

<https://doi.org/10.7393/LION-162>

La similitudine in Paolo Zanotti, metafora della distanza

Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza

di [Alberto Sebastiani](#)

Paolo Zanotti (1971-2012) è stato scrittore, editor, docente universitario e tra i [firmatari](#) del manifesto “[TQ](#). Generazione Trenta Quaranta”. È scomparso a soli 41 anni, già autore di importanti pubblicazioni saggistiche (Micali 2013) che testimoniano le sue ricerche sul romanzo d'avventura (*Il modo romanzesco*, 1998), sulla letteratura per l'infanzia (*Il giardino segreto e l'isola misteriosa*, 2001), sulla letteratura francese contemporanea (*Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, 2012), sulla storia culturale e letteraria dell'identità omosessuale (*Il gay*, 2005, e l'antologia *Classici dell'omosessualità*, 2006). È però per i romanzi e i racconti che molti critici lo ritengono una delle voci più significative della sua generazione (Giglioli 2018, Serino 2017, Marchesini 2014, Pedullà 2014). I racconti, usciti sulle riviste “Il Caffè illustrato”, “Nuova Prosa” e nell'antologia *Best off* (minimum fax 2005), sono ora raccolti in *L'originale di Giorgia e altri racconti* (a cura di Nicola Barilli, Pendragon 2017), mentre i romanzi sono usciti per Ponte alle Grazie, dall'esordio *Bambini bonsai* (2010, inserito nel primo “[Canone dell'Indiscreto](#)”) ai postumi *Il testamento Disney* (2013) e *Trovate Ortensia!* (2021), cui va aggiunto l'incompiuto *KH* (Kaspar Hauser), stampato in proprio dai genitori di Paolo e regalato a chi era intervenuto alla [commemorazione bolognese](#) nell'aprile 2013, una lettura collettiva del suo primo romanzo.

La perdita dell'infanzia

La dimensione dei suoi testi è il fantastico, il tema prevalente della sua ricerca letteraria è la perdita dell'infanzia e il passaggio all'adolescenza (Barilli 2017, Tarabbia 2017, Fiorletta 2017). Zanotti quindi non è un autore di fantascienza, ma lo affrontiamo in “Derive e frontiere” perché si è confrontato con il genere al pari di scrittori come Buzzati, Calvino, Landolfi, Morselli, Pederiali, spesso e volentieri legati al modo fantastico, nel suo romanzo d'esordio, *Bambini bonsai*, già accostato alla fantascienza per temi e ambientazione (Pogonska-Baranowska 2019): un futuro postapocalittico, in Italia, a catastrofe ecologica ormai avanzata, in piena crisi di migrazioni mondiali. Un mondo funzionale all'allegoria della fine dell'infanzia che il romanzo è. Si tratta infatti di un racconto in prima persona, in cui Pepe, voce narrante e protagonista, racconta la propria infanzia nell'agglomerato, una specie di baraccopoli sorta nel cimitero di Staglieno, a Genova, e il viaggio nella grande pioggia, l'esperienza iniziatica all'adolescenza per tutti i bambini di quel mondo.

Umanità nel mondo postumano

Il tempo della storia è quindi il futuro, ed emerge ad es. nel primo capitolo dai postapocalittici paesaggi naturali («i cieli normali, gialli e roventi») o artificiali («La grande serra che avvolge il territorio e ci ripara dagli assalti del clima ama travestirsi da cielo primaverile») ed eventi atmosferici («tifoni improvvisi che avevano costretto gli adulti ad abbandonare ogni forma di calendario»), dall'allusione a interventi per scongiurare la crisi climatica («fuori è un inferno, e oltre tutto a causa dell'anidride solforosa che hanno liberato nell'atmosfera per provare a raffreddarla il cielo è ormai bianchiccio, un cielo fantasma»), mentre più avanti scopriamo una data post quem («Sollevai una zolla e ci trovai sotto la marca: “Parodi-Sommariva. La Fabbrica dei Prati dal 2029”» p. 72). È un mondo in cui il sole provoca tumori alla pelle e i bambini piccoli sono tenuti in un secchio per evitare la disidratazione (p. 54), popolato anche di cyborg postumani, a partire dal padre di Pepe con «quei due tozzi telescopi a infrarossi che sfoggiava ai lati del naso». È a suo modo un eroe: «Mio padre, dopo aver passato la vita a vendere le sue braccia – meccaniche sì, ma proprio per questo poderose – alla grande industria delle dighe e delle terraformazioni, del salvataggio delle terre in pericolo e della costruzione di terre mai sentite prima, si era improvvisamente ritrovato senza lavoro» (p. 21). La sua vita è stata il tentativo di *costruire la terra*, appunto *terraformare*, ma sulla Terra e non su Marte, per cui nasce il termine. La vicenda, infine, si svolge in Liguria, ma il mare è spettrale: «si era infatti trasformato in una superficie oleosa, una lastra di ossidiana impermeabile agli sguardi e interrotta soltanto, qua e là, da pastoie di alghe orrende, banchine di poliestere indolenti come ippopotami, piccoli scogli bianchi che erano in realtà il residuo calcareo di barriere coralline ormai defunte, come ce ne sono tante in tutti i mari del mondo» (p. 16).

