

ELENA CHIRONI
(UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

RACCONTARE IL TEMPO DELLE PIOGGE E DELL'INFANZIA SU *BAMBINI BONSAI* DI PAOLO ZANOTTI

*...il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images
de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces...*

Gaston Bachelard

1. MEMORIE DA UN MONDO ATROFIZZATO

«Sofia, so che ormai è *tardi*. È finita l'infanzia, sono passate le tempeste. [...] È *tardi* ma vorrei comunque provare a spiegarti quel che è successo *allora*, quando il cielo era diverso, *allora*, quando almeno per un istante, abbiamo avuto la fortuna di abitare lo stesso tempo, di vivere la stessa pioggia [...]. Ti racconterò i tempi della pioggia, a te che li hai conosciuti solo a stento, nella tua infanzia intermittente di bambina prigioniera»¹.

La doppia anafora degli avverbi «tardi» e «allora» che marca l'apostrofe incipitaria di *Bambini bonsai*, romanzo d'esordio di Paolo Zanotti pubblicato per Ponte alle Grazie nel 2010, due anni prima della prematura scomparsa dello studioso, chiarisce sin da subito la presenza di una frattura netta e forse insanabile tra i due piani temporali su cui si snoda la storia narrata. Sotto il cielo artificiale che illumina la città di Genova di un'algida luce elettrica e, all'occorrenza, provvede a far gocciolare dall'azzurro simulato una pioggerella vacua e sottile, l'ormai adulto Pepe torna spesso col pensiero agli anni lontani e perduti dell'infanzia, segnati, al contrario, dall'instaurarsi di un violento regime monsonico che alterna piogge improvvise e impetuose alla canicola asfissiante. Il "prima" e il "dopo" della narrazione, pur configurandosi entrambi come scenari post-apocalittici², sono di fatto distinti dal progressivo aggravarsi della crisi climatica, che ha gradualmente costretto gran parte

¹ P. ZANOTTI, *Bambini bonsai*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010, p. 11 (miei i corsivi).

² Sebbene non sappia collocarlo con precisione nel tempo, Pepe racconta che «il grande mutamento» (ivi, p. 15) che sancisce la separazione dal mondo pre-apocalittico è di certo avvenuto ben prima della sua nascita, e probabilmente prima di quella dei suoi genitori. Come evidenziato da L. Diani («Eppure mi sorprende sempre a tornare a quegli anni». *Straniamento e nostalgia in Bambini bonsai di Paolo Zanotti*, in *Contemplare/abitare: la*

dell'umanità a vivere confinata sotto le volte di imponenti serre, le quali incapsulano isole e città promettendo di offrire riparo dal dilagante inquinamento e dagli sbalzi estremi del clima.

Con il riscaldamento globale come primo motore dell'azione narrativa e l'ambientazione nel passato di un futuro distopico, già segnato dalle mutazioni climatiche e dalla scomparsa delle specie animali, il romanzo «fantaecologico»³ di Zannotti è da considerarsi tra le opere fondative dell'*eco-fiction* italiana del nuovo millennio, rientrando in quel genere di ampio respiro a cui afferiscono tutte le narrazioni che affrontano in modo più o meno diretto questioni legate alle crisi ambientali. Per gli stessi motivi, il romanzo appartiene poi alle declinazioni della *climate fiction*⁴ e dell'eco-distopia, qui (e non di rado) sovrapponibili. Come evidenzia Malvestio, in linea con la tendenza della narrativa internazionale, proprio a partire dal primo decennio del ventunesimo secolo la fantascienza nostrana si è rivelata infatti terreno fertile per riflessioni di tipo ecologico, producendo numerosi romanzi di genere eco-distopico che «immagina[no] le conseguenze immediate o estreme del nostro attuale rapporto con l'ambiente»⁵. Se nel contempo la narrativa straniera dà alla luce opere *cli-fi* ormai riconosciute come *The Year of the Flood* (2009) di Margaret Atwood e *Solar* (2010) di Ian McEwan, in Italia quelli di *Bambini bonsai* sono anni prolifici per la genesi di romanzi che mettono in scena le crisi ecologiche adottando prospettive e codici propri del genere distopico⁶. Tra i testi seminali della

