

VISIONI DIVERGENTI E CORPI INDISCIPLINATI

Sulla via del fantastico

Uno speciale a conclusione del *call* per la narrativa breve *Visioni divergenti e corpi indisciplinati* organizzato per il 2023 dal Premio Calvino insieme alla rivista “L’Indice” e al Book Pride di Milano. Nelle pagine centrali si trovano i due racconti vincitori ex aequo designati dalla giuria tecnica (Isabella Ferretti, Lorenza Ghinelli, Andrea Pagliardi, Franco Pezzini), *Perfectum* di Deborah Foss e *Equilibristi* di Aquiles José Martínez Pérez, nonché il racconto più votato dal pubblico, *Più niente da toccare* di Beatrice Sciarillo. Una nota d’insieme sui 10 testi finalisti è collocata in ultima pagina. Nella sezione iniziale *Scritture non mimetiche* compaiono una serie di contributi di autori emersi col Premio Calvino (Gennaro Serio, Mariana Crasto e Michela Lazzaroni) sul senso, oggi, di ricorrere agli strumenti del fantastico per raccontare il mondo. Arricchiscono la sezione un pezzo sulla scuola belga del fantastico, straordinaria e obliqua intersezione di culture novecentesche in Italia ancora poco nota e la presentazione di un dimenticato romanzo “bizzarro” degli anni ‘40. Nelle altre pagine, *Cattive ragazze* e *Natura weird* ci inoltriamo, attraverso la lettura di una serie di testi significativi, nei corpi indisciplinati e viventi delle donne e della natura in rivolta, le prime contro i ruoli ricevuti e la seconda contro il dominio umano. Chiude lo speciale uno zoom sull’attuale science fiction cinese, una finestra sul domani che ci parla in realtà dell’oggi, un affaccio sul futuro prossimo venturo. Le immagini, infine, sono state generate da un’intelligenza artificiale, Midjourney, che ha liberamente interpretato il tema del *call*. Cogliere in vario modo il divergente, il non conciliato in un mondo al punto è stato il nostro scopo.

MARIO MARCHETTI

Giugno 2023

La maschera e la lanterna

di Gennaro Serio

Depositario del più fiero spirito avanguardista, André Breton rinfocolava gli animi delle schiere dei letterati – sfiduciati dalle brutture della guerra alla metà del secolo scorso – invitando a confidare nel “carattere inesauribile del mormorio”. C’è in questo consiglio “anteriore” tutta l’ambiguità necessaria a approssimare il punto di svolta dal quale si diramano due differenti immagini magiche dell’origine della letteratura: si tratta di un mormorio di natura umana? Da dove arrivano le voci? Antonio Tabucchi non avrebbe avuto nessuna esitazione: “Dire da dove è impossibile”, né doveva interessargli, perché, come amava ripetere in merito alle sue voci – quelle che gli facevano visita di tanto in tanto suggerendo un racconto o un romanzo – “ho e voglio avere una visione romantica della letteratura” (da *Zig zag*). Siamo dalle parti della *petite musique*, o dell’ispirazione, la cui inesauribilità pare, in effetti, ovvia, o per dirla con una celia *à la Breton*, tecnica. È l’origine extra-umana della letteratura, una comunione con i mondi invisibili.

In una antologia curata per l’editoria francese negli anni quaranta, poi ripresa da noi con grande ritardo alcuni decenni fa (*Italia magica*), Gianfranco Contini presentava una selezione di scrittori italiani *magique* (Landolfi, Palazzeschi, Bontempelli, naturalmente, accanto ai nomi sorprendenti, oggi, di Zavattini e di Moravia del racconto *Il coccodrillo*) con una pagina preziosa nella quale scriveva: “Nel cuore dell’Occidente, dove la lucidità del controllo è ineliminabile, è possibile un’altra soluzione, se si passa dalla disposizione lirica alla narrativa: isolare l’eccezione attraverso i filtri dell’ironia” (il corsivo è mio). L’eccezione è l’elemento fantastico, che in alcuni di questi scrittori, scrive Contini “si riannoda in qualche modo alla vena magica che percorre tutta l’Italia rinascimentale”, e si tratta di un “magico senza magia, del surreale senza surrealismo”. Di questa icastica introduzione, che il lettore contemporaneo trova istintivamente prossima, ci sono due elementi che colpiscono: che si parli di eccezione in luogo di magia, con acuto slittamento semantico, per così dire, all’indietro; che si premetta la pacifica ineludibilità della “lucidità del controllo” nel lavoro dell’ingegno in Occidente (oggetto di filippiche al profumo di essenze orientali che, ripetute da ogni parte, sono divenute presto un elegante luogo comune sull’assenza di spiritualità). La tensione alla lucidità del controllo (che in letteratura informa i problemi di composizione) e il filtro stilistico dell’umorismo (ciò che sabota, attraverso i meccanismi del gioco, gli usi della lingua e dei *topoi* narrativi) non sembrano gli strumenti d’elezione nella narrativa di oggi, incline alla ricerca di un più immediato passaggio dall’esperienza alla pagina, in una sorta di neo-romanticismo che propone un ideale di finzione *non ficta*, talvolta sotto forma di racconto di cronaca o di narrato del sé.

Gli scrittori si fidano della finzione da tempo immemore. Riguardo al “carattere inesauribile del mormorio”, imitando il discorso continuo, si può effettuare un altro,

parallelo salto, stavolta concettuale, all’indietro: il mormorio altro non è che quello dei libri letti. È l’altra premessa *magica* della letteratura, finita ma non a misura d’uomo, “ilimitada y periódica” (Borges, *Ficciones*). E non è meno ambiziosa. Anzi, forse immette al sentiero più spericolato. Giacché se si considera che il mondo è scritto, è *già* scritto, leggere (e poi di conseguenza scrivere) significa competere con la grammatica del mondo, infiltrarla, insinuarsi dentro di essa in quella che Manganelli chiamerebbe “cerimonia con l’ombra”. La faccenda sembra farsi astratta, eppure è concretissima: “Metafisica dell’apparenza”, la

losofica direttamente in capo allo scrittore, adesso trasfigurato dalla sua stessa insolenza in un cercatore esiliato, mascherato – per difendere la sua arte disperatamente semantica dagli usi culturali, e dalla mondanizzazione – e dotato soltanto di una lanterna che emette una fioca lucina, e l’eccezione, sulla sua pagina, sarà data esclusivamente da quanto balugina davanti alla luce malcerta della sua lanterna: (Con uno dei suoi tocchi editoriali, Roberto Calasso illustrò il *Discorso* di Manganelli nella “Biblioteca Adelphi” con *Uomo con lanterna* di Antonio Cifroni, un dipinto del XVIII secolo).

