

Un crocevia di generi e forme: il graphic novel di Gipi incontra la finzione post-apocalittica

Andrea Cannas

No, non era una buona razza, quella piccola fanteria che si faceva chiamare Uomo; e qui dove sono, in ginocchio davanti a Dio e al Diavolo, giuro: Non sarò mai io, a farla germogliare e marcire di nuovo

M.P. Shiel, *La nube purpurea*

Non poteva esserci salvezza per la specie umana, non si poteva sopravvivere a una cosa simile, non meritavamo più di vivere, nessuno meritava di vivere

Sebastião Salgado in *The Salt of the Earth*

Un graphic novel programmaticamente anomalo

La terra dei figli di Gian Alfonso Pacinotti, in arte Gipi, edito nel 2016 per la Coconino Press, è un libro che collimerebbe alla perfezione con la definizione di graphic novel – se avessimo la necessità di incasellarlo entro una categoria che, per altri versi, appare sospetta, almeno alla luce di quanto ha osservato di recente il suo collega Igort (2019) in un'intervista al "Corriere della Sera" («siamo stati costretti a coniare il termine graphic novel per far rientrare dalla finestra un genere che stava scomparendo dalle librerie e che la crisi delle edicole stava polverizzando»). Possiede in



effetti quell'impronta stilistica immediatamente riconducibile al canone dell'autorialità, nonostante o proprio per l'evidenza con la quale Gipi ha svolto in sede progettuale verso una teoria di soluzioni operative inedite, se confrontate con i suoi lavori precedenti e comparate con le tendenze conclamate nell'ambito del romanzo a fumetti: come l'opzione risolutiva di evitare il colore o la scelta di adottare un'impostazione di gabbia uniforme per tutte le pagine; ancora, la rinuncia a impiegare i balloon per dare adito al flusso dei pensieri dei personaggi o le didascalie ridotte ai minimi termini. Si tratta di soluzioni che trasmettono inevitabilmente una peculiare identità grafico-formale all'opera e determinano un formidabile contraccolpo a livello narratologico. D'altro canto, se i motivi che ricorrono e in un certo senso qualificano i territori della finzione post-apocalittica (per approfittare di un'altra etichetta di genere) sono enunciati in maniera sintetica e arguta da Heather J. Hicks (2016: 6) – «ragged bands of survivors; demolished urban environments surrounded by depleted countryside; defunct technologies; desperate scavenging; poignant yearning for a lost civilization, often signified by the written word; and extreme violence, including cannibalism, enacted by roving gangs of outlaws» – allora *La terra dei figli*¹, percorrendo in maniera abbastanza conforme quelle lande, offre un contributo originale e addirittura esponenziale se misurato in termini di realismo espressivo. Un'opportunità che al fumetto di Gipi deriva dall'allestimento di una semantica visuale del corpo che si consuma, si disfa e si decompone fino ad annichilirsi, configurandosi come sineddoche, di valenza appunto iconologica, del possibile imminente suicidio dell'umano consorzio, per intanto oggettivamente ri-caduto nella barbarie – o forse mai venuto fuori²:

¹ Il libro di Gipi, ambientato in un futuro che percepiamo prossimo, racconta di un pianeta devastato da una non meglio precisata catastrofe che determina la fine della civiltà. Un padre e i due figli, ancora ragazzini, lottano quotidianamente per sopravvivere. Gli altri sopravvissuti o agiscono individualmente, diffidando del proprio vicino, oppure si muovono con la logica del 'branco', applicando sistematicamente la violenza per assoggettare e smembrare i gruppi più deboli.

² Due grandi catastrofi irreversibili, secondo Günther Anders (1963), costituiscono una cesura traumatica che ha nutrito l'immaginario collettivo contemporaneo: Auschwitz e Hiroshima. Va tuttavia tenuto presente che la visione della Storia dell'uomo

il tempo del lettore, ovvero il presente storico, è a sua volta intimamente alluso poiché, come si vedrà, è l’irrinunciabile oggetto del discorso della migliore ‘letteratura’ post-apocalittica. Nell’opera gipiana, dunque, le figure umane non di rado si riducono alla parvenza di segni fantasmatici, come l’impronta sbiadita che gli è concesso lasciare nel mondo e nella Storia, la quale rischia d’essere cancellata da una violenza dissoluta e prevaricatrice che ha l’anelito di un ultimo respiro strozzato. Siffatta violenza possiede un proprio linguaggio il quale ‘funziona’ soprattutto sul piano visivo: non basta uccidere i membri degli altri clan, i corpi delle vittime devono essere mutilati o comunque marchiati – mentre in modo speculare sul versante testuale sono considerate tabù (è il padre che ne fa esplicito divieto al cospetto dei figli) le parole ‘amore’, ‘compassione’, ‘piangere’, ‘sentimenti’. Le sconessioni linguistiche e sintattiche nel linguaggio dei figli dipendono certamente da una drammatica cesura nella trasmissione della cultura – essendo stati sottratti, per via degli eventi catastrofici, a un’appartenenza comunitaria – ma forse soprattutto dalla mancanza di un codice affettivo agente come forza centripeta che si opponga alla turbolenza frammentaria di reminiscenze vaghe (l’assenza della madre).

