente la Città Discarica del manga; così come la piccola Sofia sospesa nel suo limbo ricorda la giovane Alita, ragazza cyborg del tutto priva di memoria. Il racconto *Bambini bonsai*, con le sue dimensioni contenute, manifesta questi rimandi in maniera più evidente rispetto al romanzo, che per larga parte assume tinte più picaresche.

Bambini bonsai viene dunque impiantato a Genova, e lì crescerà fino a diventare un romanzo:

La lettura di *Appunti per una storia di guerra* di Gipi mi aveva infatti rafforzato in una vecchia convinzione: che per ambientare fantascienza e ucronie la provincia sonnacchiosa fosse una buona scelta. Certo, avrebbe dovuto trattarsi di una provincia non generica (essendo stato pisano per più di un quarto della mia vita, la *graphic novel* di Gipi mi aveva colpito proprio perché ero in grado di riconoscere le sue campagne senza nome, oltre di intonare i dialoghi con l'accento giusto). La scelta alla fine era caduta su Genova, città vasta e decaduta che conoscevo quasi altrettanto bene della campagna pisana⁴. (Zanotti 2017: 268)

E se la Genova zanottiana si presenta come una distesa di rovine apocalittiche, il Giappone di *Sirene* non è da meno: ambientato in un tempo sconosciuto sconvolto dalle catastrofi climatiche, anche nel romanzo di Pugno i personaggi devono vedersela con un mondo apertamente ostile. Questa terra desolata è soggetta alla più feroce economia di mercato, rappresentata dal dominio della yakuza, che controlla il mercato nero delle sirene. Ormai quasi estinte in natura, queste prodigiose femmine cacciatrici, un tempo pure potenze naturali, ora vivono in domesticazione, sfruttate dagli uomini secondo veri e propri cicli di produzione accelerata (monta, gravidanza, parto, macellazione). La "carne di mare" è diventata una specialità ricercatissima: morta, sui tavoli dei ristoranti, ma anche viva – le femmine sterili vengono impiegate per qualche mese nei bordelli dei ricchi prima di essere avviate al macello. Qualunque utilizzo delle sirene è permesso, purché sia inserito nei circuiti dello scambio e della valorizzazione del capitale. Questa ricodificazione dell'archetipo della sirena non perde nulla del fascino favolistico (Scarpa 2007), e in ciò il romanzo di Pugno non è lontano da *Bambini bonsai*, laddove Zanotti smonta lo stereotipo dell'infanzia incorrotta immergendo i suoi bambini nei miasmi della linea d'ombra che li porterà verso l'età adulta: non è un caso se per entrambi i romanzi è stato usato l'epiteto di 'fiaba nera' (cfr. Marchesini 2014 e Policastro 2009). Quel che distanzia queste due opere prime è piuttosto la dimensione erotica: motivo dominante nella storia di *Sirene* ma piuttosto marginale in *Bambini bonsai*. Come Zanotti stesso osserva recensendo il romanzo di Pugno, una

⁴ L'immaginario manga sarebbe invece stato rimpiazzato dalla secolare cultura del *childlore*, dei giochi e degli esempi morali.

delle maggiori riuscite del libro è proprio «l'aver dato un'evocazione ipnoticamente carnale delle sirene» (Zanotti 2008). È questa fortissima sensualità a spingere Samuel, il giovane protagonista, ad attraversare la barriera interspecie: la sirena resta gravida, e la nascita di un ibrido femmina porta con sé nuove speranze di sopravvivenza e una possibile via d'uscita dall'umano. Nell'immagine finale della sirena neonata che nuota accanto alla madre nell'oceano si può forse intravedere una punta di utopia, la possibilità di un nuovo inizio. «Ma fino a che punto la prole sarà più umana? Avrà solo occhi e labbra più credibili o ci sarà anche altro? Una delle frasi più splendidamente sospese e sconcertanti di *Sirene* arriva dopo che Samuel ha sentito la sua figlia-sirena sibilare il suo nome: "La scena a cui aveva assistito non significava niente. I cacatoa facevano di meglio"» (*ibidem*). Quel che accomuna il romanzo di Pugno e quello di Zanotti è il tempo in cui si muovono: un tempo primordiale, «archetipico e preistorico come ogni volta, kubrickianamente, l'alba di un nuovo mondo»⁵. Ma se *Sirene* racconta l'apocalisse dalla prospettiva dell'adulto e pone in primo piano un eroe, o meglio antieroe, il cui unico possibile riscatto risiede nell'assumere un ruolo paterno, in *Bambini bonsai* la prospettiva da cui guardare il disastro è quella della generazione a venire. In Pugno si prefigura una nuova specie selvaggia e violenta, in Zanotti i bambini attraversano il carnevale della pioggia per imparare che crescere non significa prepararsi alla vita, bensì alla morte.

