

Sopravvivere alla catastrofe adulta. Tracce di distopie contemporanee nella letteratura per ragazzi

Anna Antoniazzi



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/312>

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 ottobre 2018

Paginazione: 173-190

ISBN: 978-2-84133-900-6

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Anna Antoniazzi, « Sopravvivere alla catastrofe adulta. Tracce di distopie contemporanee nella letteratura per ragazzi », *Transalpina* [Online], 21 | 2018, online dal 19 décembre 2019, consultato il 19 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/312>

SOPRAVVIVERE ALLA CATASTROFE ADULTA. TRACCE DI DISTOPIE CONTEMPORANEE NELLA LETTERATURA PER RAGAZZI

Riassunto: Uno dei fili conduttori che, nella letteratura per ragazzi contemporanea, pare collegare trasversalmente i romanzi che caratterizzano il genere distopico è il bisogno di stabilire i confini di una nuova umanità, di disegnare modelli alternativi di mondi possibili, di formulare nuove utopie, o, quanto meno, di ricavare una piccola compagine di senso all'interno di un mondo devastato a causa della dabbenaggine e della scarsissima lungimiranza degli adulti, ripiegati esclusivamente sul soddisfacimento dei propri immediati bisogni personali. Di queste storie, inevitabilmente, sono protagoniste le generazioni più giovani. Nonostante alcuni temi siano ricorrenti nella globalità della produzione editoriale dedicata al genere distopico per ragazzi, quella italiana presenta evidenti specificità legate alla tradizione storico letteraria nazionale, in primis il primato del libro come elemento salvifico, il rimando alle fiabe e il riferimento alla possibilità di un mondo senza adulti dal quale ripartire.

Résumé: *L'un des fils conducteurs qui, dans la littérature de jeunesse contemporaine, semble relier transversalement les romans qui caractérisent le genre dystopique, est le besoin d'établir les frontières d'une nouvelle humanité, de dessiner des modèles alternatifs de mondes possibles, de formuler de nouvelles utopies ou, du moins, de retrouver une petite parcelle de sens à l'intérieur d'un monde dévasté à cause de l'incompétence et de l'absence de clairvoyance des adultes, exclusivement repliés sur la satisfaction immédiate de leurs besoins personnels. Les protagonistes de ces histoires sont inévitablement les générations les plus jeunes. Bien que ces thèmes soient récurrents dans l'ensemble de la production éditoriale consacrée au genre dystopique pour la jeunesse, la production italienne présente d'évidentes spécificités liées à la tradition littéraire nationale, in primis la primauté du livre comme élément de salut, le renvoi aux contes et la référence à la possibilité d'un monde sans adultes duquel repartir.*

Una carta del mondo che non contiene il Paese dell'Utopia non è degna nemmeno di uno sguardo, perché non contempla il solo Paese al quale l'Umanità approda di continuo¹.

Oscar Wilde

1. O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo* [1891], Milano, Feltrinelli, 2015, formato Kindle, pos. 2 692.

Una breve premessa

La fine della Seconda guerra mondiale, col suo carico di distruzione e di morte, la riflessione sul pesante fardello dei totalitarismi che hanno soffocato l'Europa nella prima metà del XX° secolo – e, in qualche caso, ben oltre – e la spinta verso una tecnologia sempre più pervasiva portano alla proliferazione, tra la prima e la seconda metà del Novecento, di un genere narrativo particolare: il romanzo distopico. Se è vero che già agli inizi del secolo scorso il genere aveva conosciuto importanti sviluppi² in romanzi che anticipavano ambienti, situazioni, atmosfere e personaggi del futuro scenario fantapolitico, è con *1984* di George Orwell³ e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury⁴ che il genere comincia ad assumere le sue caratteristiche più emblematiche.

Per comprendere la portata e la valenza, non solo narrativa, ma filosofica, sociologica, antropologica e psicologica dei romanzi distopici (o antiutopici), occorre partire dalla dimensione utopistica che, fin dalle speculazioni platoniche, rappresenta

la descrizione del migliore dei mondi possibili, risposta critica in positivo a quelli che l'autore ritiene essere i mali, i difetti, le storture politico-sociali, morali e spirituali del proprio tempo. In tal modo si descrive una città ideale o Stato perfetto e si propone il modello cui bisogna guardare per sanare le ingiustizie e le incongruenze della società in cui si vive⁵.

Lo scopo non è solo quello di tenere sotto controllo i comportamenti, individuali e collettivi, che possono far insorgere contrasti, conflitti, divisioni all'interno della società. Come sottolinea Franco Crespi, infatti,

fin dai tempi di Platone, l'elaborazione razionale di modelli ideali di vita e di società appare come l'espressione più tipica del primato del cognitivo che ha caratterizzato, per molti secoli, la tradizione del pensiero occidentale.

In base al presupposto che l'ordine della razionalità fosse dotato di una più elevata dignità rispetto alla realtà contraddittoria e confusa dell'agire umano, quest'ultimo, anziché essere osservato empiricamente nella sua complessa

-
2. Non si possono non menzionare, in questo senso, romanzi come *Il padrone del mondo* (1907) di R.H. Benson, *Il tallone di ferro* (1908) di J. London, *Noi* (1921) di E.I. Zamjatin, *Il mondo nuovo* (1932) di A. Huxley, *Qui non è possibile* (1935) di S. Lewis o *Antifona* (1938) di Ayn Rand.
 3. G. Orwell, *1984*, Londra, Secker & Warburg, 1949.
 4. R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953.
 5. G. de Turris, «Introduzione», in *Antifona*, A. Rand, Macerata, Liberilibri, 2003, p. I.

natura, veniva per lo più percepito come una dimensione inquietante da sottoporre al controllo di norme fondate sui principi rigorosi della conoscenza teorica⁶.