Gipi procede insomma lungo il crinale della sintesi in direzione contraria al racconto d’ampio respiro, e dunque opta per l’assenza di una voce narrante fuori campo, cuce insieme lacerti di didascalie e imposta i dialoghi come fossero mozziconi affioranti dalla cenere degli antichi riti sociali. E contestualmente, sul versante grafico, niente acquerelli ma solo bianco e nero, scelta in un certo senso comparabile con la desaturazione dei colori che si approssimano al grigio nel film di John Hillcoat (2009), tratto dal romanzo *The Road* – sul quale ritorneremo a breve: esso, in relazione al graphic novel, rappresenta probabilmente un archetipo non trascurabile di racconto estremo allignante sulla fine del tempo dell’uomo, più che essere coinvolto in una pianificata logica intertestuale.

come galleria degli orrori emerge a tratti anche nel capostipite del genere, ovvero *The Purple Cloud* di Matthew Phipps Shiel, pubblicato agli albori del Novecento, ben prima dei due conflitti mondiali, esattamente nel 1901.

Senza le nuvolette guarnite di pensieri, sostituite da vignette mute, il lettore non ha facile accesso al mutevole universo psicologico dei giovani protagonisti: ciò è di nuovo funzionale alla scelta di campo per cui ogni informazione deve essere ricavata esclusivamente dai loro gesti, fosse anche un singolo sguardo, ma comunque in 'tempo reale'. Conseguentemente, quando le sequenze narrative approdano alle obbligatorie 'stazioni' di passaggio, al lettore è suggerito di soffermarsi sulla singola inquadratura che tende ad acquisire uno spessore lirico, nonostante l'intreccio non conceda annessi che non sia qualche barlume (una vecchia cartolina) percepito come il reperto archeologico pervenuto da un'altra era. La vicenda è inoltre drammaticamente scandita per antinomie: ai 'bianchi' dell'allucinazione, dell'attesa, della morte, del nuovo giorno si alternano gli 'scuri' degli interni-casa, della notte dei remoti nodi quasi di stelle, dei riti sacrificali umani e dell'approdo a quella città di Dite che ospita la tribù dei nuovi cannibali: un volto da archeologia industriale, quel poco che rimane della nostra formidabile civiltà decaduta.

L'incontro con la finzione post-apocalittica

Per quanto sia possibile essere precisi, dunque, e con quell'indeterminatezza che giova considerare un valore aggiunto, *La terra dei figli* si colloca in un territorio di frontiera estrema nel quale il graphic novel incontra la *Post-Apocalyptic fiction*³, ovvero il racconto di quel che

³ Come annota Stephen Joyce (2018: 3), dando conto del successo e della proliferazione di opere finzionali che rientrano nel genere, «If cultural historians of the future were to look back at the early twenty-first century, they would observe that we were unusually obsessed with the end of civilisation as a form of amusement. Films lure us with spectacular images of global destruction, television series broadcast gritty post-apocalyptic dramas, and video games offer devastated cityscapes and wastelands to explore. Even the venerable novel has embraced the mania for post-apocalyptic destruction». Più pragmaticamente Wolf (2013: 8 e sgg.) osserva come «Of all the worldbuilding genres, the post-apocalyptic is the easiest for different creative teams on different platforms to participate in without violating the integrity of the narrative universe».

resta dell’uomo una volta sia stato dissipato l’umano consesso, o i valori ideali sui quali la civiltà aspirerebbe poggiare⁴: in definitiva, una sorta di prefigurazione del giorno del giudizio, che viene innescata, non di rado, da una distorta o degenerativa applicazione degli ultimi feticci della tecnologia. Ammesso che la causa scatenante sia esplicitamente menzionata e non invece appena adombrata, come una tragedia che si consuma dietro le quinte, un attimo prima che gli attori mettano piede sulla scena.

Nel mondo del fumetto si erano già registrate diverse congiunture favorevoli, come *Le Transperceneige* (1982), graphic novel ideato da Jacques Lob e Jean-Marc Rochette da cui poi deriva il film *Snowpiercer* (2013) diretto da Bong Joon-ho; oppure il mito di Ken il guerriero (1983), manga⁵ creato da Tetsuo Hara e Buronson, il quale ha dato vita a una lunga sequela di film d’animazione; o ancora la saga di *The Walking Dead* (2003-2019), creata da Robert Kirkman e illustrata prima da Tony Moore e successivamente da Charlie Adlard, cui si ispira il popolarissimo prodotto televisivo (2010-ancora in produzione) ideato dal regista Frank Darabont: un’operazione, quest’ultima, che sembra non riesca a sfuggire del tutto alle trappole della serialità, al punto che – dopo un buon esordio – s’irreggimenta sugli stereotipi di una telenovela a tratti un po’ stucchevole (questa è perlomeno l’autorevole opinione di George Romero, il ‘re’ degli *zombie movies*⁶).

Non è questo lo spazio per trattare in maniera diacronica lo sviluppo di un filone consistente della finzione post-apocalittica e fantascientifica, che può vantare dei precursori ottocenteschi in ambito strettamente letterario, come *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, o primo

⁴ Sotto questo aspetto è esemplare il capolavoro di Fabrizio De André *La domenica delle salme* (concept album *Le nuvole*, 1990), un’opera che rappresenta in quadri statici un mondo dove è morta Utopia e conseguentemente è finita la Storia dell’uomo o, meglio ancora, la si contempla dall’orizzonte degli eventi del giorno del giudizio (cfr. Cannas 2015).

⁵ Per quanto concerne il Sol Levante, la tradizione di genere è consolidata da altri ‘miti’ manga esportati in tutto il mondo, da Akira a Kyashan, ciascuno dei quali ha vissuto più di un adattamento cinematografico.