Da simili discorsi discende generalmente l’equivoco: che da tale (fumosa, in genere si aggiunge) premessa filosofica debba scaturire

Ribellarsi con l’ars goetia

di Laura Mollea

Ethel Mannin

LUCIFERO E LA BAMBINA

ed. orig. 1945, trad. dall’inglese di Stefania Renzetti, pp. 447, € 16, Alcatraz, Milano 2021

Jenny Flower, nata la notte di Halloween del 1924, ha sette anni quando per la prima volta incontra Lucifero. Disubbidendo agli ordini di madre e maestre, si allontana dagli altri bambini durante la gita della scuola di catechismo e si perde nel bosco. Nonostante porti in testa uno strano paio di corna, il “tenebroso Straniero” non la spaventa neanche un po’, la incanta invece: “Non era un nemico, era un portatore di cose nuove”. Le cose che Jenny non conosce ancora e che scoprirà nell’arco di una decina d’anni grazie alla sua caparbia curiosa indocilità e al suo spirito ribelle sono molteplici: non sa ad esempio che discende presumibilmente dalle streghe Margaret e Philippa Flower bruciate sul rogo nel 1618, ignora che i maneschi



Ivy e Joe non sono i suoi veri genitori, e non conosce ancora l’ars goetia, ovvero le pratiche magiche relative all’invocazione e l’evocazione di demoni, che in parte apprenderà dalla vecchia e strampalata signora Beadle.

“Il soprannaturale è semplicemente il naturale con qualcosa in più” spiega a un certo punto Lucifero alla razionale signorina Drew che, seppur da lui affascinata, rifiuta il mistero che lo avvolge. Un’affermazione che – a ben vedere – circoscrive l’intero romanzo, perché se da un lato va detto che sovente il genere fantastico oltrepassa il reale per darcene di fatto un’interpretazione, è altrettanto vero che Ethel Mannin fa dell’aderenza al mondo materiale una propria cifra narrativa e utilizza il soprannaturale per mettere a tema una formidabile varietà di aspetti sociali, soprattutto di classe e di genere, dell’Inghilterra a lei contemporanea.

I bassifondi e i quartieri più miseri di Londra, in particolare quelli lungo il porto fluviale, ritraggono in dettaglio tanto la vita

chiama Adorno. Scrive Manganelli nel *Discorso dell’ombra e dello stemma*: “Ma infine, certamente, e ve n’è traccia, anche se confusa in antiche favole, accadde la più ovvia e fatale delle scoperte: quando si disvelò come tale pagina il cielo notturno, e sopra di esso innumeri segni di luce disegnarono significati, e taluno seppe che tutto il mondo era scritto”. Il mondo è pagina di segni, e ai segni la lingua si approssima, assai vagamente, con i significanti. Non esiste una identità tra parole e cose, tra mondo e lingua. Esistono l’arte e segnatamente la letteratura perché esiste questo spaventoso iato, e il solo modo di calarsi nella faglia, per chi scrive, è produrre, attraverso lo stile, una mediazione – che parte da una istanza irriducibilmente soggettiva – tra ciò che è opaco e ciò che egli vede. O, per inseguire la suggestione di Breton, ciò che *sente* (ovvero legge).

A disposizione dello scrittore che si fa carico della responsabilità di questa re-invenzione, e avanza nel buio, c’è soltanto la manganelliana “parola ombra”, refrattaria agli utilizzi sociali, sfuggente, inattingibile. Il carattere magico senza magia si riversa dalla premessa fi-

necessariamente la perdita di un afflato ideale verso una qualche sincera adesione alla causa del mondo. È una idea che relega queste specificazioni a una metafisica della letteratura, in cui la pagina perderebbe consistenza rinunciando a dire il mondo. Sembra vero il contrario, perché per *dire* si deve prima vedere e *sentire*, nel senso sopra accennato, pena “invischiarsi agli affari di offuscamento della realtà” (di nuovo Adorno, *Note sulla letteratura*). Fintanto che si potrà tentare una soluzione nuova per un capoverso, o per un sintagma, o per una virgola, e finché si può immaginare – riformulando così nientemeno che l’intera sintassi universale – combinazioni diverse tra i discorsi, tra le situazioni, tra i racconti, tra i personaggi, tra i silenzi, tra i dettagli dimenticati, non ci sarà niente di più corporeo e affilato delle inezie dell’artificio, della pagina che porta la maschera senza rinunciare a un solo grammo di mondo.

G. Serio ha vinto con *Notturmo di Gibilterra*, L’orma 2020, la XXXII edizione del Premio Calvino ed è autore di *Ludmilla e il corvo*, L’orma 2023

Un presente in mezzo

di Marianna Crasto

Ogni storia, persino la più piccola e precisamente delimitata nello spazio e nel tempo, è la storia di tutto il mondo, di tutte le persone, di tutte le epoche. Dovrebbe esserlo. Desidero leggere e scrivere storie così, la cui voce sappia arrivare lontano, che risuonino in cerchi sempre più larghi attorno al sasso gettato nell’acqua. Alla scrivania, le dita sospese sulla tastiera, mi chiedo: come posso raccontare l’esperienza dei miei personaggi e allo stesso tempo farla dialogare (o litigare e accapigliarsi, perché no) con la nostra esperienza, tanto segnata dalla natura dell’epoca in cui viviamo? Si scivo-

me, si presentano alla nostra percezione come il senso più profondo della realtà sono forse, appunto, solo eventi che con forme e intensità diverse hanno sempre caratterizzato l’esperienza umana. Quello che cambia è che noi che osserviamo la realtà non siamo i nostri nonni, e nemmeno i nostri genitori: siamo *specificamente noi* con tutto quello che questo significa in termini di cultura, esperienze, relazioni, possibilità, mezzi. Il nodo da sciogliere allora non è più tematico ma di posizionamento dello sguardo. Nello scorrere del tempo, il presente ci inchioda in un punto: dov’è collocato? Dove ci troviamo adesso *esattamente*?

La nostra è una vita in mezzo, in bilico su un crinale: da una parte il mondo com’era - ostinatamente aggrappato alle formule di un tempo, ai privilegi inscalfibili, alle ingiustizie riassorbite nella consuetudine, alle scale di valori sorpassati ma che sembra impossibile capovolgere - dall’altra il mondo come sarà e come si manifesta (almeno per adesso) solo parzialmente ai nostri occhi e alla nostra esperienza. Un cambiamento climatico nella pratica irreversibile, ma che non ha ancora modificato il nostro stile di vita o messo in discussione la nostra sopravvivenza; una violenza istituzionalizzata che, per esempio, in quanto bianchi europei ci esclude e ci permette, per ora, di continuare a vivere in sicurezza; un impatto sul pianeta così distruttivo per animali e piante ma non (ancora) per l’uomo; e via di seguito.

