

retabloid

aprile 2022



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2022
«La natura è il paradiso.»
Emily Dickinson

Il copyright degli Atomi, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

La foto di copertina è di Ilya Mondryk.

Gli Atomi delle pp 5-11 sono i selezionati della call #10 – L'uomo disgraziato nella casa dei matti, 15 dicembre 2021-15 febbraio 2022.

Quelli di pp 12-13 sono gli Atomi invitati.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi della call #10 – L'uomo disgraziato nella casa dei matti	
Elisa Carini, <i>La stagione occulta</i>	5
Giulia Maria Falzea, #36	6
Caterina Pucci, <i>Carla dice</i>	7
Sabrina Quaranta, <i>Il pigiama buono</i>	8
Silvia Righi, <i>Incubatore</i>	10
Savina Tamborini, <i>L'orologio e la formica</i>	11
Gli Atomi invitati	
Ferruccio Mazzanti, <i>Ti amo solo quando vuoi uccidermi</i>	12
Montag, <i>Fulvo sole, rosa fiore</i>	13
Gli articoli	
# <i>Edwards, una gallese infelice nel Bloomsbury set</i>	
Margherita Ghilardi, «Alias», 3 aprile 2022	15
# <i>Quando un romanzo ci entra nel cervello</i>	
Giorgio Vallortigara, «Domenica», 3 aprile 2022	18
# <i>«Ho visto un fiore.»</i>	
Gianluigi Colin, «la Lettura», 10 aprile 2022	20
# <i>«Fibre, tessuti, telaio, tutto in me scricchiolava.»</i>	
Francesco Fiorentino, «Alias», 10 aprile 2022	23

# <i>Verso lo Strega: Daniela Ranieri</i>	
Laura Fontana, «Rivista Studio», 10 aprile 2022	25
# <i>Il libro parte male</i>	
Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 15 aprile 2022	29
# <i>Incontro con Kathy Ryan</i>	
Michele Neri, «d», 16 aprile 2022	30
# <i>«Russia, troppi intellettuali hanno chiuso gli occhi sul regime.»</i>	
Riccardo Michelucci, «Avvenire», 19 aprile 2022	33
# <i>Eva Mameli Calvino, una vita senza sprechi</i>	
Micaela Zucconi, «Io Donna», 23 aprile 2022	36
# <i>Manga mania</i>	
Mara Accettura, «d», 23 aprile 2022	38
# <i>Finisce l'officina, rifiorisce il paesaggio</i>	
Danilo Zagaria, «la Lettura», 24 aprile 2022	41
# <i>«Ms. Magazine», cinquanta anni dalla parte delle donne</i>	
Mariangela Mistretta, «d», 30 aprile 2022	43

Gli sfuggiti

# <i>La pandemia fa irruzione nella letteratura</i>	
Alexandra Alter, «la Repubblica», 20 marzo 2022	46
# <i>Perturbanti riflessi del digitale</i>	
Flavio Pintarelli, singola.net, 25 marzo 2022	49
# <i>«Ho fatto a pezzi il mito Salinger. E l'ho pagata cara.»</i>	
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 26 marzo 2022	53

Mendel

a cura di Alessandro Melia	56
----------------------------	----

Elisa Carini

La stagione occulta

Sopra il comodino c'è un gatto nero.

La vecchia lo accarezza anche quando le piscia nel letto e la stanza comincia a puzzare di piscia di gatto e fumo perché la vecchia fuma ventisei sigarette al giorno.

Ora se ne sta sdraiata sotto il letto, la vecchia.

Il gatto salta giù e si accovaccia contro le sue gambe brutte e magre e piene di vene sporgenti.

Anche Clarissa aveva un gatto.

Marianna glielo dice subito, alla vecchia.

I passi di mamma ancora picchiettano sul pavimento verso l'uscita e Marianna anziché piangere dice: «Anche Clarissa aveva un gatto».

La vecchia le chiede che cavolo ci fa lei in un posto come quello.

Da quando Marianna ha trovato il coraggio di dirlo a mamma, alla maestra e soprattutto da quando l'ha scritto in una lettera per Clarissa, ma che Clarissa non leggerà mai perché Clarissa è morta, dirlo è diventato facile come dire: ciao come stai? io sto bene e tu?

La vecchia le chiede ancora che cavolo ci fa lei in un posto come quello e quando Marianna glielo spiega la vecchia dice: «Oh... la tua Clarissa sognava solo una manciata di lamponi e invece il campo è bruciato».

Il gatto sbadiglia e sotto il letto la vecchia si accende la sigaretta numero tredici. Marianna sente il rumore del fiammifero che sfrega contro la superficie ruvida della scatola.

«Lo senti? Ha preso fuoco un altro campo» dice la vecchia, e il fumo riempie piano la stanza.

«E domani ne brucerà un altro ancora perché alle bambine come te non ci crede mai nessuno.»

Marianna si stringe le ginocchia al petto e adagia la fronte contro il vetro appannato. Guarda mamma che si butta tra le braccia di suo padre. Quando lui alza gli occhi, Marianna torna a fissare i piedi brutti della vecchia, che da sotto il letto prende a canticchiare: «Alla stagione occulta / ti ho amor mio sacrificata». Marianna sente l'auto dei suoi genitori che si allontana e mentre la vecchia fischieta il gatto posa su di lei i suoi occhi tondi e gialli.

Elisa Carini (1995) vive tra Milano e Firenze. Lavora come lettrice e traduttrice editoriale e scrive. Un suo racconto è apparso su «Pastrengo».

Giulia Maria Falzea

#36

Inserire gli occhi è il momento più critico: sono due biglie di vetro smerigliato che se cadono si rompono. Isidoro infila il braccio nell'apertura del collo della bambola #36, tra indice e medio tiene il picciolo di una biglia/occhio, i movimenti sono millimetrici, deve stare attento a non urtare le pareti di silicone. Quando li incolla si lascia guardare per mezzo minuto e anche i suoi occhi si fanno biglia.

Le chiamano rinate. Sono del tutto simili a un neonato vero. Isidoro lavora in una stanza chiusa a chiave, nessuna finestra, neanche un quadro, solo un orologio che fa tic tac. Ha dodici nuance di fondotinta, ovatta, matite nere e grigie, ciglia finte da tagliare sugli occhi. Ha quattro contenitori di plexiglass dove galleggiano le gambe destre, le sinistre, le braccia destre, le sinistre e le teste. Le biglie/occhio sono chiuse in un cassetto del tavolo da lavoro, per i capelli veri ha un armadio, bianco anche quello. Per ogni bambola ci mette cinquanta ore, esclusi i tempi di asciugatura. Ogni bambola costa 500 euro. Isidoro non ha un sito internet, né una pagina Instagram, lavora con il passaparola. Tutto regolare, si paga con bonifico e lui emette fattura. Le donne – sono quasi tutte donne – non le vuole incontrare. Lo contattano con un sms e lui risponde a tutte: chiede una foto e due righe di presentazione. Non vuole sapere il nome del bambino. Sente il loro dolore trasudare dalla carta, dalle foto, dalle due righe di presentazione. Non vuole sapere il nome, devono solo prendere il posto dei bambini perduti o mai avuti. Le chiamano rinate.

Guarda la foto di #36: il dolore degli occhi Isidoro lo ha copiato sulla bambola. Il dolore di un altro trattenuto nelle biglie/occhi, nella pelle di silicone, nei capelli veri.

Quello che ignorano le donne – sono quasi tutte donne che ricevono la bambola rinata e piangono per un giorno intero – è che Isidoro ne fa sempre due copie.

Giulia Maria Falzea è nata nel sud della Puglia, è autrice, con Claudia Gori, di *Anatomia dei Sentimenti. Guida illustrata alle relazioni amorose* e di testi teatrali. I suoi racconti sono usciti su *Secret Garden* di Alessandra Calò (Danilo Montanari editore), *Musa e Getta* (Ponte alle Grazie), «Bomarscé» e «Narrandom». Ha tre gatti e un marito musicista.

Caterina Pucci

Carla dice

Prima o poi tutti gli zii diventano spietati coi nipoti.

Carla dice che trattengono la cattiveria finché non cresci abbastanza da avere imparato il pudore, così se sono troppo perfidi non c'è rischio che scoppi a piangere. Zio Gino però non si era mai fatto scrupoli e aveva cominciato a torturarci prestissimo.

Odiavamo soprattutto quando ci faceva le domande – la chiamavamo «l'Inquisizione» –, sembrava dovesse controllare l'esattezza delle risposte, cronometrando le nostre esitazioni, senza scoraggiarsi neanche di fronte a silenzi e sguardi bassi.

Carla dice che quando era ancora ricco aveva affittato una grossa casa al mare. Aveva fatto i soldi – era bravo a convincere gli altri a fare il lavoro al posto suo – e allora ci invitava a passare lì il fine settimana, ma solo ogni tanto, quando non aveva nessuno di più importante da ospitare.

Carla dice che una volta, con la scusa di insegnarle a nuotare, l'aveva buttata a tradimento nell'acqua alta ed era rimasto a guardarla annaspere finché zia Lidia non si era precipitata a tirarla fuori.

Niente comunque era peggio di quello che avevano lasciato che facesse a Titti.

Era sparita già da qualche ora quando l'avevano sentita urlare come una pazza. Il sole se l'era mangiata per bene, portandosi via tutto un primo strato di pelle, che non sarebbe mai ricresciuto completamente. Alla fine di quell'estate, della faccia non restava che una scorza annerita e ruvida.

Poi c'è stato quel fatto grave che non posso ancora raccontare perché non ho il permesso. Carla dice che sono finiti i soldi, le ustioni, i pranzi, gli inviti, gli annegamenti. Per fortuna, anche le domande.

Caterina Pucci (1990) scrive in giro, sulla carta e sul web. Ogni tanto fa l'attrice. Un racconto che non si vergogna di far leggere è apparso su «Chirocene», primo numero della rivista «Naviganti d'Appennino» (Hacca).

Sabrina Quaranta

Il pigiama buono

«Così?»
«Sembra che stai pregando.»
«La gente lo fa in questi casi.»
«Non sai neanche il Padre Nostro.»
«Allora così?»
«Tipo faraone?»
«Sì.»
«Sarebbe da te.»
«Che vuol dire “da me”?»
«Megalomane.»
«Meglio così?»
«Così può andare.»
«Quale tengo sopra?»
«Quella con la fede.»
«Siamo d'accordo. Così.»
«Sicuro di quel pigiama?»
«È il pigiama buono, me l'ha regalato mia madre.»
«Non l'hai mai messo, a parte quella volta che credevi di aver mangiato i funghi velenosi.»
«Infatti è per le grandi occasioni, l'ho portato apposta.»
«Sarà contenta tua madre.»
«Non posso mica farmi trovare in giacca e cravatta.»
«Non sarebbe tanto diverso.»
«Dovrei lasciare un biglietto di istruzioni. Così se per caso mi giro nel sonno mi rimettono a posto.»
«Se ti trovano subito. Se ti irrigidisci poi devono spaccarti le ossa per sistemarti.»
«Passano tutte le mattine, sicuro che mi trovano. È per questo che sono venuto qui.»
«Se lo dici tu.»
«È ora?»
«Due minuti.»
«La storia delle undici esatte è un po' da matti.»
«È l'ora in cui sono nato, dà un senso di ciclicità.»
«Mica chiudi gli occhi e succede, magari capita tra due ore.»

«È la filosofia di base che conta.»
«Per carità.»
«È da matti anche questo?»
«La filosofia di base?»
«No, parlare con un morto.»
«Direi.»
«Anche Sergio parlava con i morti, a vent'anni.»
«Vero, ha evocato Togliatti sul tappeto del nostro salotto.»
«Dov'è finito quel tappeto?»
«L'ho buttato.»
«Bugiardo.»
«Giuro.»
«Era pieno di ricordi.»
«Era pieno di buchi di sigaretta, macchie di mate e di vino.»
«Come l'hai buttato?»
«L'ho messo per dritto nel cassonetto, avvolto in quel lenzuolo orrendo del corredo di tua madre.»
«Un vecchio tappeto come tanti.»
«Suppongo di sì.»
«Devo togliermi questo pigiama.»
«Non saresti proprio un bello spettacolo.»
«Devo inventare qualcosa per fare in modo che lo sappiano.»
«Chi?»
«Gli altri. Tutti.»
«È tardi ormai. Sono le undici.»
«Domani allora.»
«Magari domani, sì.»

Sabrina Quaranta ha ventotto anni e vive in provincia di Torino. Ha frequentato la Scuola Holden diplomandosi nel 2019. Ha pubblicato il racconto *La buccia e Margherita* su «Narrandom» e si è classificata prima al concorso La venticinquesima ora della scuola Belleville (edizione 2021-2022) con il racconto *Piena*.

Silvia Righi

Incubatore

La ragazza con le branchie uscì dal lago per tornare da lui, quella notte. Si aggrappò all'erba marcia della riva e si trascinò in superficie. Mentre aspettava che la membrana della coda si spaccasse in due, rivelando le gambe bianche e umide come albumi, ripensò alla promessa che aveva fatto all'uomo molti anni prima. «La tua vita sarà di nuovo tua, un giorno.» Si incamminò verso il manicomio; le grida strozzate, gli scoppi di risa la raggiungevano già a quella distanza. Per settantatré anni, lui aveva custodito dentro di sé un ricordo che le apparteneva e ormai, come accadeva a tutti gli Incubatori, si stava consumando; doveva riprenderselo prima che fosse tardi e cercare un Incubatore più giovane, possibilmente un bambino. La ragazza strisciò lungo il muro, la finestra dell'uomo era la più vicina al lago. Lei sorrise. Anche da piccolo era stato attirato dall'acqua, era la ragione per cui lo aveva scelto come Incubatore: quel giorno, tra i bambini che giocavano sulla riva, solo lui si era tuffato dove non si toccava con i piedi e lì, nel buio, lei lo aveva preso.

La camera era spoglia; l'uomo stava fermo sulla poltrona, lo sguardo di vetro. Lei sperò che lo shock del risveglio non lo uccidesse. Capitava, le sorelle l'avevano avvertita: spostare i ricordi dentro agli umani significava costruire un nido nel loro cervello, bucarlo, deformarlo. Eppure non esisteva altro modo per salvare la memoria della sua specie.

Le lancette dell'orologio non si muovevano. Buffo, pensò la ragazza con le branchie, per qualcuno intrappolato nello stesso ricordo da settantatré anni. Il respiro dell'uomo gonfiava la stanza. Scivolò al suo fianco e, nella luce morta della notte, gli conficcò l'unghia dentro la tempia. «Non avercela con me,» disse accarezzandolo «la tua disgrazia è solo un caso».

Silvia Righi vive a Milano. Si occupa da sei anni di comunicazione ed eventi culturali. Sue poesie e interventi critici sono apparsi nei blog «Le parole e le cose» e «Nuovi Argomenti». Con il racconto *Cercate Raperonzolo?* è tra i vincitori del bando italotedesco 2021 della Fondazione Heimann. Nel 2020 è uscita per Nem la sua opera prima, *Demi-monde* (premio Pordenonelegge Poeti di vent'anni).

Savina Tamborini

L'orologio e la formica

Dalla cucina arrivano zaffate di sugo e aglio, il telecronista strilla, lo stadio esulta. Il solito gruppetto guarda la partita. «È finita! Avemo vinto, grande Roma!» Si abbracciano, Damiano spegne la televisione.

Zia Stella è seduta nel refettorio, ha le palpebre gonfie e la testa appoggiata sulla mano. Con un dito segue il contorno del papavero scolorito sull'incerata. Il tempo non passa mai anche se le lancette avanzano senza sosta. Sopra l'orologio c'è l'insegna della residenza Mente verde. Il logo: una mela.

Damiano lascia i tifosi infervorati e le viene incontro con le mani sulle orecchie. «Me scoppia la capoccia, ma quando se magna? C'ho 'na fame!» Si siede vicino a lei.

Zia Stella apre la bocca sdentata, ci ficca dentro la mano. «A Damia' guarda, me dondola.»

Damiano si mette le mani in faccia. «No Stella, pe' carità, me fa 'mpressione!»

Stella fa traballare il dente, lo muove con la lingua. «So' state 'e formiche.»

Damiano la guarda avvicinando il viso. «Ah, sì?»

«Di notte 'na formichella m'è entrata in bocca. L'operaie l'hanno seguita in fila indiana.

E spigni di qua e spigni di là; se lo volevano portà via.»

Zia Stella spalanca la bocca. «Tanto ormai ce siamo, vedi?»

Damiano chiude gli occhi. «A Stella, ma la vuoi finì, così lo stacchi!»

Un tonfo sul pavimento fa sobbalzare Damiano, zia Stella allunga il collo. Per terra c'è un coltello e una chiazza rossa. Ride. «Ah, ah, ma che è sangue?»

«None, none, è sugo» sghignazza Damiano.

Le lancette si avvicinano all'ora.

Arriva l'infermiera. «Tieni Stella, la tua Ms.»

Zia Stella sorride. «Grazie, troppo buona, manco era finito er tempo.» Afferra la sigaretta.

«Tiè, il resto.» Le porge il dente.

Savina Tamborini ha pubblicato un cd di fiabe, un saggio su Elsa Morante e racconti su riviste letterarie tra cui «Crack», «Malgrado le mosche» e «Split». Su «Crack» esce Figurarsi, una rubrica queer sulle figure retoriche.

Ferruccio Mazzanti

Ti amo solo quando vuoi uccidermi

Nonostante tutto ha i capelli perfettamente ordinati. Un rivolo di sangue le sta colando dalla tempia. Afferro gli occhiali, che mi sono caduti a terra, maledetta miopia, per cercare di vederla meglio, ma mentre mi chino ho paura che avanzi per colpirmi. Chissà perché non lo fa. Sento che ansima e l'odore della frutta marcita che da settimane mi chiede di buttare. Raccolgo gli occhiali e appoggio nuovamente la schiena sulla parete dietro di me. Cerco di risparmiare le forze. Finalmente la vedo là, immobile come un incubo che ritorna notte dopo notte.

Le lentiggini e le guance rosse, le spalle che si alzano e si abbassano, il sangue che cola dalla tempia sinistra, le labbra viola, lo sguardo fisso su di me, due palle nere al posto degli occhi, sembra un insetto, è senza palpebre, la pupilla spalancata sull'intero orizzonte delle percezioni, le narici che si dilatano e si restringono, le vene del collo gonfie e i piedi allineati, come se dentro di lei non fosse rimasto più nulla, svuotata fin dentro alle ossa, se non per quel respiro e quello sguardo collerico fisso su di me.

La sua ira è la cosa più dolce che c'è. Nel suo campo visivo non rimane che il mio corpo; e viceversa. Le trema la mano mentre cerca qualcosa sul tavolo della cucina, mi fissa come un rettile: siamo qui solo noi due. Poi afferra un coltello e la bocca le si deforma in un sorriso complice.

Dio mio, che spettacolo che è.

Fa un passo in avanti, due passi, tre passi, alza il coltello, quattro passi, vuole uccidermi, cinque passi, non ne può più, sei passi, è sfinita, sette passi, vuole farla finita, otto passi, ma quanto cazzo è bella, io la amo, nove passi, la amo, dieci passi, mai amata così tanto. Mi guarda come chi ormai ha accettato l'orrore, non posso io amarla di più.

Ferruccio Mazzanti nasce nel 1983. Si laurea in Filosofia estetica con una tesi sul romanzo postmoderno. Cofondatore di «In fuga dalla bocciofila», scrive per numerose riviste cartacee e on line. Ha esordito col romanzo *Timidi messaggi per ragazze cifrate* edito da Wojtek.

Montag

Fulvo sole, rosa fiore

Tra ruderi sommersi, tra cavi e carcasse giacenti, dall'alto soffitto sfolgora il sole: rosei tentacoli si snodano e fanno famiglia sui muri, suggono ceneri e briciole proteiche, conducendole in tensione al giallo centro, polpa rimbombante che lenta respira, lenta avanza, si offre al nemico, lo attende, lo attira.

Notata, la muffa d'ambra, scorta fra i resti da uno sguardo predante, membra squamose la studiano, tra le rocce celate la puntano. La mandibola, già protesa verso il cuore esterno, pregusta la carne esposta, e lunghi istanti di nervosa attesa: bulbi vigili, muscoli tesi e artigli pronti, lingua corrente sui denti. Il rettile s'avventa sul grumo e rapido azzanna, lo spolpa, assapora il saccarosio ferrigno, e di viscere e succhi si lorda mentre spillano fiumi di spore dai gangli, e spezza e sbrana gli scarni tentacoli: cadono dalle pareti addobbi svuotati, lembi di un'unità disgregata.

