



Enthymema XXXI 2022

La scrittura dopo la fine.

Per un'antropologia del romanzo di
formazione post-apocalittico

Giovanni Vito Distefano

Università degli Studi di Cagliari

Abstract – In *La terra dei figli* (2016) Gipi propone implicitamente, tra le righe di un racconto post-apocalittico, una riflessione critica sulla scrittura, sugli usi e sui rischi di questa risorsa comunicativa e sulla sua rilevanza quale architrave culturale fondamentale della nostra civiltà. Il contributo indaga questo tema attivando il potenziale ermeneutico di un classico come lo studio di Ernesto De Martino sulle apocalissi culturali e con l'accortezza metodologica di collocare l'opera di Gipi entro la vivace produzione attuale di narrazioni post-apocalittiche – e fra queste, in particolare, di quelle che hanno come protagonisti giovanissimi adulti o adolescenti. Di quest'ultime, complessivamente associate entro il genere ibrido del romanzo post-apocalittico di formazione, si propone un'interpretazione in termini di forma simbolica della post-modernità, secondo il modello teorico-metodologico di Franco Moretti. Emerge in conclusione un atteggiamento di rassicurante riproposizione dei valori culturali della civiltà contemporanea, pur nel contesto dell'immaginario apocalittico, ricco in potenza di valenze critiche e polemiche.

Parole chiave – Scrittura; Romanzo grafico; Romanzo di formazione; Narrazione post-apocalittica; Gipi (Gian Alfonso Pacinotti).

Abstract – In *La terra dei figli* (2016) Gipi implicitly proposes, between the lines of a post-apocalyptic tale, a critical reflection on writing, on the uses and risks of this communicative resource and on its relevance as a fundamental cultural pillar of our civilization. The contribution investigates this theme by activating the hermeneutic potential of a classic such as Ernesto De Martino's study on cultural apocalypses and methodologically situating Gipi's work within the current production of post-apocalyptic narratives, and among them, in particular, those having young adults or adolescents as protagonists. Associated as a whole in the hybrid genre of post-apocalyptic Bildungsroman, these narratives are interpreted as a symbolic form of post-modernity, according to Franco Moretti's theoretical-methodological model. What emerges in conclusion is the attitude of a reassuring re-proposition of the cultural values of contemporary civilization, albeit in the context of apocalyptic imagery, potentially rich in critical and polemical implications.

Keywords – Writing; Graphic novel; Bildungsroman; Post-apocalyptic narratives; Gipi (Gian Alfonso Pacinotti).

Distefano, Giovanni Vito. "La scrittura dopo la fine. Per un'antropologia del romanzo di formazione post-apocalittico". *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 240-261.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/18428>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



[Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

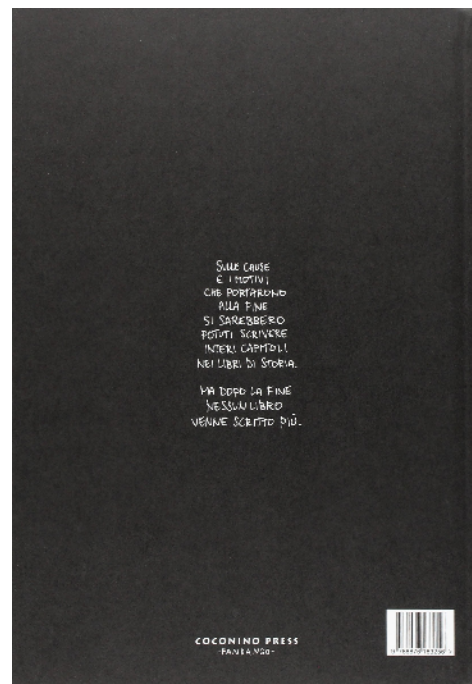
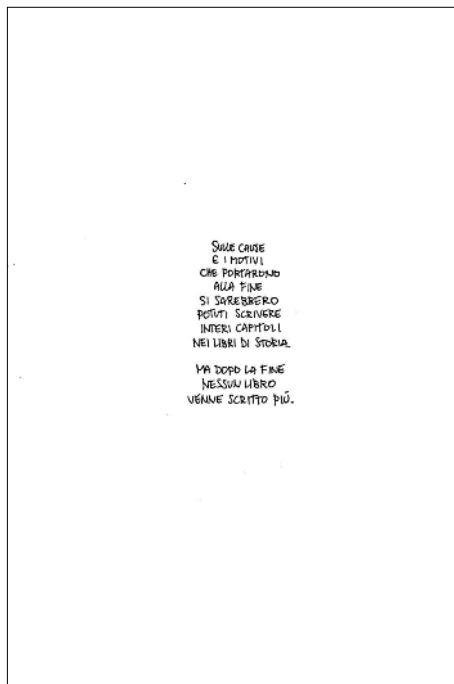
ISSN 2037-2426

La scrittura dopo la fine. Per un'antropologia del romanzo di formazione post-apocalittico

Giovanni Vito Distefano
Università degli Studi di Cagliari

1. *La terra dei figli* è un graphic novel di Gipi (Gian Alfonso Pacinotti) pubblicato per Coconino nel 2016. È un racconto lungo di argomento schiettamente post-apocalittico. Più che per la trama, nella quale sono numerosi gli stereotipi di genere, è un'opera originale per lo stile grafico – un bianco e nero di sola china, miracolosamente capace di un ampio spettro luminoso, dal nero cupissimo al bianco abbagliante attraverso una sottile gradazione di grigi – e per l'impasto linguistico dei personaggi – un mix di italiano toscaneggiante e neolingua da social network. Disseminata tra le vignette del graphic novel, nel contesto dunque di un medium a predominanza visuale, e le pieghe del racconto di genere, ha luogo una meditazione che ha per oggetto la scrittura, le sue forme, le sue funzioni e potenziali distorsioni, il suo valore e i suoi limiti. Far emergere e commentare brevemente il filo, interno al racconto, di questa riflessione sarà l'obiettivo specifico di questo contributo.

Tracce consistenti rimandano al tema della scrittura lungo l'intero libro, ma a indirizzare in questa direzione il lettore provvede in primis il breve e denso paratesto d'apertura (Fig. 1a). È un brano di appena due frasi, posto tra la copertina interna e la prima tavola a fumetti e poi riprodotto anche nella quarta di copertina (con inversione del bianco e del nero, Fig. 1b):



– (Fig. 1) Gipi copertina –

La scrittura dopo la fine

Giovanni Vito Distefano

Questa breve premessa ha in primo luogo la funzione di ascrivere immediatamente il racconto al genere post-apocalittico. Lo fa mobilitando da subito, per ben due volte, il termine chiave *fine*: una prima volta per presentare la *fine* come già avvenuta; una seconda per aprire a un tempo «dopo la fine», nel quale andrà a svolgersi la vicenda che il breve testo ha la funzione di introdurre. A caratterizzare questa essenzialissima articolazione temporale, tra l'evento apocalittico e l'epoca che lo segue, compare già il primo riferimento al tema della scrittura: la primissima informazione resa al lettore sul mondo *post* è che, in sostanza, dopo la catastrofe la scrittura si è estinta dall'orizzonte delle pratiche culturali, e nessun libro è stato più scritto a fronte di un evento che, nel mondo di prima, avrebbe invece meritato «interi capitoli nei libri di storia».

Questo precocissimo riferimento alla scrittura si collega in primo luogo alla natura intrinsecamente paradossale del racconto apocalittico. Per definizione, il racconto post-apocalittico postula una fine, per presentare però, in effetti, una continuazione del mondo che tale fine, in linea di principio, escluderebbe¹. Il valore specifico di un'invenzione di questo tipo dipende allora, in sostanza, dal fatto di riuscire a raccontare persuasivamente, nel mondo 'di prima della fine' e nelle forme concettuali e mediatiche che gli sono proprie, un mondo fittizio reso dalla catastrofe radicalmente diverso. Si tratta di un obiettivo per niente facile, e anzi intrinsecamente paradossale, come giustamente sottolinea Berger: «What could constitute a discourse entirely of the other? For this is the fundamental semantic and formal question apocalyptic writing address. As the Book of Revelation suggests, it is impossible to write absolute alterity. The other can only be inscribed in an already existing discourse» (13). Uno dei modi in cui un buon romanzo post-apocalittico può soddisfare questa paradossale condizione fondativa è quello di strutturarsi a partire dalla messa in scena di una cesura epistemologica, a partire dalla quale sia incrinata la fiducia negli strumenti conoscitivi ed espressivi di 'questo' mondo, nei suoi principi logici e nelle sue specifiche risorse comunicative. Così, nel brano introduttivo di *La terra dei figli* (LTF), da un lato si esclude che il racconto post-apocalittico possa essere il contenuto di alcun «libro di storia», ovvero compreso entro schemi concettuali di ordine logico-casuale che ne ricerchino «le cause» e «i motivi». Dall'altro, però, il racconto e il libro che lo contiene sono invece concretamente ben presenti, tra le mani del lettore che sta cominciando la lettura. La condizione paradossale alla base del racconto post-apocalittico – la provenienza di un libro da un futuro nel quale nessun libro venne più scritto – viene in questo modo dichiarata apertamente, in una sorta di cifrata, ma inequivocabile, dichiarazione di appartenenza al genere letterario.

