

**Postfazione a**  
***Il Principe delle paure***

di

Roberta Silva

Nella mia esperienza di lettore ho sviluppato una certezza: quando mi trovo a parlare di un libro e non so su quale aspetto concentrare per prima la tua attenzione, quello è un segno certo che si tratta di uno di “quei romanzi”.

Quelli che sono in grado di scatenare lunghe discussioni con gli amici sull’interpretazione che ognuno dà ai diversi elementi della storia. Quelli che mi verranno a cercare nei momenti più impensati, portando con sé la voglia di rileggerli. Quelli che mi lasciano qualcosa dentro. Questo è uno di quei romanzi. Quindi proverò a parlarne come farei con un amico, seduta sul divano di casa, con una tazza di caffè tra le mani, cercando di raccontare perché questo libro mi è piaciuto, ben sapendo che l’ordine che sceglierò per la mia esposizione non sarà dei più lineari, e che forse gli elementi che hanno colpito me sono diversi da quelli che potrebbero aver colpito la persona che mi siede davanti. Insomma... *that is just my two cents!*

La prima cosa che non posso evitare di osservare è che questo libro rappresenta un chiaro esempio di quella **contaminazione tra generi letterari** che è il cuore di alcune delle migliori opere della letteratura contemporanea. In questo romanzo si intrecciano una solida anima fantastico-fantascientifica (con una leggera sfumatura *steampunk*), avvinta a una struttura in cui l’avventura gioca un ruolo fondamentale (non disgiunta da tocchi di mistero) e caratterizzata da diverse finestre sull’anima più profonda del giovane protagonista che ricordano il romanzo formazione. Questo incrocio di generi letterari si rivela una sorgente feconda e creativa, che dà vita a una narrazione ibrida e stimolante, in grado di condurre il lettore attraverso svolte narrative spesso inaspettate, sempre intriganti.

Tale ibridazione non è semplice “gioco letterario”, ma simbolo ed espressione di una complessità che entra in relazione non solo con il panorama letterario, ma anche con il contesto socio-culturale di riferimento. Infatti uno sguardo interpretativo sul fenomeno della contaminazione rivela come essa sia espressione della complessificazione stessa della società attuale poiché ci ricorda, una volta di più, che nel mondo della complessità, nulla ha più un solo volto, una sola essenza, un solo significato (Schaeffer, 1992, pp. 117-120).

La contaminazione di generi presente in questo romanzo richiama alla mente la definizione che Robert Jauss dà di genere letterario: secondo lo studioso i generi letterari sono come una sorta di “famiglia” a cui il libro viene associato per “somiglianza” (Jauss, 1989, p. 123).

Questa visione chiama in causa due considerazioni che sono perfettamente calzanti se riferite a questo romanzo: la prima è che, esattamente come capita agli esseri umani, non si appartiene mai ad una sola famiglia. Nel magma composito della nostra vita i diversi ruoli che interpretiamo ci portano a far parte di molte famiglie diverse: c'è la famiglia in cui siamo nati, quella che creiamo da adulti, quella di cui entriamo a far parte tramite le persone che amiamo, quella che formiamo con le persone che ci sono care anche se non sono legate a noi attraverso legami di sangue.

Allo stesso modo questo romanzo è come un organismo vivente, nel quale convivono mille nodi tematici che rivelano i suoi legami con le diverse tradizioni letterarie che gli sono genitori, fratelli, compagni, amici.

La prima relazione che appare evidente è quella con i mondi fantastico-fantascientifici, con un'inclinazione che si volge verso lo *steampunk*, un sottogenere della narrativa fantastica che associa alcuni elementi dell'universo fantascientifico ad elementi più *vintage*. Questo tipo di narrativa principalmente si lega alla fantascienza non tanto nei suoi stilemi (mondi lontani, armi potenti e così via) ma nello sguardo con cui essa guarda al mondo. Il “nucleo centrale” di tale narrazione risiede infatti nella sua capacità di vedere la realtà con occhi aperti alle possibilità ancora irrealizzate ma pronte a germogliare (Warrick e Greenberg, 1984, pp. 14-17; Mendlesohn, 2009, pp. 9-12). Tale concetto portante è particolarmente vicino alla sensibilità espressa da questo romanzo, in cui il tema centrale è rappresentato proprio dalla ricerca di

una crescita che sia reale evoluzione del singolo e non arido indottrinamento imposto dall'esterno, incarnata dall'evoluzione di Pepe, che lo porta a superare i suoi incubi, scoprendo il valore dei mondi che nasconde dentro di sé.