natura nella letteratura italiana, Atti del XXVI Congresso dell'ADI, Napoli, 14-16 settembre 2023): «La narrazione di *Bambini bonsai* [...] complica la struttura duale tipica del genere [post-apocalittico]: la contrapposizione tra io narrante e io narrato non corrisponde alla dicotomia tra scenario pre- e post-apocalittico, poiché l'infanzia di Pepe, raccontata in analessi dall'io narrante, si svolge in uno scenario successivo alla catastrofe, e quindi è già segnata dalle conseguenze del cambiamento ecologico» (p. 5).

³ Lo stesso Zannotti parla di «premessa fantaecologica» a proposito di *Bambini bonsai* (*Nascita di un romanzo*, in *Appendice a L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 266).

⁴ Possono essere definite *cli-fi* tutte le opere fantascientifiche che affrontano il problema del cambiamento climatico antropogenico, dunque non provocato da casuali catastrofi naturali ma esito dell'azione umana. Cfr. C. SPARKS, *Science fiction and climate fiction: contemporary literatures of purpose*, in C. SPARKS, L. GRZYB (a c. di), in *Ecopunk! Speculative tales of radical futures*, a c. di C. SPARKS e L. GRZYB, Greenwood, Western Australia, Ticonderoga Publications, 2017. Vedi oggi A. MAZZOLA, *Climate fiction. Forme e temi di un genere contemporaneo*, Roma, Carocci, 2025.

⁵ M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, a c. di D. COMBERIATI - L. SOMIGLI, «Narrativa», 43, 2021, pp. 31-44. Nello stesso volume, a proposito delle rappresentazioni dell'infanzia nelle distopie, si veda anche V. FULGINITI, *Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), Bambini bonsai (Zannotti), La terra dei figli (Gipi) e L'uomo verticale (Davide Longo)*, pp. 111-126.

⁶ Cfr. R. HUGHES - P. WHEELER, *Eco-dystopias: Nature and the Dystopian Imagination*, «Critical Survey», 25, 2, 2013, pp. 1-6.

nuova corrente si pensi al già noto *Sirene* (2007) di Laura Pugno, la cui sfumata ambientazione giapponese è affine a quella dell'embrionale forma breve di *Bambini bonsai*, poi situata a chiusura dell'antologia postuma di Zanutti, *L'originale di Gior-gia* (2017). Sfuggita al controllo dell'autore e bisognosa degli spazi più ampi propri del romanzo, col tempo la materia narrativa si espande e modifica le proprie coordinate spaziali, sostituendo il vago sfondo nipponico («un Giappone di maniera, da cartone animato»⁷) con il più vicino e familiare paesaggio ligure, che Zanutti afferma di conoscere «quasi altrettanto bene della campagna pisana»⁸ di cui era originario. Benché siano trasfigurati apocalitticamente dalla lente distopica, è ancora possibile riconoscere diversi tratti distintivi della città di Genova, dall'intrico contorto di car-rugi spesso sfocianti nel mare al cimitero monumentale di Staglieno, ai cui margini Pepe trascorre la prima infanzia. Nella transizione dal racconto al romanzo, Zanutti sviluppa inoltre l'elemento distopico/dispotico del controllo gerarchico sulle masse, esercitato in modo tanto velato e subdolo («in questa città del resto non si capisce bene chi è che regga le fila, chi la manda avanti»⁹) quanto pervasivo. L'illusoria utopia del clima perfetto assicurato dai cupoloni artificiali cela abilmente, infatti, gli interessi economici delle grandi aziende produttrici di «realità fittizie», che sin da subito intravedono nella crisi climatica un'opportunità imperdibile di profitto e speculazione:

Anch'io ho creduto alle pubblicità della Parodi-Sommariva. [...] Ci invitavano a immaginare un mondo-giardino in cui speciali batteri sarebbero stati domati e messi al nostro servizio per depurare l'aria. Un mondo ordinato di sentierini perfetti e di bambini sui prati. I bambini, a voler essere sospettosi, erano assai probabilmente solo finzioni, sovrimpressioni di repertorio. Ma in quel momento eravamo incantati da ogni forma di profezia, e ci abbiamo creduto. Abbiamo scelto la serra e ci siamo immaginati, prima ancora che fosse ultimata, pareti che si alzavano dai lati chiudendosi in una grande voliera. Convinti di avere tutto da guadagnare e niente da perdere abbiamo barattato il vasto mondo con questo mondo atrofizzato, dove c'è sì tutto ciò che c'era fuori, solo più impalpabile.¹⁰

Il motivo delle città confinate sotto monumentali cupole, in lingua inglese note come «domed cities», nonostante sia spesso presente nelle narrazioni distopiche e post-apocalittiche del ventunesimo secolo, non ne costituisce tuttavia un elemento originale. Esso rappresenta, al contrario, una componente essenziale dello scenario narrativo di numerose distopie classiche del secolo scorso, pur assumendo

⁷ ZANOTTI, *Nascita di un romanzo*, cit., p. 267. Con il romanzo già in lavorazione, Zanutti confessa in questa sede come la pubblicazione di *Sirene* avesse suscitato in lui la «paura che il campicello letterario della fantascienza italiana fosse ormai sovraffollato. Già gli spazi sono ridotti [...] figuriamoci per la fantaecologia con venature orientaleggianti» (*ibidem*). Su indicazione dell'editore, egli pertanto non esita a modificare l'ambientazione: la cornice nipponica iniziale lascerà però traccia nel titolo, invariato rispetto al racconto d'origine, e nei significati simbolici che esso porta con sé.

⁸ *Ivi*, p. 268.

⁹ ZANOTTI, *Bambini bonsai*, cit., p. 126.

¹⁰ *Ivi*, p. 123.

di volta in volta tratti differenti a seconda delle motivazioni alla base della sua costruzione e della sua collocazione spaziale (si pensi ad esempio alle città sottomarine o sotterranee). Come spesso accade in opere di questo tipo, anche in *Bambini bonsai* l'iniziativa economica travestita da operazione ecologica evolve presto in uno strumento di potere e di sorveglianza della popolazione, mentre il riparo ambientale promesso si rivela un luogo ristretto, inautentico e limitante dal quale non è consentito entrare o uscire liberamente: per mantenere un contatto con il mondo esterno, censurato in modo da bloccare sul nascere ogni rimpianto che ne potrebbe scaturire, i confinati nel rifugio/prigione sono costretti ad affidarsi agli «spacciatori di immagini del fuori»¹¹, i quali vi si avventurano per collezionarne e rivenderne in clandestinità le tracce proibite:

Incontrare i contrabbandieri non è difficile. Basta entrare nel quartiere dei vicoli, o anche solo in una traversa più buia, ed eccoli lì che si confondono nell'ombra, cappucci calati e pelle ustionata. Da quando i programmi-realtà hanno smesso di interessarsi al mondo esterno la principale attività dei contrabbandieri è diventata cercare le telecamere abbandonate, interfacciarsi, per poi rivendere le immagini del fuori. Le immagini dell'altro mondo, come sempre più spesso ci capita di dire.¹²

Sotto l'apparente vita perfetta allestita nelle città-serra, si annida quindi un bruciante senso di nostalgia per il passato genuino vissuto un tempo nel "fuori" ritenuto ormai inabitabile, eppure evocato come unico spazio autentico possibile e luogo di opposizione alle logiche imprenditoriali.