⁶ Cfr. Turrini 2016. Gli *zombie movies*, com’è noto, costituiscono un filone consistente del genere post-apocalittico.

novacenteschi, quali *The Purple Cloud* (1901) di Matthew Phipps Shiel e *The Scarlet Plague* (1912) di Jack London – fino alla prossimità di testi già a loro volta consacrati come ‘classici’ dall’apprezzamento di pubblico e critica, come *The Drowned World* (1962) di James G. Ballard, *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (1965) di Philip K. Dick, *The Stand* (1978) di Stephen King, *The Handmaid’s Tale* (1985) di Margaret Atwood, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) di José Saramago – senza trascurare affatto *Dissipatio H. G.* (1977) del nostro Guido Morselli e soprattutto il recentissimo e già citato *The Road* (2006) di Cormac McCarthy. La maggior parte ha peraltro già dato vita ad almeno un adattamento destinato al grande o piccolo schermo: il ‘salto di medium’ è frequentissimo, com’è confermato anche dalla produzione del film tratto dal fumetto di Gipi, per la regia di Claudio Cupellini (2020)⁷. La narrazione di un mondo oltre la fine del mondo ha costituito negli ultimissimi decenni, e in effetti soprattutto a livello visivo, un angoscioso ibrido ricorrente, spesso qualitativamente di tutto riguardo⁸: s’intende un ibrido antropologico e anacronistico poiché – com’è documentato da un’ampia teoria di opere – l’uomo del futuro (prossimo), investito dalle conseguenze della catastrofe, tende a imbarbarirsi e inselvaticirsi, fino a riproporre antiche pratiche che pensavamo appartenessero a un passato remoto, senza mai attingere a quella purezza originaria che poteva vantare il mito del buon selvaggio: l’antropofagia è, sotto questo aspetto, un segnale paradigmatico. Potremmo a lungo

⁷ Sempre più articolati sono gli studi dedicati al genere post-apocalittico: cfr. almeno Wolf 2013; Gurr 2015; La Mantia, Ferlita 2015; Mussgnug 2015; Hicks 2016; Joyce 2018. All’alleanza fra gli studi letterari e la sociologia è dedicato il contributo di McGurl (2010). Per un approccio antropologico alla ‘crisi’ della contemporaneità irrinunciabile il confronto con De Martino (1977). Rimando inoltre alla consultazione della *Encyclopedia of Science Fiction* liberamente consultabile on line, in particolare alle voci *Survivalist fiction* e *Post-Holocaust*.

⁸ La produzione di opere post-apocalittiche ha peraltro buone chance d’essere incentivata dall’attuale crisi sanitaria da covid-19. Basta sfogliare le pagine cartacee o virtuali dei nostri quotidiani per averne un’idea tangibile, con il loro costante riferimento a prodotti ‘profetici’ quali *I sopravvissuti* (*Survivors* 1975-77), serie creata e prodotta da Terry Nation, o il film *Contagion* (2011) di Steven Soderbergh (cfr. Celada 2020), o la panoramica di genere volta a sondare punti di contatto con il reale (cfr. Di Donfrancesco 2020).

dissertare, da una prospettiva quasi leopardiana, attorno all'impossibilità di un ritorno alle origini o a uno stile di vita armonicamente scandito secondo natura: il fatto è che l'innocenza è stata perduta da molte lune, l'apocalisse è già alle spalle, e i sopravvissuti, riorganizzatisi in gruppi tribali dalla rigida gerarchia, non di rado danno la stura alle pulsioni più aberranti dell'uomo moderno – o forse dell'uomo d'ogni tempo. Come se nel loro 'codice' memoriale, il quale si trasmette con la stessa efficienza di quello genetico, fossero ancora impressi i precipitati di dottrine aberranti che ne determinano una ricorrente predisposizione all'esercizio brutale del potere, la quale si reifica in campi di concentramento, ecatombi e pulizie etniche, sottili forme di infibulazione fisica e metafisica, insomma un vasto campionario di orrori già visti. La controparte, nella finzione post-apocalittica, è rappresentata sovente dalla figura del 'cane sciolto', l'antieroe che non è esente da colpe, avendo compiuto gesta che risultano eticamente discutibili pur di garantire la sopravvivenza degli ultimi valori, portatore di una «luce» sempre più fioca (come insegna magistralmente la narrazione allestita da McCarthy) e in lotta perpetua contro il branco.

Così, per approdare a *La terra dei figli*, gli sparuti relitti del genere umano tornano (per scelta individuale) ad abitare sulle palafitte e contestualmente (i gruppi organizzati) si dedicano alla antropofagia e a un governo del piccolo mondo teso a cancellare l'identità dei gruppi antagonisti più deboli, istituendo pratiche che vengono perseguite in modo così sistematico da cancellare ogni difformità. Emblema di un'efferata coercizione di genere, le donne/madri vengono 'allevate' alla stregua di schiave le quali possono sempre decadere, per capriccio o 'necessità', al rango di animali da macello. Se in *The Handmaid's Tale* (libro e serie) la sottomissione delle donne alla nuova organizzazione del potere, dal consolidato volto maschile, costituiva forse l'aspetto più sconvolgente della narrazione distopica, nell'opera di Gipi (come accadeva in *The Road*) le donne sono oggetto di vere e proprie 'battute di caccia' finalizzate allo stupro⁹ e al cannibalismo. La violenza che scaturisce dalla fine dell'ordine del mondo, nutrita non più sotteraneamente da quelle stesse ingiustizie

⁹ In *Mad Max: Fury Road*, film del 2015 diretto da George Miller, le giovani donne sono ridotte al ruolo di *riproduttrici*, a disposizione dell'uomo solo al potere.

sociali su cui poggiava il vecchio ordine, comporta lo smantellamento della cultura umanistica e l'obliterazione dei suoi segni identitari. C'è difatti una tribù che emerge, a discapito delle altre, nel desolato panorama offerto da *La terra dei figli*, fedele al motto inequivocabile («nerchie sono le vie del dio Fiko») che giustifica lo stupro come parte integrante della liturgia inneggiante al dio fallico. Il loro capo, l'*uberprete*, oscenità dopo oscenità, sancisce come «alle femmine» debba essere «mangiata la faccia», e conferma macabro e grottescamente solenne l'urgenza della damnatio memoriae da esercitare su ciò che si vuole cancellare dalla Storia.