Come raccontare allora questa realtà che si trova nel mezzo? Deformandola, distorcendola, forzandola. E gli strumenti del fantastico, dell’apocalittico, dell’inspiegabile, dell’inafferrabile, del bizzarro, del surreale ci vengono in aiuto, con intensità differenti e dando origine a possibilità infinite. Sperimentando la deformazione su questa nostra vita *di mezzo* potremmo essere capaci di convogliare nuovi significati, creare visioni inconsuete che non aderiscono mimeticamente a quello che conosciamo ma possono, paradossalmente, raccontarlo meglio. A partire da interi universi fantasy, completi e coerenti, creati da zero, passando per gli scenari postapocalittici tanto più plausibili quanto più spaventosi, fino alle micro-deviazioni dal reale, nelle quali l’esperienza umana è ancora perfettamente riconoscibile ma tuttavia diversa, strana, perturbante perché accelera il reale, fa precipitare gli eventi, li fa deragliare quel tanto che basta per vedere oltre lo specchio. Lo spettro su cui muoverci in quanto narratrici e narratori è ampio e fertile di suggestioni, più o meno estreme. Allora forse la peculiarità del nostro tempo è la calma con cui ci è permesso (chissà ancora per quanto) di guardare in entrambe le direzioni. Siamo sempre in bilico su quel crinale: queste opportunità narrative sono un invito a gettarci senza paura dal lato di quello che succederà, o potrebbe succedere, e calare finalmente le dita sulla tastiera.

M. Crasto è stata finalista alla xxxv edizione del Premio Calvino con *Il senso della fine. Inesorabile storia d’amore*, effequ 2023

La scuola belga del fantastico

di Max Baroni

Il Belgio, per quanto sia ben più di un semplice cuscinetto posto tra l'Olanda e la più ingombrante Francia, non è una nazione che viene menzionata spesso in ambito letterario. Dal punto di vista delle arti figurative non ha mai fatto mancare la propria influenza (si pensi a nomi quali Bruegel e Rubens, e in tempi più recenti Magritte e Delvaux), ma il fatto di essere un paese spezzato da una quasi perfetta divisione linguistica tra le Fiandre di idioma olandese e la Vallonia francofona ha fatto sì che, più che in tante altre parti d'Europa, gli autori locali abbiano faticato in modo particolare per trovare qualcosa che potessero definire una propria identità letteraria. Una ricerca a cui non ha di certo contribuito l'ostracismo francese nei confronti della letteratura belga, sempre vista come una sorta di "parente povero" con una dignità solo relativa – è emblematico come le antologie di autori belgi pubblicate in Francia venissero spesso definite di *littérature française de Belgique*, ovvero letteratura francese proveniente dal Belgio – e neppure lo scarso interesse dei lettori belgi verso ciò che veniva effettivamente scritto in casa propria, spesso stampato (e venduto) in tirature irrisorie.

A cambiare un po' le carte in tavola arrivò quella che, negli anni settanta del secolo scorso, è stata definita *l'école belge de l'étrange*, la scuola belga dello "strano", del "bizzarro" – in una parola: del fantastico, ma declinato in modalità al tempo stesso fortemente personali quanto rispettose degli stili classici. Infatti, se in linea generale "il fantastico è rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana", come scriveva Roger Caillois nel suo saggio del 1965 *Au cœur du fantastique*, allora si può dire che i belgi abbiano fatto del tutto propria questa lezione, arrivando addirittura, come afferma il critico letterario Roger Cardinal nel volume *The New Oxford Companion to Literature in French*, ad avere "la capacità di legare alla consuetudine della realtà ciò che è impossibile e stravagante", rendendola la propria cifra stilistica. Si dice che la scrittura fantastica metta in evidenza la perenne oscillazione tra il soprannaturale e il reale, e con le loro narrazioni gli autori del fantastico belga rafforzano volutamente questo stato di incertezza. Per loro l'elemento perturbante è una naturale estensione dell'ordinario; per usare le parole di Jean Muno, le storie "per quanto strane, affondano i denti nella banalità della vita di tutti i giorni", che viene spesso guardata con una punta di ironia e umorismo nero.

Le radici de *l'école belge de l'étrange* si estendono sino a lambire le opere di alcuni autori attivi nella seconda metà del XIX secolo – Camille Lemonnier o Georges Eekhoud, per citarne due – ma i veri e propri padri putativi di questa via belga al bizzarro sono senza dubbio Michel de Ghelderode, Franz Hellens e, su tutti, Jean Ray, che ne è a tutti gli effetti il capostipite. Definito da più parti "il Poe belga", Ray è il punto d'incontro perfetto tra la narrativa di genere e la letteratura *tout court*: il suo stile è avventuroso, *pulp*, indisciplinato, ma al tempo stesso capace di affrontare le implicazioni psicologiche dell'intrusione dell'improbabile nel quadro ordinario della vita; i personaggi delle sue storie, mai semplici spettatori, sono calati in si-

tuazioni impossibili che però vengono dipinte con il medesimo pennello e la medesima convinzione riservati alla realtà oggettiva e incontrovertibile. Non solo: in gran parte dei suoi lavori – come per esempio il romanzo *Malpertuis*, uno dei capolavori del fantastico europeo capace di influenzare ancora oggi nomi blasonati della narrativa di genere – è presente anche uno sguardo ironico e irriverente sui vizi della società borghese della sua epoca, messi alla berlina sotto la lente deformata del fantastico.

Un'altra punta di diamante della scuola del bizzarro è poi Thomas Owen, grande amico e discepolo di Ray, nonché colui che forse più di

in un suo diario) e ne diventa in breve tempo uno degli autori più originali e particolari. Prévot lavora per sottrazione, la sua scrittura è essenziale e nessuna parola è di troppo; ma nonostante questo, è probabilmente l'autore belga che più di ogni altro è riuscito a restituire nel dettaglio le atmosfere nebbiose, umide e inquietanti della sua terra. Forse perché per lui è la realtà stessa a essere il fantastico, e i due elementi non hanno soluzione di continuità: "Gli spettri sono dentro di noi", amava dire, "il vero mostro è il mondo reale". E infatti è proprio l'uomo che si confronta con i propri demoni a essere al centro delle sue storie, specialmente quelle brevi e più asciutte, con finali a effetto capaci di rimettere sempre tutto in discussione.

Per quanto ancora poco nota, se non agli appassionati più maniacali della narrativa di genere, *l'école belge*



della classe operaia nei decenni che seguono la seconda rivoluzione industriale e il primo dopoguerra quanto l'attaccamento a valori ereditati dall'età vittoriana. Un atteggiamento per certi versi presentato da Mannin come ottuso e divisivo. I personaggi – soprattutto le figure femminili – sono infatti vittime di uno spartiacque e di un conflitto senza vincitori: da una parte coloro che obbediscono e a loro volta educano a una castrante moralità di puritana *respectability*, dall'altra quelli che a caro prezzo hanno oltrepassato la linea d'ombra scivolando nella miseria, nella sporcizia, nella promiscuità e nel "peccato".