[...] [O]gni volta, sullo sfondo, dietro un angolo o accanto a un albero, c'è almeno una persona che singhiozza. A volte un uomo, a volte una donna. Più spesso un vecchio ma non si può generalizzare. Perché piangono? Temono che le pioggerelline possano incattivirsi e diventare come quelle di un tempo? Può darsi, ma a me sembra piuttosto nostalgia.

E allora mi chiedo se per caso non fosse così anche prima. Se anche di fronte alle piogge violente, alle piogge vere, la reazione degli adulti non fosse dettata solo dall'istinto, da un'incapacità naturale di venire a patti con la pioggia, ma anche da qualcosa di più ambivalente, un gruppo di emozioni che comprendeva la paura del sovvertimento dei giorni, il lutto per le terre erose e sommerse, la nostalgia di quando si erano sentiti vivi. In fondo, dice qualcuno, in fondo la paura non è che la sorella cattiva della nostalgia.¹³

Mosso proprio dal sentimento dominante della nostalgia, che di fatto dà origine alla narrazione innescando un lungo *flashback* nel racconto del protagonista, Pepe regredisce all'infanzia per raccontare a Sofia, interlocutrice fantasmatica, il tempo delle piogge selvagge e del passaggio alla vita adulta. La vicenda prende così avvio nel cimitero di Staglieno, perché «un bambino e una tomba sono sempre un buon inizio»¹⁴ per una storia.

¹¹ Ivi, p. 126.

¹² Ivi, p. 218.

¹³ Ivi, p. 124-125.

¹⁴ ZANOTTI, *Nascita di un romanzo*, cit., p. 268.

2. UN DESTINO INSCRITTO NELL'ACQUA

«[...] [L]'acqua è anche un *tipo di destino*, non più soltanto il vano destino delle immagini fuggevoli, il vano destino di un sogno interminabile, ma un destino essenziale che trasforma incessantemente la sostanza dell'essere»¹⁵. Così, nel suo *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière* (1942), unendo la critica letteraria all'analisi psicologica, il filosofo della scienza Gaston Bachelard descrive l'acqua come uno dei più potenti principi generativi dell'immaginazione materiale, capace di innescare una profonda *rêverie*. Non mero elemento fisico, dunque, l'acqua ispira immagini poetiche che hanno sostanza organica, incide sull'inconscio degli esseri umani e ne plasma il sistema di simboli. Nel caso di *Bambini bonsai*, la forza immaginante dell'acqua è centrale e doppia: è il cuore, cioè, non soltanto della creazione poetica del suo autore, ma anche, come si vedrà, della *rêverie* del suo personaggio.

Il filo conduttore del romanzo è di fatto una traccia liquida che, mutando di volta in volta figurazione e significati, riflette e spesso innesca il fluire delle stagioni della vita di Pepe. Simbolo mutevole e dinamico, elemento transeunte per antonomasia e incarnazione del principio eracliteo del tutto scorre, l'acqua si carica qui di potenti qualità trasformative e di profondi significati simbolici, svolgendo il suo primo compito già nei primi anni di vita di Pepe.

Trasferitosi in tenera età, coi genitori, nell'agglomerato sorto all'interno del cimitero di Staglieno – le cui statue ricordano ancora a pochi lo scopo originario del luogo – il piccolo Pepe trascorre le afose giornate immerso in un secchio d'acqua, come tutti gli altri bambini del posto. Il caldo è infatti così estremo che, al fine di scongiurare i colpi di calore e il rischio di disidratazione, i più piccoli languiscono immersi in bacinelle di plastica, annaffiati come piante (bonsai) e trasferiti in contenitori via via più grandi seguendo il ritmo di crescita («a un certo punto avevo fatto la muta», dice Pepe, «e me lo avevano cambiato [il secchio] con uno più bello e più grande»¹⁶). La prima immagine assunta dall'acqua è dunque quella di elemento salvifico e protettivo, che come un secondo liquido amniotico avvolge il corpo di Pepe e ne accompagna lo sviluppo¹⁷. D'altra parte, la necessità di immergere i bambini in acqua in modo da tutelarli dalla calura opprimente mette in evidenza, per contrasto, un'assenza profonda e palpabile, vale a dire quella dell'acqua naturale, viva, esterna, piovana. In verità la pioggia, con l'insieme dei significati e delle metamorfosi che reca con sé, non tarderà ad arrivare: la prima a scendere nel romanzo non è ancora quella trasformativa di Pepe, ma già ne prefigura in modo latente l'arrivo, insinuan-

¹⁵ G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, Milano, red!, 2006, p. 12 [*L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Parigi, Librairie José Corti, 1942].