Così la crisi delle grandi utopie politico-sociali – che avevano portato, nel secolo XX^o, allo sviluppo delle diverse forme di totalitarismo – « ha accentuato il nostro senso di impotenza nei confronti del processo di sviluppo della tecno-scienza e dei centri del potere economico internazionale che vanno determinando la progressiva globalizzazione del sistema di mercato »⁷. In questo senso le distopie del XX^o secolo descrivono non il migliore, ma il peggiore dei mondi possibili, e nascono, quasi per paradosso, non appena divengono realtà i sogni degli utopisti⁸. Così George Orwell, ad esempio, in *1984* proietta i lettori all'interno di un universo tecnocratico dal quale non c'è nessuna speranza di affrancarsi: la distopia rimane totale, incondizionata. Per l'umanità non è prospettata alcuna via d'uscita. Almeno non all'interno delle pagine del romanzo. Altra sorte, altro destino in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, nel quale sono i libri a permettere ad una umanità dolente e abbruttita di potere sperare ancora.

Gli esempi potrebbero essere tanti e articolarsi in una pluralità di situazioni differenti, eppure così simili nel prospettare un futuro terribile e inquietante, ma quello che in questo contesto preme sottolineare è come, fino a tempi molto recenti, le distopie non annoverassero fra i loro protagonisti bambini e ragazzi; quando c'erano si trattava di mere comparse. Unica eccezione il romanzo *Lord of the Flies* di William Golding⁹, nel quale i giovanissimi protagonisti, unici sopravvissuti ad un disastro aereo, naufragano su un'isola deserta:

Qui non sarebbe tanto il luogo di un'utopia, quanto un'ingegnosa sopravvivenza, se Golding, invece, non convertisse tutto verso una regressione alla violenza e alla ritualità selvaggia, a dimostrazione che il male è nella natura [...]. Da notare che il degenerare dell'eden avviene sullo sfondo di una guerra generalizzata (l'aereo è stato abbattuto da un missile): la distopia dei ragazzi si rispecchia nella (ancor peggiore) distopia degli adulti¹⁰.

6. F. Crespi, « Crisi e rinascita dell'utopia », in *Storia dell'utopia*, L. Munford, Milano, Feltrinelli, 2017, formato *Kindle*, pos. 12.

7. *Ibid.*, pos. 31.

8. G. de Turrís, « Introduzione », p. I.

9. W. Golding, *Lord of the Flies*, Londra, Faber & Faber, 1954.

10. F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Milano, Meltemi, 2007, p. 41.

Distopie del Ventunesimo secolo

Golding anticipa di decenni alcuni temi che saranno propri della letteratura distopica, per ragazzi e non, contemporanea, ma con una differenza profonda ed estremamente significativa. Nel romanzo dello scrittore britannico gli adulti, pur con la loro carica di negatività e distruttività, possono ancora salvare i ragazzi dal destino di abbruttimento che li ha travolti; possono rappresentare un modello di riferimento, un approdo sicuro, una speranza per il futuro loro e del genere umano.

Nelle distopie del Ventunesimo secolo, invece, è ai ragazzi ad essere affidato il compito di un nuovo atto fondativo, di una progettualità che spinga gli esseri umani verso un futuro diverso dalla mera sopravvivenza¹¹. In questi libri gli adulti rappresentano l'elemento negativo, il limite – esperienziale, affettivo (o, più spesso, anaffettivo), antropologico-sociale – da superare. Uno dei fili conduttori che, oggi, collega trasversalmente i romanzi che caratterizzano il genere pare essere, infatti, il bisogno di stabilire i confini di una nuova umanità, di disegnare modelli alternativi di mondi possibili, di formulare nuove utopie, o, quanto meno, di ricavarci una piccola compagine di senso all'interno di un mondo devastato a causa della dabbenaggine e della scarsissima lungimiranza degli adulti; adulti ripiegati esclusivamente sul soddisfacimento dei propri immediati bisogni personali. E non è un caso che ciò accada, prevalentemente, all'interno dell'editoria rivolta alle nuove generazioni.

Forse più di qualunque altra forma di narrazione, la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza si muove all'interno di una sorta di «zona franca» che le consente di non rimanere invischiata nelle trame di un presente del quale gli umani non possono più permettersi di essere solo spettatori. Nelle migliori storie dedicate agli adolescenti e ai giovani adulti, infatti, la quotidianità viene osservata da strani e inusuali punti di vista; viene capovolta, deformata, slabbrata fino quasi a perderne i confini; e proprio lì, dai bordi del presente, esplorata attraverso una pluralità di generi – dal *fantasy* all'*horror*, al giallo, alla fantascienza – spesso mescolati tra loro, per offrire ai protagonisti inedite occasioni di riscatto, impensabili opportunità. D'altra parte anche l'adolescente “reale”, qualunque sia la sua appartenenza di genere, percepisce se stesso ai bordi dell'esistenza, nel tentativo di sopravvivere alla «catastrofe

11. Sebbene il tema fosse presente anche alla fine del secolo scorso, specie all'interno del sottogenere *cyberpunk* – come in *The Electric Kid* di Garry Kilworth del 1994 (pubblicato in Italia da Mondadori con il titolo *Il ragazzo elettrico* nel 1998) o in *Bit* di Ermanno Gallo (Mondadori, 1995) – è con la quadrilogia *Uglies* (*Uglies*, *Pretties*, *Specials*, *Extras*) di Scott Westerfeld (2005-2007), pubblicata in Italia come trilogia (*Extras* non è stato tradotto) da Mondadori a partire dal 2006, quando il grande pubblico degli adolescenti comincia a frequentare con assiduità le distopie.

adulta». Unicamente a lui o, come vedremo, attraverso lui, pare giocare, almeno all'interno delle narrazioni contemporanee, il futuro dell'umanità.