Parallelamente, l'insistenza sulla scrittura apre a una seconda possibilità di interpretazione della condizione paradossale sbandierata nell'introduzione, che suggerisce la sua risoluzione sul piano metadiegetico del confronto tra differenti medium narrativi: il racconto della fine che non è stato mai più 'scritto' è stato tuttavia disegnato, ed è quello che sta per cominciare. In questa prospettiva, l'implicita comparazione 'antagonistica' tra racconto scritto e racconto a fumetti, cui tra le righe alluderebbe il testo, sarebbe funzionale a manifestare l'alterità del nuovo mondo: esso non è più esprimibile per mezzo di una narrazione scritta, con tutti gli impliciti metodologici e più latamente culturali che essa implica, ma è invece rappresentabile tramite un

¹ «Nearly every apocalyptic text every presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation something remains after the end. In the New Testament Revelation, the new heaven and earth and New Jerusalem descend. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The apocalypse as eschaton is just as importantly the vehicle for clearing away the world as it is and making possible the post-apocalyptic paradise or wasteland» (Berger 5-6).

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

medium a predominanza visuale². Viceversa, al fatto di rivendicare la diversa (o maggiore) potenzialità mediatica della narrazione a fumetti nel rappresentare un'alterità radicale, ovvero la sua resilienza alla catastrofe, possono essere accostati alcuni luoghi topici del dibattito teorico sulle specificità semiotiche del racconto per immagini rispetto a quello verbale, come la referenzialità più diretta propria della figurazione, una supposta maggiore autonomia dalle convenzioni linguistiche e storico-culturali, una più agevole immersività.

La scrittura, tuttavia, non scompare del tutto della scena di *LTdF*, anzi. In generale, come è stato spesso osservato, l'immaginazione post-apocalittica opera un procedimento creativo di selezione, soppressione, alterazione di elementi propri del mondo storico contemporaneo. Per descrivere questo meccanismo, Berger ha fatto ricorso al campo metaforico della stregoneria, «a semantic alchemical process; it burns and distills signs and referents into new precipitates» (13), oppure più recentemente Hicks ha proposto il modello simbolico del recupero – 'salvage' più concisamente in inglese (3) – di ciò che dopo un naufragio i superstiti raccolgono dal relitto, ovvero dal passato, per poter sopravvivere nel mondo di dopo. Alchemicamente trasformati o criticamente riassemblati, e persino nel caso in cui siano l'oggetto di una sottrazione, dunque tramite la loro assenza, alcuni degli aspetti caratteristici del vecchio mondo, delle sue strutture culturali e materiali, dei suoi sistemi di valori e principi, permangono, in controluce, nella trama del racconto post-apocalittico. Così il mondo di prima viene a costituirsi quale riferimento ineludibile per una compiuta comprensione del racconto, nonché spesso quale obiettivo comunicativo, non raramente polemico, della rappresentazione post-apocalittica, al modo in cui, scrive Hicks, «the chalk outline of a murder victim» (4) indica, segnalando un vuoto, la via per una piena decifrazione della scena del crimine³. Nella 'scena del crimine' di *LTdF* è la scrittura a occupare lo spazio vuoto al centro della sagoma. Sospesa tra la scomparsa, sbandierata in apertura, e una sua sostanziale permanenza, sebbene in forme e procedimenti alterati, essa è l'oggetto sottratto, assente e presente allo stesso tempo, cruciale per una compiuta interpretazione dell'insieme. La serie dei motivi narrativi e dei luoghi testuali presenti in *LTdF* e riconducibili a questo tema corrisponde allora alla linea tracciata con il gesso attorno al corpo assente della vittima, linea che è necessario perlustrare e considerare con attenzione per poter portare a compimento l'indagine⁴.

2. Riferimenti alla scrittura, come motivo narrativo interno al racconto per immagini, affiorano in diversi punti del racconto. Uno in particolare, però, spicca tra gli altri per l'intensità delle scelte stilistico-espressive messe in campo. Anche a una primissima ricognizione del volume, come quando lo si sfogli rapidamente prima ancora di iniziare a leggerlo, ci si accorge subito di come *LTdF* sia tendenzialmente composto secondo una 'mise en page'⁵ discreta e regolare, con un 'quadrillage' che senza molte eccezioni suddivide la tavola in tre strisce orizzontali di

² Cfr. Heffernan sulla messa in discussione della capacità significativa della scrittura letteraria in confronto ad altri medium nell'ambito della narrativa post-apocalittica.

³ «What has been brought to an apocalyptic end are the physical structures, social formations, and values of modern life, and like the chalk outline of a murder victim, the very absence of these phenomena becomes the primary concern of these narratives and a potent starting point for weighing their meaning» (Hicks 4); «Apocalypse [...] has an interpretive, explanatory function. Which is, of course, its etymological sense: as revelation, unveiling, uncovering. The apocalyptic event, in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end» (Berger 5).

⁴ Il motivo narrativo della scomparsa della scrittura, totale o parziale, rientra agevolmente nel filone della scomparsa della tecnologia e delle diverse forme di avanzamento culturale, e partecipa dunque di questa topica convenzionale del genere post-apocalittico. Cfr. Hicks, per la quale «a poignant yearning for a lost civilization, often signified by the written word» è una delle «widely recognized conventions» (6) del romanzo post-apocalittico.

⁵ Cfr. Groensteen per la terminologia relativa al linguaggio del fumetto adoperata qui e nel seguito.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

uguale altezza, per un numero di riquadri in ogni striscia compreso tra uno, di larghezza pari a quella della tavola, e tre, di larghezza variabile, con un uso molto parco di vignette estese su più di un riquadro. Entro un regime stilistico così regolare, emerge con tanta maggiore forza la serie di ben dieci tavole, posta a circa un terzo del libro, occupate ininterrottamente dalla raffigurazione di pagine di scrittura (Fig. 2). Si tratta di una lunga soggettiva, figurata tramite una regolare scansione della tavola in tre strisce orizzontali di eguale superficie, nella quale il lettore osserva con gli occhi del giovane protagonista, preadolescente e analfabeta, le pagine di un taccuino scritto a mano dal padre, e da lui gelosamente tenuto nascosto fino alla morte. La successione ininterrotta di pagine scritte a mano, tra le chiazze di sporco, di umidità e forse di pianto, introduce una lunga pausa nel flusso diegetico, dando modo a un complesso groppo di significati narrativi e metanarrativi, associati al motivo letterario della scrittura, di svilupparsi. In primo luogo, la sola circostanza di un'occupazione così marcatamente prolungata dello spazio paginale per rappresentare un solo oggetto, nell'insistita ripetizione per ben dieci tavole dello stesso motivo grafico della scrittura a mano, lo riveste di una densa aurea di tensione narrativa, indicativa da subito dell'importanza cruciale che il taccuino avrà lungo l'intero corso del racconto. Ancora, su un piano più ravvicinato, la non leggibilità della scrittura allo sguardo del giovane protagonista, resa con l'accorgimento di raffigurare un testo illeggibile, rilancia il motivo dell'analfabetismo in un mondo post-apocalittico imbarbarito e privato della scrittura, già introdotto nel paratesto di apertura. La scrittura assume così i contorni di un oggetto culturale misterioso, di cui il protagonista sa a malapena indovinare la funzione strumentale di medium, a lui preclusa per la sua totale ignoranza, pur intuendone però tutta l'importanza e il fascino.

Rispetto allo sviluppo dell'intreccio le pagine del taccuino si collocano alla conclusione della parte iniziale del racconto, dedicata alla descrizione della situazione di partenza e all'introduzione dei personaggi principali, e segnano, come vedremo, l'inizio della fase 'eroica' e dinamica del romanzo, occupata dalla peripezia del protagonista. Fino a questo momento, il racconto ha presentato due fratelli, entrambi poco meno che adolescenti, e il contesto post-apocalittico in cui si svolge la loro vita. I due abitano in una palafitta insieme al padre, in una vuota campagna postindustriale dove la natura, nella forma di grandi distese d'acqua che richiamano forse gli stagni di Orbetello⁶, si è ripresa lo spazio abbandonato dalla popolazione ormai decimata. Profughi in una campagna improduttiva, pressoché priva di animali, disseminata di cadaveri e contaminata da pericolosi veleni, i due fratelli vivono una vita di pura sopravvivenza, quasi completamente isolati da interazioni potenzialmente pericolose con altri umani e privi di educazione, ad eccezione di quella autoritaria e brutale impartitagli dal padre. Sono selvatici, energici, privi di scrupoli e privi, precocemente, di ogni naturale debolezza infantile.