È dunque in un quadro realista che si colloca la ribellione dell'indomabile Jenny (dal "sangue cattivo") e la sua attrazione nei confronti di Lucifer, dei sabba e della magia nera, in parallelo con il suo istintivo rifiuto dei modelli femminili rappresentati dalla madre adottiva, da Marian Drew e dalle maestre di catechismo e con la sua innata curiosità nei confronti dell'anziana stramba Beadle e della vistosa seducente "zia" Nell, che la sera serve alcolici in un pub, non ha istinto materno (e nemmeno un marito), e ignora quale sia l'esatta paternità della figlia Jenny.

Non manca naturalmente una ghiotta serie di riferimenti letterari, filosofici e anche storici. A partire dalla celebrata "sospensione volontaria dell'incredulità" di Coleridge, passando per una serie di richiami gotici (senza fare però ricorso agli elementi di terrore e morbosità che talora caratterizzano

il genere), per arrivare all'attualità del fascismo ("i giovani seguivano troppo facilmente un leader (...). Bastava guardare i ragazzi radunati davanti a Mussolini, e a cosa aveva portato – a costa *stava* portando. Offri loro un capo e un'uniforme e ti seguiranno ovunque") e infine ai bombardamenti della seconda guerra mondiale che tutto inghiottiranno.

Sottotraccia troviamo inoltre diversi accenni al movimento *Arts and Crafts* e alle idee di William Morris, fondatore della *Socialist League*. Il padre di Ethel Mannin, impiegato alle poste, ne era membro attivo e aveva guidato la figlia fin da giovanissima verso gli ideali politici che avrebbero fortemente caratterizzato vita e opere di una scrittrice tanto prolifica (più di cento titoli, fra romanzi, racconti, autobiografie, saggistica politica e sociale, letteratura di viaggio...) quanto ingiustamente trascurata in Italia e scivolata nell'oblio in patria dopo una non trascurabile fama iniziale (il suo memoir *Confessions and impressions* del 1930 riscosse un notevole successo di vendite e fu ripubblicato nel 1937 tra i primi tascabili Penguin). Una fama legata non solo alle opere ma anche al suo personaggio di donna progressista, femminista, bisessuale (oltre a due matrimoni avevano fatto scalpore le sue relazioni con William Butler Yeats, Bertrand Russell e l'anarchica Emma Goldman, con la quale aveva fatto parte dell'organizzazione umanitaria *Solidaridad Internacional Antifascista* durante la guerra civile di Spagna). Una scrittrice, insomma, tutta da riscoprire, a partire dalla sua interessante incursione nel genere fantastico.

tutti incarna l'essenza del fantastico belga. Scrittore e critico d'arte, il suo stile è sobrio, freddo ed elegante, e i suoi racconti ci immergono in una realtà in perenne collisione con l'orrore e l'irrazionale: le storie iniziano pressoché sempre con un'ambientazione tanto realistica quanto inquietante, con descrizioni meticolose; poi, una volta stabilita la situazione, l'incontro con l'elemento perturbante si insinua poco a poco e porta il lettore a conclusioni generalmente incomplete, lasciandolo solo a determinare il resto della trama o il destino dei personaggi. "Non voglio spaventare. – raccontava Owen nel 1983 in un'intervista con Anna Soncini Fratta – Voglio turbare la quiete, corrompere un'atmosfera di tranquillità. Se attaccassi con troppa forza, il lettore chiuderebbe il libro. Invece bisogna 'intrappolare' le persone e farle sentire a disagio alla fine. Perché il male è in loro, non in me".

Un concetto, questo, alla base di molte opere afferenti a *l'école belge de l'étrange*, in particolare quelle di Gérard Prévot. Drammaturgo e poeta, si dedica alla letteratura del bizzarro dopo una brutta delusione d'amore ("La poesia nasce dal nulla. Il fantastico nasce dal vuoto", annoterà

de *l'étrange* ha segnato in modo indelebile il panorama letterario del Belgio, al punto che molti scrittori, indipendentemente dalla loro estrazione, si sono cimentati con il fantastico quasi come fosse ormai una tradizione nazionale da onorare. Ma soprattutto, è stata capace di incrinare il persistente stato di sudditanza psicologica nei confronti della Francia: "Prima del 1980 non potevi dire di essere uno scrittore belga senza provare un qualche tipo di vergogna – ha raccontato l'autrice Nadine Monfils al critico e traduttore Kim Connell – ma la scuola belga del bizzarro ha dato agli autori del nostro paese un'inniezione di fiducia in se stessi". Questo piccolo ma determinato gruppo di scrittori (in questa sede abbiamo citato solo qualche nome, ma il panorama è parecchio più vasto) è infatti riuscito a creare un proprio stile immediatamente riconoscibile, tipicamente belga e diverso da qualsiasi cosa provenisse dalla Francia. E che, ancora oggi, rappresenta una boccata d'aria fresca nel novero dell'eccellente fantastico francofono.

M. Baroni è ideatore e curatore della collana "Bizarre" di Agenzia Alcatraz

Batteri speculative

di Michela Lazzaroni

Quando mi è capitato di scrivere sulla *speculative fiction*, sono spesso scivolata nel classico paradigma del "quando scriviamo di fantastico, scriviamo di noi". Mi pareva inevitabile, forse per una sorta di pudore reverenziale verso la narrativa non di genere, la "letteratura, quella vera", che di "noi" parla sempre, inutile specificarlo. Oggi lo reputo un atteggiamento impreciso, sulla difensiva, come a dover per forza convincere che tra le due non esista differenza, quantomeno negli intenti: la politica di Gilead è la nostra politica, l'inquietudine di fronte a una goccia che sale le scale è la nostra inquietudine di fronte all'inspiegabile, e così via.

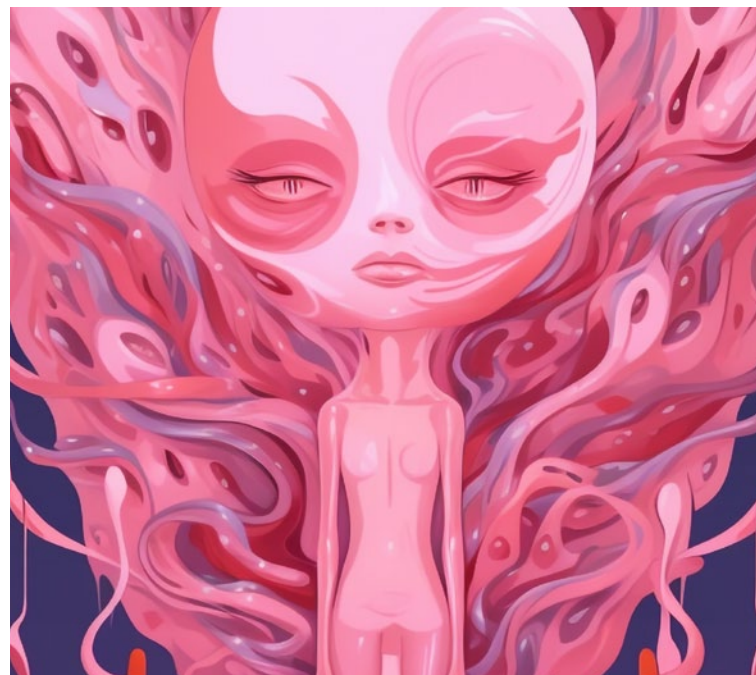
viva nel fantastico, dovremmo notare cosa di evidentemente fantastico esista nel quotidiano.