Termini dotti ed espressioni colloquiali

L'uso di tecnicismi (es. *ossidiana*, *poliestere*) accanto a espressioni comuni o colloquiali è una caratteristica stilistica del testo, in cui appaiono anche termini ricercati, dotti, es. «Forse per far fronte allo sforzo, forse per paura che le parole, una volta pronunciate, non ci cadessero ai piedi gelate, *metamorfosate* in palle di neve senza costrutto, blocchetti di frasi ghiacciate, punti esclamativi di ghiaccioli» (p. 157, corsivo nostro, come di seguito). A spiccare sono però soprattutto i tecnicismi zoologici, che qui segnaliamo all'interno di pastiche ironici di necrologi: «“È mancato, a soli trecentonovanta milioni di anni, il celacanto, piangono sconsolate le isole Comore” leggevo. E poi: “Ieri, tra l'affetto dei loro cari, si sono spenti gli aracnidi, detti ragni, sui rami degli alberi e negli angoli dei soffitti che tanto amavano”. E ancora: “L'allodola ci ha resi orfani del suo canto, ma ci amerà dalla terra come ci ha amati dal cielo, con immenso dolore lo annunciano il regolo, il tordo, il merlo acquaiolo, il beccamoschino e i passeriformi tutti. Gli annunci sembravano non finire mai (addio cordati, addio cnidari, addio nematodi, pelicaniformi addio)”» (p. 152).

Un lungo flash back

Il tempo della narrazione è invece il passato, perché tutto è già avvenuto ed è ripercorso in flash back. In una sorta di monologo rivolto a Sofia, personaggio la cui identità si scoprirà solo verso il

finale, Zanotti usa diversi artifici per simulare l'oralità del racconto di Pepe, come ad es. un ampio uso di interiezioni, incisi e ripetizioni che imitano il parlato: «Perché, sul serio, chi avrebbe [...]» (p. 125); «Ma poi mamma mi aveva dato una di quelle pastiglie che lei e papà usano sempre, e così avevo dormito tanto, credo proprio tanto» (p. 46); «Confrontai le sue varie versioni che punteggiavano i tuoi ricordi, finché mi convinsi che sì, sì, sì, i tuoi primi ricordi risalivano a un'era precedente alla morte degli animali» (p. 208). In un caso, la frase è marcata dall'intonazione, espressa graficamente con il corsivo: «“Della *mia* scatola di giocattoli” precisai, perché ero un bambino anch'io, e in quanto tale sapevo calcare sui possessivi» (p. 149). La riflessione metalinguistica e/o metatestuale ricorre, in un intreccio di commento e narrazione, a volte evidenziato dall'uso delle parentesi: «Sofia, quando mi è capitato di frugare nei tuoi sogni (ti confesso che l'ho fatto, ma del resto come avrei potuto sbrogliarli dalla matassa degli altri tuoi ricordi?) ho scoperto che erano simili a quelli dei gattini» (p. 151); «A meno che (ipotesi rassicurante) non si trattasse solo di un effetto del vento» (p. 100). In altri casi si manifesta attraverso un'apparente afasia («“Eccìù!” disse a un certo punto Primavera. Ma no, ho sbagliato verbo, non lo disse a parole, si trattò di qualcosa di più primordiale di una parola, un verso animalesco che non avevo ancora catalogato» p. 155) o per accumulazione di correzioni: «Incredulo e quasi rassegnato, o forse imbambolato, o magari sonnolento – difficile trovare le parole che giustificino quello che è successo – chissà se è vero che in quel momento ho sentito il tuo richiamo» (p. 215).