⁶ Cfr. Pagliardi.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano



– (Fig. 2) Gipi n.n.⁷ –

⁷ Tutte le immagini citate qui e nel seguito sono tratte da Gipi 2016; il volume è privo di numerazione delle pagine e non presenta un'articolazione interna in capitoli o parti.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

Sono inoltre, nel loro limitatissimo contesto sociale, gli unici a non essere adulti e gli unici perciò a non avere nessun ricordo del mondo ‘precedente’, nessun termine di paragone con la misera realtà attuale e nessuna conoscenza degli eventi catastrofici che hanno determinato la crisi. Oltre che con i figli, il padre intrattiene radi contatti con pochi superstiti rifugiatisi anch’essi nei dintorni. È un uomo che affronta con responsabilità e rassegnazione la sorte dura e incomprensibile del superstita e le sue difficili responsabilità di genitore. È burbero e autoritario con i figli perché non sa trovare altro modo di sostenerli e forgiarli alla vita durissima che li attende. Nella solitudine delle notti, quando i figli sono o dovrebbero essere addormentati, scrive il suo segreto taccuino. Che cosa scriva di preciso non si sa (Fig. 3).



– (Fig. 3) Gipi n.n. –

Un personaggio che scrive qualcosa di simile a un diario o a delle memorie è una presenza frequente nella narrativa post-apocalittica, spesso in connessione con l’espedito metanarrativo di far figurare l’intero racconto come il risultato di quell’atto di scrittura. È questo un tratto distintivo del racconto post-apocalittico contemporaneo, che studi recenti hanno ricondotto all’archetipo del *Robinson Crusoe* di Defoe⁸. Di sicuro si tratta di un espedito particolarmente congeniale alla logica paradossale alla base dell’invenzione post-apocalittica: la testimonianza del sopravvissuto è un fatto praticamente impossibile, o quasi, nelle circostanze dell’*aftermath*, che però ‘miracolosamente’ si compie nella finzione metanarrativa. Nel racconto post-apocalittico, a differenza che nell’apocalisse in senso ontologico e religioso, il superstita che scrive non veste i panni profetici di colui che, grazie a un’esperienza esclusiva di accresciuta comprensione del reale, rivela ai lettori una qualche versione potenziata della verità. Al contrario, egli sperimenta in prima persona un imbarbarimento generale tanto grave da escludere la possibilità di una ricomposizione dei dati di realtà a sua disposizione in un disegno complessivo dotato di senso⁹. Perché è successo quel che è successo? C’è una ragione che spieghi la sorte

⁸ Cfr. la genealogia, doviziosamente argomentata, proposta da Hicks (1-53).

⁹ Cfr. Heffernan.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

catastrofica che mi è toccata o, viceversa, la mia sopravvivenza (tanto più se esclusiva)? La scrittura del testimone è animata da queste domande, senza che possa avere la pretesa di dispensare nessuna di queste risposte, né tantomeno di esprimere una visione di portata generale. Quasi sempre, per di più, il superstite si affida alla scrittura senza avere sostanziali sicurezze circa la riuscita di questo atto comunicativo, esposto al rischio più che concreto di penzolare senza esito, nel vuoto di uno spazio della comunicazione destrutturato e spopolato. Ciononostante egli investe nella scrittura una parte non trascurabile del suo tempo, delle sue risorse ed energie – di solito limitatissime nella sua condizione di sopravvissuto.

Un brano paradigmatico nell'esprimere la radicale precarietà della scrittura e insieme la dedizione strenua del personaggio che scrive è l'incipit folgorante della protagonista-narratrice di *In the Country of Last Things*, di Paul Auster:

These are the last things [...]. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt there will be time. It is all happening too fast now, and I cannot keep up. I don't expect you to understand. You have seen none of this, and even if you tried, you could not imagine it. These are the last things [...]. I am not sure why I am writing to you now. To be honest, I have barely thought of you since I got here. But suddenly, after all this time, I feel there is something to say, and if I don't quickly write it down, my head will burst. It doesn't matter if you read it. It doesn't even matter if I send it—assuming that could be done. (1-3)

Anne Blume scrive la sua lunga lettera-romanzo a un destinatario indefinito, forse assente, probabilmente irraggiungibile¹⁰. Il padre dei due protagonisti di *LTdF* scrive, non si sa bene cosa, in un mondo dove pochissimi superstiti, e tra questi non i suoi figli, sono ancora in grado di leggere. Qual è il movente di questi gesti? Un concetto che permette di gettare un po' di luce in proposito è quello di «ethos del trascendimento nel valore», proposto da Ernesto De Martino nell'ambito delle sue riflessioni sulle apocalissi culturali. Nel pensiero di De Martino l'esistenza umana nel mondo è consustanziale al principio etico che, a prescindere dal grado di consapevolezza individuale, spinge a operare in modo da *emergere* o *sporgero* rispetto alla situazione in cui ci si trova a esistere, sì da «non coincidere immediatamente con [essa] ma distaccarsene sempre di nuovo» (674-675).¹¹ Questo continuo *sporgero*, per il quale essenzialmente e in ogni tempo l'essere umano si distingue dalla semplice vitalità biologica, si manifesta in concreto in ogni «comportamento culturale realisticamente efficace» (662)¹², in ogni agire che

¹⁰ «God knows why I persist. I don't believe there is any way this letter can reach you. It's like calling out into the blankness, like screaming into a vast and terrible blankness» (Auster 183); «On the other hand, even if this notebook finally gets to you, there is nothing that says you have to read it. You are under no obligation to me, and I would not want to think I had forced you to do anything against your will. Sometimes, I even find myself hoping that it will turn out that way – that simply you won't have the courage to begin. I understand the contradiction, but that is how I sometimes feel. If that is the case, than the words I am writing to you now are already invisible to you. Your eyes will never see them, your brain will never be burdened by the tiniest fraction of what I have said. So much the better, perhaps. Still, I don't think I'd want you to destroy this letter or throw it away» (184).

¹¹ L'ethos del trascendimento è nell'uomo una forza etica «che opera in lui ne sia o non ne sia cosciente» (De Martino 670), «come principio trascendentale e come ideale regolativo questo ethos opera anche se non riconosciuto, anche se accompagnato da una consapevolezza contraddittoria, limitata, confusa del suo carattere, e infine anche se polemicamente negato in religioni, teologie, filosofie» (431).

¹² Secondo la definizione demartiniana di *presenza*: «La presenza è comportamento culturale realisticamente efficace, distacco dalla condizione naturale mediante l'opera dotata di valore umano: per esempio la fabbricazione di strumenti, la istituzione di regimi economico-sociale, di rapporti morali, giuridici e politici, l'opera poetica, le scienze della natura e dell'uomo, sono valori mondani, laici, realisticamente

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

imprima una forma culturale al 'passare' delle cose, altrimenti per sua natura indiscriminato¹³. Dall'agire economico all'avanzamento tecnologico, dalla ricerca artistica allo sviluppo del pensiero e della filosofia, all'evolversi dei costumi sociali: entro la prospettiva unificante dell'ethos del trascendimento De Martino raccoglie tutte le manifestazioni dell'umano. In questa prospettiva, le pratiche di trasmissione culturale intersoggettiva, come la scrittura, acquistano un'importanza paradigmatica, in quanto azioni che incarnano esplicitamente il valore generale del trascendimento della situazione presente:

Linguaggio, comunicazione intersoggettiva, esprimibilità e pubblicizzazione del privato, continua ascoltazione e interiorizzazione del pubblico, scelta valorizzante che sempre oltrepassa le situazioni: tutto ciò non si aggiunge alla presenza, ma la fonda e la mantiene e la svolge, costituendo la sua stessa 'norma' che la rende 'normale'. (668)

Il concetto di ethos del trascendimento assume una particolare coerenza nell'ambito della trattazione demartiniana sulle apocalissi culturali. Ogni 'mondo', più o meno vicino alla fine che sia, consiste propriamente per De Martino nel repertorio dei «comportamenti realisticamente efficaci» disponibili per gli individui di una data comunità in una data epoca¹⁴. Nella normale transizione storica, la fine di 'un' mondo non ha niente di patologico. Essa non è che l'occasione in cui l'ethos del trascendimento si manifesta come essenza dell'umano: animato da questa forma di energia morale, che lo porta a non coincidere mai del tutto con le semplici circostanze della sua esistenza, l'umano «passa' da un mondo all'altro» e «sopravvive alle catastrofi dei suoi mondi, sempre di nuovo rigenerandone altri» (631). Diverso è il caso della fine 'del', e non 'di un', mondo, ovvero di quella che, per definizione, è la situazione di partenza del racconto post-apocalittico. La fine 'del' mondo è descritta da De Martino come la percezione di un crollo generalizzato dell'ethos del trascendimento. Quando una crisi è particolarmente grave, come dopo una catastrofe naturale di ampie proporzioni o nella fine improvvisa e violenta di una civiltà, l'essere umano sente con sgomento di non avere più la possibilità di distaccarsi, né punto né poco, dalla situazione che gli è toccato di vivere: nell'assenza di ogni margine di operabilità valorizzante egli sente che non gli è più possibile agire il presente nella previsione di un futuro, sia pure incerto. È questa, la vera *raison d'être* del racconto post-apocalittico: rappresentare non tanto la catastrofe né il suo *aftermath* in quanto tali, ma propriamente il rischio che il finire del mondo si riveli irreversibile a causa del definitivo esaurirsi nei superstiti dell'energia morale del trascendimento. In questo senso, scrive De Martino:

Naturalmente la 'fine' del mondo non è esperibile, ma solo il suo 'finire', il suo recedere verso l'annientamento, il suo disfarsi che riflette la caduta dell'energia della presenza in quanto ethos primordiale di mondanizzazione, e in quanto primordiale volontà di storia (di significati, di valori, di operabilità secondo forme di coerenza culturale). (635)

Su questo sfondo trovano un innesco adeguato e la propria forza specifica i gesti, o le gesta, dei personaggi dei racconti post-apocalittici. Ciascuno con il suo grado di consapevolezza,

orientati, nel senso che attraverso di essi si compie il distacco dalla naturalità e viene fondata la cultura» (De Martino 662-663).