Ritorna al nido anfibio, satollo, inaccorto delle vene giallastre che minute gli striano il ventre, che tra le scaglie affiorano lente, fino a coronargli il cranio. Tardi comprende di essere invaso, prova a vomitare, a spredare il boccone, ma i secreti gastrici non curano, si torcono le costole, le viscere cedono e, aggrappate alle pareti, le spore corrodono vene e neuroni, fanno del suo corpo un abitato, un carnoso antro dove ricomporre il ciclo, un mondo ocre di microbici mondi. La tana accoglie, ma la creatura non sa più riconoscerla, la creatura mutata s'addentra fino agli sperduti cuccioli, che ignari attendono la bocca materna, che la spoglia vitale ricada, ma le fauci si sfrangiano in tre petali, fiore folle e violento, da cui tentacoli rosei sprizzano e contagiano, avvolgono e mutano. La prole ibridata s'immerge, un rintocco l'attira al fondale e, sempre più flebili, tramontano le vene solari.

Montag è un collettivo composto da Niccolò, Lorenzo e Luca, attivo tra Roma e Torino. Montag nasce in pandemia con l'idea di scrivere un romanzo a sei mani, tramite una tecnica di composizione simultanea a distanza, ispirata all'improvvisazione jazz. Suoi racconti sono comparsi su «Marvin», «retabloid», «Neutopia» e «Quaerere».

Margherita Ghilardi

Edwards, una gallese infelice nel Bloomsbury set

«Alias», 3 aprile 2022

Ospite ammirata di Dora Carrington e di Garnett, Dorothy Edwards non si ambientò mai a Londra: così tornò in Galles dalla madre e poi si uccise

La prima dei Bloomsberries era stata Dora Carrington, anzi Carrington, come la pittrice voleva essere chiamata. Benché non si sentisse mai sicura delle proprie opinioni letterarie, il libro di quella «nuova scrittrice» le sembrò rivelare un talento indiscutibile. «Amo molto il suo punto di vista» scrisse di lei a un amico nel giugno 1927. Il libro è una raccolta di racconti intitolata *Rhapsody* e uscita all'inizio di quell'anno, l'autrice si chiamava Dorothy Edwards e abitava in una strada anonima e borghese di Rhiwbina, sobborgo a nord di Cardiff, in Galles. Per gli inglesi più o meno una colonia. Nel 1930, dopo averla ospitata a Ham Spray, la casa di campagna nel Wiltshire che divideva con Lytton Strachey, a lei Carrington rivolgerà parole che non suonano di circostanza: «È difficile dirle quanto ami i suoi libri. Li ho letti più volte di ogni libro con l'eccezione di *Cime tempestose* – non avrei mai creduto che sarebbe venuta qui».

Era uscito nel 1928 anche il secondo libro di Dorothy Edwards, in questo caso un romanzo che attirerà l'attenzione di David Garnett, altro protagonista del Bloomsbury set e autore ormai affermato del funambolico *La signora trasformata in volpe* (1922). Alla narratrice, invitandola a Londra, scriveva: «In *Sonata d'inverno* ha dimostrato di essere un grande scrittore e assolutamente originale: il suo campo è

limitato, ma in letteratura e in poesia, a differenza che in architettura, la dimensione non conta...». Era sincero? O i suoi elogi erano soltanto le iperboli di un impunito seduttore, fiducioso di incontrare una ragazza più attraente di quella che nel gennaio 1929 gli parve «bassa e grassoccia», avvilita nei «goffi abiti cuciti in casa», con i denti superiori così «grandi e sporgenti» da deturpare una faccia che avrebbe potuto essere bella? Difficile escluderlo. Tuttavia quegli elogi il romanzo li merita davvero. Adesso disponibile per il lettore italiano nella traduzione impeccabile, esattamente intonata e ritmica, di Francesca Frigerio, *Sonata d'inverno* (Fazi) avrebbe meritato anche una fortuna critica meno distratta, una caduta meno precipitosa nell'invisibilità. È infatti un assoluto, per quanto piccolo capolavoro. Più prezioso perché è anche l'ultimo libro che l'autrice abbia scritto.

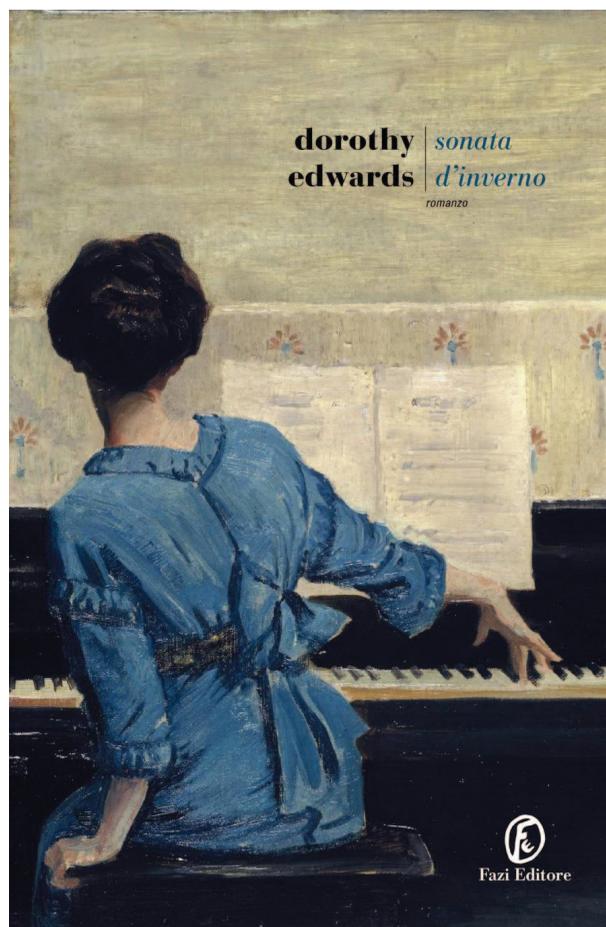
Nata nel 1903 a Ogmores Vale, una cittadina mineraria del Galles meridionale, Dorothy Edwards era figlia unica di un'insegnante e di un preside. Il padre era un uomo carismatico: socialista, vegetariano, figura di spicco dell'Independent Labour Party. Nel '19, due anni dopo la morte di lui, Edwards segue la madre a Cardiff e nel '24 si laurea allo University College of South Wales and Monmouthshire in filosofia e greco. Risale all'anno seguente la

pubblicazione del suo primo racconto, «The Country House», poi riproposto in *Rhapsody*. Malgrado intendesse diventare una cantante lirica – dalla musica provengono del resto i titoli di entrambi i suoi libri – continuò a scrivere racconti anche durante il viaggio in Europa che intraprese nel 1926 con la madre, forse desiderosa di offrirle una distrazione dopo la fine catastrofica della relazione con un suo assistente. Avvia in Europa, ma la concluderà da un'amica nello Yorkshire, anche la stesura di *Sonata d'inverno*. Si manifestano tuttavia già nel corso del viaggio l'amaro sentimento di disappartenenza e l'incapacità rovinosa di radicarsi nella vita che sempre la tormenteranno.

Reso più acuto dall'incontro con gli «scapestrati» di Bloomsbury, tra cui Virginia Woolf le appare come «un levriero di acciaio», il disagio diventa insopportabile quando all'inizio del 1933 accetta di stabilirsi nella mansarda della casa londinese di Garnett e di sua moglie Ray, che le offrono la possibilità di dedicarsi esclusivamente alla scrittura in cambio di qualche ora da trascorrere con il loro figlio più piccolo. Aveva confessato nel suo primo racconto: «È un grave imbarazzo quando una ragazza ha vissuto così sola senza amici e ha fatto sogni sul futuro e sull'amore e si è costruita, come fosse vero, un mondo tutto suo; poi all'improvviso in questo mondo irrompe qualcuno che non è solo un sogno ma anche un fatto, e il fatto sembra entrare perfettamente nella cornice, e se non entra lei lo forza, e resta a piangere e a rompersi il cuore perché non può rinunciare né ai sogni né alla realtà». Benché a Cardiff non riesca a lavorare perché si sente ormai lontana da un ambiente che pure le appartiene e la cui differenza rivendica per sé, a Londra si trova fuori posto tra gli highbrow che definisce suoi «nemici ereditari»; non sa mutare in una ragazza diversa la «cenerentola gallese» descritta più tardi da Garnett. Tornata dalla madre a Rhiwbina in dicembre, all'alba del 6 gennaio 1934 viene trovata morta sui binari del treno. In tasca un biglietto: «Mi uccido perché non ho mai amato sinceramente nessun essere vivente in tutta la mia vita. Ho accettato

gentilezza e amicizia e perfino amore senza gratitudine, e non ho dato niente in cambio».

L'impossibilità di comunicare e stringere legami, anche di assimilarsi in un luogo e cogliere l'occasione di una frattura interiore per imporre un cambiamento alla propria rigida esistenza; la costrizione letargica dentro un universo paralizzato sono i temi su cui è costruita l'architettura di *Sonata d'inverno*. Adottando la forma tripartita di una sonata, se i due capitoli centrali sono saldati tanto dalla continuità cronologica quanto dalla presenza di un ospite, Edwards imprime al testo un ritmo squisitamente musicale grazie all'infinita variazione e ripresa di lessemi e sintagmi, alla ripetizione di immagini-sequenze, ricordi. La narrazione è condotta in una



«È un grave imbarazzo quando una ragazza ha vissuto così sola senza amici e ha fatto sogni sul futuro e sull'amore e si è costruita, come fosse vero, un mondo tutto suo; poi all'improvviso in questo mondo irrompe qualcuno che non è solo un sogno ma anche un fatto.»

terza persona atona, per quanto sia udibile a tratti il timbro della voce autoriale; l'azione si svolge in una località e in un tempo indefiniti, la sua durata è quella di un inverno. «C'è, inoltre, qualcosa di piuttosto sgradevole nell'inverno; è freddo e gelido e tutto pare immobile, e tuttavia si ha l'impressione che nulla resti quieto» legge verso metà del romanzo una sua esatta *mise en abyme*.

Della stagione che racconta, l'autrice utilizza l'intera tavolozza: tra le infinite sfumature di bianco e di grigio e di nero risaltano, quasi sparse a caso sopra una coperta di neve, pennellate di colore come un abito da ballo arancione. Lo stile, modernista e dunque anche intenzionalmente naïf, si direbbe denudato



più che spoglio, raffreddato con il ghiaccio, terso ma in profondità increspato da brividi.

I personaggi sono gli attori di un dramma da camera e la scena è composta da due case: due giovani sorelle vivono con la zia e un cugino nella casa bianca sulla collina davanti a cui si stagliano tre abeti; una ragazza molto meno istruita e meno agiata abita con la madre e il fratellino in una più popolare casa di paese dove affittano una stanza a un impiegato. L'impiegato, poiché lo invitano spesso a suonare il violoncello, si illude di ridurre la distanza anche sociale con la famiglia della casa bianca. Le donne sono silenziose, quasi tutti gli uomini non fanno che parlare. Però le donne pensano: «Forse se si potesse imparare a essere ricettivi rispetto a ogni sensazione e a ogni impressione che ci colpisce, trascurando del tutto ciò che ci aspettiamo o ciò che desideriamo, saremmo perfettamente felici» afferma per l'autrice la sorella maggiore. Arrivi e partenze, incontri intenzionali o fortuiti, percorsi dritti o circolari non si direbbero spostare niente. Malgrado bucaneve e crochi alla fine pungano il suolo, un sentimento di rinuncia sembra ibernare l'esistenza di ogni personaggio, bloccarne l'emotività e la segreta inquietudine. Più dei silenzi o delle parole ci narra di loro il paesaggio, limitato nello spazio ma rappresentato da Edwards con una varietà sorprendente di luci, forme, suoni. «Il paesaggio nei romanzi di Thomas Hardy è più di uno sfondo per la trama. È molto più di questo – è perfino più importante di ogni personaggio; è quasi il protagonista» scriverà in un saggio del 1929. L'ultimo paesaggio che videro i suoi occhi fu invernale: chissà se da qualche parte all'orizzonte c'era una casa bianca con tre abeti.

Giorgio Vallortigara

Quando un romanzo ci entra nel cervello

«Domenica», 3 aprile 2022

Attraverso la corteccia somatosensoriale e motoria e l'aumento della connettività, la lettura ci fa «sentire» e muovere come se fossimo i personaggi della storia

«Dio creò l'uomo perché gli piacciono le storie.» Mi è venuta in mente questa frase di Elie Wiesel leggendo il libro di Daria Bignardi in *Libri che mi hanno rovinato la vita e altri amori malinconici* (Einaudi), anche se, debbo vergognosamente confessare, a parte *Celestino* e *Zarathustra*, molti degli innumerevoli altri libri di cui parla la Bignardi io non li ho letti. Però sapere di tutti questi libri che devo ancora leggere mi ha rallegrato la giornata. La ragione del mio interesse, non essendo un critico letterario, ha a che fare, *ça va sans dire*, con il cervello.

Cominciamo dalla domanda più semplice: i libri possono cambiare il cervello? Ovvio che sì, ma in che forma precisamente è da verificare. Mentre leggiamo una storia, due reti neuronali complementari ma distinte sono all'opera e ci consentono di osservare, con l'occhio della mente, le scene e gli spazi in cui sono collocati gli eventi narrati, l'altra i personaggi della storia, i loro comportamenti e i loro stati mentali. Quest'ultimo aspetto, in particolare, che gli psicologi cognitivi chiamano «teoria della mente» riguarda la capacità di mettersi nei panni degli altri per comprenderne e prevederne i pensieri e quindi le azioni: una capacità fondamentale per la nostra vita quotidiana, che viene utilizzata altresì per comprendere i caratteri e le vicende dei protagonisti delle storie.

Quando leggiamo è come se letteralmente sentissimo (con la corteccia somatosensoriale) e ci muovessimo (con la corteccia motoria) nel modo in cui sentono e si muovono i personaggi della storia in cui ci immedesimiamo. Il neuroscienziato Gregory Berns ha mostrato che leggere un romanzo conduce un significativo aumento della connettività in alcune regioni del cervello implicate nella comprensione di un testo (nel giro angolare e sopramarginale sinistro) e nel cosiddetto *perspective-taking* (nel giro temporale posteriore destro).

Qualche anno fa lo psicologo sociale Emanuele Castano ha pubblicato su «Science», assieme a un suo studente, David C. Kidd, una ricerca volta a verificare se la qualità di quello che si legge possa influenzare la teoria della mente. Per gli esperimenti furono selezionati un certo numero di libri assegnati a caso ai diversi gruppi di partecipanti. Un gruppo fu impegnato nella lettura di titoli di narrativa «letteraria», che includeva romanzi e racconti di valore riconosciuto dagli esperti; un secondo gruppo nella narrativa di «intrattenimento», per esempio l'horror, e un terzo nelle opere «non fiction», per esempio i saggi di tipo storico. La teoria della mente dei soggetti fu valutata dopo la lettura impiegando dei test standardizzati. In uno di questi, ad esempio, vengono mostrate delle fotografie in bianco e nero di alcuni volti e il soggetto

deve indovinare quale sia l'emozione provata dalla persona raffigurata. I risultati rivelarono che i soggetti assegnati alla lettura della narrativa letteraria ottenevano in media punteggi migliori rispetto a chi aveva letto libri di intrattenimento o saggi.

Una differenza tra narrativa di intrattenimento e narrativa letteraria, come ci hanno insegnato i teorici come Bruner, Barthes e Bakhtin, è che nella prima il lettore ha un ruolo eminentemente passivo mentre nella seconda è richiesto un ruolo attivo al lettore, il quale deve estrarre i significati per conto suo. Tuttavia, questo non deve essere interpretato come evidenza che la narrativa letteraria sia «migliore» di quella di intrattenimento.

In uno studio più recente Castano' con i suoi collaboratori ha indagato gli effetti dell'esposizione all'uno o all'altro genere di narrativa non solo in relazione alle capacità di teoria della mente, ma anche in riferimento a un costrutto teorico che gli psicologi sociali chiamano «complessità attribuzionale» (Attributional Complexity) e che gli pricometrismi hanno operazionalizzato su scale di misura i cui valori numerici possono essere stabiliti con grande precisione grazie a opportuni test e questionari. Il costrutto si basa sulla motivazione a comprendere i comportamenti degli altri preferendo le spiegazioni più complesse, con l'idea, perciò, che i comportamenti dipendano da forze sia interne sia esterne all'individuo, dall'interazione con gli altri e che, oltre ai fattori immediatamente presenti, i comportamenti possano dipendere anche da fattori distali, le cose accadute agli individui nel loro passato. Ora, i risultati degli studi hanno mostrato come la consuetudine con la narrativa letteraria sia associata a una maggiore complessità attribuzionale (mentre una maggiore consuetudine con la narrativa di intrattenimento è negativamente correlata con essa). Questo sembrerebbe una cosa buona, perlomeno a livello sociale. Tuttavia a livello individuale una maggiore complessità attribuzionale può agire come un elemento di ritardo o di distrazione nei processi decisionali. Inoltre, vi sono prove che una maggiore complessità attribuzionale possa

«L'esposizione alla narrativa letteraria pare associata con un **minore egocentrismo** nel giudizio sociale.»

essere associata negativamente con la salute mentale. Ad esempio, l'esposizione alla narrativa letteraria pare associata con un minore egocentrismo nel giudizio sociale (*egocentric bias*), ma quest'ultimo pare positivamente correlato con la salute mentale. Tra le conseguenze negative dell'esposizione alla narrativa letteraria vi sarebbe anche il fatto che producendo un miglioramento nell'accuratezza con cui si valutano le relazioni sociali essa può risultare nefasta per le relazioni interpersonali.

Castano' e collaboratori si spingono anche più in là suggerendo che la narrativa letteraria e di intrattenimento possano avere effetti opposti sui livelli di ansia: l'esposizione alla letteratura d'intrattenimento, la quale essenzialmente tende a confermare le nostre aspettative sul mondo, riduce l'ansia esistenziale associata alla conoscenza dell'inevitabilità della nostra morte, mentre la narrativa letteraria, che sfida e mette in dubbio continuamente le nostre aspettative, può solo accrescerla.

Insomma, mentre dal punto di vista del funzionamento delle nostre società i processi mentali che sono promossi dalle abitudini alla lettura della narrativa letteraria appaiono altamente desiderabili essi potrebbero essere indesiderabili dal punto di vista della salute psicologica individuale. Sono profondamente convinto che la biochimica entri profondamente nelle faccende umane. Daria Bignardi sembra condividere, seppure con riluttanza, lo stesso pregiudizio: «Che se fossi nata con più o meno serotonina o dopamina o estrogeni o non so che diavolo, non avrei letto o guardato tante opere con la stessa emozione? Mi secca pensarlo». Ma in fondo che importa la biochimica o la neuroscienza? «Un libro» diceva Franz Kafka «dev'essere un'ascia per rompere il mare ghiacciato che è dentro di noi».

Gianluigi Colin

«*Ho visto un fiore.*»

«la Lettura», 10 aprile 2022



Georgia O'Keeffe è stata un'artista che ha saputo unire la sensualità, l'eleganza sofisticata e una potente letteratura della natura

«Ognuno ha molte associazioni con un fiore. Alzi la mano per toccarlo, o ti pieghi in avanti per annusarlo, o magari lo tocchi con le labbra quasi senza pensarci, o lo dai a qualcuno per compiacerlo. Ma raramente ci si prende il tempo per vedere davvero un fiore. Ho dipinto ciò che ogni fiore è per me e l'ho dipinto abbastanza grande in modo che gli altri possano vedere quello che vedo io»: queste parole di Georgia O'Keeffe possono rappresentare la chiave di lettura della sua pittura, un modo di vedere in cui la spontanea sensualità si coniuga con una visione poetica della natura.