Immaginiamo di prendere una minuscola parte del nostro presente, che sia qualcosa di fisico, o psicologico, un aspetto socio-culturale, politico, o un tic fra i tanti della modernità, e di isolarlo come una cellula su una piastra di Petri. È bellissimo osservarla, descriverla in ogni sua parte, inventarci delle storie sopra, sempre diverse. La *speculative fiction* non si limita a questo. Esercitare il fantastico significa nutrire quella cellula con l'impossibile, farla crescere, riprodurre oltre i limiti biologicamente consentiti, incoraggiarla a colonizzare la piastra di Petri, e poi il microscopio, la scrivania, l'acquario, il laboratorio intero, fino a trasformarla in qualcosa di meraviglioso e terribile. Ecco quindi che quel dettaglio fisico, o psicologico, o socio-culturale si fa vettore di una riflessione più ampia che poi, sulla pagina, si condensa in qualcosa di diverso da sé; può essere un singolo aspetto perturbante – la goccia che sale le scale di Dino Buzzati, il primo racconto fantastico che io abbia amato – o un mondo intero – la Gilead di Margaret Atwood, dittatura immaginaria ma non poi così tanto, la mia prima esplorazione del fantastico femminista.

Per me, la *speculative fiction* è questo, un processo alchemico. Usa gli strumenti che ha a disposizione, il perturbante, la magia, l'espedito fantascientifico, il soprannaturale, per ampliare aspetti del quotidiano a cui, vivendoci dentro, siamo talmente abituati da non accorgercene più. Da un lato chiarifica, rende visibile a occhio nudo qualcosa di nascosto, pensiamo alle distopie, che isolano un risvolto ingiusto del presente e lo rendono legge, totalitarismo, tirannide. Dall'altro, ti precipita nel *sense of wonder*, ti annega di meraviglia – in positivo o negativo –, ti trascina oltre i limiti del conosciuto finché, al confine estremo dell'impossibile, scopri qualcosa che ti assomiglia.

Senza volerlo sono tornata lì, "quando scriviamo di fantastico, scriviamo di noi", però sarà il caso di aggiungere che è un "noi" diverso da quello che di solito vediamo allo specchio: più trasversale, più collettivo, più coraggioso, più ribelle. Una volta scavalcati i limiti della piastra di Petri, tutto è possibile.

Michela Lazzaroni ha vinto il call *Oltre il velo del reale 2* lanciato dal Premio Calvino nel 2022



I racconti vincitori votati dalla giuria

La giuria del call per la narrativa breve *Visioni divergenti e corpi indisciplinati*, organizzato dal Premio Calvino insieme alla rivista "L'Indice" e al Book Pride, preso atto dell'originalità dei testi a essa pervenuti, decide di assegnare la vittoria ex aequo a *Perfectum* di Deborah Foss e a *Equilibristi* di José Avilés Martínez Pérez. Se *Perfectum* si distingue per una lineare costruzione narrativa dove tutto è necessario, per la lingua nitida e precisa e per aver saputo intervenire con una prospettiva insolita sul tema del controllo eugenetico dei nascituri, per parte sua *Equilibristi*, grazie a una ricca trama impennata su un'inquietante partenogenesi al maschile, ha saputo agganciarsi con abilità all'immaginario della tradizione *freak* per affrontare il complesso tema del rapporto padri-figli.

ISABELLA FERRETTI, LORENZA GHINELLI,
ANDREA PAGLIARDI, FRANCO PEZZINI

Perfectum

di Deborah Foss

Scrivo queste parole con la penna, su un foglio di carta, compiendo un gesto antico e dimenticato. Se qualcuno sarà in grado di interpretarlo, saprà quello che io e mia moglie abbiamo vissuto, e forse capirà. Arrivammo alla clinica in una giornata torrida. La terra arida si spaccava a ogni passo e riempiva l'aria di polvere. Mia moglie tossiva, io cercavo di non perdere di vista il sentiero. Ci presentammo all'accoglienza in condizioni penose, sporchi e sudati. Per un attimo tememmo che la bioscansione ci avrebbe respinti, invece riuscimmo a metterci in fila nell'atrio gelido. Davanti a noi altre coppie si tenevano per mano; di tanto in tanto bisbigliavano qualcosa e sorridevano indicando le immagini dei piccoli che scorrevano sugli schermi. Quando arrivò il nostro turno, una donna ci fece accomodare in una stanza semibuia. Avvertimmo la presenza dei contenitori nell'oscurità, un ronzio lieve, l'odore acre. Sentii gli occhi riempirsi di lacrime, mia moglie iniziò a piangere e si strinse a me: eravamo finalmente nella Camera della Grande Scelta.

La voce del dottore ci sorprese alle spalle: "Bene, signori, immagini abbiate le idee chiare. Maschio o femmina?" "Non importa," risposi, "ci premono di più altre caratteristiche." "Non preoccupatevi, siete alla Perfectum, potete chiedere tutto."

Mia moglie mi guardò: "Forza, di' al dottore il tuo desiderio." Ero titubante. Volevo un bambino o una bambina senza aggettivi, ma sapevo che era l'unica cosa che non potevo chiedere alla clinica. Risposi come ci si aspettava in quella circostanza: "Maschio, sano, intelligente. Per il resto, sceglieremo in base alle descrizioni e ai desideri miei e di mia moglie." Il dottore sorrise compiaciuto e, con un rapido gesto delle dita sullo schermo davanti a sé, illuminò la stanza. Lungo le pareti erano disposti contenitori di varie dimensioni, collegati tramite tubi trasparenti a una grande vasca appesa al soffitto. Un liquido verdastro percorreva il circuito facendolo assomigliare a una ragnatela.

Guardai mia moglie, incantata di fronte a tanta varietà. Osservava con attenzione gli organi, gli occhi, i capelli. Si avvicinò ai recipienti più bassi, in cui erano esposte le unghie. "Meglio partire dalla testa o dal cuore, signora," disse il dottore. L'assetto delle pareti mutò con un movimento di sottili bracci meccanici, che sostituirono i contenitori con vasi di vetro. In essi, immersi in una sostanza vischiosa, erano inseriti i componenti fondamentali, accompagnati dalla presentazione delle loro caratteristiche cerebrali, emotive e affettive. "Ora, signori, prendetevi tutto il tempo che vi serve e concepite vostro figlio. Vi basterà toccare i vasi con i pezzi di vostro gradimento." Il dottore ci diede un foglio luminoso su cui era disegnato il corpo di un bambi-

no diviso in sezioni. "Con questo potrete gestire meglio l'assemblaggio, così non dimenticherete nulla."