Forse, magari, chissà

L'esempio mostra una difficoltà espressiva, fenomeno ricorrente nell'identificare situazioni ed emozioni, a cui non è di contrasto l'alta frequenza di tecnicismi e di lessico specialistico, perché questi mascherano un sapere solo astratto, teorico, e non del mondo in cui vive Pepe. Gli animali sono infatti estinti, e il bambino li conosce solo grazie ai documentari, ai *programmi-natura* che visiona di continuo. In effetti, ciò che maggiormente caratterizza il romanzo è la graduale tensione conoscitiva del protagonista verso il mondo in cui vive, ma in una condizione di costante incertezza, che si riflette nella narrazione attraverso numerose soluzioni linguistiche, a partire dal contrasto tra sentenze e formule dubitative (De Santis 2010). Infatti, accanto a formulazioni aforistiche come «ogni casa terminata è una prigione» (p. 30), «star morendo è peggio che essere morti. Si sta male» (p. 103), «la paura non è che la sorella cattiva della nostalgia» (p. 125), «perché un nome abbia valore, bisogna essere in due a conoscerlo» (p. 161), rileviamo un ossessivo uso di avverbi come *forse, magari, chissà*, pronomi indefiniti come *qualcosa* (anche come termini di paragone: «Per una cicatrice a forma di qualcosa», p. 68), futuri epistemici, verbi o locuzioni che esprimono difficoltà a definire e individuare come *sembrare* e *parere*, o *intuire, chiedersi se, avere l'impressione che*. La condizione di incertezza si ritrova nelle frasi negative che tentano di definire per esclusione («Non proprio chiassosi come quelli dei balinesi ma quasi, e altrettanto ornamentali» p. 124), nelle ammissioni di Pepe introdotte da *non ho mai capito quando precisamente...*, *non sono mai riuscito a capire quale...*, *io non riuscivo a capire...*, *a me sfuggiva ancora...*, o dai sintagmi verbali *non escludo che, non penso che*, o di espressioni come *o forse no, o almeno così sembrava a me* in conclusione di affermazioni, o di avversative: «Lo sentii mormorare qualcosa come “Si può anche resistere alle proprie passioni”, ma mi potrei anche sbagliare» (p. 118). I processi conoscitivi sono quindi sempre percorsi a ostacoli, come testimonia il costruito tipico della pagina di Zanotti, cioè

una frase aperta dalla locuzione avverbiale *all'inizio* che presenta una prima percezione del fenomeno/evento, poi corretta nella coordinata introdotta da *ma*, o da *in realtà*: «All'inizio mi sembrava grande solo perché le pareti erano nere, ma in realtà non era niente di più di una stanzetta, bagnata da una luce simile a quella delle notti di luna» (p. 193).

Il dubbio e il viaggio

Il dubbio è dunque la condizione esistenziale di Pepe; è solo, ed è consapevole della sua incertezza cronica, in costante attesa di qualcosa, anche durante il viaggio iniziatico:

Solo io dovevo ancora individuare la mia passione. Bighellonavo in attesa che fosse lei a venirmi incontro. Ciò non toglie che intanto scoprissi fenomeni interessanti. Notavo per esempio che il sistema dei baratti, sviluppatosi su larga scala, aveva ricreato le professioni. Mi sembrava anzi che i bambini avessero deciso cosa vendere a seconda del loro aspetto, come per rispondere alle attese dei compratori. A meno che, certo, a meno che non fosse stata l'anima delle cose a trasformarli. I venditori di cerbottane e fucili a elastici erano tutti asciutti e marziali, polpose e già quasi materne le venditrici di frutta. Se i sarti e i ciabattini erano timidi e cordiali, dietro i banchi della carne sintetica ci trovavi sempre bambini tanto robusti e sboccati da sembrare adolescenti. I venditori di alcolici cercavano di truffarti, le venditrici di vestiti erano artificiose e infingarde. / A un certo punto mi imbattei in un commerciante di giocattoli che non riuscivo a inquadrare. Aveva mani burrose, lingua di zucchero filato e sguardo di faina (p. 146).