È interessante osservare come il superamento dei proprio limiti rappresenta l'anello di congiunzione che lega tale inclinazione fantastica a un altro genere letterario, fondamentale in questo romanzo: l'avventura.

L'elemento focale della narrazione avventurosa è il confronto, da parte del protagonista, con esperienze "critiche", singolari e inaspettate, che lo portino "lontano" da dove era partito. Che questo avvenga poi fisicamente o mentalmente, concretamente o metaforicamente, non cambia la realtà dei fatti (Green, 1991, p. 2). Anzi, molta narrativa avventurosa contemporanea ha saputo "spostare" lo sguardo dall'esterno all'interno, mettendo in evidenza i dubbi e le complessità emotive che si agitano nell'animo dell'"avventuriero", indulgiando sulle tensioni interne che accompagnavano "l'eroe" nel suo percorso, che diventa inevitabilmente un percorso di crescita (Blezza, 2008, pp. 109-112; Whyte, 2009, p. 14-16).

Proprio questa apertura alle possibilità ancora irrealizzate, alle dinamiche di cambiamento e di evoluzione, rappresentano un punto di contatto con la terza anima che brilla in questo libro, il romanzo di formazione.

Se tradizionalmente questo genere narrativo viene ricollegato con i grandi romanzi dell'Otto e Novecento, da *David Copperfield* a *Le avventure di Huckleberry Finn*, da *Jane Eyre* a *Martin Eden*, nell'epoca contemporanea esso ha vissuto una nuova fioritura, dimostrando la sua vitalità con opere come *Non lasciarmi* di Kazuo Ishiguro o *La vita segreta delle api* di Sue Monk Kidd, ovvero con romanzi che, attraverso la narrazione illuminano gli aspetti più profondi di un'anima che cresce ed evolve.

Questi nuovi esempi di *Bildungsroman* hanno contribuito a riattualizzare questo genere letterario, puntando sulla loro capacità di indagare lo *stream of consciousness* del giovane protagonista: essi infatti puntano a mettere in luce la dimensione unica e non convenzionale dell'esperienza di crescita, allontanandosi da una visione che vede l'evoluzione umana come un percorso segnato da tappe omologanti e massificate (Gohlman, 1990, 9-16)

In questo romanzo si mescolano dunque tre generi letterari, uniti però da un unico elemento cardine: l'interesse per il cambiamento, per le occasioni che aspettano solo di essere realizzate. Ma a ben guardare non si può parlare del cambiamento senza chiamare in causa il grande tema attorno a cui ruota tutto il romanzo, tanto fondamentale da essere citato fin dal titolo: la paura. In queste pagine **paura e cambiamento** si rincorrono l'un l'altro come stretti in un abbraccio intimo e profondo, perché se è vero che è il superamento della paura rappresenta per Peppe una barriera da attraversare per giungere a un reale cambiamento, allo stesso tempo è vero che la prospettiva di questo cambiamento genera nuove paure, in un chiasmo che blocca il bambino in un'attesa gelata. Questo circolo vizioso sarà rotto da quello che Peppe identifica come il suo «*incubo peggiore*» (pagina 33), il rischio di perdere colei che più cara al suo cuore.

Sarà l'orrore di questa paura, l'unica realmente nera, l'unica da cui non possiamo scappare, a convincerlo a vincere tutte le altre paure, ad affrontare il cambiamento. Significativamente infatti sarà dopo questo evento che all'affermazione «*Non c'è più da temere, Principe, adesso siamo in salvo*», Peppe risponderà «*Non ho paura*» (pagina 36).