Quello che cambia sono le possibilità che ogni epoca offre a quanti non hanno ancora oltrepassato la soglia dell'età adulta; possibilità che possiamo cogliere anche, e verrebbe da dire, soprattutto, attraverso la narrativa. Se, tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, Stephen King ha conferito ai più giovani protagonisti delle sue storie¹² – e solo a loro – la possibilità di salvarsi da un mondo adulto malato e corrotto, e a partire dalla fine del secolo scorso il *fantasy* ha rappresentato per gli adolescenti una sorta di fuga in un mondo altro, ora sembra che gli autori si stiano avviando a compiere, e per certi versi abbiano già compiuto, un ulteriore salto in avanti: sono i ragazzi stessi, abbandonati da un mondo adulto sempre più miope e ripiegato su se stesso, a dover prendere le distanze dalla realtà in cui vivono per progettarne una nuova, a partire dalle macerie sociali, politiche, economiche del presente nel quale vivono. E lo fanno attraverso una forma ibrida di fantastico nel quale l'altrove è un mondo distopico all'interno del quale i giovani protagonisti si sentono chiamati a ristabilire un ordine, proponendo un nuovo inizio, una sorta di nuovo patto sociale, quasi la fondazione di una nuova civiltà. Ci troviamo di fronte al ribaltamento della prospettiva adultocentrica, distaccata e razionale, e alla proliferazione di uno sguardo bambino e adolescente, in grado di scardinare l'ordine costituito e di smascherare le falle di vari sistemi sociali, facendoli vacillare.

In Italia è Bruno Tognolini, nel 2008, con il romanzo *Lunamoonda*¹³, a catalizzare l'attenzione dell'editoria per ragazzi sui nuovi temi che, nel mondo occidentale, cominciano ad invadere gli ambiti narrativi frequentati dai più giovani. Di lì a poco usciranno, negli USA, il primo volume della trilogia *Hunger Games* di Suzanne Collins¹⁴ e il primo dei cinque volumi della saga *The Maze Runner* di James Dashner¹⁵, destinati, assieme alla più recente epopea di *Divergent* di Veronica Roth¹⁶, a diventare vere proprie icone dell'immaginario contemporaneo¹⁷.

12. Del «grande Raccontafiabe d'Occidente», come Antonio Faeti definisce Stephen King, non si possono non ricordare, in proposito, romanzi come *The Shining* (1977, prima edizione italiana nel 1978), *The Talisman* (scritto con Peter Straub e pubblicato nel 1983, prima edizione italiana nel 1986), *It* (1986, prima edizione italiana nel 1987) e *The Girl Who Loved Tom Gordon* (1999, prima edizione italiana nello stesso anno).

13. B. Tognolini, *Lunamoonda*, Milano, Salani, 2008.

14. La trilogia viene pubblicata tra il 2008 e il 2010, in Italia il primo volume esce nel 2009.

15. La serie, composta di 5 volumi, viene pubblicata tra il 2009 e il 2016. Il primo volume viene edito in Italia nel 2011.

16. Pubblicata tra il 2011 e il 2013, viene edita in Italia a partire dal 2012.

17. Altri importanti esempi di narrazione distopica contemporanea sono: *Batoru Rowaiaru* (Battle Royal) di Koushun Takami (1999, prima edizione italiana 2009), la serie *Noughts*

Già da quel primo romanzo si comincia ad intravedere, per quanto riguarda l'editoria per l'infanzia italiana, una specificità trasversale ad autori e storie molto diverse una dall'altra: il primato della parola, del racconto, del libro come elementi salvifici. È spesso il contatto con le storie, infatti, a spingere i giovani protagonisti ad affrancarsi da un destino già segnato e dall'oblio nel quale le società distopiche li hanno relegati.

Ma cominciamo con ordine. *Lunamoonda*

parla di una banda di *ski-lellè*, ragazzi randagi ai margini di una tecno-metropoli. Narra la loro vita quotidiana che si snoda nella tana sul mare, al tempo stesso seria e scatenata, dolce e sbruffona, feroce e serena fra pesca, scherzi, traffici *hi-tech*, pranzi e cene e assemblee, viaggi e raduni di bande, [...] musica, danza, poesia, amori e spedizioni di razzia nella città. [...]

Narra la vita umana ai tempi del connubio totale fra uomini e macchine, fra uomini e animali, fra uomini e uomini, o doppi di uomini, cloni [...]. Parla di formazione. Di Maestri e Allievi che si allenano a trovare e donare forma alle cose, agli affetti e l'un l'altro¹⁸.

Nel romanzo Tognolini pone l'accento anche su un altro elemento che ritorna spesso nei romanzi distopici per ragazzi scritti da autori italiani: l'importanza di una educazione e di una formazione libera, di modelli autentici, vecchi e nuovi, di riferimento. E questo elemento si lega inscindibilmente a quello individuato poco sopra: quando gli adulti smettono di essere modelli – o perché non sono in grado di esserlo o perché, più prosaicamente, non ci sono – ecco che torna utilissima la memoria intesa non tanto, o non solo, come legame con la propria storia personale passata, quanto con la dimensione del racconto che conduce a radici ataviche e spinge i giovani protagonisti da un lato a riconquistare la propria umanità e dall'altro a muoversi oltre i confini del noto ad esplorare nuove possibilità esistenziali.

Libri e distopia

Nei mondi distopici narrati dagli autori contemporanei a volte la memoria fluisce tramite l'oralità: la fiaba, la leggenda, il mito, contribuiscono a rinsaldare legami, a rafforzare la determinazione al cambiamento, a spingere

and Crosses di Malorie Blackman (2001, in Italia è stato pubblicato nel 2011 il primo volume con il titolo *Il Bianco e il Nero*) e la saga *Chaos Walking* di Patrick Ness (2008-2010, pubblicata in Italia tra il 2015-2016). Inoltre si possono menzionare la trilogia *Méto* (2008-2010, pubblicata in Italia nel 2010-2013) di Yves Grevet e la serie *U4* (2015-2016, in corso di pubblicazione in Italia) di Yves Grevet, Carole Trébor, Vincent Villeminot e Florence Hinckel.

18. <http://www.webalice.it/tognolini/luna.html>.

ad una ribellione mai fine a se stessa, ma indirizzata alla salvezza dei protagonisti e dei loro simili. Altre volte sono i libri a svelare segreti, ma ancora di più a porre domande, a instillare dubbi, a far credere e sperare ai suoi lettori che ci possa essere altro, oltre ciò che la realtà mostra ad un primo sguardo.