¹⁶ ZANOTTI, *Bambini bonsai*, cit., p. 25.

¹⁷ Cfr. anche S. LAZZARIN, *L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 141-154.

dosi nei suoi sogni e ispirandoli come per incanto. Essa vi traspone infatti le fantasticherie quotidiane del bambino, che nella solitudine dell'agglomerato riempie il proprio tempo immaginando di giocare con le statue di marmo divenute vive e sognando a occhi aperti gli animali oramai scomparsi, conosciuti soltanto attraverso i «programmi-natura» e i racconti della zia Incarnazione:

[...] avevo fatto sogni strani, in cui scorrazzavano bambini bianchi come statue e animali che nei programmi-natura non avevo mai visto: il merlo subacqueo, la capra dalla gola rossa e, più assiduo di tutti, il luccio silvestre, la bestia luccicante che sa trarre vantaggio dal suo rostro per frugare nel sottobosco, nutrirsi di ghiande e piccoli insetti, ma al tempo stesso con le sue spire muscolose può salire su su ad attorcigliarsi alle cime degli abeti.¹⁸

La prima pioggia, in apparenza effimera, mediante i suoi onirici segni premonitori è in realtà funzionale affinché Pepe si prepari a compiere ciò che fanno i bambini-statua dei suoi sogni, ossia varcare i cancelli dell'agglomerato. L'acquazzone successivo, difatti, non lo coglierà impreparato: uscito prima dal guscio di plastica delle bacinelle e ora dal recinto ristretto di Staglieno, Pepe è finalmente pronto a misurarsi col mondo che si estende oltre lo *shum* in cui è cresciuto. A differenza degli adulti, che temono e rifuggono la pioggia, i bambini trovano in essa una dimensione seducente e nuova, capace di attivare l'immaginazione e la volontà di esplorazione di sé stessi e del mondo:

Per noi la pioggia era l'avventura, la pioggia era la vita vera. Ma forse era proprio di questo che gli adulti avevano paura. Paura di un sovvertimento ricorrente ma imprevedibile, paura di noi bambini, che della pioggia eravamo i girini prediletti [...]. Nella pioggia noi avremmo governato città abbandonate, reinventato le regole dell'amicizia, in qualche caso liberato principesse prigioniere scoprendo troppo tardi che c'è sempre un pegno da pagare.¹⁹

Nell'oltrepassare i margini dell'agglomerato, Pepe supera definitivamente i confini dell'infanzia. In questo modo, la pioggia attiva e sostiene il movimento esplorativo verso il nuovo e l'ignoto («Erano finiti i giorni delle domande. Iniziavano quelli delle risposte»²⁰), mentre con la sua comparsa il testo assume i tratti di un romanzo post-apocalittico di avventura e di formazione (per poi divenire, sul finale, una fiaba caleidoscopica sempre più nera). Lo stesso Zanotti, d'altronde, non fa mistero del fatto che avesse previsto «di descrivere la stagione monsonica come una vasta allegoria della pubertà»²¹. La seconda sembianza assunta dall'acqua è allora quella di una pioggia violenta e liberatrice, che innesca l'avventura (il «viaggio dell'eroe») e segna un mutamento ontologico di Pepe: rispondendo alla chiamata della pioggia, tanto attesa quanto spaventosa e sorprendente, egli attraversa la soglia dell'adolescenza, lasciandosi per sempre alle spalle gli anni infantili.