"Grazie," dissi, "forse abbiamo già adocchiato qualcosa". Una testa aveva attirato la mia attenzione: aveva una forma regolare e la fronte alta, come la mia. "Mi raccomando," disse il dottore, "non pensate che qualche pezzo vi assomigli. Sarebbe un errore."

Durante il viaggio di ritorno io e Maria restammo in silenzio. Forse ci eravamo concentrati a tal punto nella preparazione di nostro figlio che avevamo bisogno di riprendere il filo dei pensieri. Camminammo fianco a fianco nell'aria quasi irrespirabile, illuminati dagli ultimi raggi del sole. Le nostre dita rimasero sempre intrecciate, nonostante il terreno accidentato e la calura, ma nessuno dei due riusciva a guardare l'altro. Era già buio quando arrivammo a casa. Chiusi la porta alle nostre spalle, ma non volevo lasciare la mano di mia moglie. Cercai il suo sguardo, mi avvicinai un po' più del solito, lei fece lo stesso. La baciai, travolto da un desiderio di cui avevo perso il ricordo. Quella notte facemmo l'amore, abbandonandoci ai gesti spontanei della ricerca del piacere. Sentii la voce di mia moglie tornare limpida come un tempo, vidi una nuova luce nei suoi occhi. "Ci hanno detto che ormai il sesso non è adatto," sussurrò Maria mentre si rivestiva. Sentivo ancora i muscoli tesi e il sangue pulsare, ma ero turbato. Avevamo compiuto un gesto animale, riprovevole. Noi eravamo chiamati a ricorrere ad altre pratiche: l'Imperium era chiaro. "Non dobbiamo sentirci in colpa," disse Maria intuendo il mio stato d'animo. "Una volta in vent'anni può capitare. Forse la gioia di un figlio perfetto ci ha dato alla testa."

Qualche settimana dopo, mia moglie mi raggiunse nello studio durante la riunione con i miei sottoposti, decine di facce allineate sul monitor al centro della stanza. La sua visita mi sorprese, perché non mi disturbava mai. Staccai subito il collegamento e la osservai: era pallida e si copriva la pancia con le mani. "Sono incinta," disse.

Mi sentii precipitare nel vuoto, per un attimo la mia mente si spense, annientata dalla vertigine che quella notizia portava con sé. "Voglio tenerlo," disse Maria, lo sguardo fisso in un punto lontano. "Non si può, lo sai. E il Perfectum è in preparazione," risposi io. "Siamo sempre in casa... non sarà difficile nascondere la gravidanza," insistette lei.

"I figli perfetti non nascono così." Maria scosse la testa: "Non lo pensi davvero." Mi sentivo sopraffatto dalle difficoltà e dai rischi a cui saremmo andati incontro sfidando l'Imperium, ma, al tempo stesso, non ero mai stato tanto felice come in quel momento. Avrei potuto avere un figlio della mia carne, un figlio senza aggettivi.

Pregi e difetti sarebbero emersi piano, giorno dopo giorno, con oscillazioni e scatti imprevedibili. Mi avvicinai a lei e quando la abbracciai sentii le sue lacrime inumidirmi il collo. "Potremmo sistemare i sotterranei e nascondere lì," dissi, "ma sai cosa succederebbe se ci scoprissero." Maria annuì. Avevamo deciso.

Nelle cantine della villa scendevo solo quando mi assaliva la nostalgia della carta. Avevo nascosto un centinaio di libri in uno stanzino, insieme a quaderni ingialliti e a un po' di cancelleria, e ogni tanto mi rifugiavo là sotto a sfogliare le pagine o a scrivere qualche riga a mano. Il resto dell'interato era rimasto vuoto, perché a me e mia moglie erano sempre bastati i piani superiori. Il bambino avrebbe avuto a disposizione uno spazio fresco, lontano dalla polvere e anche abbastanza luminoso, perché i bagliori del sole rischiavano i locali grazie a un sistema di lenti che occultavano l'interno. Lavorai nei sotterranei in ogni momento libero, mentre il corpo di Maria si trasformava. Di notte rimanevo sveglio a contemplare il profilo della pancia, ne registravo i movimenti e al più piccolo tremolio sussultavo, tra la gioia e lo smarrimento. Appena mi addormentavo sentivo il ronzio di un laboratorio e mi svegliavo.

I miei due figli vennero al mondo lo stesso giorno. Uno, nel cuore della notte, sgusciò accartocciato tra le mie mani, minuscolo, vigoroso. Lo deposi sul petto di Maria e lui cercò subito il capezzolo per succhiare il latte. Non riuscivo a parlare, guardavo mia moglie e ascoltavo il vento sbattere contro i muri della villa. Presi una garza e iniziai a pulire delicatamente il bambino. Tolsi le incrostazioni di sangue e portai alla luce la pelle candida, liscia, i capelli impalpabili. Percorsi il suo corpo con le dita, lo annusai, profumava di pane. Appoggiai la testa sul ventre vuoto di

Maria e mi lasciai cullare dal ritmo dei nostri tre respiri, capaci, insieme, di sovrastare il vento. Il Perfectum giunse verso sera. Il lungo squillo che annunciava la consegna dei bambini perfetti risuonò nella pianura riarsa e dopo qualche secondo si attivò il bioscanner della casa. Quando aprii la porta, mi trovai davanti il bambino, ma stentai a riconoscerlo, perché era ricoperto da una speciale tuta bianca che impediva alla polvere di appiccarsi ai vestiti o di irritare gli occhi. Appena entrati, il bambino estrasse da una tasca il foglio luminoso usato in clinica, me lo porse e iniziò a togliersi la tuta. *Certificato di conformità Perfectum: vostro figlio è stato creato con i componenti e le caratteristiche da voi selezionate.* Dopo queste parole, il foglio riportava tutti i codici e le specifiche dei pezzi e degli organi, accompagnati dall'elenco degli aggettivi: affettuoso, sicuro di sé, curioso. Ne avevamo individuati trenta.

Alzai gli occhi e me lo trovai davanti: un bambino senza età, straordinariamente bello, con lo sguardo sveglio, il corpo proporzionato. Io e Maria avevamo scelto bene. La bocca del bambino si aprì in un sorriso: "Ciao, papà." Quella parola, *papà*, mi colse di sorpresa. Il pensiero corse alla creatura appena nata nei sotterranei. "Posso abbracciarti?" disse il Perfectum. Mi corse incontro e si avvinghiò alle mie gambe, io mi abbassai cercando di allentare un po' la presa. Quando lo toccai, sentii la sua pelle sotto le dita. Era ruvida, compatta. Gli sfiorai un braccio e all'altezza del gomito colsi la traccia di una cicatrice sotto pelle. Si sciolse dall'abbraccio e mi fissò: "Dov'è la mamma?" "Eccomi, tesoro." Maria era appena entrata nella stanza e il bambino lanciò un gridolino di gioia. Mia moglie lo strinse a sé.

"Hai uno strano profumo, mamma," disse il Perfectum allontanandosi da Maria, "sento odore di sangue.