*Bambini nel bosco*¹⁹ di Beatrice Masini sembra condurci proprio in quella direzione. Il romanzo si pone sulla scia dei racconti del «dopo bomba», che narrano di un'umanità ferita e dolente che non è più in grado di guardare all'infanzia come risorsa, come prospettiva, come futuro; un'umanità che nasconde nel disinteresse per l'infanzia l'orrore per la conoscenza. Nel mondo distopico narrato dall'autrice i bambini e le bambine vengono rinchiusi in una sorta di campo di concentramento, la Base, e tenuti senza ricordi e senza memoria dalla «medicina» somministrata ogni giorno, perché possano trascorrere le loro giornate senza pensieri, senza obiettivi, senza speranze. Eppure uno di loro, Tom, ricorda. Sono frammenti, «cocci» di vita passata che riaffiorano e si fanno spazio nella mente; sono lampi di vita che accendono, scaldano, rendono audaci. Sono ricordi di un mondo diverso nel quale genitori e figli vivevano insieme, leggere non era proibito e l'affetto non era un sentimento da evitare.

Spinto da quei ricordi e dalla necessità di esplorare l'ignoto, di cedere alla curiosità del proibito, Tom convince il suo «grumo», il piccolo gruppo al quale è stato assegnato, a spingersi nel bosco che circonda la «Base». Nelle esplorazioni il bambino porta sempre con sé un libro di fiabe e, di nascosto dagli adulti, legge ad alta voce. Quelle storie risvegliano la memoria degli altri bambini. E con la memoria si risvegliano anche le parole, i numeri, la curiosità, il desiderio di libertà. Neppure quando vengono catturati e riportati alla Base i bambini smettono di avere fiducia e di sognare: il passaggio nel bosco e le fiabe raccolte nel libro li hanno profondamente e irreversibilmente cambiati, e niente, per loro, sarà più come prima²⁰. Per loro la distopia non sarà più una prigione dalla quale è impossibile uscire, ma un incubo dal quale potersi risvegliare. Parafrasando quanto affermato da Chesterton²¹, infatti, le fiabe non mentono perché non si limitano a raccontare ai bambini che i draghi sono reali – qualunque sia la forma che assumono nell'esperienza infantile – ma rivelano che i draghi possono essere sconfitti; che si può uscire dall'orrore:

19. B. Masini, *Bambini nel bosco*, Milano, Fanucci, 2010.

20. A. Antoniazzi, «Bambini nel bosco. Nature, bande, crescita», in *Reti e storie per innovare in educazione. Approcci di ricerca e complessità*, A. Traverso (dir.), Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 158.

21. G.K. Chesterton, *Tremendous Trifles*, Londra, Methuen & Co., 1909.

«Noi le storie ce le abbiamo tutte qui» Cranach indicò la testa «e qui» e puntò il pollice verso il cuore. «E non abbiamo più bambini a cui raccontarle. A parte noi, voglio dire».

«Forse troveremo altri bambini» disse Jonas.

«Nel bosco?» chiese Lu [...].

«Nel bosco, o chissà dove. I libri servono comunque. Per custodire le storie. Perché altri le possano conoscere» disse Jonas.

«Allora ci mettiamo anche la nostra, dentro?» Cranach s'illuminò tutto.

«Forse sì» fece Tom Due Volte. «Dopo, forse sì».

E questa è la fine della storia? Ma no, questo è solo l'inizio²².

Non sappiamo cosa sia accaduto ai piccoli protagonisti di *Bambini nel bosco*, se e come siano diventati grandi, se abbiano continuato a sperare, se siano riusciti a costruire un mondo migliore: quel finale aperto lascia al lettore la possibilità di proseguire autonomamente la storia, di connotarla, di spingerla alle sue estreme conseguenze.

Quello che emerge con forza dal romanzo di Beatrice Masini – così come in precedenza da *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury o da *The Telling*²³ di Ursula K. Le Guin, per non citare che esempi eclatanti – è che un mondo senza narrazione, e senza libri, non può essere che arido e sterile. Sono i protagonisti, con i loro dubbi, le loro perplessità, le loro debolezze a mostrare il cammino per uscire dall'empasse svelando che, per salvare se stesso, l'uomo ha bisogno di raccontare e di raccontarsi, attraverso tutti i mezzi possibili.

I libri, dunque, come elemento imprescindibile: odiati dalle dittature, bruciati sulle pubbliche piazze per preservare i cittadini da una conoscenza che potrebbe renderli liberi e far loro agognare un mondo migliore, sono una presenza fondamentale anche in un altro romanzo distopico italiano per ragazzi: *Beauty and the Cyborg*²⁴ di Miriam Ciraolo.

Come spiega bene Bellatrice Sparks, la protagonista, i libri sono un'opportunità, oltre che una necessità:

Non tutti al nido sanno leggere o scrivere, i libri sono stati banditi poco dopo la guerra. Le pagine sono così fragili ma così potenti, diceva sempre mia madre, resta sempre qualcosa dopo averli letti, resta conoscenza, resta esperienza, resta un'altra vita dentro la nostra. Una vita che possiamo scegliere solo leggendo²⁵.

22. B. Masini, *Bambini nel bosco*, p. 199-200.

23. U.K. Le Guin, *The Telling*, San Diego, Harcourt, 2000.

24. M. Ciraolo, *Beauty and the Cyborg*, CreateSpace (Independent Publishing Platform), 2015.

25. *Ibid.*, p. 33.

Ma non solo, come spiega il Principe Alec, infatti:

«Una libreria ai loro occhi appare pericolosa quanto un espositore di armi nucleari. La storia che tentano di nascondere esploderebbe rivelando agli uomini la verità»²⁶.

E la verità chiede di essere rivelata, anche attraverso le metafore che spesso i libri contengono, e quindi attraverso la fiaba, in qualunque forma venga narrata. Nel romanzo di Miriam Ciruolo, in questo senso, si trova l'occasione di esplorare un altro tema ricorrente, profondamente correlato a quello del libro, proprio delle migliori narrazioni distopiche per ragazzi italiane: la fiaba.