Davvero tra le sale della Fondazione Beyeler di Basilea viene spontaneo chiedersi: che ci vedeva in un fiore Georgia O'Keeffe? Verrebbe da dire subito citando Courbet: *L'origine du monde*, naturalmente. Comunque sia, molti suoi dipinti sono pervasi da un erotismo latente (talvolta esplicito) in questa mostra raffinata e importante (con 85 opere) dove la grande pittura dell'artista americana emerge nella sua letteratura complessa, tra eleganza sofisticata e potente narrazione naturalistica. Una mostra in cui si coglie l'evoluzione cronologica della sua identità, anche quella meno conosciuta (se non nascosta) in cui silenziosamente si sottende a quell'infanzia a tratti veramente difficile e dolorosa in cui si celava la vitale necessità di trasformazione, quel vigoroso

bisogno di abbandonare le origini per trovare una nuova libertà. Da qui è nata quella che oggi è considerata l'icona dell'arte moderna americana.

È la biografia, oltre alla pittura, a raccontare l'identità di questa ragazza del Wisconsin alla quale già a undici anni viene riconosciuto un precoce talento per la pittura. Un talento affiorato grazie a lezioni d'arte consumate nella sua umile casa. Ed è sempre la sua biografia a raccontarci come viene scoperta da un grande fotografo di nome Alfred Stieglitz. Sarà proprio Stieglitz, straordinario intellettuale e artista (aveva un'importante galleria a New York, crocevia culturale della città) a esporre per la prima volta, nel 1916, i suoi disegni in una mostra collettiva. Stieglitz la introduce negli ambienti dell'avanguardia newyorchese, tra cui molti modernisti americani, e già l'anno dopo le dedica una mostra personale.

Così, da subito, cresce un amore intenso, passionale, costruito sulla complicità. Ma è bene chiarirlo: Stieglitz s'innamora prima della sua pittura che di lei. È un amore nato sulla stima, innanzitutto. Nel 1924 si sposano e il rapporto (a tratti molto tormentato) continuerà, anche se a distanza, sino alla morte di Stieglitz, nel 1946, anno in cui Georgia O'Keeffe viene celebrata da una grande retrospettiva al MoMa di New York.

Certo, in un costante confine tra figurazione e astrazione, le sue opere ci parlano di fiori, di montagne, di teste di animali scarnificate, bianche ossa fluttuanti e metafisiche forme astratte. Il suo mondo è questo: una Natura evocata dai versi di Emily Dickinson:

Natura è tutto ciò che noi vediamo:
il colle, il pomeriggio, lo scoiattolo
l'eclissi, il calabrone.
O meglio, la natura è il paradiso.

E il paradiso di Georgia O'Keeffe è una coppia di papaveri rossi come un universo infinito in cui perdersi come nell'*Oriental Poppies*, dipinto del 1927 in cui la forza dei due fiori appare come un mare rosso in cui immergersi, oppure nel potente *Jack-in-the-Pulpit*, del 1930, in cui vediamo un fiore, ritratto, diciamo così, usando un linguaggio fotografico come fosse un *close up*, un ingrandimento tale che il dettaglio di una tra le piante più diffuse del Nord America diventa quasi una visione astratta. Non dimentichiamo che in quegli anni emergeva la cosiddetta «Straight Photography»: la fotografia diretta, teorizzata la prima volta proprio nella rivista di Stieglitz, «Camera Work». È facile immaginare come lo sguardo della giovane O'Keeffe possa essere stato condizionato da quel modello di visione.

La spazialità gioca un ruolo importante in questo dipinto. Il notevole ingrandimento, la prospettiva insolita e gli estremi contrasti di luce e buio si combinano per offuscare il rapporto tra superficie e spazio, primo piano e sfondo, cavità e rigonfiamenti. E anche qui, lo «spadice», al centro, che si impone con la sua forma di asta cilindrica, ci porta inevitabilmente a una evocazione sessuale. D'altronde, si sa, i fiori sono (anche) organi di riproduzione e da sempre gli artisti li hanno interpretati naturalmente (anche) in una chiave metaforica.

Ma la cosa che più conta è sottolineare come Georgia O'Keeffe sia davvero la pioniera della pittura americana, una sorta di mistica sacerdotessa, un po' sciamana, un po' guida spirituale, un po' guru del

deserto, sicuramente riconosciuta come la più grande artista capace di interpretare il rapporto tra essere umano e Natura.

Ma attenzione, lo ricordava sorridendo lo stesso Sam Keller, direttore della fondazione Beyeler, che con Theodora Vischer ha curato la mostra: «Non pensiamola come un'eremita. Amava la tecnologia più avanzata e amava i viaggi. Viveva certamente isolata al confine con il deserto messicano, ma dimostrava la sua complessità anche guardando quello che aveva nella sua semplice e isolata casa: aveva il frigorifero e lo stereo di ultima generazione. Studiava la cultura Navaho ma viaggiava in Europa. Non c'è dubbio che la sua sia stata una personalità complessa, a tratti difficile. E in qualche modo la mostra, tracciando il percorso della sua vita, lo mette in luce».

La mostra si apre infatti con uno sguardo ai primi lavori di O'Keeffe: disegni a carboncino come *Early Abstraction*, 1915, presentati accanto a una selezione di acquerelli di piccolo formato densi di colore



e luce. Nelle prime sale troviamo i dipinti *Blue and Green Music*, 1919-1921, che rivelano come l'artista si sia confrontata con l'astrazione. In fondo, l'arte di O'Keeffe è caratterizzata proprio dalla giustapposizione di pittura figurativa e pittura astratta. Come sottolinea Hunter Drohojowska-Philp, che ha scritto un'intensa biografia dell'artista (*Full Bloom. Life and Art of Georgia O'Keeffe*, pubblicata in Italia da Johan & Levi Editore nel 2010 con il titolo *Georgia O'Keeffe. Pioniera della pittura americana*), «Georgia O'Keeffe potrebbe concorrere al titolo di artista più famosa e meno compresa del Ventesimo secolo. È stata l'incarnazione dell'antica massima dei direttori di giornale: se il mito è più emozionante della realtà, pubblichiamo il mito».

Certo, è davvero difficile tracciare un ritratto fedele di un'artista che unisce un mondo di grande talento e indubbia forza espressiva e poetica, ma avvolto dai demoni del passato. Come sempre sono le opere che devono parlare. E i suoi dipinti ci raccontano di una donna con un carattere di ferro, alimentato e difeso sino ai suoi novantotto anni, quando se n'è andata lasciando l'eredità di una pittura potente e unica. In un suo testo, scritto nella sua casa di Abiquiú, nel New Mexico («da qui vedo la strada per Santa Fe e per il mondo») è lei stessa a lasciare la soluzione per intendere il senso del suo dipingere: «Natura è tutto quello che sappiamo senza avere la capacità di dirlo, tanto impotente è la nostra sapienza a confronto della sua semplicità».



Francesco Fiorentino

«*Fibre, tessuti, telaio, tutto in me scricchiolava.*»

«Alias», 10 aprile 2022

Scritte dal castello di Muzot, dove si trasferisce nel 1921 e dove compone le *Elegie duinesi* e i *Sonetti a Orfeo*, le lettere di Rilke sono ora edite in Italia

L'11 giugno del 1919, «après ces cinq ans de prison allemande», come scrive a un'amica, Rilke lascia la Germania, dove non farà più ritorno. Va in Svizzera per una serie di letture pubbliche, ma anche alla ricerca di un luogo dove completare le elegie iniziate a Duino nel 1912. E lo trova, grazie all'amico Werner Reinhard che affitta per lui il piccolo castello medievale di Muzot, presso Sierre, dove Rilke si trasferisce nel luglio 1921. Là, dopo qualche mese, avviene il miracolo: nel febbraio del 1922, in pochi giorni porta a termine non solo quella che considera la sua principale opera poetica, le dieci *Elegie duinesi*, ma anche, e inaspettatamente, un altro celebre ciclo, i *Sonetti a Orfeo*. Entrambe usciranno l'anno dopo e segnano uno dei culmini della poesia del Novecento.

Rilke parla della loro stesura come di un'esplosione, un «uragano», una «tempesta»: «Tutto in me, fibre, tessuti, telaio, scricchiolava e si piegava» scrive a Lou Andreas-Salomé. La sua vita gli appare ora come un lungo, tortuoso cammino verso la realizzazione di un «compito» che aveva intuito davanti ai quadri di Cézanne, a Parigi, nel 1907, e che soltanto ora, quindici anni dopo, tra le «vecchie mura» di una «forte, piccola torre» nella Svizzera vallese trova una forma compiuta. «Ora io mi riconosco» scrive sempre a Lou Andreas-Salomé. «Ora sono. Sono.»

FEROCE L'EGOISMO

Questo senso di pienezza per il compimento della sua missione artistica attraversa la corrispondenza che Rilke tiene da Muzot: fondamentali per comprendere la poetica del tardo Rilke, queste lettere raccontano anche la sua lotta contro il dolore che gli invade progressivamente il corpo, manifestando la presenza della leucemia che lo porterà alla morte nel 1926. Ora l'editore De Piante ne propone una selezione a cura di Franco Rella con il titolo *Noi siamo le api dell'invisibile. Lettere da Muzot*.

Per Rilke – suggerisce il curatore nella sua suggestiva postfazione – la poesia è un modo per abitare l'esilio, e forse per superarlo, accogliendo e redimendo la caducità di ogni cosa e di ogni dimora nella profondità del proprio sé. Ma ciò richiede – scrive ancora Rella – un «feroce egoismo», un'attenzione esclusiva, un raccoglimento assoluto che rifiuta ogni altro impegno come una distrazione, anche se in gioco c'è il matrimonio della figlia o la nascita di un nipotina, occasioni che Rilke diserta per non essere distolto dalla sua opera.

Lo Château de Muzot è per lui il luogo di una «clausura» a lungo cercata, un luogo di approdo dopo un lungo vagare, un luogo finale: il luogo della morte come telos biografico e poetologico. Qui la sua scrittura trova quel che gli sembra aver sempre cercato:

«Sono ancora io, **io che brucio** ormai qui inconoscibile?»

la «definitiva affermazione della vita» che implica un'«affermazione» della morte come «lato della vita rivolto altrove da noi, non illuminato da noi», come sfera di un «invisibile» che è da noi parimenti abitato ed è anche sempre e definitivamente presente. All'idea di un aldilà che svaluta la vita terrena, Rilke contrappone quella di un mondo «aperto» che è più ampio del nostro essere qui e ora, che comprende anche i morti e i posteri, le cose che non conosciamo e quelle che conosciamo, le possibilità che sono state pensate e quelle che non lo sono state, e forse finanche quelle non pensabili.

Questo orfismo laico, che costituisce il fondamento delle *Elegie duinesi* come dei *Sonetti a Orfeo*, implica una pietas spietata e – letteralmente – conservatrice verso tutte le manifestazioni del vivente, anche quelle che possono apparire più ingiuste. Come san Giuliano l'Ospitaliere che abbraccia il lebbroso, ma non può guarirlo e forse neanche vorrebbe, il poeta accoglie nel suo canto il bene e il male del mondo senza alcun desiderio di «migliorare la situazione di alcuno», senza schierarsi né per il ricco né per il povero, perché povertà e ricchezza, come ogni altra cosa che esiste, gli appaiono come momenti della molteplicità del mondo e parte del progetto di un «dio della completezza». Perciò la poesia può celebrare ogni cosa, e così sottrarla alla sua caducità.

«Il nostro compito è di imprimerci questa precaria caduca terra così profondamente, così dolorosamente e appassionatamente, che la sua essenza in noi risorga **invisibile.**»

Tutti i versi di Rilke manifestano una ribellione instancabile contro l'inevitabile dissoluzione cui tutto è destinato. È il problema che tormenta e vivifica la sua scrittura. La parola poetica diventa lo strumento per esorcizzare l'angoscia della perdita che svilisce il godimento delle cose del mondo. «Il nostro compito è di imprimerci questa precaria caduca terra così profondamente, così dolorosamente e appassionatamente, che la sua essenza in noi risorga “invisibile”» scrive Rilke al suo traduttore polacco Witold von Hulewicz in una lettera celebre e fondamentale per comprendere la sua poetica tarda.

«Con una parte del nostro essere partecipiamo dell'invisibile, e possiamo aumentare il nostro possesso di invisibilità durante la nostra dimora qui» gli dice ancora. In questa economia metafisica anche il dolore può diventare un possesso invisibile e acquisire così un senso poetico.

UN IO IN FIAMME

Il testo che chiude la selezione di Rella non è una lettera bensì l'ultima annotazione del poeta morente, chiusa da alcuni versi che fanno parlare il corpo gettato nel «rogo» del dolore: «Sono ancora io, io che brucio / ormai qui inconoscibile?» si chiede l'io lirico: un «io in fiamme», che vive l'esperienza epifanica di un trasporto del vivente oltre se stesso. Forse la vera poesia è questo straniamento radicale, quasi impensabile, della vita che riesce a guardarsi da un fuori di sé dove non è più catturabile da alcuna conoscenza.

Laura Fontana

Verso lo Strega: Daniela Ranieri

«Rivista Studio», 10 aprile 2022



Scelta la dozzina del premio Strega. Spicca il libro «coltissimo e ambizioso, di levatura letteraria» di Ranieri pubblicato da Ponte alle Grazie

Daniela Ranieri ha la bellezza e la personalità di un felino, è schiva ma non le manda a dire. Sui social condivide poco di lei e della sua vita privata: le poche foto che la ritraggono sono di profilo e un po' sfocate. Le note biografiche sono scarse: studi di Antropologia culturale, un dottorato in Teoria e ricerca sociale, quattro libri all'attivo. L'ultimo, *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* (Ponte alle Grazie), è nella dozzina del premio Strega, **proposto** da Loredana Lipperini che lo ha definito «coltissimo e ambizioso, di levatura letteraria». In effetti, il libro è un esercizio di ginnastica artistica alla trave da medaglia d'oro alle Olimpiadi, di quelli che meritano punteggi altissimi sia per la parte tecnica che per quella artistica. Non è un romanzo e non sono racconti, non è un memoir e neanche autofiction; lo stile è unico (cinque due punti di fila si vedono raramente) e la lingua ricchissima e bizantina (ogni tanto bisogna tirar fuori il Nuovo Zingarelli). Nello *Stradario*, la gente è adulta, le generazioni non sembrano sottoculture, il trauma è reale (la morte del padre), tutto ha una vivida concretezza tanto da poterne sentire l'odore mentre si legge. Il libro è, per dirla come una pagina Facebook per femmine alpha, una raccolta di casi umani. La voce narrante racconta con l'approccio scientifico di un entomologo le sue relazioni amorose, gli uomini che ha

frequentato. C'è il dottore, lo scrittore, l'appassionato di moto, il tirchio «incapace di offrire una cena senza rinfacciarla». La protagonista e voce narrante, che ha dei punti in comune con l'autrice (tipo l'ansia), racconta tra il patetico e il sarcastico il tradimento, l'ossessione amorosa, il desiderio non corrisposto o non appagato, il flirt, l'amore puro. Per chi la conosce per i suoi corsivi caustici sul «Fatto Quotidiano» riconoscerà anche la lotta di classe, il disprezzo per la borghesia intellettuale.

Il libro è estremamente originale nello stile e nelle influenze. Ecco finalmente un'autrice che non si ispira al mondo letterario anglosassone ma a quello italiano ed europeo. Federico Tozzi, Ignazio Silone, oltre che Gadda e Manganelli. E poi Nietzsche, Kafka, Flaubert, Thomas Bernhard e Milan Kundera: quando hai iniziato a leggerli? Chi ti ha introdotto a questi autori?

Ho iniziato a leggerli intorno ai venti-venticinque anni. Durante e dopo l'università. E loro sono rimasti con me, mentre le materie studiate non tanto. In questo posso dire di essere totalmente autodidatta. Thomas Bernhard mi consola, nella sua disperazione radicale. Kafka è un angelo passato sulla terra, da venerare e onorare sempre. Gadda l'ho scoperto più tardi ed è stato uno degli eventi più felici della mia

vita. Non so come si possa leggere *La cognizione del dolore* senza piangere di gratitudine e stupore.

Il libro è un lungo elenco di uomini che sono anche dei «casi umani». Li accomuna una cosa, nessuno di loro sembra accorgersi della propria ridicolaggine. Dipende dalla vanità maschile o siamo noi donne a volerli vedere così, quasi come riscatto a certe leggi della natura?

La galleria di tipi maschili non è «attuale». Ho voluto mettere in forma romanzata alcuni motivi antichissimi. Il motivo della vanità maschile deriva dal mito: Giasone indossa pelli di pantera, è un uomo senza qualità, senza profondità. Il Teseo di Ovidio è un seduttore. Arianna abbandonata da lui è una vittima della sua vanità e della sua scaltrezza. Medea tradita che uccide i figli per gelosia è vittima delle

«L'io narrante è esorbitante e **assorbe** tutte le donne, recita tutte le parti in commedia.»

parole vuote dell'ambizioso Giasone. Sono prototipi della coglioneria maschile. Promettono, sono magniloquenti, si prendono sul serio. Difetti che sono stati tramandati bene nei millenni dai loro portatori. Per fortuna non tutti gli uomini sono vanesi e cialtroni.

Nel libro, a parte la protagonista e voce narrante, non ci sono altre donne. Al massimo compaiono in forma monodimensionale, tipo ritratte in fotografie, oppure sono ectoplasmi di mogli cornificate e lamentose, di amanti-accolti e delle solite madri ingombranti, che spariscono molto velocemente dal paesaggio. Come mai?

È una domanda insidiosa. Confesso che non ho badato alle quote rosa nella scelta dei personaggi. L'io narrante è esorbitante e «assorbe» tutte le donne, recita tutte le parti in commedia. Però nel romanzo precedente, *Mille esempi di cani smarriti*, ce ne sono molte: spero faccia media.

Secondo te, cos'è successo col movimento #MeToo? Si è rotto una specie di patto tra uomini e donne?

Non ho un'opinione precisa. Mi pare che il #MeToo (che è un fenomeno «importato», e io ne parlo solo da osservatrice lontana) abbia avuto, come molti fenomeni anche mediatici attuali, due facce: la denuncia della sopraffazione maschile e della zona grigia in cui il potere si avvale della manipolazione e del ricatto, e un puritanesimo sfiante, bacchettone, asfittico, sessuofobico, che ha finito per depotenziare lo stesso movimento. Marx nel *Capitale* dice che la condizione delle donne è come quella dei lavoratori: una spietata degradazione. Sono vittime della tirannia organizzata degli uomini, e c'è solo un metodo per rovesciare le cose: la forza. Il #MeToo ci



«Quando vado in Sicilia, la prima cosa che sento è una differenza uditiva: come mi avessero estratto un rumore incastrato dalle orecchie. Roma è uno scenario perfetto per esercitare la **nevrosi letteraria**.»

ha reso più forti, impedendo a Kevin Spacey di lavorare e accusando Woody Allen di essere un predatore sessuale e pedofilo? Non mi pare. Sarebbe meglio allenarsi a menare.

Il nostro è un tempo violento, adulterato, peggiorato, falso e nello «Stradario» questo viene ribadito più volte. L'umanità ha rovinato tutto, ci siamo allontanati dalla vera natura delle cose. Qual è la nostra colpa, cos'è che abbiamo fatto o non abbiamo fatto, quale maledizione divina stiamo scontando?

Per me la più imperdonabile delle nostre rotture con la natura, l'apice della nostra barbarie, è il male che facciamo agli animali. Finché ci saranno allevamenti intensivi noi siamo esseri abietti.

È la stessa malattia che ha reso difficile quello che una volta era naturale, cioè l'accoppiarsi tra uomo e donna. Anche qui, non scadrei nell'opinionismo sociologista. Ci sono studi che parlano del calo di testosterone e del numero di spermatozoi. Non si sa se è un declino «naturale» o indotto dal nostro comportamento (da ciò che mangiamo, dal ritiro nel «virtuale», dalle abitudini che trasmettiamo ai figli eccetera) e diventato naturale per selezione. Ci sono cose invisibili che sfuggono alla nostra comprensione.

«Uomo etero bianco cis», lo schwa, il genere non binario: perché sono temi che hanno così tanto successo oggi su internet e sui social media?

Non lo so, non riesco a condividere l'interesse per questi temi. Sullo schwa e sull'asterisco, credo che la loro introduzione spezzerebbe il legame tra lingua scritta e parlata che si è creato nel corso dei secoli nell'italiano. Se non esiste il fonema

corrispondente, non posso pronunciarlo, e se anche lo pronunciassi con un verso, non sarebbe possibile declinare tutto per includere tutti i generi. Si creerebbe un continuo singulto che interrompe la fluidità della lingua. Ho ricevuto una mail: «Car* autore/autrice, sei il/la benvenuto*». Pensa tutto un romanzo così! Ciò è incompatibile con una lettura che sia coinvolgente, per me, e del tutto incompatibile con la scrittura. È una forma di burocrazia che limita e censura il pensiero all'origine. Capisco la buona intenzione politica, ma prevale la grammatica. La sovranità della lingua. E sulle questioni della lingua, in genere, mi fido più di Luca Serianni che di quello che dice il web.