Ti sei fatta male?" Io e mia moglie ci guardammo, percorsi da un brivido. No, sto bene," disse Maria in tono allegro. "Mi sono preparata per accoglierti e ho messo un po' di profumo. Forse era vecchio." Il Perfectum si fece serio: "Sento un rumore che non conosco, cos'è?" Tesi l'orecchio e avvertii, flebile e lontano, quasi impercettibile, il pianto di un bimbo. Guardai Maria, lei scosse la testa: "Io non sento niente". Cercò di abbracciare il bambino, ma lui si divincolò e iniziò a correre lungo il corridoio.

"Lo sento, lo sento," urlava mentre apriva tutte le stanze. Si precipitava dentro, dava un'occhiata e poi si bloccava, per intercettare di nuovo il suono. "Non è niente, noi non lo sentiamo. Stai fermo," ripetevamo io e Maria cercando di fermarlo. Ogni volta che lo afferravamo, lui si liberava e ricominciava a correre. Alla fine aprì anche l'ultima porta del corridoio più lungo: "Cosa c'è in fondo a questa scala? Il rumore viene da lì."

"Non c'è niente," gli disse Maria con un filo di voce. Io ascoltavo quel pianto, sempre più acuto e disperato. Scesi i gradini a due a due e spinsi con forza la porta di acciaio, seguito da Maria e dal Perfectum. Il neonato strillava e agitava il corpicino, aveva il viso paonazzo, la bocca deformata. Appena lo sollevai dalla culla iniziò a calmarsi. Mia moglie lo prese dalle mie braccia, si sedette sul letto e iniziò ad allattarlo. Il Perfectum rimase immobile e muto. Fissò il seno di Maria e le labbra del neonato con occhi vacui, indietreggiando con movimenti meccanici fino a toccare il muro con la schiena. Si lasciò scivolare sul pavimento, piegò la testa di lato e rimase lì, come le bambole di una volta. "Quanto abbiamo prima che arrivino?" chiese mia moglie.

"Solo il tempo di prendere carta e penna," dissi io.

Il racconto votato dal pubblico

Più niente da toccare

di Beatrice Sciarillo

La mattina del suo settimo compleanno Arabella si destò più tardi del solito. Ancora sotto le coperte, e tenendo gli occhi chiusi, risvegliò le mani e con quelle iniziò a tastarsi nuca, fronte, tempie, orecchie, guance e naso. Lì, le mani si fermarono, e attesero che l'indice della mano destra entrasse dentro la narice sinistra e ne uscisse fuori immacolato. Poi ripresero il loro cammino e scesero sul collo e sulle spalle. Delinearono, millimetro per millimetro, il perimetro aguzzo delle scapole e, quando sentirono il freddo delle ossa, precipitarono sul petto, punzecchiando le areole. Fino a lì, il corpo era al solito posto. Arrivate all'altezza della pancia, e in attesa di tastarne la morbidezza, le mani caddero nel vuoto e rimbalzarono su qualcosa di ruvido e stropicciato. Arabella si sollevò impaurita, appoggiò la schiena alla testiera del letto, e si tolse la coperta. Quando tirò su la maglietta del pigiama, un grido da animale le uscì dalla bocca. Tra il petto e il bacino c'era uno spazio d'aria e, attraverso quella cavità, si intravedeva il tessuto blu del lenzuolo stellato.

Con il terrore di sprofondare a terra, Arabella si gettò fuori dal letto. Le gambe funzionavano correttamente e la bambina corse scalza di fronte all'armadio di legno. Aprì l'anta destra e specchiò a lungo il suo corpo sul vetro appannato. "Non ho più la pancia," sussurrò Arabella e, dopo uno o due secondi di osservazione, cominciò a ridere, pensando alla felicità della madre e della maestra Paola. Ogni sabato mattina, dopo averle strofinato la schiena, la madre diceva ad Arabella di uscire dalla vasca e di stare ritta in piedi, senza muoversi. Lei rimaneva nuda e gocciolante, i piedi bagnati sul tappeto e le dita raggrinzite. "Quanti biscotti hai mangiato a colazione?" le chiedeva la madre. Arabella non rispondeva, e nel silenzio, la madre le si avvicinava, le toccava la pancia e afferrava i singoli rotolini, stringendoli forte. Poi iniziava a contarli: "Uno, due, tre". Sembrava quasi che volesse strapparglieli da dosso. Ad Arabella le mani di sua madre

facevano sempre male. "Tessuto adiposo" declamava ad alta voce la maestra Paola quando la vedeva in canottiera negli spogliatoi di scuola. "Che cos'è il tessuto adiposo?" chiedevano le compagne di classe di Arabella alla maestra. "Domandatelo ad Arabella" rispondeva la maestra, indicando, con la mano ingioiellata, la bambina. Arabella diceva di non sapere cosa fosse, ma, tra sé era arrivata a una conclusione: sua nonna era una sarta, e forse quel "tessuto adiposo" gliel'aveva cucito lei addosso poco prima che nascesse.

Quando si toccava la pancia, sdraiata sul letto, Arabella si sentiva a casa. La carne era molle, malleabile come il pongo che modellava all'asilo. Arabella ci metteva sopra le sue Polly Pocket e, fingendo che la sua pancia fosse la collina che vedeva dalla finestra di camera sua, muoveva quelle bamboline da una parte all'altra. L'ombelico era il focolare, e lei ci infilava il mignolo per accenderlo. Si portava poi il dito al naso e lo annusava a lungo. Il suo corpo aveva il sapore di pane. Appena sentiva rientrare la madre, si alzava di scatto dal letto, si abbassava la maglietta e si sedeva alla scrivania fingendo di fare i compiti. Quando stava seduta la pancia formava una collinetta ancora più soffice e Arabella se l'accarezzava con tenerezza. Avrebbe tanto voluto un cane o un fratello, ma i suoi genitori non erano d'accordo.

Quando, la mattina dei suoi sette anni, Arabella uscì dalla camera, dalla sua bocca continuavano a sgusciare sempre più alte le risate della felicità. La bambina non poteva chiedere un regalo di compleanno più bello. Le ginocchia andavano più veloci e Arabella pensò che avrebbe potuto finalmente partecipare alle gare di corsa e che forse le avrebbe anche vinte. Fiduciosa nel suo futuro di atleta, la bambina si mise a correre per il corridoio. Guardando dritto davanti a sé, percorse lo spazio che