Il 'senso' ineffabile contemplato dalla fine del mondo

Se una cifra ricorrente del genere consiste nell'insofferenza per le aberrazioni dell'antropocentrismo – ovvero quanto umoristicamente Leopardi aveva già messo in scena nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* (1824), palesando l'esistenza di un universo indifferente alla scomparsa dell'uomo¹⁰ – in *La terra dei figli* occupa il baricentro della vicenda lo scandalo di un libro (più di un libro in verità) paradossalmente annotato da un padre morente o come forma di esorcismo, o come improbabile eredità per i due giovani figli che egli ha cresciuto deliberatamente nell'analfabetismo. Scritte quando nessuno più scriveva libri, e quindi in una regione del tempo situata in prossimità della fine della Storia, quelle pagine vergate perlopiù in regime notturno diventeranno il vero motore narrativo, oltreché narratologicamente discriminante, del nostro libro.

È stato argomentato come sia un'attività cerebrale irriducibilmente umana quella che consiste nell'indugiare a contemplare l'ipotesi della fine del mondo¹¹: d'altra parte, l'Apocalisse è sempre stata, lo è

¹⁰ In modo speculare, in *The Road* l'uomo è rimasto l'unico spettatore della sterilità di un pianeta in cui è stata annientata ogni altra forma di vita complessa.

¹¹ «L'idea della 'fine' collettiva, e insieme di quella individuale, o della scomparsa di tutti gli esseri umani, l'idea della fine del mondo, comunque questo sia inteso, è un tema culturale che sin dal più lontano passato ha accompagnato i modi di dare senso alla vita da parte di società di piccole e grandi dimensioni, è un tema che fa parte di racconti, profezie e miti delle culture di ogni tempo, tanto che può essere considerato il

etimologicamente, portatrice di una rivelazione densa di conseguenze escatologiche la quale, anche per quanto concerne lo specifico della cristianità, annuncia drammaticamente la vittoria definitiva del bene sul male. Tuttavia, almeno a voler considerare alcuni casi che marcano paradigmaticamente il circuito della finzione post-apocalittica, gli autori sembra paventino il rischio che essa possa da ultimo manifestarsi come rivelazione di un non-senso che dispiega, come ultima risorsa, una straordinaria valenza antifinalistica: esso precipita tanto dall’inspiegabile comparsa quanto dall’improvvisa sparizione dell’uomo dalla faccia della terra¹² (per dirla ancora alla maniera di Leopardi), e in tal senso il genere si prospetta come intimamente distopico.

In effetti Utopia tendeva a rivelare, a partire dalla contemplazione del caos della Storia (così nell’archetipo moderno congegnato da Thomas More), una dimensione armonizzante di socialità come opzione/alternativa generatrice di senso – seppure costantemente minacciata dall’insorgere del rumore di fondo della quotidianità: è per questo che le città di Utopia, in molteplici varianti (pensiamo a Tommaso Campanella), sono sempre ben guarnite di mura arcigne che alludono alla possibile aggressione mossa da un nemico esterno. Da questa prospettiva, la finzione post-apocalittica è specularmente distopica poiché, sempre traendo sostanza dalla realtà storica, ma con un esercizio mentale di segno opposto, mostra le estreme

frutto di una esigenza elementarmente umana»: cfr. Cossu (2019: 1-2). D’altra parte, notava Walter Benjamin come l’affacciarsi sull’abisso fosse la modalità per cui ogni epoca si autodefinisce ‘moderna’, qualora avesse «la lucida coscienza disperata di stare nel mezzo di una crisi decisiva» (Benjamin 1986: 701-702).

¹² «The internal logic of the tragic post-apocalyptic thus implies a world robbed of purpose because the end of the world provides no meaning to human civilisation, which calls into question what we think of as civilised values. These ethical conundrums were already being explored in both *Battlestar Galactica* and *The Walking Dead* comics three years before the publication of *The Road*» (Joyce 2018: 137). E a proposito della tensione fra Apocalisse e produzione post-apocalittica nota ancora: «This tension between the apocalyptic’s promise of ultimate meaning and the post-apocalyptic’s scepticism shows a consciousness of the implications of form and genre that is typical of literary fiction [...] What these qualities suggest is that the rise in literary post-apocalyptic fiction is not due to concern for civilisational crises but the possibility of reworking popular material by giving it a distinctive literary voice and exploring its formal conventions» (*ivi*: 139).

conseguenze di quelle logiche strazianti la compagine sociale, fondate cioè sul profitto individuale (del singolo gruppo, nazione, lobby o potentato economico) a discapito dell'interesse comunitario: la bomba atomica, il disastro ambientale, il virus sfuggito da un laboratorio non sono altro che le declinazioni particolari di un tema generale che è possibile intitolare al *suicidio del genere umano* per interesse di parte¹³. Com'è già stato brillantemente rilevato (cfr. Joyce 2018: 86-89), in definitiva l'apocalittico offre la prospettiva di una rivelazione concernente il significato della Storia, mentre il post-apocalittico distrugge le certezze passate rimpiazzandole con confusione e caos: il primo, proprio perché preannuncia l'ascensionalità della palingenesi, discrimina e traccia una linea tra il bene e il male; viceversa il post-apocalittico, condannando indistintamente tutti i sopravvissuti allo sprofondo della barbarie, scompagina il confine tra giusto e sbagliato portando alla ribalta personaggi moralmente ambigui. Se l'apocalittico definisce chi siamo e quali ruoli siamo chiamati a svolgere, identificandoci fino in fondo nella parte, la privazione del 'senso' destabilizza non solo le narrazioni della Storia ma anche l'identità dei suoi agenti (*ibidem*).