¹⁸ Ivi, p. 44.

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ Ivi, p. 49.

²¹ ZANOTTI, *Nascita di un romanzo*, cit., p. 226.

Non è l'insurrezione, non è il crollo delle montagne, ma è la pioggia che può cambiare il mondo, è la pioggia che ci permette di invadere le città. Sì, è proprio così, ripetevo a me stesso mentre – euforico e imbambolato – mi perdevo nella contemplazione di quel nero che conoscevo ma che non avevo mai avuto il coraggio di fissare negli occhi, che avevo già visto – ma non con quella trepidazione, non con quell'aspettativa – invadere gli orizzonti, e che ora si annunciava più precisamente come la mia vera, la mia unica patria, il mio vero, il mio unico tempo.²²

Rompendo la norma, la pioggia si manifesta come un (non) tempo eterocronico, il cui flusso è sospeso e dilatato, e come un (non) luogo eterotopico, che non risponde ai codici tradizionali e che si sovrappone al noto spazio urbano, riconfigurandolo in una nuova versione: «[...] le città d'acqua non funzionano come le città normali, popolate abbastanza uniformemente», nota Pepe, «ma sono luoghi più instabili, con aree deserte e altre dove i bambini si raccolgono seguendo un richiamo, o una tradizione, o per caso»²³. Nella pioggia, lontano dallo sguardo adulto, i bambini si riuniscono per dare vita a una comunità alternativa senza autorità, che evoca l'immaginario di *Lord of the flies* e che, per Zanotti, diventa mezzo di esplorazione del *childlore*²⁴.

L'esperienza trasformativa non è però priva di ombre e smarrimenti: pur divenendo padroni di una dimensione parallela, gli ormai giovani adulti devono fare i conti con le difficoltà che derivano dal dover affrontare il mondo in autonomia e con l'affiorare di nostalgie improvvise per l'ambiente familiare lontano. Pepe, in particolare, dovrà confrontarsi con una dolorosa epifania, e rassegnarsi al fatto che la crescita porta sempre con sé, oltre alle desiderate conquiste, dei prezzi da pagare. Per lui, il più sofferto tra tutti sarà forse l'affievolirsi, fino a spegnersi del tutto, della capacità immaginativa e visionaria che ne aveva ammortizzato l'isolamento infantile, affollandolo dei simulacri dei bambini-statua e dei fantasmi degli animali estinti. Simbolicamente, inoltre, la perdita si rivela per la prima volta nel momento in cui il clima si inasprisce e la pioggia si solidifica nelle forme della neve e del ghiaccio:

Ripenso ancora spesso a quando ho perso il mio dono. Come uno stregone dal bastone infranto ho singhiozzato sulla mia magia perduta, quella capacità diabolica di evocare gli spettri, di farmeli amici, che fino allora era stata la mia gloria. Non avrei più rivisto le pulci-scoiattolo sul bordo del secchio, o le pecore scorrazzare sul cemento. [...] È stata quella la mia prima vera perdita. Bambino cresciuto nell'agglomerato senza varcarne mai i cancelli, fino a quel momento mi ero illuso che

²² ID., *Bambini bonsai*, cit., p. 79.

²³ Ivi, p. 94.

²⁴ Cfr. P. ZANOTTI, *Apocalissi liriche*, a cura di A. CIURANS, in *Appendice a L'originale di Giorgia e altri racconti*, cit., pp. 255-263. «Il *childlore* è la cultura dei bambini di strada, l'insieme di conte, canzoni, giochi. [...] Quello che trovo affascinante è che si tratta di una cultura vera e propria che si tramanda pur venendo perduta dai singoli bambini appena crescono. [...] *Bambini bonsai* è anche un tentativo di immaginare la cultura dei bambini di strada del futuro» (p. 259).

crescere significasse solo accumulare cose nuove. Ma ecco che dovevo aprire gli occhi. Prendere atto che a ogni nuova tappa occorre rinunciare ai privilegi di quella precedente.²⁵

La scomparsa della facoltà evocativa avverrà però in modo graduale durante il viaggio. Agli inizi dell'avventura, infatti, la fantasia ancora bambinesca di Pepe trasfigura con inventiva lo sciabordio lontano del mare nei versi di un terribile mostro.