Crisi della presenza e fine del mondo

«Pensiamo che la crisi in cui viviamo sia preminente, più tormentosa, più interessante di altre crisi» (Kermode 2020: 96): è un luogo comune quello di considerare la propria situazione storica come eccezionalmente terribile. Come spiega De Martino (1985: 53), la fine del mondo c'è sempre stata: «che cos'è la fine del mondo se non sempre la fine del proprio mondo?». Il libro dell'Apocalisse ancora oggi continua a mostrare «una vitalità e delle risorse che lo pongono in perfetto accordo con i nostri più primitivi bisogni di finzioni» (Kermode 2020: 12-13). Gli uomini infatti, quando nascono, irrompono *in medias res*, e muoiono anche *in mediis rebus*: così, per dare un senso alla loro vita, cercano di costruirsi una fittizia armonia tra inizio e fine. I modelli del mondo che rendono tollerabile l'esistenza ge-

⁵ Estendo qui a *Bambini bonsai* le parole con cui Cortellessa descrive l'atmosfera sospesa di *Sirene*: vedi Cortellessa 2014: 61.

nerano la storia della letteratura, così come quella della scienza, e dal momento che «già in san Paolo e in san Giovanni c'è una tendenza a pensare la Fine come un avvenimento possibile in ogni momento» (ivi: 29), l'angoscia del pensiero della fine è andata via via spostandosi verso il presente, ogni presente, tanto che la fine da imminente si è fatta immanente.

Il trito motto secondo cui sarebbe più facile immaginare la fine del mondo anziché la fine del capitalismo, spesso esprime uno scacco epistemologico che sottende un problema morale. In molti casi andrebbe parafrasato: è più facile parlare della fine del mondo piuttosto che affrontare le complessità della realtà storica in cui si è immersi⁶. La fantascienza, fin dalle sue origini, s'interroga sulla natura umana, la vita, il destino, proseguendo così la tradizione dei *contes philosophiques* settecenteschi (cfr. Suvin 1985). Oltre a occuparsi delle grandi questioni ontologico-metafisiche, la fantascienza si è da subito affermata come strumento di riflessione critica della società che la produce, tanto che Freedman 2000 non esita ad accostare il genere alla teoria critica. Secondo Jedlowski autori come Dick, Wells o Lem, nel mettere in luce molti problemi che spesso vengono lasciati sullo sfondo, «disegnano anche i contorni di quelli che potrebbero essere chiamati *contes sociologiques* della modernità» (Jedlowski e Cosentino 2022: 15). Comberiati (cfr. 2023: 34) ha di recente individuato una linea sociologica nella fantascienza italiana degli anni '60, accostando le opere di Aldani, Buzzati, De Rossignoli e Scerbanenco alle tematiche coloniali-migratorie dell'Italia del boom economico. Ma guardando alla narrativa contemporanea, è possibile circoscrivere un certo numero di opere in cui «la questione cruciale è trovare modi di sopravvivere non tanto "alla" Fine quanto "nella" Fine», scrive Micali (2021: 100). Oltre ai romanzi post-esotici di Volodine, è il caso di *The Road* (2006) di McCarthy, che, nei suoi caratteri di racconto essenziale e svuotato di ogni sentimentalismo, concentrato su azione e dialogo, si è imposto come «un modello potente per le narrazioni apocalittiche [...] degli ultimi anni» (ivi: 101). Così la catastrofe viene trattata con indifferenza, relegata sullo sfondo e data per scontata: vale per *La possibilité d'une île* (2005) di Houellebecq e *Children of Men* (2006) di Cuarón,