In un gioco di crossmedialità estremamente post-moderno, nel romanzo sono i personaggi di carta a porsi al fianco di Peppe per aiutarlo nel suo viaggio, assumendo un ruolo simile a quello offerto da Max. Quest'ultimo si rivela ben più di un amico immaginario per il piccolo protagonista, assumendo il ruolo di un vero e proprio *alter ego*, in grado di rappresentare parti della personalità di Peppe ancora non completamente sviluppate. La lettura si pone dunque per il bambino come una sorta di "strategia di *coping*" che gli consente non solo di superare i momenti oscuri, ma di farlo attraverso un reale processo di crescita. L'universo narrativo in cui Peppe si immerge è dunque come una specie di realtà vicaria grazie alla quale egli può compiere quei gesti che nella realtà di tutti i giorni si fermano allo stato di intenzione, poiché con «*accanto questo slancio*» egli diviene «*come più di se stesso*», «*come due persone in una*»: «*da una parte la personale fatica quotidiana e dall'altra il senso di appartenenza a una razza che voleva spiccare il volo per cambiare veramente la vita*». Come

un «*gabbiano ipotetico*», forse ancora incompleto ma pronto ad aprire le ali per gettarsi oltre al burrone, al di là delle paure<sup>1</sup>.

Alcuni studiosi hanno evidenziato come la narrazione è probabilmente una delle strategie di *coping* più antiche del mondo, poiché lasciarsi trascinare da una storia è un'esperienza « tanto fondamentale per l'esistenza dell'uomo quanto il respirare»<sup>2</sup> e da centinaia di anni essa è balsamo per l'animo umano (Crago, 2005, 185).

In particolare bambini e ragazzi hanno usato e usano il confronto con i mondi narrativi come uno strumento indispensabile per fronteggiare le paure connesse ai compiti evolutivi, lanciando attraverso essi funi verso il proprio futuro (Lu, 2009, 5).

Al tema del cambiamento si lega anche all'altro elemento che a mio parere si pone come centrale all'interno di questa narrazione, ovvero il ruolo del **teatro come simbolo della trasformazione e realizzazione dell'uomo**.

Il ruolo che il teatro riveste all'interno della narrazione è evidente: i riferimenti ad esso sono costanti nel corso della narrazione e Virginia, la madre di Peppe, è un'attrice di teatro. È proprio la donna a dire «*il teatro è un modo di concepire la vita [...] il teatro è autentica vita ed insieme autentica finzione. Io ci vivo, come fosse vera ogni mia trasformazione, ogni mia fantasia [...] il teatro è uno spazio dove le allucinazioni si realizzano*» (pagina 18). Dalle parole di questo personaggio emerge la convinzione che il teatro (che altro non è che una forma di narrazione) rappresenti un modo di realizzazione della propria singolarità soggettiva in una pluralità di concretizzazioni che aprono un ventaglio di possibilità ampie e diversificate. Il teatro è dunque simbolo di un modo di concepire l'esistenza nel quale le identità plurime che si sperimentano non sono semplice *divertissement*, ma reale palestra attraverso la quale realizzare tutte le proprie potenzialità.

Il teatro diviene dunque il simbolo di quel "laboratorio" che è la nostra mente, uno spazio all'interno del quale l'esperienza umana assume un ruolo diverso, più pregnante, in grado di trasformare realmente l'attribuzione di senso che noi diamo alla nostra esperienza. Questa interpretazione viene riconfermata dalle

---

<sup>1</sup> Le frasi sono tratte da *Qualcuno era comunista* di Giorgio Gaber, "Il Teatro Canzone", 1991.

<sup>2</sup> Libera traduzione dall'originale.

frasi dieppe: egli, parlando Yanez, ricorda come, di fronte alla narrazione «*per noi uomini il primo meccanismo che si attiva nella mente è quello di prestar fede a tutto quello che, per esempio, si trova scritto. [...] Solo dopo aver creduto meccanicamente, un istante dopo, ci si accorge se l'informazione è degna di fede o è una falsità*» (pagina 191).

Queste parole appaiono straordinariamente in linea con i più recenti studi che collegano la fruizione della narrativa con la nostra capacità di «costruire una sorta di rappresentazione mentale» dei caratteri che incontriamo attribuendo loro sentimenti, emozioni, motivazioni e pensieri diversi dal nostro.