Il processo conoscitivo è qui graduale, costruito con sapienza retorica: i verbi *notavo*, *mi sembrava*, *non riuscivo a inquadrare* scandiscono un percorso fallimentare, attraverso un paragone che esprime l'incapacità di definire e delineare adeguatamente. *Come per*, infatti, introduce una delle numerose formulazioni di ipotesi presenti nel romanzo, tentativi di interpretazione introdotti anche da *come se*, o *come a*: «Era come se non fossi interessato, o trovassi che il fatto di vivere in un cimitero ci esimesse dal morire» (p. 43); «la zia abbandonata sui cuscini come a volerci sprofondare» (p. 45). La situazione, nel passaggio citato, è poi accentuata dalla preposizione eccettuativa *a meno che* (ironicamente giustapposta all'affermazione *certo*), che rivela una tensione verso un mondo chiuso, espresso dalla costruzione chiasmica di *venditori* e *venditrici*, nella cui contrapposizione di genere (e nella scelta degli aggettivi: *marziali* e *materne* soprattutto), rivela le figure paterna e materna, cioè la famiglia da cui emanciparsi, ma fuori dalla quale sono i pericoli: in primo luogo l'abbandono dell'infanzia per l'*adolescenza*, qui legata ai venditori di *carne sintetica* e contrapposta alla condizione positiva di timidezza e cordialità di sarti e ciabattini, poi il confronto con altri *venditori* e *venditrici*, non più figure familiari ma *truffaldine*. E senza alcuna possibilità di ritorno all'infanzia: le due metafore della *lingua di zucchero filato* e della *faina* esprimono l'ambiguità che cela l'inganno.

Il mondo animale in metafora

In generale, però, le metafore sono poco numerose e possono antropomorfizzare il paesaggio o fenomeni atmosferici (*cicatrice* di torrente in piena; un altro mondo di viuzze *magre* e *nervosi* saliscendi; negli *intestini* della galleria), anche per esprimerne la scomparsa o il deperimento (un cielo *fantasma*; gli *scheletri* dei coralli); rare sono le metafore alimentari (il *gruviera* di rocce dei monti attorno) e canoniche quelle per la difficoltà di individuazione (il *puzzle* serratissimo; un *magma* indifferenziato di statue, vegetazione impazzita e abitazioni caotiche), mentre numerose sono quelle tratte, come già notato (Marchesini 2013), dal mondo animale, sia per umani (i suoi occhi *felini*, istinto di *gazza ladra*), sia per eventi climatici o luoghi (un'enorme *ala nera* stava zittendo il cielo; l'esercito infantile [...] si gettava nelle *fauci* dei cancelli). I bambini nel viaggio iniziatico sotto la pioggia sono poi *raccolti in uno sciame radioso*, e la metafora è reiterata nella *cometa* con cui è visualizzata la loro marcia: la *lunga cometa* (p. 87), con la *coda della cometa* [...] *tutta sbrindellata* (p. 88), inseguibile grazie agli *ultimi bagliori*, la *bava di lumaca depositata dalla cometa di bambini* (p. 91). In quest'ultimo caso abbiamo poi un'analogia, altra figura che ricorre, quasi a commento, ad es. in «raggiunsi la casa quasi in volo, *falco pellegrino in picchiata orizzontale mi tuffai dentro*», o «il ritmo ce lo dava Petronella, era lei che decideva quando c'era da raggrupparsi, *grande corolla di bambini che sbocciava al centro della sala*».