⁶ «The practice of apocalyptic storytelling offers epistemological insurance: by using stories about the end of the world, or of some aspect of the world, to structure temporal experience, apocalyptic narratives smooth out the complexities of historical change and allow one to know the world and one's place in that world. It is, to adapt Fredric Jameson's famous bon mot, easier to talk about the end than to engage with the complexities of historical reality». Cfr. Pitetti 2017: 443.

così come per *Sirene* e *Bambini bonsai*⁷. In queste opere l'ambientazione apocalittica o post-apocalittica⁸ viene impiegata per descrivere racconti di un momento di passaggio, di una crisi profonda che postula il proprio superamento, e dell'angoscia di fronte a ciò che è ancora ignoto⁹. D'altronde, come suggerisce Ginzburg 2021, anche il maggior contributo teorico sul tema, lo studio di De Martino, può essere associato a una crisi esistenziale¹⁰.

Il pensiero apocalittico appartiene a un'idea del mondo rettilinea piuttosto che ciclica¹¹: in *Bambini bonsai*, quel che Pepe suo malgrado dovrà accettare è la conclusione del tempo sospeso, quello del gioco (ovvero del rito), del carnevale dell'infanzia; per fare spazio a una condizione tutta diversa. È così che potrà sopravvivere: il sacrificio finale della piccola Sofia è l'ultima lezione, la prova «che l'infanzia finisce, e che una bambina bonsai non la si può sradicare» (BB: 229). Come suggerisce Micali (2021: 109), il percorso di Pepe non è propriamente quello tipico dell'eroe del *Bildungsroman*, quanto invece una serie discontinua di «prove, eventi eccezionali, bruschi cambiamenti biologici e esistenziali, traumi», che lo spingeranno a riconoscere i limiti della propria sterile erudizione. L'analisi stilistica di Sebastiani 2021, ad esempio, evidenzia la difficoltà espressiva di Pepe nell'identificare sentimenti ed emozioni: a questa impasse si aggiunge inoltre un abuso di tecnicismi e di lessico specialistico che «mascherano un sapere solo astratto, teorico, e non del mondo in cui vive Pepe». La crescita di Pepe segue lo schema del *romance* così come lo tratteggia Frye in *Anatomy of Cri-*

⁷ Lazzarin 2021 indaga le funzioni della fantascienza in *Bambini bonsai*, e ritiene che Zanotti prediliga questo genere perché gli consente di rappresentare con maggior profondità di comprensione la condizione contemporanea.

⁸ Si potrebbe sottolineare come, a rigor di logica, l'aggettivo 'post-apocalittico' implichi in sé una contraddizione; al tempo stesso, però, la sua ricorrenza nella storia della letteratura rivela la caratteristica eminente di ogni racconto della fine del mondo: temuta o desiderata, essa viene sempre delusa, continuamente aggiornata.

⁹ Nell'ambito della letteratura italiana recente, in questo gruppo di romanzi è possibile annoverare anche *Anna* di Ammanniti. Al riguardo, un interessante studio comparativo è offerto in Fulginiti 2021, dove *Anna* e *Bambini bonsai* sono accostati a *La terra dei figli* di Gipi e a *L'uomo verticale* di Longo.

¹⁰ Attraverso un'accurata lettura del finale de *L'eclisse* di Antonioni, Ginzburg accosta le due opere di De Martino, *Il mondo magico* e *La fine del mondo*, intravedendo una genesi comune: «Crisi della presenza e fine del mondo: due facce della stessa esperienza emotiva e intellettuale». Si veda Ginzburg 2021: 201-211.

¹¹ Anche se le due dimensioni temporali non sono poi così distanti: cfr. Kermode 2020: 11.