Fiaba e distopia

Le distopie narrate del nuovo millennio, quelle con protagonisti bambini e ragazzi, hanno molto a che fare con la fiaba. Anzi, si potrebbe quasi affermare che non si possa comprendere a fondo la portata della trasformazione narrativa e, più in generale, immaginativa in atto, a partire dall'inizio del nuovo millennio, senza prendere in considerazione il più consolidato dei generi letterari. La fiaba, naturalmente, offre una pluralità di prospettive interpretative, una stratificata molteplicità di letture e possibili rimandi immaginativi, ma in questo caso l'attenzione non può che essere rivolta alla dimensione distopica dalla quale, spesso, i protagonisti riescono ad affrancarsi. Una dimensione malata, decadente, tragicamente compromessa che, a differenza delle distopie contemporanee, proiettate in tempi altri rispetto al nostro presente, rappresentava, spesso, il qui e ora, la realtà quotidiana dell'epoca nella quale le fiabe si fissarono nella memoria collettiva. Fame, guerre, carestie, miseria erano il contesto nel quale, anche al di là della metafora, si generava e consumava l'abbandono dei piccoli protagonisti delle fiabe. Le vicende di Pollicino e di Hansel e Gretel, che tanto da vicino ricordano quelle dei bambini nel bosco di Beatrice Masini, sono in questo senso paradigmatiche. Ma le storie contemporanee, come i viandanti in cerca di destino delle antiche storie, percorrono tutta la molteplicità delle direzioni evocate dal fiabesco, anche quella dell'eroe alla ricerca di sé e dell'amore perduto, o ancora mai incontrato.

Così, trasformando la distopia in fiaba, gli autori talvolta assecondano la tentazione di sublimare l'orrore della disumana metamorfosi adolescenziale dei protagonisti nel recupero della propria parte migliore,

26. *Ibid.*, p. 329.

attraverso l'amore incondizionato. Con *Beauty and the Cyborg* Miriam Ciruolo si muove proprio in questa direzione. Nel romanzo, versione contemporanea di *La Belle et la Bête* di Madame Leprince de Beaumont, ci si trova di fronte ad un mondo distopico nel quale la convivenza tra umano e « post-umano » viene resa ancora più complessa e tormentata dal fatto che i cyborg – gelidi, spietati e senza cuore – hanno il totale controllo sull'energia elettrica, sul buio e sulla luce.

Gli elementi delle distopie contemporanee con protagonisti bambini ed adolescenti ci sono tutte: scenario post-atomico, netta e insormontabile separazione tra ricchi e poveri, divisione in caste ben riconoscibili²⁷. In questo mondo dominato dal terrore, dalla paura, dal buio, Bellatrice Sparks si muove come una eroina: incurante delle censure, curiosa e affamata di giustizia, sa leggere e scrivere e dal giorno in cui ha fatto funzionare una torcia elettrica è costretta a fuggire per salvaguardare la sua famiglia. Durante la fuga viene rapita dai trafficanti di schiave e venduta ai sovrani di Elettra, la capitale del Regno. Dopo aver tentato più volte la fuga, la ragazza viene “sacrificata” alla leggendaria e temutissima creatura che si aggira nell'ombra della misteriosa e inaccessibile Ala Ovest del castello. Si tratta di un cyborg, o meglio, di un ibrido: un umano, il principe Alec, al quale sono state sostituite con parti robotiche quelle ammalate. Perfino il suo cuore umano è stato sostituito, ma quello vero è conservato in un luogo segreto, all'interno di una teca:

« A ogni minuto che passa... » dice Alec sfiorando con le dita le cifre verdi per poi richiuderle a pugno, « vene d'acciaio inghiottono vene di carne e il mio sistema nervoso viene attraversato da programmi artificiali sempre più aggiornati. Quando questo cuore umano smetterà di battere, avrò perso per sempre l'occasione per tornare uomo: sarò totalmente un cyborg »²⁸.

E qui comincia davvero la fiaba perché, come la protagonista del famoso romanzo di Madame de Beaumont, Bellatrice avrà il compito, non facile, di rompere l'incantesimo di metallo che attanaglia Alec e di ridonargli l'umanità perduta. Sempre che il tempo sia clemente.

Il rapporto tra fiaba e distopia, poi, si ritrova e si amplifica in un altro testo di Beatrice Masini che ha il sapore delle fiabe antiche, ma la visuale delle narrazioni più attuali: *Solo con un cane*²⁹. Qui non ci troviamo di fronte a una civiltà del « dopo-bomba », ma ad un regno di fiaba nel quale un

27. Il riferimento alle serie più famose, come *The Hunger Games* di Suzanne Collins e *Divergent* di Veronica Roth è inevitabile.

28. M. Ciruolo, *Beauty and the Cyborg*, p. 272.

29. B. Masini, *Solo con un cane*, Milano, Fanucci, 2011.

despota ottuso e insensibile, dopo avere bandito, per capriccio, il gelsomino – fiore profumatissimo, simile a una stella – con un editto comanda al suo popolo di allontanare dal Regno, con ogni mezzo, i cani:

Quando il Sire emana un editto con cui si ordina la sparizione immediata di tutti i cani da tutto il Regno, la famiglia di Miro si ribella. Non possono sopprimere Tito. Non ci pensano nemmeno.

C'è solo un'alternativa: che Tito sparisca, vada via. E Miro con lui.

[...] Adesso c'è solo la fuga. Una fuga che molto presto diventa semplicemente il viaggio che tutti dobbiamo affrontare, prima o poi: verso le nostre paure, contro i nostri limiti, per mettere alla prova le nostre capacità. Ma Miro non è mai solo: ha il suo cane. E Tito non è mai solo: ha il suo bambino. Nessuno dei due potrebbe desiderare di meglio e di più³⁰.

Come, da Straparola³¹ in poi, accade spesso nelle fiabe, l'incipit rivela il contenuto della storia, anticipa la trama, scandisce le tappe del percorso, ma nello stesso tempo, proprio attraverso un apparato metaforico rigoroso e puntuale, pone domande di senso alle quali ogni lettore, nei suoi tempi e nei suoi modi, è chiamato a rispondere.