¹³ «L'uomo è sempre dentro l'esigenza del trascendere, e nei modi distinti di questo trascendere, e solo per entro l'oltrepassare valorizzante l'esistenza umana si costituisce e si trova come presenza al mondo, esperisce situazioni e compiti, fonda l'ordine culturale, ne partecipa e lo modifica» (De Martino 670).

¹⁴ «Il mondo è in generale possibile per gli 'itinerari' tracciati dal progetto comunitario di utilizzazione, e che anzi esso consiste di questi 'itinerari' più o meno stabili e o rinnovantisi a seconda del tipo di società e di cultura» (De Martino 648).

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

destinati alla fortuna o alla morte, a incarnare le virtù più eroiche o i vizi più turpi, essi inscenano la reazione individuale e collettiva alla crisi dell'ethos del trascendimento. La tensione fondamentale non è tanto quella, più appariscente, tra morte e mera sopravvivenza, quanto quella tra, da una parte, le disparate forme di rassegnazione a un presente senza futuro e, dall'altra, i tentativi più o meno disperati di ristabilire livelli adeguati di ethos del trascendimento nel valore, in modo da trasformare il 'finire' in un rinnovato ricominciare:

certo il mondo 'può' finire: ma che finisca è affar suo, perché all'uomo spetta soltanto rimetterlo sempre di nuovo in causa e iniziarlo sempre di nuovo. L'uomo non può recitare che questa parte, combattendo di volta in volta, fin quando può, la sua battaglia contro le diverse tentazioni di un finire che non ricomincia più e di un cominciare che non includa la libera assunzione del finire [...] «se un giorno, per una catastrofe cosmica, nessun uomo potrà più cominciare perché il mondo è finito?» Ebbene, che l'ultimo gesto dell'uomo, nella fine del mondo, sia un tentativo di cominciare da capo: questa morte è ben degna di lui, e vale la vita e le opere delle innumerevoli generazioni umane che si sono avvicendate sul nostro pianeta. (629-630)

Tra tutte le azioni che è possibile compiere 'nella fine del mondo', un gesto degno più di altri di essere l'ultimo gesto dell'ultimo uomo è quello di scrivere. La scrittura, infatti, come e forse più delle altre pratiche culturali, è per sua natura, in quanto comunicazione differita, proiettata direttamente verso un 'altro' e un 'oltre' a venire, non importa quanto indefiniti o improbabili. Quando per di più, secondo l'espedito metaletterario tipico del genere post-apocalittico e di cui si è già detto, il racconto stesso viene presentato come il prodotto della scrittura del superstite, il portato di questo gesto è ulteriormente duplicato e intensificato: oltre i confini della finzione, il trascendimento della situazione operato dal personaggio tramite la sua scrittura sconfinava nel mondo reale e coinvolge in prima persona il lettore. Così accade con la lettera-romanzo di Anne Blume in *The Country of the Last Things*, che dimostra in questo senso una significativa paradigmaticità.

In *LTdF*, il personaggio del padre che scrive il taccuino segreto rinnova il topos della scrittura del superstite e si avvalora così dei significati ad esso associati. Se lo si osserva nella luce dell'ultimo gesto degno dell'uomo nella fine del mondo, delineato nell'ultima citazione, se si focalizza l'elemento del trascendere verso un futuro e un altrove che è intrinseco all'atto dello scrivere, indipendentemente o quasi dai suoi contenuti, il padre acquista, in quanto scrivente, una statura etica ineguagliata dagli altri personaggi del romanzo, i quali si contengono entro i limiti angusti, in senso stretto disumani secondo De Martino, di una mera sopravvivenza senza trascendimento. A differenza di quanto accade nel romanzo di Auster, il topos della scrittura del sopravvissuto non assurge però in *LTdF* a espedito metanarrativo: la vicenda raccontata nel graphic novel non corrisponde infatti al contenuto della scrittura del padre. Il topos della scrittura del superstite-testimone viene dunque sì evocato, in modo da mettere in circolo il corrispondente portato semantico, su cui ci siamo soffermati in questa sezione, ma senza che l'intero racconto venga racchiuso in esso. Nel romanzo grafico di Gipi la scrittura del personaggio è invece fatta oggetto di rappresentazione, narrativizzata e tematizzata, in modo da poter lasciare spazio a un ulteriore orizzonte di significati associati a questo stesso tema. Mentre fin qui sono stati presi specificatamente in considerazione gli aspetti inerenti al polo dello scrivente – l'uomo testimone della fine del mondo – nel seguito del romanzo e di questo contributo emergeranno quelli relativi all'elemento implicito nella scrittura del lettore – in primo luogo il figlio destinatario della scrittura del padre.

3. Nel corso del graphic novel il contenuto del taccuino non sarà mai svelato. L'implicita riflessione sulla scrittura si arricchisce invece di ulteriori elementi e si avvantaggia di questa oscurità semantica in quanto favorisce una considerazione in larga misura slegata da contenuti specifici e focalizzata invece sui valori della scrittura come pratica e oggetto culturale di

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

importanza generale. Un aspetto che nella prospettiva del giovane protagonista del romanzo grafico assume grande rilevanza è il fatto che, indipendentemente dai contenuti della scrittura, a lui perfettamente ignoti, essa provenga dal padre. La scrittura ‘del padre’ attiva in quanto tale un complesso di significati ulteriore e per certi versi alternativo rispetto al topos della scrittura ‘del testimone’, ed è notevole al riguardo la capacità dimostrata da Gipi di miscelare sapientemente nello stesso elemento narrativo, il quaderno, valori metaletterari e simbolici molteplici.

La scrittura del ‘padre’ differisce dalla scrittura ‘del testimone’ per il modo in cui esse si dispongono rispetto alle fondamentali coordinate temporali. La scrittura del testimone, come si è visto, ‘sporge’ dal presente post-apocalittico verso un futuro indefinito; la seconda, sebbene materialmente scritta nel presente, proviene invece dal passato, incarnato nella figura del padre, ed è rivolta a un presente e a un futuro prossimo drammaticamente ben definiti, impersonati nei figli. In *LTdF*, potremmo dire, la scrittura del superstite rinuncia ad essere scrittura ‘del testimone’ per farsi invece scrittura ‘del padre’ e radicarsi nel passato familiare e sociale dei giovani protagonisti. Un passato che incombe su di essi come un’assenza e un vuoto drammaticamente irrisolti, ovvero in forma di trauma. Oggetto specifico del romanzo non è infatti la catastrofe, la quale rimane fino alla fine incognita al lettore e ai giovani protagonisti, ma il modo in cui essa si riverbera concretamente nel profilo psicologico dei personaggi, nella forma appunto del trauma.

L’intero sistema dei personaggi del graphic novel è in effetti una galleria di personaggi traumatizzati, come si evince da alcuni elementi rappresentati nel racconto con particolare insistenza: l’imbarbarimento dei costumi sociali e delle condizioni di vita, l’ubiquità della violenza e il sintomo di una generalizzata decomposizione del linguaggio, tratto forse fra tutti più significativo. Il trauma ha per tutti un’origine comune nella violenta frattura determinata dalla catastrofe con il passato, con la loro vita ‘di prima’; differenti sono però i modi nei quali la frattura è stata interiorizzata da ciascuno, in un ethos individuale che diviene l’elemento caratterizzante della sua personalità. Sulla base dei differenti esiti dell’elaborazione del trauma, i personaggi si dispongono in un ventaglio di differenti personalità, all’interno del quale i due protagonisti occupano una posizione eccezionale e perciò rilevante. Per i cattivi del romanzo la perdita del passato diviene l’occasione di una scatenata palingenesi, nel segno di una disperata e degenerante rimozione del trauma: sono i fanatici del nuovo dio Fiko, un’orda di barbari violenti, torturatori e stupratori, guidati dall’Uberprete. Per i buoni – o sarebbe meglio i ‘non cattivi’, considerata la deliberata indeterminazione dei confini etici e morali nel romanzo – il passato reso remoto e inaccessibile dalla catastrofe permane interiormente nella forma di un dolore rancoroso e rassegnato, solitario e irrisolto, una secca nostalgia aggrappata a qualche vecchia fotografia e ai rari momenti nei quali l’incontro con gli altri superstiti trova modo di ravvivarsi nel ricordo della vita di allora.