ticism (uno schema che torna anche in *Trovate Ortensia!*: cfr. Paolo 2024b): l'eroe lascia una dimensione superiore d'innocenza per una inferiore d'esperienza (il tempo della pioggia in questo caso, e soprattutto l'amicizia di Primavera), e infine risale, più completo e più forte. È appunto sull'altare di questo apprendistato che Zanotti immola la dimensione carnale dei suoi personaggi: perso tra le sue fantasie, Pepe dirige la propria attrazione verso le tante statue sparse tra le baracche, al punto di commuoversi di fronte a un altare raffigurante due innamorati. Le statue evidentemente sono i fantasmi del desiderio amoroso, e la stessa funzione è svolta dagli animali estinti: «Le statue, notavo, sembravano abitare un mondo parallelo che solo per caso coincideva con il nostro. Così gli animali [...]» (BB: 40). Con l'esplosione della pioggia ha inizio il viaggio avventuroso di Pepe, e i vagheggiamenti per gli animali scomparsi vengono sostituiti da una forma altrettanto platonica di amore, stavolta per una figura mitizzata: Sofia, la bimba albicocca. La presa di coscienza di Pepe avviene durante un sogno in cui le figure femminili a lui care (a Sofia e Primavera va aggiunta Petronella) seppelliscono nella sabbia le larve – le fantasie, i fantasmi, le statue – della sua infanzia. Ma lo scontro tra le due figure che scandiscono il suo rito di passaggio, Sofia e Primavera, si scatena fin dal primo istante. Quando Pepe giunge alla baracca della piccola Primavera per recuperare la sua preziosa scatola di animaletti, scopre che manca il coperchio:

«[...] Senti, facciamo così. Perché non inizi a ridarmi almeno il coperchio?»

«No, no» scuoteva la testa Primavera, gli occhi al pavimento. «Non si può».

«Dimmi che fine ha fatto».

Ma ormai lei se ne stava zitta, chiusa a riccio.

«Pazienza. Allora me ne vado. Coi poppanti si perde solo tempo».

«No, non andare» disse con un filo di voce. «E scusami. Scusami», occhi ancora al pavimento, «ma l'ho bruciato».

«Cosa? Ma sei pazza? E perché?»

«Quella bambina era troppo bella. Non mi piacciono quelle troppo belle» (BB: 69)

Il coperchio raffigurava la bimba dagli occhi d'albicocca, idolo dell'infanzia di Pepe e oggetto di estrema ammirazione al pari degli animali estinti. Bambino solitario, chiuso a riccio dentro la propria fantasia, Pepe ha identificato il passato nei racconti della sua amata zia che ancora ricorda gli ultimi animali viventi, e su quei racconti ha costruito la propria

passione, attraverso la scatola di giocattoli e i documentari televisivi. Se gli animali però, come la zia, non torneranno, al contrario la bimba d'albicocca rappresenta il futuro: certo che un giorno riuscirà a scovare la bambina raffigurata sulla scatola, Pepe si perde volentieri nella contemplazione del proprio feticcio. Quel che tuttavia Primavera comprende in un lampo è il destino tragico della sua ingenuità: la bimba d'albicocca – Sofia – è troppo bella per essere reale. Infatti, quando Pepe potrà finalmente abbracciarla, non avrà altra scelta se non di rassegnarsi: il tempo sospeso dell'infanzia è terminato. Così, una volta superata la linea d'ombra, quel che Pepe ricerca non è più un sogno, non è più una bambina d'albicocca, bensì quella che da subito aveva provato a metterlo in guardia dalla vacuità delle sue illusioni, quella da cui si è allontanato dopo la fuga dal palazzo di Petronella, quella che sa tutto da sempre, l'incarnazione di Sofia, della saggezza: Primavera.

Perduta dopo aver lasciato la baraccopoli, Primavera diventa il nuovo Graal per la *quête* personale di Pepe, il quale è riuscito a intravederla appena tra alcune sfocate fotografie di contrabbando, «Le immagini dell'altro mondo, come sempre più spesso ci capita di dire» (BB: 218). L'apocalisse è giunta, ha spazzato via il tempo della pioggia e già si preannuncia una *parousia*. Così la dorata effigie della bimba d'albicocca viene sostituita da qualche fotografia sgualcita e sgranata, e la ricerca può ricominciare:

Quest'ultima è una foto recente, me l'ha assicurato il contrabbandiere. Come al solito mi dico che non posso essere davvero sicuro, perché il teleobiettivo, perché il cappuccio, perché il bagliore del sole che soffoca tutto. Eppure so che è lei. Man mano che gli anni passavano ho imparato ad anticipare la sua crescita a partire dalle immagini. Una volta caduto il grasso infantile so che è diventata una ragazzetta alta e severa, tutta spigolosa, lontanissima dalla pallottola che era stata. E dopo ancora l'ho vista fiorire in una Primavera acerba ma verdissima, lusinghiera ma senza ostentazioni. In questo momento la penso invece come una Primavera cosmica, una crocerossina universale [...]. (BB: 220)