Archetipi e generi del romanzo moderno. Una relazione parodica?

E tuttavia, l'evoluzione della vicenda ne *La terra dei figli* (come per altro verso¹⁴ forse accade anche in *The Road*) s'inscrive nella paradossale circostanza per cui un racconto post-apocalittico e distopico mette in scena, sull'orlo dell'abisso, un 'classico' romanzo di formazione, col risultato che la narrazione – mentre snocciola le regole fondamentali del gioco che i giovani protagonisti devono apprendere, fintantoché vagano in un mondo

¹³ In effetti, come scrive Marina Benjamin (1998: 20), una chiave per spiegare l'ossessione della 'fine del mondo' che caratterizza il successo della *fiction* degli ultimi decenni può ritrovarsi in quella «semiotics of self-loathing, as though humanity itself were a global scourge whose annihilation would be somehow curative».

¹⁴ Il ragazzino protagonista di *The road* potrebbe essere immerso in una vicenda di 'formazione', se non fosse che il contesto storico cui appartiene tende a mettere in dubbio l'orizzonte stesso della sua maturità (il futuro della specie).

devastato eppure ancora riconoscibile come il nostro¹⁵ – appare orientata verso la ri-formazione della coscienza del lettore rispetto alla stagione sociale e culturale che gli appartiene: l’agnizione coincide con quel processo di esauriente identificazione per il quale il lettore è in grado di determinare, con un discreto livello di plausibilità, che il futuro prossimo allestito nella finzione è la logica conseguenza delle scelte adottate o delle responsabilità non assunte nel proprio tempo. Come ho scritto altrove (Cannas 2018), la migliore fantascienza, e quella post-apocalittica in particolare, scopre nel futuro le metastasi di una malattia che ha avuto la sua prima manifestazione nel presente storico, e per questo è uno dei generi letterari, figurativi e cinematografici con la più spiccata propensione a intrattenere, con il pubblico, un discorso eminentemente politico¹⁶.

¹⁵ Credo basti evocare l’effetto traumatico generato nello spettatore statunitense dalla scena finale del film *Planet of the Apes* (1968, per la regia di Franklin J. Schaffner, ispirato al romanzo *La Planète des Singes* di Pierre Boulle), nel momento in cui il protagonista scopre i ruderi della statua della Libertà che emergono da una landa che credeva essere fino a quel punto aliena. Cfr. Raney, Meagher (2015: 45-46) «PASF [post-apocalyptic speculative fiction] stories can be read as allegorical narratives of modern cultural anxieties, induced as they are by the tensions, ambiguities, differences, and uncertainties of the world in which we live».

¹⁶ E, conseguentemente, è quello che più di ogni altro tende a prendere atto del ribaltamento del progetto utopico nella speculare distopia novecentesca (che si ripercuote fino al XXI secolo). Cfr. in proposito, tra gli altri, Moylan 2000, Freedman 2000, Suvin 2000, Panella 2016. In particolare, scrive Pagetti (2003: 85) che il «futuro inseguito dalla fantascienza non può essere altro che un presente modificato, ma pur sempre riconoscibile in base alle pulsioni che esso interpreta, anche quando contiene in sé la percezione di un cambiamento traumatico, o propone una frattura riguardo al presente investito dal vento della nostalgia e del rimpianto, ovvero suggerisce la qualità mitica di un luogo dove la scoperta e l’esplorazione di nuovi mondi rigenera lo spazio dell’avventura» e conseguentemente sottolinea il «discorso eminentemente politico della distopia novecentesca, in cui il futuro immaginato perde qualsiasi pretesa di oggettiva neutralità, e vuole essere esplicita riaffermazione di una ideologia capace di denunciare i guasti del presente e di individuare le responsabilità storiche e politiche di chi detiene il potere» (2003: 89). Invece per Panella (2016: 224) esiste «una continuità fondamentale tra le diverse forme della letteratura distopica [...] e il filone della letteratura di anticipazione post-apocalittica [...] l’aspetto più propriamente distopico della narrazione del futuro prossimo venturo ingloba quasi sempre al suo interno la dimensione apocalittica e rende quest’ultima, di conseguenza, un suo sottogenere in cui