Tra questi sopravvissuti, solitari e inselvaticiti, incapaci di dare vita a un rinnovato ordine sociale ma allo stesso tempo resistenti alla prospettiva di abbandonarsi a una barbara massificazione tra le orde fedeli al dio Fiko, si svolge la ben misera vita sociale dei due protagonisti: il vecchio Aringo, incattivito ed egoista, gli infidi gemelli Testagrossa, doppiogiochisti e profittatori, la Strega, ultimo rifugio di un affetto umano e familiare altrimenti del tutto estinto. I due fratelli sono gli unici per i quali la perdita traumatica del passato non ha a che fare con la memoria personale, né con la sua dolorosa permanenza, né con la sua destabilizzante rimozione. Sono i soli per i quali la catastrofe non assume i contorni della caduta da una felice età pre-trauma, ma è invece qualcosa di presente da sempre, fin dal loro primo ingresso nel mondo e dal primo formarsi della loro consapevolezza. I due giovani non conoscono altro mondo che quello post-apocalittico: ai loro occhi semplicemente esso ‘è’ il mondo, per quello che è. La condizione post-apocalittica non si pone dunque per loro nei termini di una disperata resistenza ‘alla’ catastrofe, al suo potenziale traumatico in grado di annichilire la resilienza di qualunque superstite adulto, costretto a un’ardua elaborazione della scomparsa del mondo di

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

prima. Si pone invece nei termini, non meno angosciosi, di un interrogativo relativo alla possibilità di vivere il presente e il futuro prossimo ‘dentro’ la catastrofe e con la catastrofe ‘dentro di sé’. È possibile, in altre parole, portare a termine un positivo processo di formazione e socializzazione nel contesto post-apocalittico, da parte di individui che hanno dovuto interiorizzare il trauma della catastrofe fin dall’origine della loro persona? La catastrofe come trauma presente fin dal principio negli strati già profondi della personalità del giovane protagonista e i suoi effetti, potenzialmente esiziali, sulla sua crescita e sulla sua esperienza del mondo: è questo il centro problematico fondamentale della narrazione di *LTdF*, nel segno di una felice ibridazione di due generi letterari emblematici della modernità letteraria, il racconto post-apocalittico e il romanzo di formazione.

4. In un saggio sugli sviluppi del romanzo di formazione oltre i confini dell’Ottocento, Franco Moretti individuava nella centralità del trauma l’aspetto più importante dell’evoluzione novecentesca di questa forma letteraria. Nel Novecento, argomenta Moretti, l’evoluzione storica della società europea finisce per escludere in modo sempre più drastico la possibilità di tracciare dei percorsi pacificati di crescita individuale, nei quali l’esperienza del mondo e della società si configurino come un felice apprendistato degli eroi romanzeschi alle forme normali, e normalizzanti, della socializzazione moderna. Le esperienze del soggetto in formazione possono infatti costituire occasioni di crescita solo a condizione che l’impatto con il mondo esterno sia in qualche modo proporzionato alle forze dell’io. Quando ciò non accade, come nel Novecento di fronte all’insorgenza storica delle masse, al rafforzamento spersonalizzante degli apparati statali, al dispiegamento della brutalità della guerra, le occasioni si trasformano in traumi e il soggetto è spinto, *à rebours*, verso una patologica regressione:

In antitesi all’esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto – troppo violento: come spesso le istituzioni [...], anche senza volerlo, e magari senza accorgersene. E via via che il processo di socializzazione diventa più violento, la regressione diventa più acuta: con tante probabilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l’individuo si faccia, per dir così, sempre più piccolo. Nelle trincee della prima guerra, quando sparava l’artiglieria, la posizione più sicura era quella fetale. (Moretti 262)

Nel suo contributo, Moretti, leggeva secondo questa prospettiva alcune significative prove del primo Novecento, osservando in esse la crisi della forma letteraria del romanzo di formazione. Vicende individuali giocate su una fitta successione di traumi, momenti di crisi, atti di violenta prevaricazione del mondo esterno sul soggetto, non si potevano più raccontare al modo in cui, nel secolo precedente, il romanzo di formazione aveva dato espressione al modello ottocentesco di una società che, scopertasi moderna, reagiva alla criticità del cambiamento congegnando una rassicurante pacificazione delle pulsioni maggiormente dinamiche e potenzialmente distruttive, nella forma finzionale dei percorsi sostanzialmente armonici di crescita e socializzazione dei giovani protagonisti di quelle narrazioni. Di contro, osserva Moretti, la centralità novecentesca del trauma «rende discontinua la temporalità narrativa, mettendo fuori gioco la rappresentazione romanzesca dell’esperienza e inducendo spinte centrifughe verso la *short story* e la lirica» (272). Con il passaggio dall’Ottocento al Novecento le occasioni di crescita individuale si volgono in eventi traumatici potenzialmente regressivi e il romanzo di formazione, fiorente nelle sue diverse modulazioni tra Goethe e Mann, si incrina nelle mani di Kafka e Joyce, i quali troveranno altre forme, quelle della narrazione modernista, più rispondenti alla nuova epoca.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

Sulla scorta di questo tracciato storico-evolutivo¹⁵, la forma ibrida del romanzo di formazione post-apocalittico, per come abbiamo potuto delinearla in riferimento a *LTdF*, può essere letta come una nuova forma simbolica, che esprime e promuove una diversa soluzione ai problemi di una mutata condizione storico-antropologica. I giovani protagonisti di *LTdF* – insieme agli altri personaggi della fiorente produzione contemporanea di racconti post-apocalittici aventi come protagonisti adolescenti e pre-adolescenti¹⁶ – non si confrontano con l’accelerazione impressa alla storia dalla modernizzazione industriale, come i loro omologhi del romanzo di formazione ottocentesco, né con i traumi delle guerre mondiali e dell’istituzionalizzazione totalizzante della società novecentesca, come nel tardo-romanzo di formazione. Nati in un mondo già sconvolto da una catastrofe che minaccia di azzerare in partenza ogni possibilità di futuro, nella vicenda romanzesca di questi giovani eroi del XXI secolo si riflettono e cercano una risposta le ansie di un’epoca che si trova a dover fare i conti con il rischio di un’alterazione degli equilibri planetari tale da comportare l’azzeramento della civiltà e l’estinzione dell’umanità. L’evenienza di una guerra nucleare e la coscienza di una crisi ecologica generalizzata e forse già irreversibile, problema ancor più ansiogeno perché non circoscrivibile a un evento determinato, sono le due facce più icastiche di questa sorta di iper-trauma, potenzialmente distruttivo di ogni possibilità di esistenza, collocato al di qua della dimensione esperienziale e psicologica individuale, in un a priori non più attingibile.

Non è la stessa cosa andare incontro al trauma della guerra mondiale, per riprendere il passo di Moretti citato poc’anzi, o nascere in un mondo già sconvolto da una catastrofe che minaccia di azzerare in partenza ogni possibilità di futuro. Circostanze così diverse, pur accomunate dalla centralità del trauma, danno luogo a racconti e forme narrative diverse. Nel tardo romanzo di formazione le esperienze traumatiche sono, per così dire, all’ordine del giorno, il che apre sul piano narrativo a una molteplice varietà di regressioni, rispetto al processo di crescita individuale, e digressioni, rispetto al progresso lineare del racconto, ciascuna con il proprio conturbante fascino. Nel romanzo di formazione post-apocalittico, invece, l’effetto di un trauma retro-collocato e generalizzato su scala planetaria è apparentemente quello, in un certo senso paradossale, di aprire il campo a una riproposizione di percorsi di crescita sostanzialmente lineari e positivi, non più continuamente interrotti e deviati e destinati al fallimento. La forma romanzesca può tornare così ai moduli di una progressione di stampo ottocentesco, incentrati sul protagonista e sul processo di positiva trasformazione della sua persona che ha luogo nel corso delle sue peripezie.

Per effetto dell’iper-trauma che ha preceduto la loro nascita, i giovani protagonisti di *LTdF* corrono il rischio di essere costretti a un’esistenza di mera sopravvivenza e imbarbarita, e perciò di non crescere, di non formarsi come adulti socializzati; non però quello di regredire, evento traumatico dopo evento traumatico, rispetto a un percorso personale e storico di crescita, che non solo non si è compiuto ma potrebbe persino non avviarsi mai. Il racconto di formazione post-apocalittico si incarica invece di esperire la praticabilità, gravemente malcerta nella situazione iniziale, di un efficace percorso esperienziale di crescita e socializzazione, in modo da poterla dare per comprovata alla fine della peripezia. Il gioco, rassicurante, di questa forma narrativa simbolica della contemporaneità è, in fondo, tutto qui.