Sullo sfondo [...] un altro suono che all'inizio non avevo colto, perché, basso basso e regolare com'era, si confondeva nella pioggia. Come un barrito sinistro e profondissimo. Possibile che nella pioggia gli animali ritornassero? Non gli animali normali, il goffo vitellino o il koala pacioccione, no, proprio gli esemplari più minacciosi dei bestiari: l'arpia, la chimera, le cavallette dell'apocalisse. I mostri. Ed ero corso a cercare il crick.²⁶

Nel capitolo quindicesimo, che inscena il primo incontro dei protagonisti col mare, Zanotti allestisce quello che Niccolò Scaffai ha definito «un memorabile esempio di straniamento»²⁷. Il mare, prima ancora di essere mostrato al lettore e quindi riconosciuto, è descritto come un essere minaccioso e ostile che Pepe, armandosi di crick, si prepara ad affrontare. L'aspettativa dello scontro accresce la tensione narrativa, la quale finisce però per dissolversi nel momento apicale in cui il lettore scorge, nella creatura mostruosa, una presenza in verità familiare: alla defamiliarizzazione del mare segue il suo riconoscimento, che genera un duplice effetto di spaesamento e sollievo, a cui si aggiunge presto il momento della riflessione critica. Nei giovani protagonisti si compie, invece, un mutamento di prospettiva: a prevalere ora è il sentimento di compassione per una creatura non più percepita come spaventosa, ma morente per via dell'azione umana.

Sì era lui. Era lui il mostro. Era lui il corpaccione. Tutto era il corpaccione: il barrito e il lamento, il tanfo e il rantolo, il nero e gli scafi in fiamme.

L'avessimo saputo prima che era così grande, così fragile, e persino così vicino. Non ci appariva più come il pericoloso mare diurno, che brucia e che fa male, ma come il suo sfortunato fratello notturno, non persecutore ma vittima anche lui. Un tempo bambino azzurro di acqua e di correnti, era poi stato inquinato, dragato, ustionato, vivisezionato. Privato dei suoi figli di pinne e squame, che si erano fatti sempre più piccoli, più piccoli, per sfuggire alle reti. Invaso dalle alghe, e quindi dai loro batteri, ladri di ossigeno. Sapevo che gli adulti avevano provato a rifertilizzarlo con iniezioni di azoto, ma invano: l'unico risultato era stato di prolungare l'agonia. Ora nulla sul suo fondale si agitava più, le barriere coralline erano sbiancate, andate in frantumi.

«Ma è ancora bello, no?» mormorai.²⁸

²⁵ ID., *Bambini bonsai*, cit., p. 162.

²⁶ Ivi, p. 99.

²⁷ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 31.

²⁸ ZANOTTI, *Bambini bonsai*, cit., pp. 105-106.

Nella sua terza apparizione, l'acqua dà quindi forma e sostanza a una presenza disorientante che introduce a considerazioni più profonde sulla modificazione antropica del paesaggio e sui fenomeni di inquinamento.

L'avventura nella pioggia non è però destinata a durare per sempre. Con la sua fine, vale a dire con l'ingresso di Pepe nell'età adulta, la pioggia impallidirà in un gocciolio sempre più vacuo, fino a regredire nelle pseudopiozze artificiali caratterizzanti le serre. Tuttavia, a essa spetta ancora un'ultima funzione narrativa e trasformativa del personaggio: come accennato a chiusura del paragrafo precedente, sarà proprio la nostalgia per quelle prime acque autentiche che porterà Pepe a tentare una nuova corsa verso il "fuori", seguendo lo spettro delle piogge infantili e sognando di rivedere il mare.