A proposito d'intersezioni e crocevia di generi, la critica specialistica – focalizzando l'attenzione in particolare su quei capisaldi del romanzo sette-ottocentesco riattivati dalla *science fiction* nel nuovo millennio – ha già adeguatamente messo in luce i legami intertestuali che riallacciano il protagonista del romanzo di McCarthy (un padre che, per proteggere il proprio figliolo, con ingegno e virtù pragmatiche ricava il necessario per vivere da un ambiente ostile) al naufrago Robinson Crusoe¹⁷. L'accostamento è valido e narratologicamente produttivo, purché sia perlomeno ipotizzabile un riferimento consapevole e forse anche lucidamente perseguito dall'autore, e dunque la relazione da intendersi alla stregua di un controcanto tragicamente parodico, come si potrebbe arguire dall'analisi dei meccanismi di specularità innescati dalla fabula: Robinson era in effetti l'eroe di quella modernità della cui evoluzione qui si celebra il *de profundis*. Il problema fondamentale del 'sopravvissuto' americano (la cui costante mobilità sulla mappa si oppone alla 'staticità' di Robinson, bloccato su un'isola), anche quando deve procacciarsi il cibo, consiste nell'essere mai abbastanza solo al mondo, poiché l'epifania di un altro uomo rappresenta una minaccia letale – e si noti come la matrice socio-culturale degli antagonisti, per quanto regrediti a una dieta antropofagica, sia la stessa cui pertiene il protagonista: il che spiega la sua tendenza ad allontanare qualunque Venerdì gli capiti attorno¹⁸. È proprio

aspetti della distopia letteraria propriamente detta compaiono esplicitamente connotati in senso catastrofistico, disumanizzato ed emotivamente spietato».

¹⁷ Come scrive Hicks (2016: 1) «it is Crusoe's role as an avatar of modernity that is most crucial to understanding his haunting presence in contemporary narratives of global disaster». Discorso confermato sotto un'altra ottica da Mark J.P. Wolf (2013: 9-10) quando afferma che i prodotti della finzione post-apocalittica «bear a strong family resemblance to the *Robinsonade* or castaway narrative, in which independence and survivalist expertise are balanced against the travails of social isolation and precarious micro-societies that experiment with different forms of order [...] My working definition of the genre is thus: The post-apocalyptic is a portal fantasy in which the apocalyptic event functions as a portal to an alternate world defined by the central narrative tensions of independence-dependence, progress-regression, utopia-dystopia, and the dominant motif of ambivalence about technology» (9-10).

¹⁸ Ma cfr. ancora la Hicks: «what *The Road* presents is generational conflict between McCarthy's unnamed protagonist, the man, and his son. Within this conflict the

l’interazione con una tradizione (letteraria) data, dunque, che consente a McCarthy di sollecitare un’ampia versatilità di soluzioni narrative eterodosse (soprattutto se rapportate alle premesse).

Facciamo ritorno allora a *La terra dei figli*. I due ragazzi in cerca di cibo sui quali si apre il racconto di Gipi sono in effetti orfani annunciati (lo è anche il bambino di *The Road*) per due ordini di ragioni ineluttabili, il primo innescato dalla portata storica del discorso e l’altro dalla natura profondamente simbolica (quasi esemplare) della rappresentazione: per un verso, infatti, la loro condizione riverbera quella reale dei figli quando vivono in un ‘tempo di guerra’, in senso lato, che ha oggettivamente decimato i padri e non ha risparmiato neppure le madri¹⁹; per l’altro, sono separati dai loro progenitori in virtù di una cesura inemendabile, determinata dalle azioni scellerate dei padri i quali hanno compromesso le stagioni del futuro – le parole di Cossu (2019: 11) descrivono altrettanto bene l’antefatto e lo sviluppo del romanzo *The Road* quando danno conto di quel «mondo disumano e violento, che divora orribilmente il suo stesso futuro»²⁰ – mentre la presenza fantasmatica delle madri²¹ sembra annichilire qualunque opportunità di rifugiarsi in una dimensione affettiva. Proprio in prossimità dell’antinomia padri/figli si spalanca tuttavia una voragine ontologica fra il graphic novel e il romanzo americano, poiché i due fratelli, come accade alla ‘giovane’ società descritta in *Lord of the Flies* di William Golding, perdono prematuramente la propria

temporal axis of eschatology and the spatial one of colonialism collapse into one another through the mythology of Crusoe. [...] In *The Road*, McCarthy’s long-suffering protagonist (and surrogate Crusoe) arrives where his son, a figure for Friday, has always been» (Hicks 2016: 80).

¹⁹ Anche quando i genitori muoiono di morte naturale: le malattie più banali diventano incurabili in un mondo in cui la follia umana ha cancellato ogni segno di civiltà.

²⁰ E ancora: «La morte del padre rappresenta la fine e il fallimento di una generazione intera, della quale sente di far parte l’autore stesso e con la quale condivide il senso di colpa per essere stati incapaci di conservare vitale il mondo che hanno ricevuto» (*ivi*: 17).

²¹ Per quanto l’autore de *La terra dei figli* lasci mirabilmente aperta la questione della madre, resta il fatto che, fino alla fine della vicenda, i due giovani dovranno fare a meno del contributo materno alla propria maturazione.

innocenza e assurgono inopinatamente al ruolo del boia²², cosicché se resta il fondamentale discrimine fra quelli che mangiano la carne umana (i cattivi) e quelli che non cedono all'orrore più estremo (i buoni, ma fino a un certo punto) – confermando quanto prospettato in *The Road* – ne *La terra dei figli* i fanciulli si fanno carico di un peccato originale: il loro vagabondare corrisponderebbe dunque alla necessità di acquisire la capacità di discriminare, nella sua doppia valenza semantica.

Una struttura di compromesso tra visibile e invisibile

La condizione dei figli che perdono i propri genitori, diffusissima nella finzione post-apocalittica, corrisponde in un certo senso alle vicissitudini dell'orfano nella fiaba, spogliato della madre affinché la vicenda funzionasse come apprendimento 'feroce' – una lezione di vita che valeva in tempi remoti, quando le fiabe circolavano oralmente, anche per il giovane ascoltatore motivato ad adattarsi al mondo ostile che lo circondava. I ragazzini del graphic novel, come il bambino di *The Road* o la giovane protagonista di un altro film di genere, ma più recente, ovvero *Light of my life*²³, diventano i fruitori di una fiaba – lo sono in tutti quegli spazi 'meta-formativi' interni alla finzione, che sono le occasioni di ricapitolazione/confronto col padre – di cui sono essi stessi i protagonisti²⁴.