A questo scopo finiscono per essere depotenziati gli spunti polemici e di denuncia degli esiti dello sviluppo storico della civiltà moderna che l’atto di immaginare una catastrofe di portata apocalittica è potenzialmente in grado di offrire. Per quanto presenti, nelle varie declinazioni del disastro ecologico – si pensi all’inquinamento mortifero delle acque che occupano

¹⁵ Non lineare, come a più riprese Moretti sottolinea essere i percorsi dell’evoluzione letteraria, secondo una più stringente assunzione del modello epistemologico della teoria darwiniana, rigorosamente non teleologico (Moretti 273).

¹⁶ Cfr. Ludwig e Maruo-Schröder; Basu et al.; Hintz e Ostry; cfr. inoltre “The Dark Side of Young Adult Fiction”, per un rapido panorama di opinioni in merito.

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

tanta parte del paesaggio di *LTdF* – dell’ecatombe militare, del dissesto culturale e politico – incarnato parossisticamente nei i seguaci del dio Fiko – tali spunti finiscono per essere relegati tra le premesse della vicenda. Prevale invece, tanto da divenire l’aspetto centrale e irrinunciabile del racconto, un senso di fiducia nelle potenzialità dell’uomo di perpetuare, al di là di tutte le difficoltà, i valori fondamentali della civiltà moderna e di trovare in essi la risorsa fondamentale per garantirsi una sopravvivenza non solo materiale. L’archetipo è sempre quello, già indicato, del *Robinson Crusoe*. La radicalità potenzialmente incendiaria dell’atto di immaginare la fine catastrofica e ingloriosa del mondo contemporaneo finisce per essere l’occasione di una riproposizione, assoluta e in fondo persino celebrativa, della civiltà moderna. La dedizione – quasi ostinazione – etica dell’eroe, la famiglia nucleare come unità fondamentale per la generazione/rigenerazione della società¹⁷: la soluzione prospettata alle ansie della contemporaneità è nel segno della riscoperta e del ritorno a risorse e modelli etici pre-moderni.

È in questo quadro che, in *LTdF*, si svolge anche la celebrazione della scrittura quale architrave culturale essenziale, da recuperare ad ogni costo nel naufragio¹⁸ che conduce dal mondo ‘di prima’ a quello di ‘dopo’. Nel racconto di Gipi la scrittura è la risorsa comunicativa alla quale è affidata la trasmissione intergenerazionale dei valori; la sua importanza è tale che, in un mondo sull’orlo di perdere per sempre questa basilare tecnologia culturale, la più eroica fra le imprese del protagonista sarà quella di riuscire, nonostante il suo totale analfabetismo, a recepire il messaggio contenuto nel taccuino del padre. L’intera vicenda del graphic novel assume così i tratti di una *quête* eroica volta al raggiungimento dell’oggetto del desiderio costituito dal taccuino del padre, non tanto in quanto oggetto da possedere fisicamente, ma in quanto messaggio da raggiungere oltre l’ostacolo della sua corretta decifrazione. La peripezia dell’eroe corrisponderà allora ad una serie di tentativi, più e meno azzeccati, di penetrare il meccanismo della scrittura, e permetterà di tracciare un percorso di conoscenza delle potenzialità insite in essa e dei pericoli generati da possibili usi distorti.

5. La totale assenza di formazione scolastica dei due fratelli è forse il tratto più marcato della loro situazione di partenza. Con piglio ottocentesco¹⁹, l’analfabetismo è in *LTdF* uno stigma della condizione di minorità dei giovani protagonisti, sottomessi agli adulti e sprovvisti di strumenti adeguati di formazione, e persino del loro non ben definito allineamento morale. Non per niente gli unici fra tutti gli altri personaggi a condividere con loro il tratto dell’analfabetismo sono i ‘cattivi’ della storia, i seguaci del dio Fiko. La corrispondenza indica l’esistenza di un rischio morale connesso all’analfabetismo: perdurare in quella condizione espone alla possibilità che la formazione individuale fallisca e che i giovani finiscano per vivere vivano la loro esperienza del mondo in preda agli istinti più beceri, e manipolabili dal potere con una facilità proporzionale alla propria incultura.

Nella situazione iniziale i due fratelli non solo non sono in grado di leggere e scrivere, ma trovano del tutto inspiegabile il comportamento stesso del padre quando, nella notte o dopo un’arrabbiatura particolarmente forte, si ritira a scrivere. Solo in un’occasione, facendo eccezione al severo riserbo cui improntava il rapporto con i figli, il padre aveva ceduto alle insistenti richieste di chiarimento del protagonista – «che cosa fate? e perché lo fate? e di cosa scrivete?» – e gli aveva risposto secco (cfr. Fig. 3):

- Scrivo di te.

¹⁷ Lo stesso accade nel finale di *The Road* di McCarthy (2006).

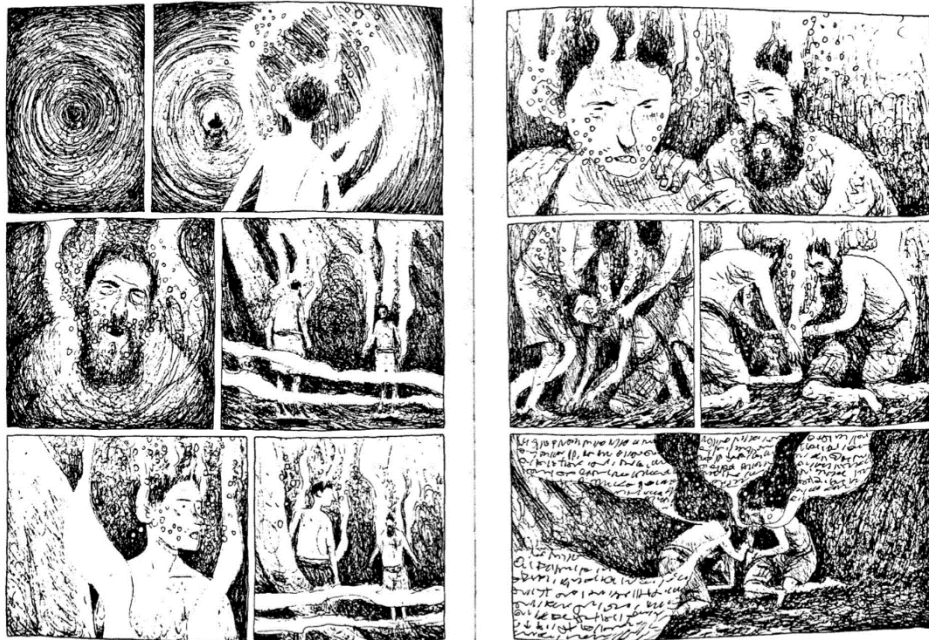
¹⁸ Cfr. il campo metaforico del ‘salvage’, il recupero dopo il naufragio, proposto da Hicks come concetto guida per spiegare il meccanismo di riconfigurazione finzionale del mondo storico contemporaneo nel romanzo post-apocalittico.

¹⁹ Ribadito nella durezza alla quale il padre impronta il suo rapporto educativo con i figli. Giusto in proposito il parallelismo con *Le Avventure di Pinocchio* proposto da Cannas (14-16).

La scrittura dopo la fine
Giovanni Vito Distefano

- Di me?
- Di quanto mi rompi i coglioni.

Una risposta che, lungi dal soddisfare la curiosità del figlio, aveva finito per alimentare ulteriormente in lui l'interesse per quella pratica sconosciuta. Già da questo primo dialogo, il taccuino del padre acquista la denotazione di oggetto simbolico capace di penetrare gli strati più segreti e fragili dell'io del giovane: esso contiene un messaggio che lo riguarda in prima persona e proveniente dalla persona più di ogni altra influente sulla sua emergente individualità. La scrittura riceve qui una prima caratterizzazione valorizzante, in quanto medium preposto alla comunicazione familiare. Inerente alla sfera degli affetti più intimi, essa è in grado di saldare la distanza con la generazione dei genitori, e viene così a costituire una traccia di valore inestimabile per ogni interrogativo esistenziale sull'origine di sé. Per il protagonista di *LTdF*, sono queste le regioni interiori più prossime a quelle in cui si è depositato il trauma che ne ha segnato l'esistenza prima ancora della nascita. Un trauma, nel suo caso, immediatamente reso duplice poiché a quello 'apocalittico' si aggiunge quello determinato dalla misteriosa (per lui) morte della madre durante il suo parto – con il conseguente carico di gravi e precoci sensi di colpa. Nel quaderno si materializza così ai suoi occhi un'occasione imperdibile, unica, per ricevere da parte del padre una parola sincera su questi tragici antefatti della sua esistenza, da sempre i più inviolabili tabù familiari. Una parola che possa soddisfare la sua curiosità e lenire i suoi traumi. Si delinea in questo modo nel graphic novel un secondo aspetto caratterizzante la scrittura: il suo potere taumaturgico. La parola scritta – meglio della comunicazione orale, più diretta ed esposta alla mutevolezza del momento, e che in vita il padre non aveva mai saputo o voluto attivare – può avere un'importanza decisiva nel favorire il processo interiore di superamento del trauma e quindi di crescita individuale.