È questa la distanza maggiore fra le apocalissi simili di Zanotti e di Pugno. In *Sirene*, il sacrificio di Samuel apre lo spiraglio a un'ipotesi di salvezza incarnata da una nuova specie ibrida, capace sì di sopravvivere in mezzo alla catastrofe, eppure ben poco umana: in altre parole, le vittime di questo mondo spietato se vogliono ottenere una possibilità sono costrette ad adattarsi, a diventare dunque altrettanto spietate se non di più. In *Bambini bonsai* al contrario, Zanotti ha scovato una via alternativa: la speranza che Pepe custodisce nel cuore non è rappresentata da un ospite

estraneo, ma da una sua simile. Primavera, come Pepe, ha attraversato la linea d'ombra senza piegarsi: esattamente come lui ha rifiutato di scendere a patti e alla fine è sopravvissuta. Il gesto disperato di Samuel, nella sua misera solitudine, punta verso un'utopia; l'ostinazione di Pepe genera invece il barlume di un'eterotopia, di un microcosmo che possa infine venire condiviso¹²: «Ero venuto a patti col futuro. Avevo deciso che ci saremmo fermati lì, in quel porto sospeso che era già isola, e non più città né agglomerato» (BB: 228). Non è certo per caso che il romanzo di formazione di Pepe si chiuda su di un'isola: nel già citato studio sui luoghi della letteratura giovanile, Zanotti spiega che, mentre il giardino rappresenta lo spazio femminile, l'isola è per eccellenza lo spazio dell'avventura maschile (Zanotti 2001: 19). La speranza di incontrarvi Primavera guida la ricerca di Pepe: questa è la forma di resistenza che viene raccontata in *Bambini bonsai*, e che si riconosce in generale nella narrativa zanottiana. I protagonisti dei suoi romanzi sono tutti minacciati da una qualche forma di apocalisse che in fondo è sempre la stessa – l'ontologica, soffocante serialità della realtà in cui sono immersi¹³. Per ciascuno di loro la via di fuga assume i contorni di un'affabulazione: è incantando la catastrofe, è risemantizzandola, che si raggiunge la salvezza. In *Trovate Ortensia!* l'apocalisse appare attenuata, ma questo è dovuto soltanto all'esuberanza di una banda di vagabondi che della fine del mondo a malapena si avvedono, attirati come falene da un desiderio spudorato e senza freni. Nel *Testamento Disney* il tentativo di Paperoga e la sua banda è audace e ammirevole, eppure il loro Futuro Montaggio fallisce non tanto perché siano dei fannulloni, ma perché non sono in grado di dividerlo, e così la loro eterotopia si scioglie in utopia: non riescono cioè a soppiantare i luoghi comuni seriali che li assediano con dei 'luoghi' nuovi che siano davvero comuni (cfr. Paolo 2024a). Pepe, invece, dovrà soltanto raggiungere un'isola, la macchia sporca in mezzo al bianco accecante della serialità, e attendere lì la sua compagna per costruire una nuova nicchia da poter abitare insieme.

¹² Secondo la lezione di Foucault 1984, se l'utopia è consolatoria, un luogo che non ha nessun rapporto col mondo, l'eterotopia è al contrario il luogo dove i mondi si incontrano e che quindi funge da microcosmo, in cui la totalità del mondo si specchia.

¹³ Ma una medesima atmosfera apocalittica pervade anche alcuni racconti, quali "Apocalissi con figurine", incluso in Micali 1999; e "Paesaggio con manichini", pubblicato su *Il Caffè illustrato* (2009) e poi raccolto in Zanotti 2017.