Appare subito chiaro che il Sire appartiene, almeno nelle parti iniziali del romanzo, alla stessa stirpe di quello narrato da Andersen in *I vestiti nuovi dell'imperatore*³²: anche qui è l'infanzia a farsi carico di smascherare gli inganni e di ovviare alle azioni, spesso insensate, del potere. Entrando all'interno della metafora del sovrano narrato da Beatrice Masini ci si accorge subito della pluralità di attribuzioni che potrebbero scaturire dalla lettura: per un adulto potrebbe trattarsi della rappresentazione, neppure troppo mascherata, di un politico, oppure potrebbe raffigurare l'economia nella sua forma più concreta, o la stessa globalizzazione; per un bambino potrebbe incarnare un genitore o un adulto in genere; per uno studente un professore dispotico. Pur essendo tutte valide, però, nessuna di queste interpretazioni è assoluta e univoca perché la metafora, ed è questa la sua vera forza dirompente, è in grado di parlare a ciascuno in modo particolare, di attivare in ciascuno un esercizio interpretativo diverso. Ma non basta. La metafora, infatti, superando i confini della similitudine, «si espande mettendo in atto significati traslati. Significati nuovi, rivelati, diversi da quelli letterali. La metafora opera slittamenti, scivolamenti, spostamenti di significato da un campo semantico all'altro. Mostra e svela nuovi, altri,

30. *Ibid.*, p. 7.

31. G.F. Straparola, *Le piacevoli notti* [1553], Donato Piovano (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2000.

32. H.C. Andersen, *Fiabe* [1835], Torino, Einaudi, 1970.

ambiti di senso»³³. Così, nel romanzo di Beatrice Masini, il lettore si trova alle prese con la decifrazione, tutta personale, di un sopruso, e alla conseguente ribellione a quel sopruso: la fuga non è, però, una rinuncia alla lotta, ma un atto stesso di insubordinazione, una risposta “iniziativa” ad un ordine insensato.

A ben guardare, ma lo si scopre solo più avanti nella lettura del romanzo, *Solo con un cane* racchiude la metafora stessa dell’iniziazione: di un ragazzo, di una famiglia, di un intero popolo. Attraverso la storia di Miro e di Tito, il suo cane, l’autrice ci parla della necessità di accettare la sfida, di non sottrarsi alle prove, di lottare per le proprie idee e i propri affetti; ci parla dunque della necessità di una progettazione, personale e collettiva, che tenda utopicamente³⁴, come abbiamo visto, a un futuro diverso da quello presente³⁵.

Se nel romanzo della Masini la distopia è palesata dalle terrificanti richieste del re, altre volte è l’apparente assenza di qualsiasi tipo di conflittualità, l’apparente atmosfera di perfezione nella quale i protagonisti sono immersi, a far scattare, nel lettore più attento, i segnali d’allarme. *Golem*³⁶, *grafic novel* di LRNZ, si apre con il discorso di fine anno del Presidente della Repubblica Italiana del futuro, nel quale si afferma che tutti i problemi del paese sono stati risolti e che quanto auspicato dalla Costituzione è stato messo in pratica:

L’Italia è una repubblica democratica fondata sul lavoro, dice la nostra Costituzione e dopo anni di difficoltà, di dolore, di guerre e di miseria, cosa siamo diventati è sotto gli occhi di tutti. Una società ricca, in pace, dove ognuno di noi può finalmente permettersi ciò che vuole [...]. Anche i beni primari, come il cibo e la salute, sono diventati una certezza³⁷.

Un’Italia apparentemente perfetta, nella quale nessuno ha problemi economici e non si muore più di tumore. Un’Italia nella quale, finalmente, i giovani hanno tutti un lavoro e sono felici, soddisfatti, appagati. Peccato si tratti solo di una finzione. Ci troviamo di fronte ad uno dei più spietati regimi distopici, all’interno del quale non solo la tecnologia controlla e gestisce i bisogni primari dei cittadini e la pubblicità invade ogni sfera

33. M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, Bologna, Bononia University Press (BUP), 2009, p. 288.

34. Il termine utopia è qui da intendersi nell’accezione propria alla filosofia dell’educazione problematicista, ovvero come tensione, come progettualità esistenziale, come possibilità. Cfr. *Tra impegno e utopia*, M. Contini (dir.), Bologna, CLUEB, 2005.

35. A. Antoniazzi, *Contaminazioni. Letteratura per l’infanzia e crossmedialità*, Milano, Apogeo, 2012, p. 8-11.

36. LRNZ (Lorenzo Ceccotti), *Golem*, Milano, Bao Publishing, 2014.

37. *Ibid.*, p. 5-7.

sociale, pubblica e privata; ma è soprattutto una società nella quale tutto ciò che non è controllabile viene proibito. Perfino sognare è vietato. Ci pensano le pillole a tenere tutto sotto controllo, ma Steno e Rosabella, i giovanissimi protagonisti, si rifiutano di assumerle e continuano a sognare, anche a occhi aperti.

Ancora una volta, in questa fiaba rovesciata dove bene e male si confondono, mascherati dalla patina del progresso, sono due ragazzini, mettendo a repentaglio la loro stessa vita, a sovvertire l'ordine delle cose e a porre le basi per la fine di quella finta utopia. Non a caso, dunque, la *grafic novel* si chiude, sotto forma di *post scriptum*, con il dialogo tra due scienziati, tra i quali il padre di Steno giovanissimo. Mentre il primo chiede, con una sorta di domanda retorica: « Metteresti il futuro del mondo in mano a un bambino come tuo figlio? »³⁸; l'altro, abbracciando la moglie e il piccolo Steno risponde: « Il mondo è già di nostro figlio », aprendo, naturalmente a una pluralità di interpretazioni possibili³⁹.

Un mondo senza adulti

Portando alle estreme conseguenze l'affermazione del giovane scienziato: « Il mondo è già di nostro figlio », alcuni autori italiani contemporanei, sulla scia dello struggente romanzo post apocalittico *The Road*⁴⁰ dello scrittore statunitense Cormac McCarthy pubblicato nel 2006, fanno scomparire gli adulti lasciando il mondo completamente nelle mani di bambini e ragazzi. In quei romanzi il raggiungimento dell'età adulta rappresenta il punto di non ritorno; la soglia oltre la quale si trova la morte: sociale e civile nel caso della separazione forzosa⁴¹, emotiva nel caso della trasformazione dei grandi in zombie⁴² o in esseri privi di emozioni e sentimenti⁴³; reale nel caso di virus letali agli adulti come avviene in *Anna*⁴⁴ di Nicolò Ammaniti e in *Berlin*⁴⁵, saga in sette volumi di Fabio Geda e Marco Magnone.