Sarebbe suggestione di poco conto se *La terra di figli* avesse in comune con *Le avventure di Pinocchio* esclusivamente i tratti paesaggistici ispirati alla Maremma toscana. In effetti, il più piccolo tra i due ragazzi, Lino, è ancora il tipo del monello alla Pinocchio, tirato magari fino alle estreme

²² Prima torturando e poi 'decretando' la morte del presunto omicida del padre (morto in realtà per cause naturali).

²³ Uscito nelle sale nel 2019, per la regia di Casey Affleck.

²⁴ Va tenuto conto di come gli autori, ancora in pieno Ottocento, 'recuperassero' le fiabe da un contesto a diffusione orale, spesso e volentieri con un approccio educativo funzionale allo specifico contesto politico-sociale cui appartenevano i giovani lettori: povertà e fame per la maggioranza della popolazione, analfabetismo, alta mortalità infantile – che sono poi le coordinate sociali verso cui è ri-precipitato l'umano consesso dopo la catastrofe prospettata dalla finzione post-apocalittica.

conseguenze e certamente calato in una realtà ancor più cinica: in fondo anche il racconto post-apocalittico è una struttura di compromesso²⁵ fra visibile e invisibile e cioè, in definitiva, fra le istanze del presente e le soluzioni del futuro. Lino può essere ricondotto al prototipo del celebre ‘burattino’ perché si tratta di un anti-eroe le cui linee di sviluppo sono – almeno fino a un certo punto, che è poi la formula collaudata del riscatto in epilogo – condizionate dalla fame e dalla paura; un ‘ribelle’ in aperta rottura coll’istituzione paterna (ben oltre l’antefatto) il quale tuttavia con la memoria del padre dovrà riconciliarsi se vorrà liberarsi dai molti fantasmi del passato, parto mostruoso di un intero mondo che si è dileguato.

Alla soluzione si approda in effetti mediante l’accesso al libro/diario vergato da «lui»²⁶, cui abbiamo fatto cenno, che non solo è il motore narrativo, poiché alimenta l’evoluzione della vicenda, ma funziona altresì come il ‘dono magico’ delle fiabe di Propp, consentendo uno sbocco positivo all’intreccio. La madre è assente, come in Pinocchio, a meno di non abbracciare convintamente l’agnizione finale: a quel punto la figura della madre coinciderebbe con *la strega-amante* che aveva condiviso poche vignette, le sole dove affiorasse un po’ di calore umano, con l’uomo, prima che egli uscisse prematuramente di scena. La pedagogia educativa cui sono soggetti i due ragazzi è, per causa di forza maggiore²⁷, ancora alimentata dal vecchio metodo, fondato sullo sgomento, denunciato in più di una circostanza da Collodi: s’insegna impugnando il bastone – e non ci si deve dimenticare che per ogni Pinocchio che si salva c’è sempre un bambino (Lucignolo) che muore sfiancandosi al bindolo come un somaro. Alla fine delle sue disavventure (la lunga catabasi) il ‘monello’ veste i panni

²⁵ Per citare Asor Rosa (1995: 897 e segg.), il quale conia la definizione di ‘struttura di compromesso’ a proposito della capacità del libro di Collodi di tenere insieme, entro la stessa pagina, il mondo fantastico della fiaba e il realismo (per esempio nelle ambientazioni) del racconto tradizionale toscano.

²⁶ I due fratelli, quando si confidano fra loro, fanno riferimento al babbo evocandolo esclusivamente con il pronome ‘lui’ – e mai ricorrono ad appellativi affettuosi che esulino dall’algido ‘padre’.

²⁷ Vengono cioè educati alla pura sopravvivenza in un mondo disperante in cui nessun individuo concede nulla a nessuno.

dell'eroe portando a compimento il percorso formativo di maturazione (l'anabasi) che lo re-integra all'interno di una nuova famiglia: proprio come accadeva a Pinocchio, il quale evolve nel momento in cui si prende cura di Geppetto e della madre/surrogato fata turchina, così anche Lino deve farsi carico delle vite dei propri cari mettendo a repentaglio la propria. L'"idiota" analfabeta alla fine assurge al ruolo del salvatore attingendo alla propria umanità repressa: la metamorfosi dipende in questo caso dal desiderio e dalla conoscenza del libro²⁸ – la scrittura come vaccino contro la barbarie – ove è custodito gelosamente l'amore del padre²⁹.

Se vale la pena considerarlo impropriamente come un racconto di formazione, occorre tuttavia contemplare l'eventualità che *La terra dei figli* stia alle ipocrisie della nostra epoca tecnologicamente evoluta³⁰ come il libro de *Le avventure di Pinocchio* stava alle contraddizioni della stagione postunitaria in Italia, quando gli entusiasmi andavano scemando – e con loro le *magnifiche sorti e progressive* – e riaffioravano le irrisolte tensioni sociali di un paese diviso, che aveva già divorato le proprie migliori speranze.

²⁸ Il presunto 'idiota' fa del libro un uso intelligente: appreso il contenuto, per il tramite di un personaggio che ha con tutta evidenza la funzione di 'aiutante', se ne disfa pur di salvare i propri cari e se stesso.

²⁹ Verso l'epilogo, traducendo le vignette in dialogo: «Cosa dice il quaderno? [...] Cosa dice di me?». «Dice che rompi i coglioni. Lino. E che ti vuole tanto bene lo stesso».