Perché a Roma sono tutti così ossessionati dall'essere in centro in una città che non ha neanche un centro? Roma è recuperabile o ormai tutto è perduto per sempre? Insomma: che ruolo ha avuto Roma nella tua vita e nella tua scrittura?

Roma è un regno dei morti privo di senso del sacro. Nel mio romanzo le pietre dell'urbs senza civitas sono accozzate su un giacimento di morti e di storia esaurita, specie nel cosiddetto «centro storico». È stata trasformata in meta (non dico location per igiene) turistica. La periferia è uno spurgo di miasmi mentali. Siamo rosi dalla rassegnazione, dalla fatiscenza degli edifici, dalla sopraffazione dei burocrati, a loro volta sopraffatti dai loro superiori (come nei romanzi di Kafka). Siamo invasi dal rumore molesto. Quando vado in Sicilia, la prima cosa che sento è una differenza uditiva: come mi avessero estratto un rumore incastrato dalle orecchie. Roma è uno scenario perfetto per esercitare la nevrosi letteraria.

Aver partecipato a quell'esperimento sociale che è stato Friendfeed cosa ti ha insegnato sui social media (a parte che «nessuno lascia più parlare nessuno»)?

Tutti i social network sono tossici. Generano distacco dalla realtà, senso di onnipotenza, dipendenza, egocentrismo, depressione. Esacerbano il narcisismo. Lo vediamo quando gli eventi della realtà esigono lucidità, e noi abbiamo solo polemiche miserrime e violenza verbale da gettarci addosso. Non riusciamo a decifrare la Storia mentre accade, se abbiamo sempre opinioni. La droga del rinforzo positivo ci ha obnubilato. Qualunque cosa tu scriva sui social, che sia una citazione dell'*Etica* di Aristotele o «Totti è un grande campione», avrai sempre il cinquanta per cento di applausi e il cinquanta per cento di fischi. Ci sarà chi ti dice che citare Aristotele è anacronistico, o radical chic, e chi ti dice che è Del Piero il più grande campione. Non rileva, come si dice in linguaggio giuridico. A volte, a seconda di come tira il vento, puoi avere il novanta per cento di dissenso, anche violento. Così sono spianate tutte le posizioni e le identità eccentriche. Ciò è desolante, specie quando accade agli adolescenti.

Sei anche nota per i tuoi corsivi sul «Fatto Quotidiano»: secondo te perché la sinistra ha sostituito la lotta di classe con le battaglie identitarie?

Per inettitudine. Perché i suoi dirigenti hanno privilegiato la comunicazione sulla politica. Pensavano che avrebbero preso più voti scimmiettando Tony

«Il profumo suscita legami inediti tra le cose e i nostri sensi. In ciò è molto vicino alla poesia.»

Blair e accodandosi al neoliberalismo. Invece li hanno persi. Abbandonando l'elettorato storico della sinistra, gli ultimi, i derelitti, gli oppressi.

Hai una grande passione per i profumi e nel libro giocano un ruolo importante: da dove viene? Per te i profumi sono come le sigarette per Italo Svevo?

Mi interessa la loro natura duale, il loro essere insieme comunicazione non verbale, naturale, e opere d'arte. In generale, cerco un approccio alla natura e alla realtà preverbale, immediato, non mediato. Il profumo suscita legami inediti tra le cose e i nostri sensi. In ciò è molto vicino alla poesia. Non voglio smettere, anzi: più si affina la propria sensibilità olfattiva, più mondi poetici si riesce a evocare e a mettere a fuoco.

Ultima domanda. Nel libro c'è quel romanziere che chiede alla protagonista: «Perché non mi hanno dato lo Strega?». E lei risponde: «I premi letterari li danno solo a chi ritengono inferiore, bravino, ma inferiore». Mi viene solo da aggiungere: e mo'?

E mo' che? Mica l'ho vinto.

«Tutti i social network sono tossici. Generano distacco dalla realtà, senso di onnipotenza, dipendenza, egocentrismo, depressione. Esacerbano il narcisismo. Lo vediamo quando gli eventi della realtà esigono lucidità, e noi abbiamo solo polemiche miserrime e violenza verbale da gettarci addosso.»

Ida Bozzi

Il libro parte male

«Corriere della Sera», 15 aprile 2022



Segno negativo per il mercato del libro nei primi tre mesi del 2022; il calo c'è, anche se ancora non erode in misura allarmante il terreno guadagnato rispetto a un anno prepandemia come il 2019. Ma, dicono gli editori, non è solo l'entità del calo a preoccupare, quanto le prospettive e il forte aumento dei costi delle materie prime. Ieri l'Associazione italiana editori (Aie) ha reso noti i dati di vendita per il mese di marzo e per il primo trimestre, rielaborati all'ufficio studi su rilevazioni di Nielsen BookScan: a marzo il mercato della varia (narrativa e saggistica nelle librerie fisiche e on line e nella grande distribuzione) segna un -2,9% quanto a valore e un -1% a numero di copie rispetto allo stesso periodo del 2021. Nel complesso, i primi tre mesi del 2022 vedono scendere le vendite del -3,7% a valore e del -2,3 a numero di copie rispetto allo stesso periodo del 2021. In pratica, nel primo trimestre il mercato a prezzo di copertina vale 364,7 milioni di euro, cioè 1 4milioni in meno rispetto al primo trimestre 2021; e le copie vendute sono 24,3 milioni, cioè 575.000 in meno. «Un'analisi più dettagliata,» spiega Ricardo Franco Levi, presidente di Aie «e con i dati relativi a quattro mesi, sarà presentata come di consueto a maggio al Salone di Torino. Ma il complesso dei dati dei primi tre mesi vede indubbiamente un calo rispetto all'anno precedente». Un dato in parte atteso dal mondo del libro, spiega Levi, per le riaperture dopo il lockdown, con il ritorno di varie altre forme di intrattenimento culturale oltre al libro. «E poi perché il 2021 è stato particolarmente favorevole per le vendite, quindi un certo grado di assestamento era previsto. Se guardiamo all'ultimo anno "normale" prima della pandemia, il 2019, i dati continuano a

essere positivi, non lontani dal 20%». Il dato positivo cui si riferisce Levi è la crescita del mercato librario rispetto al 2019, che resta ancora del +18,9% a valore e 19,5% a copie. Ma, prosegue il presidente di Aie, i nuovi dati mostrano comunque il segno meno: «Più dell'ampiezza del calo, il motivo di preoccupazione e riflessione è l'avvenire. Che è legato a vari elementi: intanto il tema della guerra, l'aumento della carta e i tutti gli elementi del costo industriale, l'energia, la logistica. Tutti questi aumenti stanno impattando in un modo molto pesante sui bilanci delle aziende editrici. E poi c'è un paese che torna a essere preoccupato, scosso e con un'attenzione acuita sulle notizie di ogni giorno. Spicca la questione della disponibilità di spesa delle famiglie, perché con l'aumento dei costi delle bollette, e di tutto il resto, la scelta di indirizzare parte della propria capacità di spesa sul libro cala in modo pesante». Levi torna a illustrare le proposte degli editori: «Le due linee di proposta alle autorità pubbliche – cui abbiamo offerto tutto il riconoscimento di una politica del libro presa a modello dall'intera Europa – sono da un lato la richiesta di proseguire sulla linea di sostegno alla domanda, tradotta da App18, in Carta docente e così via, elemento che assumiamo come permanente. Dall'altro, di fronte al terribile aumento di costi, la domanda di tutto il mondo produttivo è di fornire un sollievo per l'aumento dei costi dell'energia, per produttori di carta, tipografi, librai, editori, trasportatori: nello specifico, riproporre (dopo qualche anno di assenza) il credito d'imposta per la carta, anche per i libri e non solo per i giornali. Speriamo ci sia occasione di adottare in modo urgente il credito d'imposta nei prossimi strumenti legislativi».

Michele Neri

Incontro con Kathy Ryan

«d», 16 aprile 2022



La direttrice della fotografia del «New York Times Magazine» detta la linea culturale ed estetica di ritratti e reportage dal mondo

Nell'irrequieto e mutevole mondo della fotografia professionale degli ultimi decenni un luogo è rimasto stabile, dettando la linea culturale ed estetica di reportage, ritrattistica e non solo: la sedia di direttrice della fotografia del «New York Times Magazine». Il supplemento domenicale che ha iniziato a essere allegato al quotidiano nel settembre 1896 e che si è sempre distinto per la qualità delle immagini pubblicate. Dal 1987 quella sedia è occupata da Kathy Ryan, nominata direttrice due anni dopo l'assunzione. Cercando di saldare innovazione del linguaggio fotografico a informazione, ha spesso mescolato le carte, affidando servizi di moda a fotoreporter di guerra e temi d'attualità ad autori noti al mondo dell'arte. Per lei hanno scattato Salgado, Ryan McGinley, Paolo Pellegrin e Nadav Kander oltre a tante fotografe o artiste come Nan Goldin, Taryn Simon e Lynsey Addario. Per il suo lavoro, Kathy Ryan ha ricevuto premi importanti, tra cui il National Magazine Award e quello della Royal Photographic Society. Eppure non bisogna pensare a lei come a un'istituzione ferma nel tempo: reduce dalla corsa spasmodica per pubblicare al volo uno straordinario portfolio di 34 pagine sui *Cittadini di Kiev* del fotografo ucraino Alexander Chekmenev, dal suo studio al sesto piano del grattacielo progettato da Renzo Piano, Kathy Ryan ci

ha parlato della sfida adrenalinica per mandare in stampa ogni settimana fotografie significative e di quanto lo sguardo femminile sia stato, in questo, determinante.

Come è arrivata a dirigere la redazione fotografica del «Magazine»?

Mi sono laureata in Storia dell'arte: pensavo di fare la pittrice ma mi mancava il carattere adatto, non mi piaceva lavorare da sola. Ho iniziato da archivistica nella sede di New York dell'agenzia Sygma; dopo sei anni sono stata chiamata da Peter Howe [il leggendario direttore della fotografia prima di lei, Ndr] e poi ho preso il suo posto.

Quali sono i pro e i contro del suo lavoro?

L'ostacolo è la velocità con cui dobbiamo operare; raggiunge livelli esilaranti e penso sempre di non farcela perché non ci si ferma mai, soprattutto in un'epoca piena di notizie drammatiche come questa. Nel mio ufficio siamo in sei e dobbiamo occuparci di tre giornali, quello di carta, il sito e i contenuti per il telefonino, ora i più importanti. Il piacere sta nella scelta del fotografo giusto per ogni servizio. Devi esplorare, conoscere, anticipare, comprendere quale accesso possa avere al tema, come si comporterà, quale risultato porterà a casa. In ogni produzione

«L'ostacolo è la **velocità** con cui dobbiamo operare. Il piacere sta nella **scelta** del fotografo giusto per ogni servizio.»

sono comunque assistita dal mio fantastico team di photo editor e per le copertine dalla direttrice creativa Gail Bichler.

Ha mai trovato difficoltà a far passare le sue proposte innovative?

No, salvo pochi casi ho sempre avuto l'appoggio della direzione. Jake Silverstein, l'attuale direttore, è molto attento alla narrazione visiva.

Quale fotografa ha rivoluzionato di più il settore, mostrando che non esiste compito che non sia adatto a una donna?

Lynsey Addario con il suo lavoro ormai ventennale sulla guerra in Afghanistan. È lei la pioniera di un certo fotogiornalismo, lei ad aver stabilito nuovi standard. Penso al suo servizio di copertina sullo Yemen di qualche anno fa. Ora è appena tornata dall'Ucraina.

Quali potrebbero essere le sue eredi?

L'iraniana-canadese Kiana Hayeri, che ha realizzato due grandi storie in Afghanistan: una sull'effetto del Covid-19 e l'altra sul destino della generazione post 11 settembre. Meridith Kohut per l'impegno nel documentare gli effetti del climate change sulle migrazioni. Suo è lo scatto più forte: quello sull'incendio fuori L.A. pubblicato in copertina.

E nel campo della ritrattistica?

Arielle Bobb-Willis, una giovanissima afroamericana. Ha lavorato per i numeri speciali dedicati alla musica del 2020 e 2022. Usa il colore e il movimento in modo così moderno, con tale grazia ed energia

da rendere invisibili i confini tra fotografia in studio e in location.

Il «Magazine» è noto per pubblicare servizi per cui l'autore ha impiegato mesi, se non anni, a produrli. Esempi recenti?

LaToya Ruby Frazier e il suo reportage *The End of the Line*, sugli effetti della chiusura di una fabbrica della General Motors su una cittadina operaia dell'Ohio. Oppure una fotografa che non ha ancora avuto il successo che merita, Brenda Ann Kenneally. Basta guardare che cosa ha prodotto – ed è finito in copertina del «Magazine» – dopo aver esplorato per tre mesi in camper gli effetti della pandemia sulla popolazione ai margini degli Stati Uniti, sulle classi più povere.

Ha mai affidato di proposito un servizio a una donna perché si aspettava di più?

Sì, è successo con temi alla frontiera della sensibilità, del costume. Dove il bisogno d'intimità era molto



«La comunità fotografica su Instagram è molto generosa.»

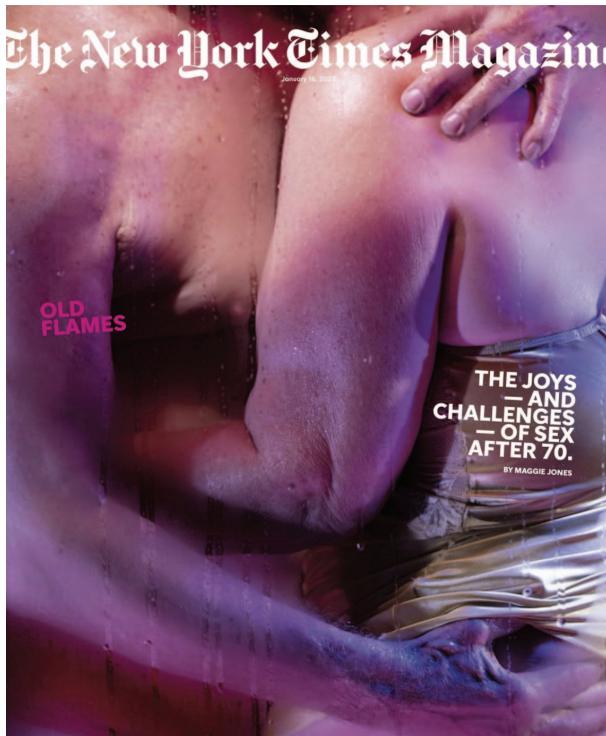
forte. Mi viene in mente il lavoro scattato una decina d'anni fa da Lindsay Morris sui piccoli ospiti del primo camp per bambini gender fluid. Ci voleva lei, che aveva portato lì il proprio figlio anche lui gender fluid. Solo una donna e madre poteva dare quel più di compassione e comprensione a una storia che parla di genere, genitorialità, sessualità. Delicatezza e temi al limite, come nel caso del progetto di Marilyn Minter sul sesso dopo i settanta e gli ottanta. Le foto piuttosto forti finite anche in copertina potevano scattarle solo una donna artista come lei e appassionata al tema. Penso che i soggetti abbiano avuto meno problemi a mostrarsi nudi a lei, piuttosto che a un uomo; anche perché lei ha più di settant'anni.

Negli ultimi anni lo sguardo femminile si è imposto sui media alla pari di quello maschile. Che cosa è successo?

È stata la combinazione di tre elementi. I photo editor si sono mostrati più sensibili nei confronti della diversità quando si tratta di scegliere l'autore di un servizio. Hanno trovato così un modo per essere più aperti al mondo. Le donne si sono avvicinate in numero ben maggiore del passato alle scuole di fotografia e poi è arrivato Instagram. È sufficiente aprire un account per disporre di una propria galleria senza più barriere tra il talento e chi cerca sensibilità e qualità adatte a un incarico.

I social media rendono il casting dei fotografi più complesso?

Al contrario. Anche perché la comunità fotografica su Instagram è molto generosa. E poi offre una scoperta continua: sono lì che scrollo, è mezzanotte, ed ecco che compare proprio il lavoro che cercavo.



Riccardo Michelucci

«*Russia, troppi intellettuali hanno chiuso gli occhi sul regime.*»

«Avvenire», 19 aprile 2022



Intervista allo scrittore moscovita Sergej Lebedev:
«L'idea di vicinanza è sempre stata determinante per
la Russia come strumento di dominio».

«Un solco profondo divide gli ucraini dai russi. Oggi in Ucraina vediamo il coraggio, la responsabilità, la solidarietà. In Russia soltanto la negazione della realtà, l'impotenza o la lealtà verso i criminali. L'idea di vicinanza, o fratellanza delle nazioni, come si chiamava ai tempi dell'Unione Sovietica, è stata usata dai russi come strumento di dominio. Adesso parlare di vicinanza è persino irrispettoso nei confronti delle sofferenze degli ucraini.» Lo scrittore moscovita Sergej Lebedev, quarantuno anni, una delle voci più autorevoli della letteratura russa contemporanea, pronuncia un duro atto d'accusa nei confronti del suo paese e non lesina critiche neanche nei confronti degli intellettuali russi, spiegando che «negli ultimi vent'anni hanno chiuso gli occhi di fronte al regime».

Nonostante la sua giovane età Lebedev può vantare una conoscenza profonda dell'anima della Russia contemporanea. Prima di diventare un autore di successo ha infatti lavorato per sette anni come geologo, partecipando a operazioni di scavo alla ricerca delle tracce dei gulag. Luoghi dove ancora oggi si manifesta l'archeologia dell'orrore sovietico, che gli hanno fatto comprendere la necessità di mantenere vivo il ricordo delle centinaia di migliaia di persone sparite nel nulla. Preservando la memoria del passato sulla scia di autori come

Aleksandr Solženicyn e Varlam Šalamov è riuscito a spiegarci molto della nostra contemporaneità. Perché in fondo, come ha detto il premio Nobel Svetlana Aleksievič, «Lebedev scrive del nostro presente, della nostra incapacità di comprendere fino in fondo l'epoca di Stalin». Il suo ultimo romanzo tradotto in italiano, *Gente d'agosto* (Keller, traduzione di Rosa Mauro) torna a quei giorni del 1991 in cui un colpo di Stato depose Gorbačëv e la gente scese in strada a protestare rimuovendo la statua di Dzeržinskij, il fondatore della famigerata polizia politica. Con un linguaggio potente e son tuoso ci conduce in un viaggio all'indietro nell'universo sovietico, dove i segni delle antiche ingiustizie prepararono il terreno per le future violenze. E il sogno della fine di un passato di oppressione si rivelò soltanto un interludio prima della frantumazione del paese.

In che modo gli anni in cui ha lavorato come geologo hanno influenzato la sua scrittura?

Quando crollò l'Unione Sovietica ebbero inizio spedizioni alla ricerca di vecchi depositi e miniere abbandonate. Raccoglievamo esemplari per venderli ai musei e ai collezionisti privati. Il crollo del regime sovietico fece venir meno ogni confine e autorità. Era un'epoca simile a quella della guerra civile di cui

«In Ucraina oggi vediamo il coraggio, la responsabilità, la solidarietà. In Russia soltanto la profonda **negazione della realtà**, l'impotenza o la lealtà verso i criminali.»

mi parlò mia nonna. Mi imbattei per la prima volta nei resti dei gulag. In rovine di ponti e caserme. In vecchie strade e radure. In cumuli ciclopici di roccia esausta, come l'insieme delle vite cancellate dei prigionieri di quei campi di lavoro. Fu davvero scioccante. Fino ad allora avevo pensato che esistessero soltanto nelle memorie lontane. Invece erano ancora ben presenti, ma nessuno li vedeva più. La geologia lavora con sostanze trasformate più volte dal tempo. Un po' come la storia sovietica, che l'Urss riscriveva continuamente negando il passato e costruendo un futuro nuovo. Nella ricerca dei minerali contano anche l'intuizione, la fortuna, il sesto senso. Sei come un detective che indaga su ciò che è accaduto centinaia o migliaia di milioni di anni fa. È la palestra perfetta per uno scrittore.