Dalla similitudine alla identificazione analogica

In diverse occasioni le metafore sono generate da similitudini, così ad es. Genova, «città lunga lunga e sottilissima come l'ambizione di un serpente» (p. 14), diventa una *città serpente* (pp. 15, 16), e l'intera costa ligure cementificata è «il serpentone edilizio steso dalla Francia al golfo della Spezia» (p. 125); il coperchio della scatola di animali giocattolo di Pepe, invece, presenta «il ritratto di una bambina incantevole, dagli occhi spalancati e accesi come le albicocche» (p. 33), poi detta *bambina d'albicocca*; dai «bambini bianchi come statue» (p. 44) derivano i ricorrenti *bambini-statua* e da quelli che «si muovevano più decisi, ma anche più cauti, però sicuri, come... come le volpi quando sbucano da dietro le betulle» (p. 48) i *bambini-volpe* (p. 50). I sintagmi nominali uniti dal trattino ricorrono in tutto il romanzo, come soluzione sintetica (*programma-natura* per programmi che parlano della natura) o come costruzione analogica (città-mondo, golfo-giardino, automobili-rinoceronti, tenda-igloo), o per esprimere indeterminatezza (pulci-scoiattolo, piumaggio bruno-rosato, occhi giallo-arancio) o situazioni contraddittorie con gli ossimori *corse-fughe* nella pioggia (insieme spensieratezza e paura) e i *burroni-pozzi luce* (oscurità/paura e luce/serenità). Esemplare è il caso della parola *casa*, determinata dal secondo termine in *casa-universo*, *casa-veliero*, *casa-serra*, *casa-caleidoscopio*, *casa-labirinto*, usata anche per costruire un'anticlimax, «Giocando a nascondino esplorammo finalmente la casa-veliero, la casa-labirinto, la casa-nebulosa» (p. 188), in una successione di viaggio avventuroso, ricerca di sé e smarrimento.

Paragoni: il vedere, il conoscere

Più che le metafore, però, l'espressione retorica della condizione di Pepe sono le comparazioni, i paragoni, le similitudini. Il bambino confronta infatti ciò che vede con ciò che già conosce, noto perché visto nei documentari o esperito nella quotidianità: un valigione rosso grande *quanto una*

piccola automobile; gambette mutilate, rosse *quanto i suoi stivali*. I paragoni ricorrono ovunque, così ad es. la madre di Pepe «aveva deciso che la nostra casa non sarebbe sorta alla bell'e meglio, come tante di quelle baracche che si vedevano ai margini dell'agglomerato», e lui ride «come tutti i bambini viziati» o pensa «alla zia come a una discendente delle gattare» e può essere adescato «come si fa con il soriano pulcioso ma fiero» e rassicura l'amica Primavera perché parla «come suo padre».

Finezze fantastiche

Le similitudini visualizzano e permettono al protagonista di provare a definire condizioni psicologiche, paesaggi naturali, azioni. Ne usa di strutturalmente semplici e complesse, e sono per lo più – quasi esclusivamente nella prima parte – tratte dal repertorio animalesco. Tra le prime, a un solo termine (o un sintagma nominale composto da aggettivo e sostantivo), sono rare quelle ormai cristallizzate (*mangiamo come maiali*, *liscio come una lumaca* e *c'ero rimasto come un allocco* tra quelle zoologiche, tra le altre: *diritto come un palo*, *calzarti come un quanto*), possono apparirne più d'una in successione, legate a diverse proprietà dell'elemento, coordinate tra loro per congiunzione o contrapposizione («una macchina lunga e affusolata *come un luccio* e nera nera *come l'ossidiana*»; «percorremmo una strada interminabile *come un'anaconda* ma dritta *come uno stoccafisso*»), alcune infine occorrono più volte («inesorabile *come un tarlo*»; «la musica aveva aperto la sua breccia, *come un tarlo* aveva scavato i suoi cunicoli»; fuori dall'ambito zoologico: *delicati come merletti / delicato come un merletto*), e tutte fanno leva su proprietà note degli animali: indolenti *come ippopotami*, arrampicandomi *come una lucertola*, massicci *come rinoceronti*, veloci *come manguste*. La relazione analogica è sempre curata con attenzione, per cui si parla di *occhi neri e solidi come noccioli di olive* o *scuri e opachi*, *oleosi come l'inchiostro*, ma non mancano finenze fantastiche del tipo *firme sussiegose ed eleganti come cavallucci marini*, e soluzioni intenzionalmente comiche come *strabico come una sogliola*; *sbuffava come un capodoglio*; *colonne attorcigliate come paffuti lumaconi* (estraneo al mondo animale: *siete tutti bianchi come le aspirine*).