– (Fig. 4) Gipi n.n. –

Una scena successiva ribadisce l'immagine del depositarsi della scrittura negli strati più profondi della personalità del figlio, in connessione con la sua personale rielaborazione della figura

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

paterna. Si tratta dell'unica scena onirica del romanzo (cfr. Fig. 4), rivelatrice, nella sua marcata densità simbolica, del suo inconscio profondo. Il giovane sogna di incontrare il padre sul fondo del lago, dove, fantasticamente duplicato in un sosia, lo trattiene e lo calma, mettendolo a dormire. Nel frattempo gli parla. Ciò che dice però non è parola, ma scrittura: densa, intima indecifrabile scrittura. L'autore sfrutta a pieno in questa scena la possibilità, unica del linguaggio del fumetto rispetto agli altri medium narrativi, di raffigurare visivamente la scrittura: i fumetti con le battute del padre sono pieni degli stessi segni, un corsivo illeggibile e drammaticamente asemantico, della lunga soggettiva del quaderno del padre. La scrittura che li si era impressa nello sguardo del giovane riemerge ora alla sua vista onirica dalle profondità del suo subconscio.

Il giovane protagonista entra materialmente in possesso del taccuino subito dopo la morte improvvisa del padre. Con l'apertura del quaderno, caduto il rigido divieto di toccarlo imposto dal padre, comincia la sua peripezia. Libero dalla legge paterna, egli non è ancora in possesso di una personalità etica che gli consenta di agire in autonomia nel mondo: questo sarà il punto d'approdo della sua avventura, che avrà come motore principale l'attaccamento tenace con il quale tenterà in ogni modo di conservare il quaderno e di pervenire al suo contenuto. Un attaccamento che è espressione della sua intuizione, inconsapevole, dell'importanza che quel messaggio potrà avere per il suo percorso di crescita, come occasione imperdibile di conciliazione con il passato che lo ha reso, fin dal principio, orfano e reduce.

Il suo primo tentativo di lettura rivela la sua completa ignoranza circa la natura della scrittura. Aperto il quaderno e constatato di non riuscire a cogliere il senso di quegli strani segni ipotizza in prima battuta che possa essere la conseguenza di un problema di vista, risolvibile con il supporto 'tecnologico' di un paio di vecchi occhiali. L'ovvio fallimento di questo tentativo è però rivelatore dell'essenza culturale e non meramente tecnologica della scrittura, il fatto che essa implichi delle abilità acquisibili solo mediante un processo di apprendimento e non tramite il semplice utilizzo di uno strumento.

Una successiva serie di tentativi sarà conseguentemente improntata alla ricerca di una persona già formata e alfabetizzata, capace di leggere il taccuino per lui. L'esigenza di decifrare il taccuino si riversa adesso sul campo delle relazioni sociali ed è la spinta che indirizza i due giovani, sostanzialmente vissuti finora entro i limiti del nucleo familiare, verso l'esplorazione della società. Quasi del tutto ignari del mondo, i due fratelli sono soltanto consapevoli del loro analfabetismo e della loro giovane età, ed è secondo questo differenziale che ai loro occhi si struttura il campo sociale: un insieme sparuto di adulti che sopravvivono in condizioni precarie, ma capaci di leggere. L'arma a loro disposizione per invertire i rapporti di forza e imporre la loro presenza fra gli adulti è la loro irruente e selvaggia vitalità, impavida e priva di ogni remora morale. Ne fa le spese il primo adulto al quale si rivolgono, Aringo, catturato con la forza e poi ucciso brutalmente dopo aver confessato che la sua vista, ormai indebolita, non gli consente più di leggere. Un atteggiamento meno impulsivo, forse soltanto più accorto o forse un segnale della loro progressiva maturazione etica, i due fratelli lo dimostrano nell'incontro con gli altri adulti del loro circondario, la Strega e i fratelli Testagrossa. Lo scambio con gli adulti-istruiti avviene in questo caso tramite il dialogo e la concertazione, amorevolmente con la Strega, in modo obliquamente e reciprocamente interessato con i fratelli Testagrossa. In entrambi i casi, la richiesta di leggere loro il quaderno del padre non verrà soddisfatta. Gli adulti si rifiutano di rivelarne loro il contenuto perché, spiegano, questa è la volontà indicata dal padre nelle prime righe del taccuino. È un altro momento chiave nella scoperta delle prerogative della scrittura, tra le quali emerge qui la sua capacità regolativa: tramite la scrittura è possibile, pur in contumacia, indicare ad altre persone come comportarsi e condizionarne l'azione.

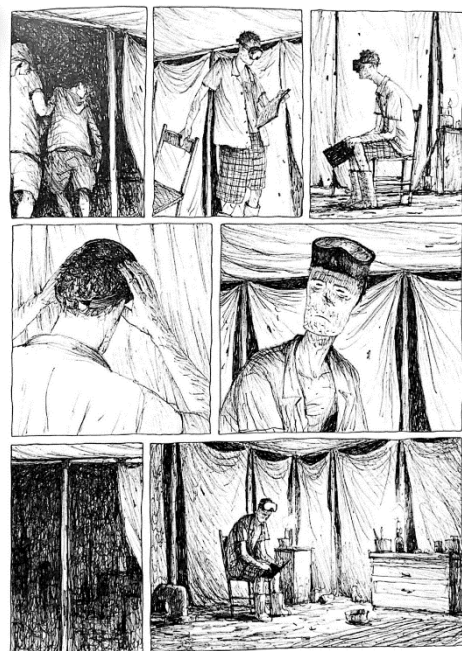
La scoperta di potenzialità della scrittura ancor più pervasive ed efficaci prosegue per i due fratelli durante il picco drammatico del racconto. Fatti prigionieri dai seguaci del dio Fiko, essi

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

vengono a conoscenza dell'esistenza di un altro libro. È un taccuino dalle pagine bianche, adoperato dall'Uberprete come strumento per affascinare e manipolare i suoi adepti. Si tratta dell'unico altro oggetto scrittorio presente nel graphic novel oltre al quaderno del padre e vige tra i due oggetti un'implicita relazione di opposizione: il taccuino rappresenta le potenzialità benefiche, potenzialmente salvifiche, della scrittura; l'altro libro esprime invece i suoi disvalori ed esemplifica gli usi più terribili ai quali è possibile piegarla. Nelle mani dell'Uberprete la scrittura diviene lo strumento principale di un potere asservente e umiliante, capace di disporre i suoi subordinati all'obbedienza operando su di loro la fascinazione di un oggetto sacralizzato, benché privo di contenuti. La sacralizzazione della scrittura è il limite estremo a cui può spingersi, con la complicità interessata di un'autorità dispotica, il cattivo uso della scrittura in un gruppo umano imbarbarito e analfabeta. Per i seguaci del dio Fiko la scrittura non è uno strumento di comunicazione ma un oggetto culturale misterioso, dotato di un fascino soggiogante al quale essi si abbandonano in una forma di sottomissione deresponsabilizzata e perversamente gratificante. Da preziosa infrastruttura del dialogo interpersonale e della memoria culturale, la scrittura è qui degradata a feticcio, a oggetto vuoto in grado di agevolare l'asservimento cieco e massificante a un potere pervasivo, oscillante tra l'arbitrio più sfrenato e gli istinti più animaleschi.

Infine, il messaggio contenuto nel taccuino del padre sarà finalmente rivelato, almeno nelle sue linee essenziali, una volta giunti al climax finale del romanzo, e un'ultima essenziale qualità della scrittura posta in primo piano. Al fondo della peripezia, nel momento di massima disperazione, i due giovani vivono la loro 'esperienza di morte' che precede lo scioglimento conclusivo: prigionieri degli adepti del dio Fiko, sono ormai prossimi ad essere giustiziati, senza più apparentemente alcuna possibilità di scampo. Il quaderno del padre finisce allora nelle mani di un personaggio finora secondario, un sodale dell'Uberprete, ma taciturno e solitario tanto quanto è invece rumorosa e sbracata la sua risma di barbari, noto come il Boia. E il Boia, nel silenzio notturno della sua tenda, lo legge (Fig. 5). Questo gesto così semplice, ma primo esempio nel romanzo di un uso compiuto e corretto della scrittura, un gesto ovvio per la civiltà 'di prima' ma straordinario per il mondo 'di dopo', innesca la trasformazione decisiva per la felice risoluzione dell'intera vicenda. La lettura del taccuino del padre ha l'effetto di spingere il Boia a ribellarsi contro la barbarie alla quale aveva finora indolentemente ceduto. È l'apice dell'implicita celebrazione della scrittura compiuta lungo l'intero corso del graphic novel, qui nel segno di una funzione che potremmo chiamare psicagogica, di guida della personalità del lettore verso un pieno sviluppo di sé e verso il bene. La funzione psicagogica della scrittura agisce sugli strati profondi dell'io ed è in grado di integrare e trascendere gli altri potenziali effetti della scrittura: il Boia non si limita a seguire le istruzioni contenute nel testo, come pretestuosamente avevano fatto i fratelli Testagrossa, né è plagiato dal feticcio di una scrittura sacralizzata, come gli altri adepti dell'Uberprete; la lettura del quaderno del padre lo spinge invece verso un repentino cambiamento della sua condotta morale perché la scrittura è in grado di agire nel profondo e spronarlo verso una manifestazione più autentica del suo essere, orientata all'armonia, e non più al dissidio, con gli altri.