Quanto hanno contribuito il suo passato e la sua storia familiare a fare di lei uno scrittore?

Poco prima dei trent'anni ho scoperto che un membro della mia famiglia, all'epoca morto da tempo, era stato un funzionario statale di alto rango, a capo di un gulag. Non era una vittima del sistema sovietico ma un carnefice. Un criminale, il male in persona. Ormai era troppo tardi per andare alla ricerca di testimoni, ma capii che avrei dovuto scrivere un romanzo su di lui per cercare di affrontare quel passato e accettarne le responsabilità. Quel romanzo, che poi sarebbe diventato *Il confine dell'oblio*, ha rappresentato il mio primo approccio alla letteratura. Non mi considero uno scrittore, ma un investigatore che si cala nell'oscurità e cerca di scoprire come certi crimini impuniti del passato condizionino le nostre vite di oggi, come l'inquinamento radioattivo che impiega secoli a svanire del tutto. Per raccontare certe memorie dimenticate e rimosse ho sentito

anche il bisogno di trovare una lingua particolare. La macchina dello Stato totalitario ha cercato di cancellare tali memorie, e per contrastare l'oblio non basta raccontare la verità, ma serve anche un modo efficace per farlo.

Perché ritiene che l'Unione Sovietica non sia svanita del tutto, ma abbia semplicemente assunto dimensioni più ridotte?

La storia della Russia moderna è stata plasmata da due eventi interconnessi tra loro. Il primo è stato il collasso dell'Unione Sovietica nel 1991, quando la Russia ha perso molti territori occupati dagli zar e dai bolscevichi. Il secondo è stata la guerra iniziata nel 1994 contro la repubblica di Cecenia che aveva proclamato l'indipendenza dalla Federazione russa. Allora la Russia abbandonò del tutto l'ideale democratico e iniziò a ricostituire l'impero con la forza. Quella guerra e le successive hanno cambiato profondamente la morale della società, hanno riacceso l'odio e hanno infine reso possibile l'elezione alla presidenza di Putin, il rappresentante perfetto della macchina totalitaria sovietica. In dieci anni è nato un paese completamente nuovo e tutte le conquiste democratiche dei primi anni Novanta sono state cancellate.

Perché ritiene che l'intelligenza russa abbia chiuso gli occhi di fronte a Putin negli ultimi vent'anni?

I grandi della letteratura russa sono sempre stati assai sensibili alla causa della libertà, dei diritti umani e della lotta alla repressione. Ma nel recente passato la cultura ha evitato di trattare quei temi. Tra le poche eccezioni posso citare i romanzi di Vladimir Sorokin, sebbene lo stile fantasmagorico della sua scrittura sia stato anche un modo per non trovarsi

«Non mi considero uno scrittore, ma **un investigatore che si cala nell'oscurità** e cerca di scoprire come certi crimini impuniti del passato condizionino le nostre vite di oggi, come l'inquinamento radioattivo che impiega secoli a svanire del tutto.»

faccia a faccia con quella terribile realtà. Svjatlana Aleksievič con *Tempo di seconda mano* e Anna Politkovskaya con *Un piccolo angolo di inferno* hanno scritto saggistica. Questi due libri ci fanno sperare che lo spirito di rivolta della letteratura russa e la sua volontà di difendere la verità e i diritti umani possa rinascere di nuovo.

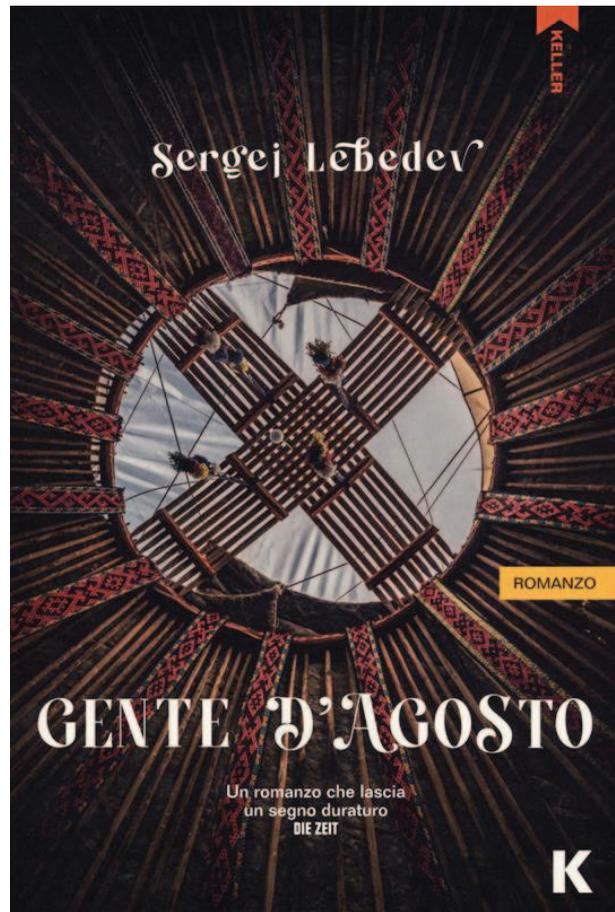
Questa guerra comprometterà per sempre la vicinanza, un tempo definita addirittura «fratellanza», tra russi e ucraini?

In realtà penso che ucraini e russi siano molto diversi tra loro. In Ucraina oggi vediamo il coraggio, la responsabilità, la solidarietà. In Russia soltanto la profonda negazione della realtà, l'impotenza o la lealtà verso i criminali. L'idea di vicinanza (o fratellanza delle nazioni, come veniva chiamata nell'Unione Sovietica) è sempre stata determinante per la Russia come strumento di dominio. È stata un modo per cancellare la soggettività, l'indipendenza e il diritto all'autodeterminazione dell'Ucraina. Ora parlare di vicinanza è irrispettoso nei confronti della lotta e della sofferenza degli ucraini, perché l'aggressore usa la stessa narrazione per giustificare le sue azioni omicide.

La guerra in Ucraina ha emarginato la Russia a livello internazionale, almeno in Europa. Basterà la caduta di Putin per ricostruirne l'immagine e la credibilità?

No. Quella della Russia contro l'Ucraina non è solo la guerra di Putin ma un crimine di Stato su vasta scala. In un modo o nell'altro, l'intera Federazione

russa ne condivide le responsabilità. Quindi, anche se la caduta del regime potrà ripulire l'immagine della Russia, per rimetterci in marcia verso la democrazia abbiamo bisogno di giustizia, di chiarezza e di punizioni esemplari nei confronti di chi si è macchiato di crimini contro l'umanità.



Micaela Zucconi

Eva Mameli Calvino, una vita senza sprechi

«Io Donna», 23 aprile 2022



Botanica, naturalista, prima donna italiana a ottenere la libera docenza all'università. Un ritratto della madre di Italo Calvino

«Eva Mameli Calvino... Tutto in lei è così femminile, dal nome all'eloquio pacato, all'aspetto garbato. Una figurina un po' stilizzata, una testina di capelli scuri acconciati con la treccia a mo' di aureola, vestita di scuro, piccola e modesta.» Così la giornalista Camilla Bisi descrive la scienziata, intervistata in occasione della Biennale del Fiore del 1934. A contrasto, Bisi aggiunge la sfilza di titoli accademici di Mameli, botanica di fama internazionale, presente alla fiera come codirettrice e ricercatrice della Stazione sperimentale di floricoltura di Sanremo, diretta dal marito Mario Calvino, agronomo e ricercatore a sua volta. Un sodalizio scientifico-matrimoniale, sbocciato in modo avventuroso a Pavia, consolidato negli anni trascorsi a Cuba, nei viaggi tra Sud America, Messico e New York e infine pienamente fiorito nella Riviera ligure.

Dopo la morte della madre, nel 1978, i figli Italo – sì, proprio il famoso scrittore – e Floriano vendono la casa dei genitori, Villa Meridiana (ora condominio), e donano alla Biblioteca civica di Sanremo lo sterminato archivio documentario e fotografico dei genitori e la biblioteca. Un fondo che ha permesso di ricostruire la storia di una delle scienziate più importanti del primo Novecento (e di suo marito, a sua volta personaggio molto rilevante), incrociandolo con carteggi, testimonianze e con i testi di Italo.

Ne sono nati tanti libri, a cominciare da *Il giardino segreto dei Calvino* (De Ferrari, 2004), di Paola Forneris e Loretta Marchi, già rispettivamente direttrice e bibliotecaria della Biblioteca civica di Sanremo, cui sono seguiti *Eva Mameli Calvino* (Ali&no Editrice, 2010) di Elena Macellari, studiosa e membro della Società botanica italiana e *Eva Mameli Calvino. Gli anni cubani, 1920-1925* (Franco Angeli, 2017) di Maria Cristina Secci, docente di linguistica e traduzione spagnola all'università di Cagliari. Opere che hanno risvegliato l'interesse verso la grande esperta di botanica. Negli anni Ottanta, come ricorda Loretta Marchi, a Sanremo il suo ricordo era quasi svanito, mentre è sempre rimasto vivo a Cuba. Riservata e rigorosa, Mameli per tutta la vita fa della dedizione alla ricerca e alla famiglia la sua missione, impegnata anche sul fronte sociale e ambientalista ante litteram. «Che la vita fosse anche spreco, questo mia madre non l'ammetteva: cioè che fosse anche passione. Perciò non usciva mai dal giardino etichettato pianta per pianta, dalla casa tappezzata di buganvillea, dallo studio con il microscopio sotto la campana di vetro e gli erbari. Senza incertezze, ordinata, trasformava le passioni in dovere e ne viveva» racconta Italo Calvino in *La strada di San Giovanni*.

Eva, all'anagrafe Giuliana Evelina, era nata a Sassari nel 1886, quarta di cinque figli, in seno a una

famiglia altoborghese (Goffredo Mameli, autore dell'inno *Fratelli d'Italia*, era un cugino del padre, colonnello dei carabinieri). Dopo il liceo – unica ragazza – Eva nel 1905 si diploma in matematica, all'università di Cagliari. Poi raggiunge l'amato fratello Efsio, docente di Chimica organica all'università di Pavia, e nel 1907 si laurea in Scienze naturali. Tra i suoi maestri, Rina Monti, prima donna a ricoprire il ruolo di professore ordinario nel Regno d'Italia.

Nel 1915 è libera docente di Botanica, a sua volta prima donna a conseguire il titolo, e nel 1919 arriva anche il premio per le scienze naturali dell'Accademia nazionale dei Lincei. Nella sua vita di studiosa (a parte la parentesi che la vede crocerossina durante la Prima guerra mondiale, medaglia d'argento della Croce rossa e medaglia di bronzo del ministero degli Interni) irrompe improvvisamente Mario Calvino. Direttore della Stazione agronomica sperimentale di Santiago de Las Vegas, era rientrato in Italia da Cuba per un congresso e per trovare moglie, meglio se laureata in Botanica. Eva era la candidata perfetta. Calvino si presenta a sorpresa a Pavia e le propone di sposarlo. Secondo Maria Cristina Secchi, si erano probabilmente già conosciuti in ambito accademico, ma la decisione è fulminea e dopo una cerimonia civile a Pavia, il 30 ottobre 1920, marito e moglie si imbarcano a Southampton sul transatlantico *Aquitania*, alla volta dell'America. Eva non esita a lasciare tutto quello che aveva conquistato. A trentaquattro anni, il matrimonio e il richiamo di un'esperienza di ricerca inimmaginabile in Italia sono forse irresistibili.

A Santiago de Las Vegas, in un ambiente scientifico internazionale, dirige il Dipartimento di botanica della Stazione sperimentale. Anni intensi di vita (qui nasce Italo), sperimentazioni, viaggi e impegno sociale attraverso varie iniziative, tra cui una scuola agricola nella località di Chaparra. Nel 1925 il rientro in Italia, a Sanremo, la città di Mario, dove egli assume la direzione della Stazione sperimentale di floricultura. Una curiosità: è a loro che si deve l'introduzione in Italia di varietà subtropicali, come

l'avocado e, ancora più rilevante, lo sviluppo della floricultura sanremese.

L'abitazione dei Calvino, Villa Meridiana, circondata da tremila metri quadri di rigoglioso giardino sperimentale, purtroppo perduto, ospita anche gli uffici della Stazione. L'inarrestabile Eva, che mai ha abbandonato i sogni accademici, nel 1926 vince la cattedra di botanica all'università di Cagliari. È un altro primato: è la prima donna a ricoprire questa posizione. Contestualmente diventa direttrice dell'Orto botanico (ne parla anche lo scrittore olandese Jan Brokken in *L'anima delle città*, Iperborea).

Per un po' concilia impegni universitari e famiglia – la madre Maddalena Cubeddu vive con loro – ma fare la pendolare tra Liguria e Sardegna non è facile, soprattutto dopo la nascita del secondo figlio. Con grande scalpore del mondo accademico si dimette nel 1929. Non è un abbandono della ricerca che, anzi, prosegue più serrata alla Stazione, insieme all'attività divulgativa (con il marito fonda la rivista «Il giardino fiorito»). Sono anni felici: Eva e Mario condividono tutto, i successi scientifici, la visione laica della vita e il senso civico, che instillano in Italo e Floriano. Antifascisti, durante il secondo conflitto mondiale vengono arrestati dai tedeschi che inscenano una finta fucilazione per indurli a rivelare dove siano i figli, andati con i partigiani. Vedova nel 1951, Eva succede alla direzione della Stazione sperimentale fino al 1959. Nel 1970 scrive all'amica Olga Resnevič Signorelli: «Da più di due anni sto imbastendo un lavoro di etimologia botanica e ne avrò per altrettanti...». Il monumentale *Dizionario etimologico dei nomi generici e specifici delle piante da fiore e ornamentali* è il suo ultimo lavoro, pubblicato nel 1972.

Dopo anni di silenzio, nel 2011 la sua figura viene riscoperta all'interno della mostra *Le donne che hanno fatto grande l'Italia*, organizzata in occasione dei 150 anni dell'Unità a cui segue, nel 2018, il francobollo della serie dedicata al genio femminile italiano (Eccellenze del sapere). Parlarne oggi è anche rendere omaggio alla madre dello scrittore Italo Calvino, del quale si celebra il centenario della nascita nel 2023. [...]

Mara Accettura

Manga mania

«d», 23 aprile 2022

I manga imperversano nelle classifiche Amazon e in quelle dei quotidiani. Intanto le librerie trasformano interi piani in fumetterie

«Ma secondo voi è meglio *L'attacco dei giganti* o *Demon Slayer*?» «*L'attacco* a mani basse, non c'è confronto.» «*Demon*, ovviamente.» «Oddio, non posso: è come farmi scegliere tra pizza e gelato.» Per le fan di Shojo manga e anime Ita, gruppo su Facebook con 18.700 membri, dove ogni fumetto è discusso, sezionato, ridisegnato, vissuto, la domanda scatena risposte a cascata. Anche perché i due *shōnen*, manga d'azione e cruenti per i ragazzi, ma che fanno impazzire anche le ragazze, sono tra i best seller dell'ultimo periodo. In Italia la serie *Demon Slayer*, Star Comics, legata al folklore «giappo», ha venduto tra gennaio 2021 e marzo 2022 876.000 copie, surclassando il fenomenale *One Piece* (cinquecento milioni di copie vendute nel mondo). Nello stesso periodo, il militaresco, violentissimo *L'attacco dei giganti* (Panini Comics) ha venduto 722.000 copie. Numeri che non tengono conto di edicole e fumetterie. Dopo il boom del 1995 di *Dragonball*, il primo manga con senso di lettura originale da destra a sinistra, che con i suoi numeri strabilianti ha fatto fiorire le fumetterie, e dopo il calo drammatico degli ultimi dieci anni, il fumetto giapponese è in pieno exploit. Nel 2021 ha costituito il 59% del fatturato totale dei fumetti, nel 2019 era il 30%. Oggi imperversa sia nelle classifiche Amazon (vedi *One Piece*, il cui centesimo numero è apparso sulla scrivania

di Emmanuel Macron), sia su quelle dei maggiori quotidiani italiani. In questi giorni il Napoli Comicon celebra questo mondo con proiezioni, quiz a premi e attività cosplay. E al Museo archeologico ha appena inaugurato *Manga Heroes. Gli eroi e i miti alle pendici del vulcano*, dove Goldrake, Mazinga e Astroboy incontrano le divinità del mito romano.

La febbre del manga si è rivelata una vincita alla lotteria per le case editrici di fumetti, che nel giro di pochi anni hanno moltiplicato i titoli. Star Comics, che nel 2017 vendeva 550.000 copie, nel 2021 ne ha fatte 4.300.000: è diventato terzo editore in Italia, dopo Mondadori e Einaudi, per numero di pezzi venduti. Per il lancio di *Kaiju No. 8*, il manga *shōnen* (categoria indirizzata a giovani lettori maschi) di Matsumoto, 245.000 copie di tiratura, che a Parigi è stato annunciato da un mostro di quarantacinque metri sulla facciata della Biblioteca nazionale, le metropolitane di Milano sono state tappezzate di poster a tema. «Abbiamo dovuto cambiare la comunicazione in corsa» dice Cristian Posocco, publishing manager di Star Comics. «Doveva essere "l'invasione di Kaiju è iniziata anche in Italia", ma non era il caso con la guerra in Ucraina.»

Le librerie cavalcano la nuova golden age. Da un paio di anni le maggiori catene, da Mondadori a Feltrinelli, hanno cominciato a trasformare interi

«Storicamente la diffusione del fumetto è sempre coincisa con **periodi critici**, di ansia sociale. *Superman* esplose in piena guerra fredda con la paura del nemico invisibile. In Italia il boom del fumetto si è avuto negli anni di piombo.»

piani in fumetterie dove i piccoli albi dal prezzo medio di cinque-sei euro trionfano, portandosi appresso un'audience molto giovane che ci spende il bonus cultura e tra quegli scaffali non si era mai vista. Dal 27 aprile al 26 maggio più di cento librerie Feltrinelli celebreranno questo universo con anteprime, presentazioni e laboratori.

Perché questa mangamania? «C'è stato sicuramente l'effetto lockdown e pandemia» riprende Posocco. «Le persone hanno avuto più tempo a disposizione per leggere, guardare gli anime.» Una volta agganciate vogliono sapere come va a finire la storia. È anche aumentata la disponibilità economica della generazione cresciuta a pane e manga. «E poi storicamente la diffusione del fumetto è sempre coincisa con periodi critici, di ansia sociale. *Superman* esplose in piena guerra fredda con la paura del nemico invisibile. In Italia il boom del fumetto si è avuto negli anni di piombo.» Il manga offre escapismo e gratificazione con la sua pletera di eroi forti, indistruttibili e rassicuranti. Per Marco Pellitteri, professore associato di media e comunicazione presso la Xi'an Jiaotong-Liverpool University, autore di *Il manga* (Carocci), il fenomeno non è nuovo: «L'Italia è stata pionieristica,» dice «perché l'arrivo di serie animate giapponesi come *Candy Candy* alla fine dei '70 ha sensibilizzato due generazioni all'estetica e ai codici giapponesi favorendo la richiesta del fumetto. Fino al 2005 le vendite sono state addirittura maggiori che in Francia. Il mercato però è sempre stato sommerso: il manga si vendeva soprattutto nelle fumetterie e nelle edicole e gli editori non dichiaravano le vendite. Oggi che la distribuzione si è ampliata con le librerie e internet anche le vendite hanno iniziato

a essere conteggiate in modo più ufficiale. Si sono visti i numeri. Ma non paragonerei le vendite di un saggio a quelle di un manga: sono categorie merceologiche diverse».

Secondo Vincenzo Morgese, membro dell'associazione studentesca Gesshin di Ca' Foscari, che organizza eventi a tutto tondo sul Giappone, ci sono anche altri aspetti. «A parità di pagine, un Marvel spillato costa di più. E poi il fumetto giapponese è sempre collegato all'anime e quindi all'impatto di canali come Netflix, Amazon Prime, Crunchyroll che le trasmettono. Se parliamo di Sakura di *Naruto*, il primo volume è arrivato sei mesi dopo la prima messa in onda del cartone animato.»

Anche Instagram, Facebook, TikTok hanno amplificato la forte dimensione comunitaria del fumetto che, da sempre, viene scambiato e letto da più persone. Per non parlare del fenomeno *scanlation*, la scansione illegale degli albi giapponesi su internet, gran danno per le case editrici.