38. *Ibid.*, p. 271.

39. *Ibid.*, p. 272.

40. C. McCarthy, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

41. Come in *Bambini nel bosco* di Beatrice Masini o in *Monument 14* di Emmy Laybourne (New York, Square Fish, 2012).

42. Come in *The Enemy* di Charlie Higson (Londra, Puffin Books, 2009), in *Oltre la soglia* di Tito Faraci (Milano, Piemme, 2011) e in *Lunamoonda* di Bruno Tognolini.

43. Come in *Delirium* di Lauren Oliver (New York, HarperCollins, 2011).

44. N. Ammaniti, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015 (edizione per *Kindle*).

45. F. Geda, M. Magnone, *Berlin*, vol. 1: *I fuochi di Tegel*, Milano, Mondadori, 2015.

Anna non è un libro destinato all'infanzia e neppure pensato per i ragazzi, ma è in grado di restituire al lettore la strabordante forza vitale, lo "shinin", lo definirebbe King, che caratterizza le più giovani età della vita. Anna è una ragazzina di tredici anni rimasta sola ad occuparsi del fratellino, dopo che l'epidemia ha ucciso i suoi genitori come tutti gli altri adulti. Ha una lista di cose da portare a termine Anna, prima di compiere quattordici anni e di essere sopraffatta anche lei dal virus. Sono "cose importanti" che la madre, in un ultimo, disperato, ma lucidissimo atto d'amore, ha appuntato su un quaderno per aiutare i figli, in sua assenza, ad "affrontare la vita e a evitare i pericoli". Per prima cosa Anna deve insegnare ad Astor, il fratellino, a leggere, ma soprattutto che «le regole cambieranno [...] Sarete voi a correggerle e a imparare dagli errori»⁴⁶:

Negli ultimi quattro anni di vita Anna aveva sofferto e superato dolori immensi, folgoranti come l'esplosione di un deposito di metano e che le stagnavano ancora nel cuore. Dopo la morte dei suoi genitori era precipitata in una solitudine così sconfinata e ottusa da lasciarla idiota per mesi, ma nemmeno una volta, nemmeno per un secondo l'idea di farla finita l'aveva sfiorata, perché avvertiva che la vita è più forte di tutto. La vita non ci appartiene, ci attraversa. [...] Anna, nella sua inconsapevolezza, intuiva che tutti gli esseri di questo pianeta, dalle lumache alle rondini, uomini compresi, devono vivere. [...] Bisogna andare avanti, senza guardarsi indietro, perché l'energia che ci pervade non possiamo controllarla, e anche disperati, menomati, ciechi continuiamo a nutrirci, a dormire, a nuotare contrastando il gorgo che ci tira giù⁴⁷.

Anna, però, non si limita a sopravvivere: affronta pericoli indicibili, situazioni al limite dell'umano senza mai abbandonare la speranza, neppure quando il fratellino perde una delle scarpe "magiche" destinate a salvarlo perché sa bene che è necessario agire, ma allo stesso tempo credere e sognare per cambiare il corso degli eventi, per gettare le basi di un mondo diverso.

Degli stessi temi si occupa l'epitologia *Berlin*, ancora incompleta in questo momento. Si tratta di un'ucronia e i protagonisti dei romanzi vivono in una strana e inquietante Berlino. Le vicende si svolgono nel 1978, a tre anni dalla scomparsa degli adulti, uccisi da un virus che colpisce chiunque abbia raggiunto il sedicesimo anno d'età, lasciando bambini e ragazzi allo sbando, divisi in bande rivali. Sono stati «anni di amicizie fraterne e di tradimenti,

46. N. Ammaniti, *Anna*, pos. 348.

47. *Ibid.*, pos. 1438.

di amori sbocciati e sfioriti, e soprattutto tre anni di lotte e scontri»⁴⁸; anni durante i quali tutti, o almeno quelli che sono sopravvissuti, sono cambiati, sono cresciuti. Alcuni lo hanno fatto esasperando la negatività, accentuando una brutalità causata dalla mancanza di regole certe, di punti di riferimento, dalla rassegnata consapevolezza di non avere un futuro; almeno non oltre la “data di scadenza” personale determinata dal virus. Altri lo hanno fatto salvaguardando la propria parte migliore, imponendosi delle regole, anche etiche, di sopravvivenza.

Certo è che le distopie narrate in *Anna e Berlin* hanno un solo responsabile: un mondo adulto che non ha saputo donare un futuro ai propri figli, lasciandoli soli, come nella famosa canzone di Fabrizio De André⁴⁹, a ballare un assurdo girotondo che li trascina, gradualmente, alla pazzia. «Chi ci salverà?», si chiede il cantautore genovese. E a questo quesito, rispondono gli autori contemporanei, attraverso le loro visioni distopiche, che il mondo potrà essere salvato solo se ci saranno bambini e adolescenti che continueranno a combattere con tutte le loro forze per un mondo migliore.

A questo punto si rende necessaria una precisazione, in grado di collocare i romanzi dei quali si è parlato fino a questo momento all'interno della storia della letteratura italiana per l'infanzia e per ragazzi. Se le distopie legate al libro e alla fiaba, delle quali ci si è occupati nelle sezioni precedenti, qualche volta sono presenti anche nei romanzi contemporanei provenienti da oltre confine, quest'ultima caratteristica – legata alla scomparsa «reale» degli adulti come protagonisti delle storie distopiche – appare più specificamente italiana e legata alla storia della letteratura per l'infanzia (e non solo) del Bel Paese.