Tale esercizio mentale è il frutto di una capacità inferenziale che si riflette sulla capacità introspettive ed empatiche del lettore, ampliando i margini del suo orizzonte. Ciò accade perché il lettore e la storia nella quale si riflette sono lo specchio l'uno dell'altro: quando noi veniamo in contatto con una narrazione noi la interpretiamo a partire dalla nostra soggettività, e esercitiamo le nostre capacità empatiche per decodificare il pensiero e i sentimenti dei personaggi che agiscono all'interno dell'universo che si apre tra le pieghe del racconto, ma allo stesso tempo la narrazione ci offre uno schermo su cui proiettare una moltitudine di sensazioni, emozioni ed esperienze molto più ampie rispetto a quelle con cui verremmo in contatto nel corso di una vita terrena, ampliando il margine della nostra esperienza (Schneider 2001, 607; Zunshine 2006, 130; Oatley 2010, 22; Ryan 2010, 484).

Questa dinamica tuttavia può esistere solo ove esista un equilibrio dinamico tra la narrazione e il fruitore: ove tale armonia non sia presente, ove il lettore o lo spettatore non riescano a dialogare con il racconto, proiettandovi parte di sé, esso viene schiacciato dalla storia con cui viene a contatto, impoverendo invece che arricchire il proprio immaginario (Silva, 2013, 171-172).

Tale visione riecheggia nelle parole del Grande Alef, la quale parlando del teatro deformato espresso dalla civiltà di Rhaparirah, afferma che in esso non vi è una reale messa in gioco della soggettività del singolo, poiché è la storia a dominare, schiacciando con la sua forza le singole individualità con cui viene in contatto. Ciò accade quando tra uomo e narrazione non vi è equilibrio, quando la narrazione non parte dal desiderio di dialogare con la sensibilità dell'uomo ma «*lo schiavizza, [...] lo azzera e rende uno schiavo*» Ciò fa sì che essa non sia per

l'essere umano vera occasione di crescita, poiché il pubblico si limita a subire l'evoluzione, senza parteciparvi realmente. Esso diviene insomma una corruzione del vero teatro, quasi una sorta di macabra parodia che mistifica il senso profondo della narrazione (pagina 167).

Ripercorrendo il filo del discorso fin qui tracciato, appare evidente come il *fil rouge* che lega la mia lettura di questo romanzo è rappresentato dal cambiamento. L'interesse per il cambiamento è ciò che accomuna i tre generi letterari che si pongono come principali "ingredienti" del racconto; il cambiamento è ciò che scatena ma allo stesso tempo consente di superare le paure del protagonista; il cambiamento (o per meglio dire la possibilità di un cambiamento) quale risultato di una reale fruizione narrativa è ciò che guida simbolicamente al tema del teatro, centrale all'interno della vicenda. Ma perché il cambiamento è così centrale tra queste pagine? Perché attorno ad esso sembra ruotare ogni pagina di questa storia? Cosa intendiamo con il termine "cambiamento"?

Con il termine cambiamento si intende una trasformazione prodotta da specifiche cause, e viene distinto dal termine progresso o evoluzione proprio perché nasce da una tensione volontaria e individuale, dal desiderio di concretizzare una propria aspirazione. Proprio per questo il cambiamento è spesso legato alla crescita e alla ricerca di una propria evoluzione. Ma per percorrere questa strada è necessario sostenere la disponibilità al cambiamento del singolo. A partire dagli anni Cinquanta è emersa la necessità di sviluppare la predisposizione al cambiamento di ogni individuo, così da poter rispondere ai rapidi mutamenti della società e costruire, di fronte a problemi sempre nuovi e imprevedibili, soluzioni originali, rapide ed efficaci.

Se questo è vero per ogni essere umano, questo è particolarmente vero per coloro che si affacciano alla vita, per i bambini e i ragazzi per i quali il cambiamento è la radice stessa della loro esistenza, per i quali la crescita stessa è, per usare le parole di Jerome Bruner "allenamento al cambiamento", un cambiamento che incoraggiando quei mutamenti che essi sentono spontaneamente come necessari, li spinge a realizzarsi come individui e come membri di una società che vive e respira alla ricerca di un nuovo equilibrio.

Ecco perché questo libro si lega così strettamente al cambiamento: rivolgendosi con sincerità e rispetto ai piccoli e giovani lettori, coerentemente sceglie di abbracciare questo tema, che rappresenta un *sine qua non* per il suo pubblico, e lo fa scegliendo di riattualizzare di quegli elementi narrativi che sanno ancora porsi come stimolo attivo, pronto a incoraggiare chi ne percorra le pagine a compiere un viaggio dentro se stessi, cogliendo nella narrazione una finestra riflessiva che si apra come autentica e lucida analisi del proprio sentire.