Se in Giappone, dove il mercato vale quattro miliardi e mezzo di euro, i manga sono divisi per target, *shōnen* come *Demon Slayer* per ragazzi, *shōjo* come *Sailor Moon* per ragazze (e *seinen* per adulti), in Italia «la divisione regge poco» dice Pellitteri. «C'è un perfetto equilibrio tra maschi e femmine, lettori adolescenti come di quarant'anni, che leggono prodotti diversi. Quanti bambini maschi guardavano *Candy Candy!*» E viceversa. «Lo *shōjo* ha anche un approccio interessante al mondo interiore di bambine e adolescenti. Vi si parla di mestruazioni, primi baci e primi amori. C'è un rapporto intimo tra mondo interiore dell'autrice, personaggio e vissuto esistenziale delle lettrici che è raro nel fumetto

occidentale. In Italia è successo con *Valentina Mela Verde* di Grazia Nidasio.»

Nel gruppo Facebook, tra le eroine di riferimento ricorrono le donne di *Fullmetal Alchemist*, «tra i manga più rappresentativi degli ultimi vent'anni» scrivono. Nana Osaki è «uno dei personaggi più affascinanti e complessi». Mikasa Ackerman «straordinario, dotato di grande forza non solo fisica, anche di spirito». E poi Kagome Higurashi di *Inuyasha*, Tohru Honda di *Fruits Basket*, Nobara di *Jujutsu*, Nezuko di *Demon Slayer*, Sakura di *Naruto*, Kyoko e Yona, la principessa scarlatta, le guerriere di *Sailor Moon*. Donne forti e indipendenti, con grandi valori etici, che si battono per il benessere della società. «Il manga ha sfidato molto presto gli stereotipi di genere» dice Morgese. «Lady Oscar è una donna cresciuta da uomo. Da *Star Red*, della famosa *mangaka* Moto Hagio, si è visto nascere il tomboysmo – l'adolescente maschiaccio – e con *Sailor Moon* si è inaugurata la stagione delle belle ragazze combattenti.» «Da Yona a Nobara e Mikasa, si tratta di donne che non hanno paura di dire la loro e di fare a botte con i maschi» conferma Alessandra Marchionni, coordinatrice editoriale di Planet Manga. Altro tema è la longevità generazionale. «Il manga è fatto per i giovani e cerca di accompagnarli, di studiare quello che pensano, con empatia. Oggi lo fa con temi Lgbtqi+ e #BlackLivesMatter» dice il graphic novelist Fumio Obata, cresciuto tra Giappone e Regno Unito, autore di *Si dà il caso che*. «È la sua tattica di sopravvivenza. Anche gente di cinquanta e sessant'anni continua a leggerli e i titoli sono gli stessi di quando erano ragazzi. È come riascoltare le canzoni che hanno segnato la tua giovinezza, ecco perché le ristampe funzionano.» Ma come nasce il manga? «Il governo giapponese vuole far credere che l'origine sia addirittura in Hokusai. Ma molti esperti, inclusi storici giapponesi sono scettici» dice Paul

Gravett, che nel 2018 portò la mostra *Mangasia* al Palazzo delle esposizioni di Roma, contribuendo a dare a questa forma di comunicazione un passaporto culturale. «Perché è improbabile che il manga si sia sviluppato senza le influenze britanniche, francesi e americane. Felix il gatto, Topolino, Braccio di Ferro erano tradotti ai primi del Novecento e pubblicati in Giappone. Sono stati determinanti nel modo di raccontare. C'è questa idea che il manga sia alieno alla cultura occidentale, ma non è vero se si va alla radice. Adesso il suo linguaggio è tornato nel fumetto occidentale.» Un esempio è Zerocalcare. Morgese concorda. «L'animazione fumettistica giapponese è imparentata con l'estetica Disney quindi a colpo d'occhio lo spettatore si trova davanti a delle opere che gli rievocano quelle convenzioni grafiche a cui è abituato fin da piccolo – occhi grandi, linee morbide e cartoonesche che spingono all'identificazione – ma con contenuti e tematiche più mature, dalla violenza al confronto con le divinità.» Con delle differenze. «Il manga prende molto dal cinema» aggiunge Obata. «È tridimensionale. Come se le telecamere fossero piazzate ad angoli diversi. Il fumetto occidentale invece ricorda il teatro.» Nonostante il riconoscimento museale, per lui il manga rimane intrattenimento cheap per le masse. Anche perché in Giappone, racconta, gli autori disegnano a ritmi industriali. «Bisogna essere velocissimi, ecco perché è così diffuso il bianco e nero. Una serie settimanale significa disegnare quindici-diciotto pagine e, senza un team per gli sfondi, è impossibile. Non ci sono statistiche, ma è molto comune leggere notizie di *mangaka* morti tra i quaranta e i cinquant'anni. È un ambiente molto competitivo e la pressione è enorme.» Questo ha portato a consolidare uno stile e un metodo per creare in modo immediato. «Del resto non c'è possibilità di sperimentare altri stili come accade in Occidente.»

«Il manga è fatto per i **giovani** e cerca di accompagnarli, di studiare quello che pensano, con empatia.»

Danilo Zagaria

Finisce l'officina, rifiorisce il paesaggio

«la Lettura», 24 aprile 2022

Capannoni, quartieri, isole: la scozzese Cal Flynn visita luoghi abbandonati che la natura ha riconquistato. Mondi post industriali nel libro ora edito da Atlantide

Nel celebre saggio speculativo di Alan Weisman, *Il mondo senza di noi* (Einaudi, 2008), l'autore statunitense immagina la scomparsa improvvisa ma totale dell'intera specie umana. Sulle cause non si dilunga, dato che il suo è più che altro un esercizio di pensiero, un modo per poter osservare meglio la pressione che esercitiamo sugli ecosistemi terrestri, la quantità di manufatti che ci lasciamo dietro e, soprattutto, il ritorno di vegetazione e specie animali selvatici nelle aree più antropizzate. Di quest'ultimo fenomeno, una «rinaturalizzazione spontanea» (*rewilding* nel gergo scientifico), l'umanità ha avuto un assaggio durante i lockdown più duri degli ultimi due anni, quando mammiferi e altri animali hanno esplorato strade cittadine deserte e nuotato in acque portuali di nuovo libere e limpide. «Quanto ci metterebbe la natura a recuperare il terreno perduto» si chiedeva Weisman nel *Preludio* del suo volume «e ristabilire l'Eden così come doveva risplendere e profumare il giorno prima che Adamo, o Homo habilis, facesse la sua apparizione?».

A rispondergli, quasi vent'anni dopo, è una scrittrice e giornalista che viene dalle Highland scozzesi e risponde al nome di **Cal Flynn**. Nel suo secondo libro, *Isole dell'abbandono. Vita nel paesaggio post-umano* (in libreria per Atlantide nell'ottima traduzione di Ilaria Oddenino), l'autrice racconta quei luoghi dove

l'umanità si è ritirata e la sua eredità materiale è diventata la base per qualcosa di nuovo: una successione di piante infestanti, una nicchia ecologica per una specie animale, ecosistema che resiste a inquinamenti persistenti.

Flynn ha visitato siti noti e meno noti, riportando non solo dettagli scientifici ma anche le emozioni che l'estetica dell'abbandono ha suscitato in lei. Ne è emerso un diario di viaggio acuto e profondo, che invita i lettori a soffermarsi sia sui fili d'erba delle gramigne sia sulle connessioni che legano in modo inestricabile specie e habitat, climi e paesaggi. Alle esplorazioni più prevedibili, Černobyl' e la zona demilitarizzata di Cipro, se ne aggiungono di ben più affascinanti, fra cui i *block* desolati di Detroit, vera città fantasma d'America, e le rovine del giardino botanico coloniale di Amani, in Tanzania, dove le specie importate dagli europei si fanno strada tutt'oggi fra serre e laboratori distrutti.

Se le pagine più drammatiche spettano alle distese inquinate attorno a Paterson, in New Jersey («la Betlemme del capitalismo», come la definì lo storico Richard Brookhiser), il racconto della sperduta isola di Swona, nelle Orcadi, dove dal '74 vive una delle poche mandrie di mucche selvatiche esistenti al mondo, è senza dubbio il più singolare.

«Venticinque chilometri a sud-ovest di Edimburgo, in mezzo a un armonioso paesaggio verde, si erge un **noccolato pugno rosso**: cinque cime ghiaiose di un rosa dorato legate tra loro da erba e muschio, come una catena montuosa marziana o imponenti terrapieni. Sono cumuli di detriti.»

Isole dell'abbandono avrebbe potuto essere un libro scontato, un lungo elenco di luoghi dove l'umanità ha perso e la natura è tornata ai fasti dell'Eden di Weisman. Invece, Flynn è riuscita a cogliere e a raccontare con passione numerose lezioni nascoste ai più. Dalle sue pagine quindi non emerge soltanto l'anelito che la accomuna agli appassionati di urbex – l'esplorazione dei siti abbandonati come ville in rovina, fabbriche dismesse e parchi di divertimenti invasi dalla vegetazione, un fenomeno in ampia espansione che si direbbe abbia ormai raggiunto lo status di sottocultura – ma soprattutto il desiderio di riflettere sul modo in cui occupiamo il pianeta, sulla nostra azione di disturbo nei confronti delle specie non umane e sulla persistenza delle nostre creazioni più dannose.

Oltre che non banale, quello di Flynn non è neanche un testo cupo, dato che non flirta mai con la deriva apocalittica tanto di moda. Al contrario, riesce a essere perfino luminoso, mettendo in luce la ricchezza che si cela nei recessi più bui. Una ricchezza che, a sorpresa, non è soltanto zoologica o botanica, ma riguarda anche l'umanità, dato che le «isole dell'abbandono» non sono mai spopolate in modo definitivo. Nella zona di esclusione di Černobyl', ad esempio, c'era (prima dell'invasione russa dell'Ucraina) chi era tornato a coltivare la terra e guardava con amore un paesaggio che il mondo ha imparato a temere, mentre piccole associazioni di residenti combattivi estirpano le erbacce dai parchi che l'amministrazione cittadina di Detroit, esausta e disattenta, ha smesso di curare. E anche nei luoghi più impensabili e pericolosi sopravvive chi, dopo aver scelto una vita ai margini o esservi stato

costretto, tira avanti con poco e in solitudine o mette in piedi piccole comunità, come quella di Slab City, residente in una ex base militare californiana. I volti e le storie in cui Flynn si imbatte ricordano il film *Nomadland* e, come accade nella pellicola di Chloé Zhao, è inevitabile che portino a riflessioni sul mondo di oggi, sull'alienazione che impone e su un futuro che ormai è sempre più spesso un pallido miraggio.



Mariangela Mistretta

«Ms. Magazine», cinquanta anni dalla parte delle donne

«d», 30 aprile 2022

Da 1972 la rivista dà voce a vecchie e nuove battaglie del movimento femminista. Intervista alla direttrice esecutiva Katherine Spillar

Quando uscì il primo numero di «Ms. Magazine», nel lontano 1972, il famoso anchorman americano Harry Reasoner disse: «Tra sei mesi non avranno più niente da dire». Non solo Reasoner si dovette scusare, ma anche ricredere: da allora sono passati cinquanta anni e «Ms.» continua a essere la voce del movimento femminista negli Stati Uniti e oltre. Fu la giornalista e scrittrice Gloria Steinem, insieme a un gruppo di altre attiviste, a insistere perché si realizzasse un magazine «per le donne e controllato dalle donne». «Un'idea nata per disperazione» dice oggi lei stessa, in occasione di questo speciale compleanno. «Cercavamo un modo per parlare con onestà della nostra esperienza e dei temi che ci riguardavano.» Molestie sessuali, parità salariale, aborto, legge sulla parità di genere, violenza domestica, assistenza all'infanzia, «e non i soliti consigli di bellezza e per la pulizia della casa» aggiunge. In pochi giorni le trecentomila copie stampate andarono esaurite e dal luglio di quell'anno il progetto editoriale diventò un mensile. Da allora «Ms.», oggi in edizione quadrimestrale, non ha mai smesso di essere a fianco delle donne e delle loro battaglie. «d» ne ha parlato con Katherine Spillar, direttrice esecutiva della rivista dal 2005 e direttrice esecutiva della Feminist Majority Foundation, ovvero l'editore del periodico.

«Ms. Magazine» andò in stampa per «aiutare le donne ad avere il controllo della loro vita». Ma nonostante i progressi fatti in cinquanta anni, osserviamo come sia ancora difficile oggi per le donne esercitare quel controllo. Perché, secondo lei?

È innanzitutto una questione di potere, di cui beneficiano coloro che stanno in cima a un sistema gerarchico e patriarcale. Discriminando le donne, controllandole, si evita che diventino una minaccia per il sistema. Così in giro per il mondo assistiamo ancora alla negazione dei diritti di riproduzione, di accesso all'istruzione, e altre discriminazioni che ci confinano all'eterno ruolo di caregiver. Lo si vede in modo chiaro in situazioni estreme come l'Afghanistan, ma è un modello che si può osservare ovunque. Un sistema sociale così strutturato non lascia alle donne molta scelta. Se non continuare a lottare.

Le battaglie femministe degli ultimi decenni hanno portato i frutti che il movimento si aspettava?

Sono stati conquistati diritti fondamentali che negli anni Sessanta e Settanta non avevamo e negli ultimi decenni è evoluta la cultura della parità, in alcuni luoghi di più, in altri meno. Credo che si possa affermare che oggi la maggioranza della gente concordi sul fatto che le ragazze hanno diritto all'istruzione, all'assistenza sanitaria, che la violenza di

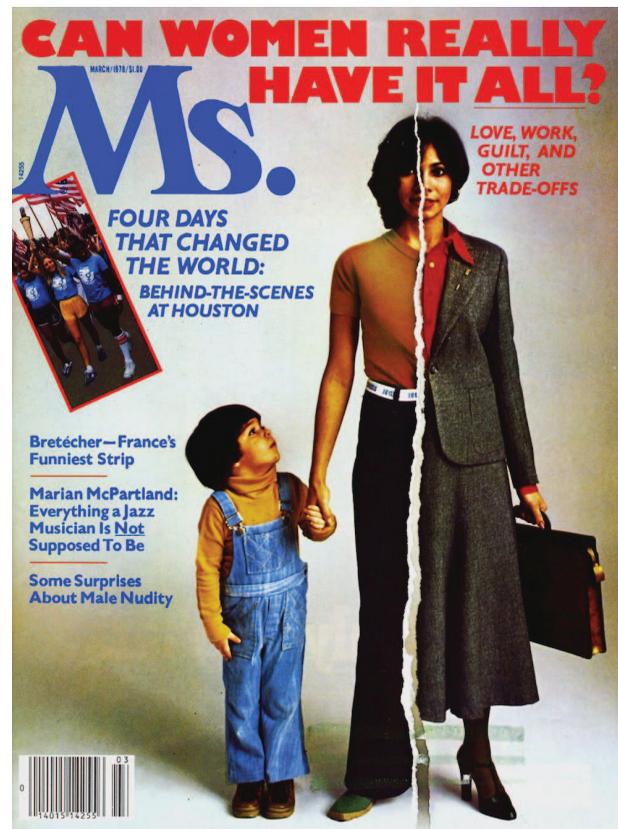
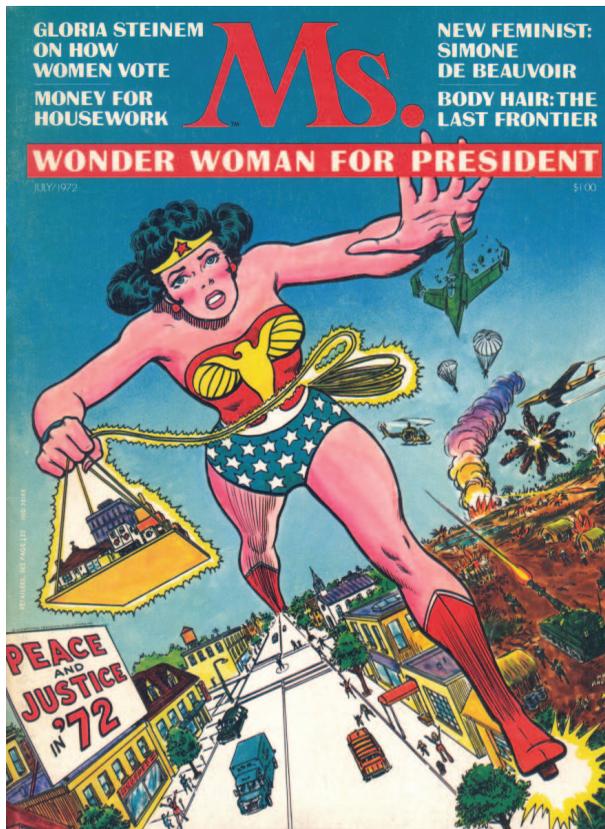
genere sia un crimine e che dobbiamo essere pagate come gli uomini. Tuttavia, è una cultura che si evolve lentamente. Gloria Steinem dice sempre: la vera uguaglianza sarà realizzata quando gli uomini avranno un ruolo maggiore in casa e le donne un ruolo maggiore fuori casa.

Bisogna tenere sempre alta la guardia perché anche i diritti acquisiti rischiano di essere erosi?

Sì, ma ci deve rincuorare l'idea che abbiamo fatto dei progressi. Le sfide si affrontano anche con la cultura, l'istruzione, l'informazione. Unite si contribuisce al cambiamento. Pensiamo quanto sia stato determinante il voto delle donne nelle ultime elezioni presidenziali Usa. Questo è potere, dobbiamo imparare a usarlo insieme per progredire. Abbiamo vinto tante battaglie e per questo assistiamo ovunque a nuovi attacchi violenti contro le donne e i loro diritti.

Cosa la preoccupa di più negli Stati Uniti e nel mondo?
 Il diritto all'aborto, che vediamo messo in dubbio, e che è ancora o è tornato illegale in molti paesi, il tasso di mortalità delle donne incinte, la violenza contro le donne, un crimine troppo spesso considerato accettabile. Dopo un secolo di battaglie finalmente gli Usa hanno una legge che sancisce a livello costituzionale la parità di genere [l'Equal Rights Amendment, ratificato a gennaio, Ndr], adesso chiediamo che venga fatta rispettare. Poi, mi preoccupano la povertà e la guerra, in questi scenari i primi diritti che vengono cancellati sono quelli delle donne.

Insieme a Gloria Steinem, firme come Alice Walker, Isabella Allende, Yoko Ono, Angela Davis, Dolores Huerta...
 Gloria è stata la calamita che ha messo tutto questo insieme, con una determinazione straordinaria.



È rimasta alla guida di «Ms.» per quindici anni e oggi è consulente editoriale. Ma ognuna di loro ha contribuito a raggiungere un'audience più ampia e a far crescere il movimento. Quando è nato il magazine solo il trenta per cento delle donne si dichiarava «femminista», poi il movimento si è allargato a ogni età e razza, oggi negli Stati Uniti oltre il sessanta per cento delle donne si definisce tale. E anche il quaranta per cento degli uomini.

Cosa significa essere femministi oggi?

Crederci nell'uguaglianza di genere. Nell'uguaglianza legale, economica, politica. Femminista è chi difende questa uguaglianza. Il femminismo non è solo un fatto occidentale, ci sono movimenti femministi indigeni in ogni parte del mondo, persino in paesi dove le donne sono così oppresse che dichiararsi femminista significa macchiarsi di un delitto capitale.



«Le sfide si affrontano con la cultura.»

Durante la pandemia avete riproposto, rivisitandola, la prima copertina di «Ms.» in cui era raffigurata la divinità hindu Kali, incinta e con otto oggetti diversi – uno per ogni mano – come simbolo della condizione della donna. È stato necessario tornare indietro?

Sì, ma abbiamo fatto due modifiche fondamentali. La prima è che questa volta al centro della copertina c'è una donna nera impegnata a reggere nelle mani tanti aspetti della sua vita: un neonato, un computer, un detersivo, la spesa, la cura degli anziani e così via... Le donne afrodiscendenti negli States sono le più colpite dagli effetti economici e sociali del Covid. La seconda modifica riguardava il destinatario della nostra riflessione. Se la prima copertina del 1972 titolava: «Il momento della verità della casalinga», sollecitando le donne a una riflessione sulla loro condizione, la copertina del 2021 diceva: «Il momento della verità del paese». Sono passati cinquanta anni, le donne devono ancora districarsi tra mille responsabilità avendo il carico maggiore della cura dei figli e della casa. Ma oggi sappiamo che è una responsabilità di tutti, non più solo delle donne. Siamo contente che Biden l'abbia capito, lanciando il piano Build Back Better, con un'attenzione al welfare e ai servizi sociali.