Correlativi psicologici

Le similitudini sono spesso composte da sintagmi nominali più complessi, con la specificazione di una proprietà o una situazione particolare, correlativo di un aspetto psicologico («elettrico e teso *come la diffidenza dei gatti*»; «mi fissava grata *come un gatto davanti alla razione*»), o dell'aspetto fisico di un luogo («una guglia spaziosa, nera e splendente *come il manto della pantera*»), di un oggetto («una valigia vasta *come un palazzo di mille stanze e cento corridoi*»), di un evento («le carovane in avvicinamento *come file ordinate di formiche*»), o di una condizione («indifesi sotto i colpi del sole *come meduse sulla spiaggia*»), o di azioni («volerti estrarre dalla teca *come un veliero dalla sua bottiglia*»). Tali similitudini sono usate anche per delineare suoni (come il dantesco «sonorità geologiche, antidiluviane, *come il mugghio della marea dal fondo di una grotta*»), e possono presentare al loro interno allegorie o metafore («mi fronteggiava *come un giudizio universale, bilancia in una mano e spada nell'altra*»; «guizzava *come un cespuglio di fiamme*»),

nonché presentare toni epici («quella fiammata nera di marmo e di granito che si elevava sullo sfondo dell'agglomerato *come ultimo messaggio di una civiltà scomparsa*»), ma anche comici («traballare sulla scala *come un tricheco sulle spine*»).

Dalla similitudine alla parabola

Si incontrano inoltre similitudini più articolate, parabole, del tipo «ci muovevamo tra uno strato e l'altro *come tra lenzuola stese ad asciugare e subito irrigiditesi*», o «feriti, *come un angelo custode impallinato a tradimento dal bambino affidato alle sue cure*», e (micro)racconti introdotti dai nessi *come/così*, quali «come quando sulla spiaggia si allunga il piede per tastare l'acidità delle acque, così io, prima di tuffarmi, tastai, scrutai e quasi sfidai gli sproni assassini, gli olivastri e i carrubi avvinghiati alle loro cime» (p. 71). Nella maggioranza delle parabole il nucleo narrativo è esteso da una frase relativa: «barcollava ancora per l'imperizia, *come la ragazzina che prova di nascosto i suoi primi tacchi a spillo nel vicolo dietro casa*»; «la vedevo *come una regina che, scoperto in sé il gusto del commercio, avesse aperto una locanda al piano terra della reggia*». In altri casi l'estensione avviene attraverso proposizioni temporali che specificano una particolare situazione: «la materia della città, che era sgusciata via, scartata di lato *come argilla quando provi a schiacciarla nella mano*»; «agitato *come un pretino dopo che ha perso la sua prima anima*».

Connessione in forma di *come*

Gli esempi riportati presentano l'uso di *come* quale elemento di connessione, ma ricorrono anche *simile a* («un istinto simile a quello degli uccelli migratori avrebbe indirizzato pure noi»), *una specie di* («qualcosa che all'inizio faticavi ad accettare, una specie di miraggio sotto il sole che ti ammazza»), *una sorta di* («in modo da comporre una sorta di baldacchino d'onore»), o il colloquiale *tipo* («un'aria rapita, tipo canarino quando gli cambi l'osso di seppia»), e specificando l'aspetto *a forma di* («sproni isolati, a forma di marmotta rampante o di scheletro di cetaceo»). Zanotti usa poi i verbi e le locuzioni verbali *somigliare a* («La città-mondo della mia infanzia somigliava a un grumo edilizio malleabile»), *sembrare* («quegli sproni spettrali e affilatissimi sembravano il cantiere di una catena montuosa in completamento») e *far pensare a* («Così acconciata mi faceva pensare a una grande farfalla»).

Le similitudini, inoltre, si accumulano. In un caso è per gioco:

«Primavera? Dimmi, sei contenta?»

«Sì».

«Ti piace qui?»

«Mi piace».

«È davvero un posto strano».

«Sembra un'isola».

«È vero. Però non siamo oltre il mare, siamo sotto. Sotto come le balene».

«Sotto come le murene» mi invitò a giocare Primavera. E io per la prima volta le tenni dietro:

«Sotto come le sirene e come i palombari».

«Sotto come i calamari».