## **Bibliografia**

BLEZZA PICHERLE S. (a cura di), *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita & Pensiero, Milano 2007.

Crago, Hugo. *Healing Texts: Bibliotherapy and Psychology in Understanding Children's Literature* (second edition). Ed. Peter Hunt. New York: Routledge, 2005. 180–90.

Gohlman, Susan Ashley, *Starting Over. The Task of the Protagonist in the Contemporary Bildungsroman*. New York: Garland Publisher, 1990.

Green, M. B. *Seven types of adventure tale: An etiology of a major genre*. Penn State Press, 1991.

Lu, Ya-Ling. *Children's Strategies in Coping with Daily Life: Does Information Matter?* , "Proceedings of the American Society for Information Science and Technology", 46.1, 2009, 1–22.

Mendlesohn, F., *The Inter-galactic Playground: A Critical Study of Children's and Teens' Science Fiction*. Vol. 14. McFarland, 2009.

JAUSS H.R., *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1989.

Schaeffer J.M., *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche editrice, Parma 1992.

Silva, Roberta. *Representing Adolescent Fears: Theory of Mind and Fantasy Fiction*. "International Research in Children's Literature" 6.2 (2013): 161-175.

Warrick, P.S., Greenberg M. H. *Introduction. Robots, Androids, and Mechanical Oddities: The Science Fiction of Philip K. Dick*, 1984.

Whyte, W. H. *The street is the river of life of the city, a place where we come together, the pathway to the centre*, 2009

### **Biobibliografia**

Roberta Silva ha conseguito il Dottorato in Scienze dell'Educazione e Formazione continua presso l'Università di Verona con una tesi sui fenomeni di contaminazione tra *Teen fiction* e media narrativi. Presso lo stesso Ateneo è assegnista di ricerca, docente a contratto e collabora con Luigina Mortari, Direttrice del Dipartimento di Filosofia, Pedagogia e Psicologia e con Silvia Blezza Picherle, docente di Letteratura per l'infanzia e Pedagogia della Lettura. Ha partecipato in qualità di relatore a convegni nazionali e internazionali. I suoi temi di ricerca riguardano la Letteratura per l'infanzia e i Media narrativi; il ruolo degli stereotipi, con particolare riferimento a quelli di genere, nei media; le tendenze del *fantasy* contemporaneo e il rapporto tra Letteratura per l'infanzia e *Theory of Mind*. Tra i saggi pubblicati si ricordano: *Il libro è in onda* (2007); *La voce della natura, tra il sublime e la quiete e Una casa all'estremo confine del mare* sull'opera di Astrid Lindgren (2008); *Lo schermo di carta. Tra letteratura per adolescenti e media audio visuali*, (2010); *Nei labirinti del fantasy* (2010); *The risk of conformity. Representing Character in Mass Market Fiction and Narrative Media* (2010); *Un'involuzione tra i vampiri. I prodotti culturali per adolescenti e i cambiamenti della figura femminile* (2011), *Representing Adolescent Fear: Theory of Mind and Fantasy Fiction* (2013)

### **L'autrice della posfazione**

Quando incontrai Roberta in un seminario della rivista 'Pepe Verde' scoprii un nuovo tipo di esperto di letteratura: un lettore che capiva quello che avevi scritto, che si divertiva quando c'era da divertirsi e rifletteva quando c'era da riflettere. Una lettrice ideale? L'ipostasi dei lettori che avrei voluto? Sì e no. Roberta è speciale, è anche tutto quello che ho detto ma è molto di più. E' la lettrice che collabora all'opera di creazione, di elaborazione, di sviluppo del tuo testo facendoti scoprire quello che in realtà pensavi anche se non eri riuscito ad esprimerlo in modo che tutti potessero capirlo.

Le ho chiesto di collaborare all'impresa ambiziosa de 'L'Utima Eneide, che ho scritto con Loredana Marano ma ho scoperto che ormai non posso più farne a meno, sono diventato Silvadipendente: capisco e godo quello che scrivo solo dopo aver parlato con lei! (*Luigi Calcerano*)