«Ms.» è più di un giornale, è un movimento» affermate con orgoglio.

Abbiamo offerto una prospettiva diversa da cui guardare il mondo: la prospettiva delle donne. «Ms.» ha parlato di temi per cui prima non esisteva nemmeno una definizione, di crimini che non erano considerati tali. Ha creato una comunità fatta di generazioni diverse, inclusiva e diversa. Oggi siamo concentrate a mantenere la luce accesa sui problemi ancora presenti, costruendo però il movimento del futuro. Per questo «Ms.» oggi è importante come cinquanta anni fa.

Alexandra Alter

La pandemia fa irruzione nella letteratura

«la Repubblica», 20 marzo 2022

Fino a un paio di anni fa le storie incentrate su malattie sconosciute erano considerate distopiche. Poi la realtà ha superato l'immaginazione

Dodici anni fa, Sigrid Nunez ha pubblicato *Salvation City*, il romanzo di un bambino che perde i genitori a causa di una misteriosa malattia respiratoria. L'autrice evocava l'America di un futuro non lontano e la sua storia pareva una distopia remota, una nella quale un virus a rapida diffusione riusciva a sconvolgere l'intera società, facendo chiudere le scuole, assottigliare le forniture di igienizzanti per le mani e di mascherine chirurgiche, mentre gli ospedali a corto di personale sanitario esaurivano i ventilatori e nuove varianti del virus emergevano di continuo, provocando contagi caratterizzati da picchi e ondate in successione. Nunez, che aveva basato la sua malattia immaginaria sull'influenza del 1918, aveva pensato che *Salvation City* sarebbe rimasto l'unico suo romanzo a parlare di una pandemia. Invece, la storia si è ripetuta, e l'autrice ha trovato l'argomento ineludibile.

Lo scorso inverno, rintanata nel suo piccolo appartamento di Downtown Manhattan, ha iniziato a scrivere la storia di una signora che vive a New York durante la prima ondata della pandemia da coronavirus e che si sente sempre più logorata dalla paura e dall'incertezza. «Mi sembrava troppo presto per scrivere della pandemia che stiamo ancora vivendo, ma mi è parso anche più difficile scrivere di qualsiasi altra cosa» ha detto Nunez. «Se l'ambientazione di

un romanzo è al giorno d'oggi, la pandemia ne fa parte.»

Dopo più di due anni in una crisi sanitaria globale che ha stravolto e cambiato la società e la vita quotidiana, il Covid-19 sta lasciando un marchio inesorabile sulla fiction. Tra i libri di recente pubblicazione, illustri autori quali Anne Tyler, Ian McEwan, Isabel Allende, Louise Erdrich e Roddy Doyle hanno iniziato a indagare in qualche caso con riluttanza, le ricadute emotive e psicologiche della pandemia. Molti dei nuovi romanzi che parlano di pandemia cercano di cogliere la qualità della quotidianità nell'era del Covid: l'effetto estraniante dell'isolamento, la noia e la monotonia del confinamento e delle quarantene, la tensione nelle relazioni sociali, il modo con il quale il virus ha stravolto le interazioni informali e aperto dissidi indelebili in alcune famiglie mentre altre si sono avvicinate e unite più che mai. La pandemia presenta anche nuove insidie narrative e artistiche. Alcuni scrittori temono che una trama che parla di pandemia possa allontanare i lettori che desiderano evadere dalla nostra cupa realtà, ma d'altra parte ignorarla potrebbe sembrare spiacevolmente irrealistico. Altri si chiedono se non sia troppo presto per ricreare l'atmosfera di una tragedia che tuttora miete migliaia di vittime ogni giorno. Infine, c'è il complicato

«Quando si vive un'orrenda esperienza globale, nella quale milioni di persone hanno perso la vita, che cos'altro resta di indagare artisticamente se non il fatto che è stata **terribile**?»

problema narrativo di come trasformare quella che alcuni hanno definito una «noiosa apocalisse» – un periodo di sospensione forzata che per i più fortunati ha voluto dire semplicemente starsene chiusi in casa a non far nulla – in una storia avvincente.

«Il disturbo post traumatico da stress che avremo tutti quanti non soltanto influenzerà come se ne parla, ma anche se qualcuno vorrà o meno leggere di questo argomento» ha detto Tom Bissell, lo scrittore che in un articolo uscito sul «Los Angeles Times» ha consigliato ai romanzieri di tenersi alla larga da questo argomento. «Quando si vive un'orrenda esperienza globale, nella quale milioni di persone hanno perso la vita, che cos'altro resta di indagare artisticamente se non il fatto che è stata terribile?»

Tenuto conto di quanto il virus ha dominato le nostre vite, forse è inevitabile aspettarsi un fiume di fiction che parla di pandemia. Numerosi autori dicono di credere che ciò sia necessario, e fanno notare che, mentre il flusso continuo della copertura della pandemia da parte degli organi di stampa lascia i lettori storditi e sopraffatti, la fiction può offrire una strada migliore per elaborare lo sconvolgimento radicale degli ultimi due anni. «Non ambivo in modo particolare a scrivere di pandemia, ma è stato come se il tronco di un albero gigantesco fosse caduto sul mio cammino» ha detto Ian McEwan, il suo romanzo di prossima uscita *Lessons* segue le vicende di un britannico dagli anni Quaranta al 2021, anno in cui è ormai anziano e vive da solo a Londra durante l'isolamento forzato e ripensa alla sua vita. «La pandemia sarà presente nei romanzi letterari semplicemente perché non c'è modo di evitarlo, se si scrive un romanzo realistico.» *French Braid* di Anne Tyler, in uscita il mese prossimo, segue le vicende di una famiglia di Baltimora

alla fine degli anni Cinquanta fino allo sconvolgimento del 2020, quando una coppia in pensione trova una gioia inaspettata nella convivenza con il figlio ormai adulto e il nipote rifugiatisi presso i loro per superare la pandemia. Nel suo romanzo in via di stesura, provvisoriamente intitolato *The Limits*, Nell Freudenberger esplora invece i sentimenti di paura e insicurezza scatenati dal virus, e racconta di un adolescente in difficoltà impegnato nella didattica a distanza mentre deve accudire un bambino piccolo, di un biologo preoccupato dal cambiamento del clima e di un medico che si sente impotente mentre presta le sue cure ai pazienti colpiti dal Covid-19.

In *Violeta* di Isabel Allende, la vita della voce narrante è racchiusa tra due pandemie, la febbre spagnola e il coronavirus, «strana simmetria» sulla quale la protagonista riflette mentre è in agonia durante l'isolamento. «Che un intero pianeta sia paralizzato a causa di un virus è un'esperienza così anomala che sono sicura che questo tema sarà usato diffusamente in letteratura» ha detto Allende. «Una pandemia è uno di quegli eventi che segnano un'epoca intera.»

Non vi è stata penuria di contenuti sulla pandemia, dalle trasmissioni televisive e i documentari alla non fiction long form, dalla poesia alle storie brevi. Ma i romanzi spesso richiedono più tempo prima di vedere la luce e la prima ondata della fiction letteraria influenzata dalla pandemia arriva in un momento confuso, mentre il virus inizia a sembrare sia più ordinario sia insormontabile, ed è ancora poco chiaro quando finirà la crisi, argomento quanto mai farraginoso per gli scrittori di fiction. «Non è possibile scrivere un romanzo eccezionale sul coronavirus, perché ancora non sappiamo come andrà a finire questa storia» ha detto lo scritto e critico Daniel Mendelsohn.

Nel novembre scorso, quando Sarah Moss ha pubblicato il suo romanzo *The Fell* – storia di una donna che viola la quarantena obbligatoria che le è stata ingiunta dopo che è venuta in contatto con il virus – la scrittrice inglese è stata stroncata da alcuni revisori per aver ricreato nelle sue pagine la tetra esperienza del lockdown. «Tanti si sono messi in cattedra dicendo che era troppo presto» dice Moss. «Alcuni recensori hanno scritto che nessuno avrebbe voluto leggere un romanzo sulla pandemia. Invece» ha proseguito Moss «molti lettori si sono ritrovati nella claustrofobia, nell'ansia e nella noia vissute dai personaggi in *The Fell*», che uscirà negli Stati Uniti il mese prossimo.

Il ciclo produttivo abbastanza distaccato della fiction sta creando ostacoli anche per gli scrittori che, al pari di tutti noi, non possono prevedere con sicurezza come sarà la vita negli anni a venire e temono che le allusioni all'epidemia da coronavirus è arrivata, Rebecca Makkai stava scrivendo un nuovo romanzo ambientato in un collegio del New Hampshire, ed è rimasta sconcertata da come avrebbe dovuto affrontare il Covi-19. Ha deciso di aggirare il problema ambientando la storia nel 2018 e postponendo un processo per omicidio alla primavera del 2022, perché ipotizzava che per allora le cose sarebbero tornate alla normalità. Invece, il 2022 è arrivato e il virus semina ancora scompiglio. «Ho dovuto rivedere tutto e a malincuore far indossare qua e là delle mascherine ai miei personaggi» ha detto. Anche aggiungendo alcuni dettagli che ormai caratterizzano la nuova era pandemica, ha cercato

di mantenere il coronavirus in secondo piano nel romanzo che dovrebbe uscire l'anno prossimo. «Più di tanto non si può fare, perché questo libro non riguarda la pandemia» spiega Makkai. «Deve essere ambientato al giorno d'oggi, ma non è un romanzo sulla pandemia.»

Quando è esplosa la pandemia di Covid, Weike Wang aveva appena terminato la prima bozza del suo nuovo romanzo intitolato *Joan Is Okay*, che parla di un medico americano di origini asiatiche che presta servizio presso il pronto soccorso di un ospedale di New York. L'autrice ha deciso di rivedere l'intera storia affinché riflettesse in che modo gli ospedali sono stati travolti dalla pandemia, ma teme che, una volta tornate le cose alla normalità, il suo romanzo possa sembrare decontestualizzato. «Ho pensato: ma che sto facendo?» Dopo una decina di versioni, Weike Wang è riuscita a trovare un espediente per includere la pandemia nelle esperienze di vita vissuta del suo personaggio, pur senza farne il centro della trama. Ciò nonostante, Wang teme che fino a quando la pandemia non sarà finita il Covi-19 resterà un problema per le trame dei romanzi. Da qualche tempo sta scrivendo racconti brevi, ma fatica a comprendere se i suoi personaggi possano prendere parte a una festa, incontrare gli amici per un drink o recarsi di persona a un appuntamento dallo psicologo. «Mi piacerebbe scrivere una storia nella quale la parola "pandemia" non compare» ha detto. «Ma non ne ho ancora scritta una.»

(Traduzione di Anna Bissanti)

«Non ambivo in modo particolare a scrivere di **pandemia**, ma è stato come se il tronco di un albero gigantesco fosse caduto sul mio cammino.»

Flavio Pintarelli

Perturbanti riflessi del digitale

singola.net, 25 marzo 2022



Roberta Iadevaia ricostruisce in un libro per Mimesis la traiettoria di un fenomeno le cui radici affondano molto oltre la nascita dell'informatica

Uscito verso la fine dello scorso anno per Mimesis, *Per una storia della letteratura elettronica italiana* di Roberta Iadevaia si propone l'obiettivo di «tentare una ricostruzione storica della letteratura elettronica italiana». Capire cosa si intenda con l'espressione «letteratura elettronica» è complesso. Oggi, infatti, di questo fenomeno che comprende al suo interno diversi generi non esiste ancora una definizione univoca o universalmente accettata, così come di esso ancora non è stato compilato un canone che ci aiuti a individuarne dei confini chiari entro cui condurne una ricognizione critica.

Prendendo in prestito le parole che l'autrice usa in un'intervista da me condotta e di prossima pubblicazione su FarFarFare, «potremmo definire la elit una forma d'arte letteraria che sperimenta col linguaggio dei media digitali». Ed è proprio nell'approccio che Iadevaia usa per affrontare la relazione tra il suo oggetto di studio e i media digitali che si trova uno degli elementi che rende più interessante il suo percorso di ricostruzione storica: a partire dai modi in cui questo fenomeno, appunto la letteratura elettronica, è stato ricevuto e rilanciato nel nostro paese.

I media digitali sono testi caratterizzati da una doppia natura. Utilizzo qui la parola «testo» in senso **semiotico**, per indicare uno «spazio metodologico in cui, ricorrendo a codici e a strategie comunicative

precisi, c'è uno scambio simbolico tra un progetto di comunicazione e un programma d'uso che prendono rispettivamente il nome di enunciatore e enunciatario». Essi infatti possiedono un testo di superficie (*frontend* o interfaccia) e un testo sorgente (*backend* o codice).

Entrambi questi elementi sono costitutivi del risultato finale – un'opera di letteratura elettronica, un sito web commerciale, un'app per smartphone o qualsiasi altra forma di oggetto mediale a cui le tecnologie digitali possano dare vita – ma non è detto che siano tutti e due comprensibili dalle persone o pensati per essere fruiti da esse. Accanto a loro, nella relazione comunicativa che si stabilisce all'interno dello spazio aperto dai media digitali, ci sono sempre, in una posizione di pari importanza (e, a volte, anche di maggiore importanza), le macchine. Il testo sorgente che costituisce i media digitali è infatti pensato, progettato e realizzato per comunicare con le macchine, che lo traducono in forme e linguaggi comprensibili dalle persone attraverso specifiche interfacce.

Non è un caso perciò che la relazione tra uomo e computer, tra corpi e macchine, sia uno dei temi ricorrenti e fondamentali della letteratura elettronica. Questa relazione è infatti costitutiva della sua stessa materia e, perciò, può essere vista come uno dei suoi elementi principali. A essa si aggiungono altri tre

aspetti estremamente caratteristici tanto dei media digitali quanto, ovviamente, anche della letteratura elettronica. Mi riferisco in particolare alla sua natura procedurale, ovvero al ruolo che gli algoritmi hanno nelle opere di letteratura elettronica; alla logica che la sottende, cioè quella del database, ovvero alla scrittura come manipolazione di elementi discreti; alla sua dimensione topografica, ovvero al ruolo che lo spazio riveste nel permettere a tali elementi discreti di stabilire tra loro una relazione di tipo reticolare.

È in base a queste loro caratteristiche che i media digitali e la letteratura elettronica favoriscono l'inclusione del fruitore all'interno dei loro oggetti o delle loro opere. In relazione a queste il fruitore

assume così, entro i limiti definiti dall'interfaccia messa a sua disposizione, un ruolo attivo. Tale ruolo dunque, piuttosto che a oggetti o opere, dà vita a strutture, metodi o mondi.

Se li pensiamo alla luce delle caratteristiche appena elencate, un social network e un *multi user dungeon* (Mud, un genere di letteratura elettronica molto in voga nel corso di tutti gli anni Ottanta del Novecento) non sembrano avere poi moltissime differenze. Entrambi sono dei mondi da esplorare – caotico e casuale il primo, strutturato e progettato il secondo – all'interno dei quali ci si muove seguendo una struttura a grafo con i cui elementi si interagisce attraverso comandi scritti o possibilità offerte da un'interfaccia. In entrambi, il ruolo del fruitore è attivo e, soprattutto, la sua soggettività si viene a costituire come effetto delle interazioni che opera durante l'esplorazione dello spazio digitale. La soggettività del fruitore affiora infatti grazie alla manipolazione di elementi discreti, come testi e immagini, e si costituisce come il risultato di una serie di scelte: queste si compiono all'interno di uno spazio dato e in relazione o in risposta alle scelte operate da tutti gli altri fruitori di quello stesso spazio. Ciò che distingue un social network da un dungeon multi utente è la natura commerciale del primo, in opposizione a quella «letteraria» o esperienziale del secondo.

Questo confronto ci permette così di cominciare a illuminare la natura della relazione tra i media digitali e la letteratura elettronica, così come Iadevaia la tratteggia nel libro in rapporto allo sviluppo diacronico del fenomeno di cui si occupa.

A riguardo, l'autrice propone una periodizzazione composta da quattro fasi.

La prima fase rappresenta la preistoria della letteratura elettronica. Comprende gli anni che vanno dal 1950 al 1980, e al suo interno ricadono una serie di opere dal carattere pionieristico. Parliamo per esempio degli esperimenti di poesia combinatoria dell'Oulipo o delle poesie elettroniche realizzate dallo scrittore Nanni Balestrini e dall'ingegnere Alberto Nobis grazie all'uso di generatori computerizzati di testi.



«Ciò che distingue un social network da un dungeon multi utente è la natura commerciale del primo, in opposizione a quella letteraria o esperienziale del secondo.»

La seconda fase, che rappresenta la prima generazione di letteratura elettronica, va dal 1980 fino al 1992. Sono gli anni in cui, grazie alla costante riduzione delle dimensioni dei computer, all'introduzione delle interfacce grafiche e dei sistemi operativi, l'informatica diventa un fenomeno di massa. Lo stesso accade per la letteratura elettronica che, con la nascita alle avventure testuali e ai dungeon multi utente, sperimenta generi d'intrattenimento e si affaccia anche al di fuori degli ambiti della ricerca d'avanguardia, a cui resta comunque legata grazie alla letteratura ipertestuale.

La terza fase, quella che rappresenta la seconda generazione della letteratura elettronica, si apre nel 1993 e si chiude nel 2005. Essa registra l'avvento del web 1.0 e l'influenza che la rete ha esercitato sullo sviluppo della letteratura elettronica con generi come la letteratura generativa, la net.art o la poesia visiva.

La quarta e ultima fase, che corrisponde alla terza generazione della letteratura elettronica, è attualmente in corso. Essa è caratterizzata da un panorama in cui la computazione, la capacità delle macchine di eseguire calcoli, diventa sempre più trasparente e integrata in un numero sempre più vasto di oggetti quotidiani. Ma è anche la generazione che si confronta coi social network e i videogame e le loro potenzialità come ambienti e/o strumenti per la scrittura elettronica.

Il modo in cui Iadevaia traccia la sua periodizzazione sottolinea come allo sviluppo delle tecnologie e dei media digitali corrisponda il progredire della letteratura elettronica come fenomeno artistico e letterario. I due fenomeni sono infatti collegati tra loro e non potrebbe essere altrimenti, dal momento che della letteratura elettronica fanno parte generi

che usano in modo insistente i media digitali come strumenti per la propria ricerca artistica. Tale relazione però non si esaurisce nel semplice utilizzo di tecnologie che progrediscono costantemente e si modificano mano a mano che si diffondono nella società. A rispecchiarsi nella letteratura elettronica non sono solo gli sviluppi e le innovazioni tecniche delle tecnologie digitali, ma anche le grandi questioni teoriche che esse sollevano.

Durante la preistoria della letteratura elettronica, per esempio, tale fenomeno si inserisce all'interno di una più ampia riflessione sul ruolo e la figura dell'autore. La natura processuale e programmata della letteratura elettronica fa sì che le opere realizzate in quel periodo contribuiscano a scardinare il primato della funzione autoriale. Gli esperimenti di generazione di testi condotti coi primi computer spingono infatti a chiedersi a chi attribuire – tra il programmatore informatico, lo scrittore o la macchina – il ruolo e la funzione di autore dell'opera. La risposta sta ovviamente nell'interazione tra questi elementi, nelle relazioni che li legano e, così, la funzione autoriale tende a estinguersi. Il tramonto dell'autore permette quindi al lettore di assurgere a un ruolo differente da quello di fruitore passivo che la letteratura non elettronica gli attribuiva. Scosso dagli automatismi linguistici indotti grazie a opere che lo portano a contatto con una logica postumana e perturbante, quella delle macchine, il lettore viene messo nelle condizioni di creare l'autore a sua volta. La riflessione critica sull'autore resterà uno dei nodi teorici della letteratura elettronica anche durante la fase successiva, dominata dalle avventure testuali e dai dungeon multi utente. In alcune delle opere più importanti di questi generi si approfondisce infatti la distanza tra l'autore-scrittore e

l'autore-programmatore, i cui programmi possono non essere fatti coincidere, creando così effetti che possono spaziare dal comico al poetico. Allo stesso tempo, questo è anche il periodo in cui l'autore di letterature elettroniche si afferma sempre di come progettista di ambienti e designer dell'immaginario al lavoro per costruire e popolare mondi che il lettore è chiamato a esplorare. Esperienze che richiamano in modo diretto la figura del cyberspazio e tutto l'orizzonte di possibilità e riflessioni che questa figura aveva aperto in termini di capacità immersiva dei media digitali e costruzione di identità attraverso forme di bricolage elettronico.