E continuammo così, mettendo in rima i fantasmi finché non ci raggiunse il sonno. (pp. 182-183)

Nella maggioranza dei casi, invece, l'accumulo esprime la difficoltà nella tensione conoscitiva. In generale, le successioni di similitudini sono funzionali a cercare l'esatta corrispondenza: «se lo incontravamo in continuazione una ragione c'era: era entrato nella nostra orbita, come un piccolo satellite o come quei pesci che vivono nella scia dei bastimenti per raccogliere gli avanzi» (p. 158); «corsi come un capriolo, di più, come un'antilope, come un ghepardo, senza più pensare, senza deglutire, quasi senza respirare» (p. 80); «iniziò con uno scoppio infinito, qualcosa come un bang supersonico moltiplicato per un milione, un borioso nucleo pulsante che si espande fino agli orizzonti, e poi un cielo nero come uno schermo in tilt» (pp. 79-80). Tale sforzo cognitivo trova esplicita espressione nella difficoltà di individuare il termine di paragone corretto: «“Il sole è come...” tentai. “È come un grande occhio che ti segue ovunque”» (p. 228). L'esempio è significativo: il sole, grande occhio, è una figura del padre, è l'adulto che Pepe non è, come ironicamente dice in una battuta sintetica e lapidaria, attraverso un'altra similitudine: «E adesso, come un adulto, valutavo» (p. 170). Non diventa un adulto, ma si comporta come ci si aspetta che faccia un adulto. Pepe ha perso l'infanzia, ma il mondo gli è ancora estraneo. Non capisce a fondo cosa accade/è accaduto, né cosa lo circonda, come testimoniano i paragoni, le comparazioni, le similitudini, ovvero figure che esprimono la sua condizione di incertezza, una tensione verso l'oggetto da definire. A ben vedere, esprimono proprio la distanza che separa Pepe dalla conoscenza, dal partecipare a quel mondo in cui vive. Non può essere un caso che proprio nelle poche pagine che chiudono il viaggio iniziatico, in cui Pepe ha una sorta di rivelazione e intuisce quanto stia avvenendo, non ve ne siano (pp. 205-209). In *Bambini bonsai* (ma ipotizziamo anche negli altri testi di Zanotti, ancora da indagare in questo orizzonte) sono allora davvero l'espressione del senso di incompletezza di Pepe, ne sono paradossalmente, in una sorta di metaretorica, la metafora. E forse, sono anche una chiave stilistica della poetica di Zanotti.

Bibliografia

Barilli N. (2017), *Introduzione*, in Paolo Zanotti, *L'originale di Giorgia*, Bologna, Pendragno, pp. 7-13

De Santis C. (2010), *Dubitative, formule*, in Enciclopedia dell'italiano, a cura di Raffaele Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani

Fiorletta F. (2017), *L'originale di Zanotti*, in “Nazione indiana”, 19 novembre

Giglioli D. (2018), *Gloria postuma e tanti fan. Il caso di Paolo Zanotti*, in “La lettura”, 7 gennaio

- Marchesini M. (2013), [*Bambini nel futuro*](#), in “Gli asini”, 8 giugno
- Marchesini M. (2014), *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Quodlibet
- Marchesini M. (2017), [*I racconti di Paolo Zanutti*](#), in “Le parole e le cose”, 15 novembre
- Micali S. (2013), *Paolo Zanutti e il romanzesco*, in “Contemporanea”, v. 11, pp. 19-21
- Pedulla G. (2014), [*Paolo Zanutti. Il testamento Disney*](#), in “Le parole e le cose”, 28 febbraio
- Pogonska-Baranowska A. (2019), *Immaginare il futuro: le narrazioni distopiche nell'Italia del terzo millennio*, in “Narrativa”, n. 41, pp. 157-167
- Ricci L. (2014), [*Un fiore per Paolo Zanutti, talento scomparso troppo presto*](#), in “Il Messaggero”, 31 ottobre
- Serino G. P. (2017), [*L'originale di Giorgia, di Paolo Zanutti*](#), in “Satisfaction”
- Tarabbia A. (2017), [*Due delitti contro Kaspar Hauser. La versione di Paolo Zanutti*](#), in “Le parole e le cose”, 16 maggio (già in “Nuovi argomenti”, n. 78, aprile giugno)