³⁰ E si presti la dovuta attenzione, a tale riguardo, ai relitti lessicali da social network che contraddistinguono il modo di esprimersi dei 'cattivi' antropofagi, i fedeli dediti al culto del dio Fiko.

Bibliografia

- Anders 1963 = Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, Il Saggiatore, Milano 1963.
- Asor Rosa 1995 = Alberto Asor Rosa, *Le avventure di Pinocchio*, in Id. (direzione di), *Letteratura italiana, Le opere*, vol. 3 (*Dall'Ottocento al Novecento*), Einaudi, Torino 1995, pp. 879-954.
- Benjamin 1998 = Marina Benjamin, *Living at the End of the World*, Picador, London 1998.
- Benjamin 1986 = Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" parigini*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 1986.
- Cannas 2015 = Andrea Cannas, *Il funerale di Utopia come segno dell'apocalisse*, in Andrea Ciccarelli, Mary Migliozi, Marianna Orsi (a cura di), *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, Longo, Ravenna 2015, pp. 123-134.
- Cannas 2018 = Andrea Cannas, «Ciò che è accaduto accadrà di nuovo»: le inderogabili stagioni del mito in *Battlestar Galactica*, "Medea", IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3488>.
- Celada 2020 = Luca Celada, *Quando la finzione contagia la realtà*, intervista a Scott Burns, "Il Manifesto", 29.04.2020 "Contagion" <https://ilmanifesto.it/quando-la-finzione-contagia-la-realta-uno-sceneggiatore-e-un-virologo-parlano-di-contagion/>
- Cossu 2019 = Tatiana Cossu, *Visioni di apocalissi culturali nell'Antropocene. La crisi radicale dell'umano in Ernesto de Martino e in The Road di Cormac McCarthy*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3959>
- De Martino 1977 = Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino 1977.
- Freedman 2000 = Carl H. Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan U.P., Hanover (N.H.) 2000.
- Gurr 2015 = Barbara Gurr (Ed.), *Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*, Palgrave Macmillan US, 2015.
- Hicks 2016 = Heather J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*, Palgrave, London 2016.

- Igort 2019 = Igort, *Ho rischiato di morire per uno scherzo di Andrea Pazienza*, intervista di Roberta Scorrane, "Corriere della Sera", 16.09.2019, https://www.corriere.it/cronache/19_settembre_16/40-interni-10-interni-personcorriere-web-sezioni-2a8c804c-d8b3-11e9-a64f-042100a6f996.shtml.
- Joyce 2018 = Stephen Joyce, *Transmedia Storytelling and the Apocalypse*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- La Mantia, Ferlita 2015 = Fabio La Mantia, Salvatore Ferlita, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, FrancoAngeli, Milano 2015.
- McGurl 2010 = Mark McGurl, *Ordinary Doom: Literary Studies in the Waste Land of the Present*, "New Literary History", 41(2), pp. 329-349.
- Moylan 2000 = Thomas Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction. Utopia. Dystopia*, Westview Press, Boulder (Colorado) 2000.
- Mussnug 2015 = Florian Mussnug, *Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning*, "Between", vol. V, n. 10 (Novembre 2015), <http://www.Betweenjournal.it/>
- Pagetti 2003 = Carlo Pagetti, *Il futuro immaginario della fantascienza. Vivere un altro presente*, in Cecilia Martino, Franco Monteleone (a cura di), *Science Fiction*, Bulzoni, Roma 2003.
- Panella 2016 = Giuseppe Panella, *Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza: tra Saramago e Ballard passando per Cormac McCarthy*, in Nicola Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- Raney, Meagher 2015 = Tracey Raney, Michelle Meagher, *Gender in the Aftermath: Starbuck and the Future of Woman in Battlestar Galactica* in Gurr 2015, pp. 46-57.
- Suvin 2016 = Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Peter Lang, Oxford, Oxfordshire 2016.
- Turrini 2016 = Davide Turrini, *George Romero, il re degli zombie a Lucca: «The walking dead? Dopo la prima stagione è diventata una telenovela»*, "Il Fatto Quotidiano", 08/04/2016 <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/08/george-romero-il-re-degli-zombie-a-lucca-the-walking-dead-dopo-la-prima-stagione-e-diventata-una-telenovela/2619991/>

Wolf 2013 = Mark J.P Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, Routledge, New York 2013.

Sitografia

Gabriele di Donfrancesco, "Da Asimov a Bradbury: così la fantascienza può aiutarci a immaginare il mondo dopo il coronavirus", *Gabriele di Donfrancesco*, 2020, <https://it.mashable.com/libri/2861/la-fantascienza-puo-aiutarci-a-immaginare-il-mondo-dopo-il-coronavirus?ref=RHRR-BM> (ultimo accesso 02/12/2020)

L'autore

Andrea Cannas

Andrea Cannas è ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari; ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Buzzati, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti e redattore della rivista di letteratura "Portales", oltreché essere uno dei fondatori di "Medea".

Email: deandrade@libero.it

L'articolo

Data invio: 30/11/2020

Data accettazione: 15/12/2020

Data pubblicazione: 30/12/2020

Andrea Cannas, *Un crocevia di generi e forme: Gipi incontra la finzione post-apocalittica*

Come citare questo articolo

Andrea Cannas, *Un crocevia di generi e forme: il graphic novel di Gipi incontra la finzione post-apocalittica*, "Medea", VI, 1, 2020, DOI: [10.13125/medea-4485](https://doi.org/10.13125/medea-4485)