Un passaggio che, ancora una volta, viene rilanciato e si approfondisce passando alla fase successiva della periodizzazione proposta dall'autrice. Con l'avvento del web 1.0, le dinamiche di interattività (relazione uomo-computer) e di interazioni (relazione uomo-uomo) si arricchiscono delle possibilità offerte dalla connessione che dispiegano alla letteratura elettronica un potenziale enorme, giocato nella duplice sfida che mira a riprogrammare il testo in base al dispositivo e il dispositivo alla luce del letterario. Un'urgenza, questa, sempre più sentita dalla letteratura elettronica in quella che è la sua terza generazione, ovvero quella caratterizzata da una diffusione capillare e trasparente del pensiero computazionale, le cui logiche vengono installate con sempre maggiore frequenza in un numero sempre più ampio di oggetti della vita quotidiana.

La letteratura elettronica diventa quindi, nella trattazione che Iadevaia ne fa all'interno del suo libro, una lente attraverso cui leggere quella che **Franco «Bifo» Berardi** chiama la «grande accelerazione»,

ovvero tutto l'insieme dei cambiamenti che le tecnologie digitali hanno imposto alla società globale, accelerandone in modo estenuante alcune dinamiche di sviluppo. Una lente critica e deformante che, lavorando con il linguaggio, la materia espressiva verso cui convergono tanto l'uomo quanto i computer, mostra il doppio perturbante e alieno del panorama mediale digitale in cui siamo immersi. La letteratura elettronica lavora infatti dentro e contro i principi che definiscono la «corretta» creazione dei media digitali. Le opere di letteratura elettronica rifiutano quindi tanto la trasparenza delle interfacce, a cui preferiscono l'opacità e l'errore, quanto la funzionalità del codice, che travalicano in direzione dell'estetica. Il loro scopo non è offrire a chi le fruisce un'esperienza pacificata, piacevole, *frictionless*; quanto piuttosto di metterne in discussione le certezze, portandolo a contatto con un universo di logiche e agentività altre rispetto a quelle che regolano lo sviluppo dell'umano, contestandone costantemente il primato e aprendo di continuo squarci verso un panorama dai contorni compiutamente postumani. Aprire le scatole nere digitali, mettere in discussione i principi che regolano la progettazione degli spazi digitali in cui viviamo sempre più immersi e illuminare altre strade, altre possibilità per lo sviluppo delle nostre tecnologie. Sembrano essere questi gli scopi ultimi e finali di questo fenomeno dai contorni ancora vaghi e sfuggenti che chiamiamo letteratura elettronica e che assomiglia in modo incredibilmente preciso a quella forma di modernismo digitale di cui la nostra società avrebbe uno straordinario bisogno per provare a ripensare la tecnologia e i media al di fuori del dominio delle piattaforme.

«Il tramonto dell'autore permette al lettore di assurgere a un ruolo differente da quello di fruitore passivo che la letteratura non elettronica gli attribuiva.»

Leonardo G. Luccone

«*Ho fatto a pezzi il mito Salinger. E l'ho pagata cara.*»

«la Repubblica», 26 marzo 2022

Joyce Maynard aveva diciotto anni quando si legò a Salinger. Molto tempo dopo ne parlò in un libro, una scelta che ha segnato la sua carriera di scrittrice

Il 23 aprile 1972 Joyce Maynard ha diciotto anni e frequenta Yale. Quella mattina sul «New York Times Magazine» esce un suo lungo pezzo intitolato *An 18-Year-Old Looks Back on Life*. Nei giorni seguenti viene inondata da lettere (ammiratori, cascamorti, genitori infuriati, ma anche produttori, editor e editori, fotografi: tutti vogliono qualcosa da lei).

Tra queste c'è quella di J.D. Salinger, allora cinquantatreenne. Si complimenta per la qualità dell'articolo e la mette in guardia sulle insidie del successo. «La scrittura deve maturare nella quiete» le dice, e possibilmente lontano dalla patina dei magazine. A quella lettera segue una corrispondenza serrata, fino a quando Maynard non va a vivere da lui, nell'inavvicinabile fortino di Cornish, New Hampshire, dove Salinger si è autorecluso all'insegna di yoga, omeopatia, alimentazione controllata e precetti zen. La loro storia d'amore si interrompe bruscamente e, direi, con opprimenti strascichi. Maynard tiene tutto dentro per venticinque anni, fino al 1998, quando esce il suo memoir *At Home in the World* dove con oggettività siderale vuota il sacco, tracciando un inquietante dietro le quinte del grande scrittore americano; ad aggravare le cose, secondo i detrattori, c'è la vendita da Sotheby's di un cospicuo numero di lettere che Salinger le ha scritto durante quell'anno

(le ha comprate l'informatico Peter Norton, il tipo dell'antivirus, per oltre centocinquantamila dollari e le ha restituite a Salinger). Il libro viene definito «vergognoso», e una specie di anatema si abbatte sulla scrittrice. Fanno scalpore le parole di Cynthia Ozick: «Vuole solo succhiare un po' della sua celebrità». Joyce Maynard ha scritto diciassette libri, e da due di questi lavori sono stati tratti film di successo. *L'albero della vita* (appena uscito per Nn, tradotto da Silvia Castoldi) è il suo romanzo più ambizioso, la storia di una donna che si interroga su cosa vuol dire perdonare. Ora Maynard si divide tra scrittura e insegnamento («la fine arte di raccontare sé stessi»). In questi giorni si trova in Guatemala, nella sua casa sul lago Atitlán. Quando ci colleghiamo su Zoom da lei sono le cinque del mattino e un gruppo di aironi si è appena posato a pochi metri dalla sua terrazza.

C'è come un peccato originale nella sua carriera, e risale a quando, già famosa, ha intaccato il mito di J.D. Salinger.

Sono orgogliosa di aver scritto *At Home in the World*, ho protetto quella storia per troppo tempo. Ero piena di paure. Il coraggio mi è venuto quando mia figlia ha compiuto diciotto anni. Ho sentito che era giunto il momento.

È stata una liberazione quindi?

Sì, ma è difficile descrivere a che razza di condanna sono andata incontro. Penso che tutti i libri appartengano a un tempo preciso. Non avrei mai potuto scrivere *L'albero della nostra vita* a trentacinque anni, e forse nemmeno a cinquantacinque. È la storia di una donna che ha sentito il passare degli anni sulla propria pelle e guarda tutto da quella prospettiva. Le cose cambiano e i miei lettori sono giovani, non hanno ancora una loro idea sul matrimonio, sull'innamorarsi, sul divorzio e sull'essere genitori.

Mi ha colpito la potenza di certi passaggi. Quando Eleanor decide che vuole un posto che può chiamare casa ne compra una, e lei sceglie di far iniziare il libro con una scena del presente, proprio in quella casa. Sentiamo nelle sue parole il peso di tutto ciò che è accaduto. Ho l'impressione che questo non sia solo un romanzo.

Sì, ci sono elementi di memoir. Le persone che mi conoscono identificano parecchi aspetti della mia storia vera. Per molti anni, dal 1984 al 1990, ho tenuto sul «New York Times» una rubrica settimanale («Domestic Affairs») in cui scrivevo dei miei figli, della fattoria dove sono cresciuti, del mio matrimonio. Alcune delle storie che ho raccontato nei miei romanzi le avevo già elaborate lì. Per esempio quando ho gettato nel lavandino la torta natalizia Bûche de Noël o quando ho rivoltato casa per cercare una scarpetta di Barbie che mia figlia aveva perso durante la festa del suo settimo compleanno. È normale usare pezzi di vita, spesso in modo trasversale. Ci sono finite le mie ossessioni – della casa, della famiglia, e quest'ultima deriva dal non avere avuto una famiglia che mi ha fatta sentire al sicuro.

Proprio come Eleanor, a nemmeno vent'anni, con i soldi del mio primo libro ho comprato una casa nel New Hampshire. Ho sposato anch'io un artista, e

«Non l'ho mai giudicato, non ho mai detto che ha avuto un modo di fare predatorio.»

ho avuto anch'io tre figli. Ho usato una situazione simile, ma con uno sviluppo diverso. Nessuno dei miei figli ha avuto un incidente così grave, né ha cambiato sesso (è successo però a un loro amico).

Qual è la parte più intima del romanzo?

Ho ragionato intorno alle emozioni che hanno scosso la mia vita: la rabbia e l'amarezza, l'incapacità di perdonare. Scrivere questo libro mi ha fatto guadagnare una nuova prospettiva sulla tragedia del divorzio. La tragedia di distruggere una famiglia.

Quando sente che una storia può diventare un libro e come sceglie in che forma scriverlo?

Voglio essere sincera. Dopo che è stato pubblicato *At Home in the World* la mia carriera era compromessa. Vennero cancellati gli inviti agli eventi letterari. Quando salivo su un palco con altri scrittori qualcuno se ne andava, parte del pubblico disapprovava. Improvvisamente mi sono ritrovata senza un editore, senza un agente. Avevo una famiglia da mantenere. Non sapevo cosa fare e così con *Internal Combustion* mi sono inventata una nuova identità di scrittrice. Sulla scia di *A sangue freddo* ho cercato un delitto di cronaca che contenesse tutti gli elementi che mi interessano di solito (relazioni familiari, divorzi) e così mi sono immersa in una vicenda di cui in quel momento si stava celebrando il processo. Ho usato il crime per esplorare le mie ossessioni, ma di certo non ho mai avuto alcuna tentazione di uccidere mio marito.

Se la guardiamo dall'alto, la sua è una carriera di successi. Perché pensa che ora ci sia questa specie di blocco nei suoi confronti? Dipende tutto dalla faccenda Salinger?

Sì, temo di sì. Dico subito che non ho di questi problemi in Europa. Salinger occupa un posto molto particolare nella letteratura americana. Le cose stanno cambiando negli ultimi tempi. Per anni tantissimi lettori, specialmente uomini giovani, si sono attaccati a *Il giovane Holden* nel passaggio cruciale della loro crescita – un periodo di massima vulnerabilità. Non dimentichiamo che Mark Chapman

aveva con sé quel libro quando ha sparato a John Lennon. Con *At Home in the World* è come se avessi strappato Holden dalle mani dell'America e l'avessi fatto a pezzi. Io volevo solo raccontare la mia storia. Se cerca il mio nome su Google ormai io sono quella cosa lì, c'è sempre Salinger di mezzo; quando morirò i necrologi diranno: «Andò a letto con Salinger».

So che lei di recente è tornata a parlarne su «Vanity Fair».

Sì, ho scritto un pezzo legato alla vicenda di Woody Allen, un documentario su Woody Allen e Mia Farrow su Hbo. Ho sentito la necessità di dire ancora qualcosa su Salinger.

Una sua scelta quindi?

Sì, e sono molto contenta di averlo fatto perché ciò che è successo a me continua a succedere a tante ragazze.

Un #MeToo molto prima del #MeToo?

Sì. In *At Home in the World* ho cercato di raccontare i fatti in modo scrupoloso, senza essere sentenziosa e senza fare interpretazioni. Volevo condividere quello che era successo – dal mio punto di vista. Se Salinger avesse scritto un libro su questi fatti avrebbe raccontato una storia del tutto diversa. Nel libro non l'ho mai giudicato, non ho mai detto che ha avuto un modo di fare predatorio. Volevo solo che il lettore traesse le sue conclusioni.

Crede che Salinger fosse sincero quando le diceva che era una scrittrice di talento?

Non ne sono convinta. Ho ricevuto lettere da una ventina di donne che intrattenevano una corrispondenza con Salinger. Avevano tutte un aspetto tipo il mio, erano tutte fragili e vulnerabili. Erano tutte maggiorenni, questo sì, ma sembravano più giovani – anch'io sembravo più giovane. La maggior parte veniva da famiglie con un padre assente. Credo che Salinger abbia carpito soprattutto questo. Nel mio caso lui ha identificato una ragazza fragile e

vulnerabile e posso dire che aveva un'abilità straordinaria nel farlo. Certo, avrà anche visto del talento di scrittura, era una persona che sapeva il fatto suo in termini di linguaggio, ma se fossi stata una ragazzetta lentigginosa dai capelli rossi e un po' grassoccia che giocava a softball e veniva da una famiglia benestante e felice dell'Indiana non credo mi avrebbe scritto. La verità è che non credeva possibile che sarei diventata una scrittrice.

Nei suoi libri le figure delle madri sono sempre molto scolpite. Ci vuole dire qualcosa in più?

Mia madre era una scrittrice di talento che non è riuscita a raccogliere molto. Forse per questo ha puntato tutto su di me. Ho sempre saputo che dovevo scrivere. Fin da quando avevo tre anni, mi ha sottoposto a una specie di apprendistato con un rigore che non ho mai visto nei tanti editor con cui ho lavorato. Per gran parte della mia carriera non sono stata ambiziosa per me, ma per mia madre. Volevo portarle tutto il successo che non aveva ottenuto. Il controcanto però è che la gente ancora mi chiede: «Dov'era tua madre quando stavi con Salinger?». «Come ha potuto permettere che accadesse?». Ricordo ancora il giorno in cui l'ho incontrato per la prima volta, il vestito che ho indossato, come mi ha guardato mia madre. Io ero la sua opera d'arte e Salinger la stava apprezzando. Cominciavo lì dove lei si era fermata. Non so se l'ho perdonata per questo. Se ripenso al mio primo memoir, *Looking Back* (quello che mi ha permesso di acquistare la fattoria nel New Hampshire dove è ambientata la prima scena di *L'albero della nostra vita*), posso dire che quella prosa suona come se fosse di mia madre. Per tutte le 160 pagine non ci sono riferimenti al fatto che mio padre fosse un alcolizzato o che ho scritto quel libro a casa di Salinger, con lui nell'altra stanza che scriveva le sue cose. Non ne ho parlato perché ero ancora la brava ragazza che teneva la verità tutta per sé perché aveva paura di ferire le persone. Ora non sono più così, finalmente mi sono riappropriata di me stessa.

Mendel

a cura di Alessandro Melia



Maurice Blanchot sosteneva che un libro, per quanto frammentario, ha un centro d'attrazione, e chi scrive desidera e al tempo stesso ignora questo centro. In *Nannetti. La polvere delle parole* di Paolo Miorandi, psicoterapeuta e pregevole scrittore, il centro verso il quale il libro sembra dirigersi sono le pagine intitolate *Diario del ritorno – Voci*: è qui che il lettore comprende cosa muove la scrittura di Miorandi, assorbe in un colpo solo la poetica che sta dietro a *Nannetti*, ma anche ai due precedenti libri (*Verso il bianco* e *L'unica notte che abbiamo*) che costituiscono a tutti gli effetti una trilogia sulle voci. Quali voci? Quelle che vivono dentro di noi, «voci che parlano, ricordano, indicano, consolano, spaventano, e che talvolta ridono di noi e dei nostri fallimenti. Sono le voci da cui è composta la nostra voce, le parole che abbiamo raccolto lungo la strada, il suono delle cose perdute, il sussurrare dei morti». Leggere Miorandi aiuta a capire quant'è importante mettersi in ascolto, aprirsi alle voci che ci attraversano e che costituiscono la linfa delle nostre vite. Oreste Fernando Nannetti è uno dei tanti senza voce internati in un istituto psichiatrico, ma nel momento in cui inizia a incidere con la fibbia del panciotto il muro del manicomio di Volterra, tracciando parole a prima vista indecifrabili e disegni, suscita la curiosità dell'infermiere Aldo Trafeli, il solo che presta attenzione alla sua voce, tanto che nel corso degli anni copia e trascrive il graffito, mentre il muro a poco a poco si sbriciola e le parole tornano a essere polvere. «Scopre in questo modo che Nannetti, l'idiota, il senza-voce, può anche raccontare, a modo suo, la vita che su quel muro si sta inventando. Aldo Trafeli compie un gesto poetico, che come sempre è un gesto di accoglienza e ospitalità verso ciò che non si comprende, che forse non si comprenderà mai.» Miorandi – che nel libro alterna capitoli in cui racconta le visite ai padiglioni abbandonati del manicomio ad altri in cui mescola le parole di Nannetti alle sue – si rende conto che la vita di «certe esistenze miserabili e strampalate, spesso trascorse in reclusione» non è poi così distante dalla sua: «Ciò che separa la mia vita da loro è in fondo una distanza minima, un dettaglio avverso del destino, una coincidenza sfavorevole». Un filo lega *Verso il bianco*, il diario di viaggio sulle orme di Robert Walser al libro su Nannetti. «Vedo Nannetti aggrappato alla sua pagina di pietra, vedo poi Walser che guarda davanti a sé e forse si specchia nella parete bianca della camerata, e penso che in fondo è il medesimo manicomio» scrive Miorandi. «C'è un invisibile corridoio che partendo da Herisau, nella Svizzera orientale, arriva fin sulle falde delle colline

toscane.» Lo scrittore inserisce poi altri esempi di «vite non vissute», come quella del pittore Adolf Wölfl, internato nel manicomio di Waldau (lo stesso di Walser) nel 1895, dove rimarrà fino alla morte nel 1930. In quel lasso di tempo scriverà quarantacinque libri contenenti, oltre al testo, milleseicento disegni e millecinquecento illustrazioni ottenute con la tecnica del collage. O come Aby Warburg, che tra il 1921 e il 1924, nella clinica Bellevue a Kreuzlingen sul lago di Costanza, in pieno delirio paranoico riempirà interi taccuini.

Paolo Miorandi

Nannetti. La polvere delle parole

Exorma



Il più bel libro su Antonio Tabucchi, l'ultimo dei nostri scrittori magici – in Italia ci sono scrittori importanti, ma non più quelli capaci di far entrare il lettore fin dalle prime righe, mediante una sorta di incantesimo, in un mondo parallelo, in questo caso diremmo tabucchiano – lo ha scritto il suo amico Roberto Ferrucci. *Storie che accadono* (il titolo prende spunto dalla frase di Tabucchi «le storie non iniziano né finiscono, ma accadono») non è un romanzo, né un memoir, ma un viaggio dentro la vita e la scrittura di Tabucchi. Tutto ha inizio a Lisbona. Il tram numero 28 conduce l'io narrante e la sua compagna nel Cemitério dos Prazeres, dove sono custodite le ceneri di Tabucchi. E dentro al tram che attraversa Lisbona, saliranno e scenderanno le storie accadute insieme a Tabucchi, si ascolteranno le sue parole, si passerà per Vecchiano, nella sua casa natale, e poi a Parigi. Il libro è un grande inno all'amicizia, ma anche una lezione d'amore sulla scrittura e la letteratura. Da non perdere le pagine dedicate all'altro amico e maestro di Ferrucci, Daniele Del Giudice. Proprio l'unica foto che ritrae lui e Tabucchi insieme conclude il libro, un'immagine in controluce che sembra, anch'essa, una lezione di poetica.

Roberto Ferrucci

Storie che accadono

People

Nella prefazione di un'antologia del 1972 intitolata *Le madri*, Carlo Bo affermava che «nessun altro argomento riesce a bloccare lo spirito dello scrittore come quello del parlare della propria madre». Per Crocifisso Dentello è vero il contrario. Scrivere di sua madre Melina è il gesto più naturale del mondo, l'unico in grado di restituire a lei tutto l'amore che gli ha donato in vita. Il suo è un memoir sincero, spudorato («sono un vedovo proprio come papà, perché sei stata l'unica donna della mia vita»; «sfiorare la tua intimità è stato come sublimare l'istante in cui mi hai partorito») distante anni luce dai memoir che vengono pubblicati oggi in serie, in cui non si soffre, non si piange, non ci si scandalizza, perché tutto suona artificioso. Le parole di Dentello invece si conficcano nella carne, fanno sanguinare («fintanto che c'eri la finestra della sala non mancava di rimanere illuminata. Ora la finestra è il desolato benvenuto dei vuoti che mi attendono»), giustificano la pretesa di scrivere un fatto privatissimo perché reso universale. Melina è sua madre ma è anche nostra madre, Crocifisso è suo figlio ma lo siamo anche noi. Se la scrittura di fronte alla morte è ricerca di qualcosa che possa sostenere chi scrive e al tempo stesso diventare sostegno per chi legge, Dentello ci è riuscito alla perfezione.

Crocifisso Dentello

Tuamore

La nave di Teseo