Bibliografia

- Barilli, Nicola, "Introduzione", in Paolo Zanutti, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 7-14.
- Cases, Cesare, "Un colloquio con Ernesto de Martino", *Quaderni piacentini*, 23-24, (1965): 4-10; ora in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985: 48-55.
- Ciurans, Ana (ed.), "Apocalissi liriche", in *Blow Up*, 11/2010; ora in Zanutti, Paolo, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 255-264.
- Comberiati, Daniele, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023.
- Cortellessa Andrea (ed.), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014.
- Foucault, Michel, "Des espaces autres" (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984: 46-49.
- Freedman, Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown CT, Wesleyan University Press, 2000.
- Fulginiti, Valentina, "Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), *Bambini bonsai* (Zanutti), *La terra dei figli* (Gipi) e *L'uomo verticale* (Davide Longo)", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 111-126. <https://doi.org/10.4000/narrativa.432>
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (1973), trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Giglioli, Daniele, "Opzione maligna di infanzia genovese", *Alias*, 10/07/2010: 19.
- Ginzburg, Carlo, "Verso «La fine del mondo». Sull'ultimo progetto di De Martino", in Id., *La lettera uccide*, Milano, Adelphi, 2021: 201-211.
- Jedlowski, Paolo – Cosentino, Nicola, *Fantascienza e modernità. Una breve guida alla fantascienza sociale*, Torino, Loescher, 2022.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967), trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2020.
- Lagioia, Nicola, "Il disincanto delle sirene di Underwater", *Il riformista*, 23/6/2007; ora in A. Cortellessa, Ed., *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014: 292-293.

- Lago, Paolo, "Migranti climatici nella geopoetica del disastro: Arpaia, Zanotti, Bertante, Montag" in *Tell Us. Quaderni di letteratura, ecologia, paesaggio*, I/2020: 23-49.
- Lazzarin, Stefano, "L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 141-154. <https://doi.org/10.4000/narrativa.436>
- Marchesini, Matteo, "L'infanzia in una serra. Due libri di Paolo Zanotti" (2010), in Id., *Da Pascoli a Busi*, Roma, Quodlibet, Roma, 2014.
- Micali, Simona, "I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila", *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, Eds. D. Comberiati – L. Somigli, *Narrativa*, 43 (2021): 97-109. <https://doi.org/10.4000/narrativa.430>
- Neubauer, John, *The fin-de-siècle Culture of Adolescence* (1992), trad. it. *Adolescenza fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1997.
- Panella, Giuseppe, "Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza: tra Saramago e Ballard passando per Cormac McCarthy", *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, ed. Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016: 221-236.
- Paolo, Michele, "Zenobia: la città invisibile. Zanotti, Calvino e le eterotopie", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. A. Cifariello – E. De Blasio – P. Del Zoppo – G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024a): 289-310.
- Paolo, Michele, "Il romanzo come spettacolo. *Trovate Ortensia!* di Paolo Zanotti", *Contemporanea*, 22 (2024b): 53-66.
- Pitetti, Connor, "Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes", *Science Fiction Studies*, 44.3 (2017): 437-454.
- Policastro, Gilda, "Una promettente fiaba nera di Laura Pugno", *Alias*, 17/10/2009: 23.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), Roma, Carocci, 2019.
- Scarpa, Tiziano, "Sirene", *Il primo amore*, 23/05/2007. <https://www.ilprimoamore.com/sirene-5386588303076098129/>.
- Sebastiani, Alberto "La similitudine in Paolo Zanotti, metafora della distanza. Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza", *Treccani Magazine*, 29/12/2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_353.html (ultimo accesso 01/05/2025).

- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1977), trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Zanotti, Paolo, "Apocalissi con Figurine", in *Millenium baguette*, Ed. Simona Micali, Firenze, Nabu Edizioni, 1999.
- Zanotti, 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).
- Zanotti, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001.
- Zanotti, Paolo, "Sirene", *Il Caffè Illustrato*, 42 (2008): 21.
- Zanotti, Paolo, *Bambini bonsai*, Roma, Ponte alle Grazie, 2010.
- Zanotti, Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma, Laterza, 2011.
- Zanotti, Paolo, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017.
- Zanotti, Paolo, "Paesaggio con manichini" (2009), in Id., *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 67-104.
- Zanotti, Paolo, "Nascita di un romanzo" (2010), in Id., *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017: 265-268.
- Zanotti, Paolo, *Il gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale* (2005), Roma, Ponte alle Grazie, 2024.

L'autore

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 Zanotti. Currently, his areas of study deal with comparative studies and contemporary literature. He contributed with the Compalit Association, as well as with the MOD Association and with the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna. His essays are published in several international academic journals.

Email: michele.paolo2@studio.unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/04/2025

Data accettazione: 31/08/2025

Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questo articolo

Paolo, Michele, "Un'isola nel mar morto degli adulti. Su *Bambini bonsai* di Zanotti", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 299-316, <http://www.betweenjournal.it/>