La scrittura dopo la fine
Giovanni Vito Distefano



– (Fig. 5) Gipi n.n. –

I fatti che seguono, e che da questo punto in poi volgono rapidamente verso la conclusione, manifestano concretamente i cambiamenti profondi che la lettura del quaderno è in grado di determinare. Il Boia non solo libera clandestinamente i prigionieri, ma arriva, nel convulso finale del racconto, ad uccidere l'Uberprete per favorire la loro fuga verso la salvezza e finirà per porsi alla guida di una svolta etica del gruppo di seguaci del dio Fiko. Non più schiavi delle smanie populistiche dell'Uberprete, essi troveranno infine nella lettura condivisa del quaderno del padre l'occasione di una pacifica riconciliazione con se stessi e con il mondo. A conferma del nesso simbolico che lega i due quaderni presenti nella storia, l'uno finirà per sostituire l'altro, in seguito a una geniale e generosa iniziativa del protagonista che distrae i suoi inseguitori facendogli credere che il suo taccuino sia in realtà un nuovo libro sacro, più completo, del dio Fiko. La sostituzione conferma da un lato la manipolabilità degli analfabeti di fronte alla sacralizzazione della scrittura, di cui stavolta è l'eroe ad approfittarsi; dall'altra stabilisce un implicito confronto sia sul piano dei contenuti, il messaggio d'amore del padre vs. le pagine vuote del libro dell'Uberprete, sia sul piano delle differenti pratiche di socializzazione della scrittura, che da strumento autoritario e sacralizzato diviene nelle mani del Boia l'occasione di una meditativa lettura comunitaria.

Premessa a questa conclusione – raccontata magistralmente con un montaggio alternato di grande effetto – è l'ultima impresa del protagonista, che conduce alla definitiva salvezza sua e dei suoi sodali. Ancora una volta è il taccuino del padre ad avere un'importanza chiave, sempre nel segno di un'efficace psicagogia della scrittura, capace di determinare, nell'animo stavolta del protagonista, la maturazione cruciale per il felice compimento della sua formazione personale e per il lieto fine del romanzo. La scena della trasformazione decisiva è il dialogo tra il protagonista e il Boia che si svolge al momento della sua imprevedibile liberazione. Per niente intimorito dalle circostanze, che consiglierebbero una fuga silenziosa, il protagonista prima

La scrittura dopo la fine Giovanni Vito Distefano

non ha paura di rincorrere il Boia per chiedergli di riavere indietro il quaderno del padre, e poi, appreso che egli lo ha effettivamente letto, gli chiede impavidamente di rivelargliene il contenuto. La risposta del Boia svela finalmente l'essenza del messaggio contenuto nel libro: l'amore del padre per il figlio («e che ti vuole tanto bene lo stesso», Fig. 6). L'importanza decisiva di questo dialogo e di questo messaggio per la definitiva maturazione della personalità dell'eroe è rimarcata dal fatto che per la prima e unica volta nel corso del romanzo ricorra il nome proprio del protagonista: «E chi sei te?», chiede il Boia, «Sono Lino». La nominazione viene ripetuta subito dopo, con l'ulteriore sottolineatura visuale dell'accostamento delle due vignette simmetriche al centro della tavola (Fig. 6), a dare il senso di un fatale battesimo: «Io sono Lino.» «Tu sei Lino.». Anche in questo caso è l'entità degli effetti prodotti dalla scrittura sul suo destinatario a dare la misura della sua funzione decisiva. Animato dalla sua recente comprensione dell'importanza dell'amore familiare, Lino si determina a compiere la più luminosa delle sue imprese eroiche: liberare la Strega, prigioniera anch'essa, per poter ricostruire con lei, nella quale ha capito di poter ritrovare una madre, un rinnovato nucleo familiare, insieme con il fratello e la compagna di lui incontrata lungo il cammino. Per questo obiettivo egli non esita a mettere a rischio la propria salvezza, appena inaspettatamente ricevuta, e persino a sacrificare l'oggetto per lui più caro, lo stesso quaderno del padre, che aveva appena riavuto indietro dal Boia.

Lino e il quaderno del padre saranno in conclusione disgiunti, ma entrambi partecipano di un disegno finale che suggella una rassicurante celebrazione dei valori della civiltà tradizionale e della scrittura. Da una parte, tornato nelle mani del Boia ormai redento, il quaderno del padre all'infallibile funzione psicagogica e pacificante della scrittura di proseguire, nei confronti questa volta di quelli che erano stati gli adepti del dio Fiko. Dall'altra, Lino e la sua nuova famiglia appena ricostituita possono guardare al futuro con qualche seppur incerta speranza, rafforzati dall'amore reciproco del cui valore irrinunciabile sono ora consapevoli. Questa consapevolezza è l'esito del percorso di formazione del protagonista e parte essenziale della risposta avanzata in *LTD* all'interrogativo implicito nella forma simbolica del racconto di formazione post-apocalittico. La possibilità che il mondo dilaniato e imbarbarito dalla catastrofe sia ancora un mondo tale da permettere a un giovane di portare a termine un percorso di crescita e di socializzazione dipende dalla tutela e dalla capacità di tutelare e riproporre alcuni elementi caratteristici della nostra attuale civiltà. Il messaggio finale non brilla per ardimento rivoluzionario, tutt'altro. Nessuna palingenesi attende l'umanità superstita dopo la catastrofe, ma una rassicurante riproposizione di valori, come l'amore di un padre per i figli, forme sociali, come la famiglia nucleare, tecnologie culturali, come la scrittura con le sue potenzialità e i suoi rischi.

La scrittura dopo la fine
Giovanni Vito Distefano



– (Fig. 6) Gipi n.n. –

Bibliografia

- “The Dark Side of Young Adult Fiction.” *The New York Times*, 26 dicembre 2010, [nytimes.com/roomfordebate/2010/12/26/the-dark-side-of-young-adult-fiction](https://www.nytimes.com/roomfordebate/2010/12/26/the-dark-side-of-young-adult-fiction). Ultimo accesso luglio 2022.
- Auster, Paul. *In the Country of Last Things*. 1987. Faber & Faber, 2005.
- Basu, Balaka, et al. , eds. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. Routledge, 2013.
- Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, 1999.
- Berardini, Sergio Fabio. *Ethos Presenza Storia La ricerca filosofica di Ernesto De Martino*. Università degli Studi di Trento, 2013.
- Cannas, Andrea. “Un crocevia di generi e forme: il graphic novel di Gipi incontra la finzione post-apocalittica.” *Medea*, vol. VI, n. 1, 2020, ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/4485. Ultimo accesso luglio 2022.
- De Martino, Ernesto. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. 1977. Eds. Clara Galliani e Marcello Massenzio. Einaudi. 2002.

La scrittura dopo la fine
Giovanni Vito Distefano

- Gipi (Gian Alfonso Pacinotti). *La terra dei figli*. Coconino, 2016.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Presses universitaires de France, 1999.
- Heffernan, Teresa. *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto University Press, 2008.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity Beyond Salvage*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Hintz, Carrie, e Elaine Ostry, eds. *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. Routledge, 2003.
- Ludwig, Christian, e Nicole Maruo-Schröder, eds. «*Tell freedom I said bello*». *Issues in Contemporary Young Adult Dystopian Fiction*. Universitätsverlag Winter, 2018.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. Vintage international, 2006.
- Moretti, Franco. «Un'inutile nostalgia di me stesso». La crisi del romanzo di formazione europeo, 1918-1914." *Nuova corrente*, n. 37, 1990, pp. 163-84. Ripubblicato in *Il romanzo di formazione*. Einaudi, 1999, pp. 257-73.
- Pagliardi, Andrea. "Selvaggia bellezza sulle rovine del mondo." *L'Indice dei libri del mese*, 5 novembre 2016, lindiceonline.com/letture/fumetti/gipi-la-terra-dei-figli/. Ultimo accesso luglio 2021.