Anna e Berlin, a ben guardare, portano alle estreme, distopiche conseguenze un tema già presente nell'immaginario italiano a partire dal Paese dei Balocchi collodiano nel quale non trovi né maestro, né un babbo, né una mamma, «nemmeno a cercarli col lumicino»⁵⁰. E sappiamo bene quali siano le conseguenze per chi, come Pinocchio, si addentra in quel luogo tanto affascinante e seducente quanto pericoloso e potenzialmente mortifero. Nel contemporaneo, però, non si tratta più di mera sovversione delle regole, ma della necessità, da parte dei giovani protagonisti, di crearne di nuove: in un primo momento solo per sopravvivere, poi per

48. F. Geda, M. Magnone, *Berlin*, vol. 4: *I lupi di Brandeburgo*, Milano, Mondadori, 2017, quarta di copertina.

49. F. De André, «Girotondo», in *Tutti morimmo a stento*, Milano, Bluebell Records, 1968.

50. C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* [1883], Firenze, Bemporad, 1902, p. 151.

migliorare la propria situazione, infine, possibilmente, per gettare le basi di un nuovo mondo. Una nuova civiltà capace di superare le innumerevoli negatività prodotte da quella precedente: la nostra.

Neppure questo atteggiamento, a ben guardare, è nuovo nella tradizione letteraria (per l'infanzia e non) italiana, anche se cambiano situazioni, termini, argomenti e proposte. La Confederazione Giornalinesca promossa, nel 1908, dalle pagine del *Giornalino della Domenica* per riunire i piccoli lettori della rivista, al di là delle apparenze, si poneva, infatti, come « modello utopico alternativo a quello trasformista dell'età giolittiana, criticato per corruzione e malgoverno, puntando sui cittadini del futuro »⁵¹. La fiducia nei giovani e nell'educazione dei giovani, nel « secolo del fanciullo »⁵², come viene da più parti definito il Novecento, è poi accompagnata e sostenuta dalla poetica pascoliana del « fanciullino ».

Nella narrazione, come nella prassi educativa del tempo, però, l'adulto rimane artefice del cambiamento: lo desidera, lo promuove, si adopera per realizzarlo. Eppure qualcosa non torna; nella narrazione rimane come sospeso, ma insidioso, il tarlo del dubbio: l'infanzia non è perfetta, vocata al bene, scevra da contaminazioni. Gli adulti, presenti o assenti (talvolta fintamente assenti), continuano a condizionare le loro esistenze, a decretare gli esiti delle loro azioni. Paidopoli, la Città dei Fanciulli narrata da Giulio Gianelli in *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*⁵³, anche se priva di tutto l'afflato orrorifico e palesemente terrificante, anticipa in parte i temi presenti in *Lord of the Flies* di William Golding. Quando Pipino, « un piccolo bozzetto in creta, che raffigurava un vecchio »⁵⁴, durante il percorso a ritroso nella sua esistenza si trova alle porte di Paidopoli, scorge in rilievo su un rosone scolpito la scritta: « Sono esclusi i vecchi ». Rammaricato, ma anche incuriosito,

bussò tre volte.

La porta si aprì subito e ne uscirono, anzi si precipitarono dall'interno ventiquattro ragazzi, armati fino ai denti. Ragazzi dai dieci ai dodici anni, con sul labbro superiore un paio di mustacchi finti, di tutti i colori. E tutti fumavano la pipa con tanta furia che il fumo quasi li nascondeva.

[...] Il capo [...] spiegò:

51. S.M. Fava, « I lettori bambini nelle riviste per l'infanzia italiane di primo Novecento », in *Il Novecento: il secolo del bambino?*, M. Gecchele, S. Polenghi, P. Dal Toso (dir.), Bergamo, Junior, 2017, p. 257.

52. Cfr. *Il Novecento: il secolo del bambino?*, M. Gecchele, S. Polenghi, P. Dal Toso (dir.).

53. G. Gianelli, *Storia di Pipino nato vecchio e morto bambino*, Torino, Società Editrice Internazionale (SEI), 1912. Citiamo dall'edizione del 1942.

54. *Ibid.*, p. 3.

«Ecco, noi non siamo né fanciulli né bambini; chi ci chiama così ci offende a morte. Siamo fanciulli precoci, cioè di immenso ingegno come ci dichiararono i nostri babbi e le nostre mamme fin dalla nascita: viviamo in fretta, sappiamo tutto e facciamo da noi: Inchinatevi, signor Pipino»⁵⁵.

Dopo essere stato esaminato dal re, forse per le sue piccole dimensioni, forse perché portatore di «tanti buonissimi bernoccoli»⁵⁶, di lombrosiana memoria, sotto i capelli, Pipino viene fatto entrare:

La cosa poi buffa [...] era il vedere il signor prefetto fanciullo, il sindaco fanciullo, avvocati fanciulli, e medici fanciulli. Questi titoli come li avevano ottenuti? Chi li aveva dati loro? Perché essi esercitavano veramente ciascuno la loro arte: curavano i malati e li guarivano, discutevano i processi per benino, il sindaco amministrava bene. Come mai questo, se in tutta Paidopoli non si trovava un libro, manco in fotografia⁵⁷?

Si tratta, naturalmente, come nota lo stesso autore, di «bambini falsificati», inautentici diremmo oggi; bambini sotto l'effetto di un inconsapevole incantesimo, sedotti da una falsa libertà, proprio come Pinocchio e Lucignolo nel paese dei balocchi, ma con esiti meno terribili perché una volta liberati da Paideia, «le fate [...] compievano il prodigio di trasportarli ai loro paesi»⁵⁸.

Sebbene a Paideia i bambini dimentichino la propria essenza e si limitino a riprodurre la società adulta, imitandone usi, costumi, Gianelli non arriva mai, neppure a ipotizzare, come invece sostiene Golding in *Lord of the Flies*, che l'uomo produce il male come le api producono il miele. È già presente, nell'autore torinese, qualcosa che si ritroverà negli scrittori italiani contemporanei che si occupano di distopie: l'idea che per l'infanzia e l'adolescenza – e forse solo per quelle – ci sia una possibilità di riconquistare, o di rimodellare secondo nuovi criteri, l'umanità perduta.

Ancora una volta, specie in ambito italiano, è la letteratura a farsi metafora viva e potente della necessità di costruire un nuovo paradigma esistenziale a partire dalle radici: le nuove generazioni.

Anna ANTONIAZZI
Università di Genova

55. *Ibid.*, p. 42.

56. *Ibid.*, p. 44.

57. *Ibid.*, p. 50.

58. *Ibid.*, p. 69.