I racconti vincitori votati dalla giuria

Equilibristi

di Aquiles José Martínez Pérez

La mia nascita è materia per giuristi, medici e preti. È sempre stato così, da vent'anni. Ma io credo che competeva soltanto a me e mio padre, se non altro per una questione di vicinanza, di pelle e di cuore. Noi non sappiamo quando sono nato. Ma una data l'abbiamo scelta. E a me poco importa se sarà diversa da quella che scriveranno su un pezzo di carta da archiviare all'anagrafe. Che scrivano quel che vogliono. Per quanto mi riguarda, continuerà a essere il 13 dicembre del 1999. Quel giorno, alle 19.50, mio padre, che allora aveva quarant'anni, uscì traballante dal bar del suo paese su una strada desolata. Prima di avviarsi verso casa, si aggiustò la camicia dentro i pantaloni alzando lo sguardo al cielo. E in quel preciso istante vide per due secondi un corpo luminoso bianco-azzurro a forma di goccia attraversare il firmamento. Rimase a bocca aperta e, forse per effetto dell'alcol, si ricordò di esprimere un desiderio, come faceva da piccolo. «Vorrei un figlio» sussurrò. Diciannove giorni dopo, si alzò dal letto frastornato per i festeggiamenti di capodanno. Andò in bagno con mal di testa e prurito in un punto della schiena irraggiungibile dalle sue mani. Si contorse davanti allo specchio e vide che, tra le scapole, gli erano spuntate sei verruche. Così le chiamò. «Sembrano proprio verruche» gli disse mia madre. Ma lui non ci fece tanto caso e andò a lavorare nella sua segheria. O meglio sarebbe dire che andò a ubriacarsi lì, perché i bar erano chiusi, e mia madre, che doveva essere stata una donnetta tanto bigotta quanto delicata, non lo lasciava be-

re a casa. Due giorni dopo, si rese conto che le verruche si erano allungate. Proprio così. Non si erano estese sulla pelle, non si erano allargate. Si erano allungate! Per giunta, ne era comparsa una nuova, ancora più grande, che spartiva le altre sei in due gruppi da tre. «Oh mio Dio!» dovette aver esclamato lei, inorridita. «Ti devi far vedere da un medico». E lui andò in ospedale, dal dottor Clemente, un giovane dermatologo allampanato con piccoli denti aguzzi. Lo conosco anch'io, il dottor Clemente, ma adesso non è più così alto. Si è ingobbato, pure più di mio padre. «Non so cosa siano, ma non sono verruche» disse, e recise la non-verruca più esterna, quella vicina alla spalla destra, per analizzarla. «Torni fra dieci giorni». E lui tornò, ma cinque giorni prima del previsto e in Pronto Soccorso, con un forte dolore ai polmoni. Gli fecero una radiografia e allora tutto fu evidente. Aveva ragione il dottor Clemente: quel che aveva rimosso non era una verruca, ma la punta del dito anulare sinistro di un feto. Il mio dito anulare sinistro, che tuttora non ho. La non-verruca più grossa era il mio naso. E quel che opprimeva il respiro a mio padre era tutto il resto del mio corpicino fetale, che riposava adagiato sulle costole deformate della sua schiena. Gli dissero che la "massa" andava rimossa, se non altro perché quel poco che c'era di vita in me era grazie al suo cuore; il mio non si era mai formato. Ma lui si rifiutò sin dall'inizio (questo mi ha sempre detto). Perché è un uomo di Dio, e se il Signore aveva voluto dargli un figlio in quel modo, chi era lui per rifiutarlo? Ma io credo

che la sua decisione abbia avuto più a che fare con il suo desiderio di paternità e con la presunta sterilità di mia madre. Pensare che finalmente poteva diventare papà, anche se in un modo così strano, lo deve aver riempito di paura e di gioia.

Mia madre, invece, non fu così entusiasta. Altroché, era terrorizzata! Sosteneva che io fossi una punizione di Dio per l'alcolismo di mio padre. Un figlio di Satana o qualcosa del genere. Un giorno se ne andò, piangendo e pregando, prima ancora che io potessi aprire gli occhi. Di lei non rimase niente, nemmeno una foto. Mio padre distrusse tutto. Una volta gli chiesi di descrivermela, e lui borbottò che bastava che mi guardassi allo specchio. E io la immagino uguale a me, ma più bella: con boccoli dorati lucenti, grandi occhi azzurri ombrati e due fossette agli estremi di un sorriso malinconico. Niente a che fare con mio padre: tarchiato, con duri capelli rossi arruffati e naso a patata. Nel mese successivo alla partenza di lei, mentre le mie mani e i miei piedi emergevano, lui abbandonò l'alcol, vendette tutto quel che aveva e comprò una casa in montagna, ai margini di un paese desolato sul quale domina, in cima a una collina, la chiesetta di Don Carmelo. Contro ogni previsione dei medici, il suo cuore riuscì a tenere entrambi in vita. E il mio corpo, forse intuendo la necessità di quell'organo, non si è mai completamente separato da lui. Noi siamo attaccati schiena contro schiena, come due siamesi. Trascorsi la mia infanzia con i piedi in aria, in una casa ricoperta di specchi all'interno e di muschio all'esterno, circondata da un giardino di peonie velate di segatura. Mio padre passava le giornate a lavorare il legno. Creava i nostri mobili in abete, finemente decorati con intagli animaleschi: sedie senza schienale con piedini a zampa

di elefante, tavoli duplicati con bordi marini, pedane ad altezza regolabile con colli di giraffe. Costruiva anche i miei giocattoli, che iniziava come animali normali e finivano sempre per diventare chimere. Don Carmelo m'insegnò a leggere e scrivere. Portava sempre con sé una montagna di libri e vestiti che sarte devote alla sua parrocchia ci facevano su misura. Il legno e il cibo ce lo portava invece Fanelli, un vecchietto raggrinzito, sbavazzone e senza denti. Scendeva dal suo camioncino con una fiaschetta in mano e, mentre noi scaricavamo le cose, si metteva a parlare. Mio padre tagliava corto, perché «voleva stare alla larga dall'alcol». Ma io sapevo che era perché Fanelli raccontava pettegolezzi. All'alba di un giorno d'inverno, quando ormai avevo sedici anni e i miei piedi appoggiavano per terra, Fanelli arrivò con un carico di legno. Noi avevamo dormito poco e male perché, durante la notte, eravamo stati svegliati da fuochi d'artificio che echeggiavano in lontananza. «Vi ho portato anche del cibo, vi ho portato» disse Fanelli. «Siamo già a posto» rispose mio padre, mentre scaricavamo il camioncino a quattro mani. Lui camminava in avanti, io all'indietro guardando Fanelli. «Questa però non ce l'avete, questa» disse, e tirò fuori da una busta di carta una nuvola rosa di zucchero filato. «Ieri è arrivato il circo a San Meglino, ieri. Ci sono gli elefanti e i leoni, ci sono. E anche i nani, e i giganti...» Mio padre lo interruppe e si affrettò a scaricare. Ma Fanelli continuava a parlare. E io a sentire. Quando fummo di nuovo soli, prima ancora che potessi chiederglielo, mio padre mi disse: «No». Ma io lo conoscevo già abbastanza bene per sapere che, se insisteva giorno e notte, potevo fargli cambiare idea. Così, cinque giorni dopo, Fanelli ci portò sul retro del suo camioncino a San Meglino.

Siamo partiti col buio perché mio padre non voleva essere visto. Ma quei pochi spettatori che c'erano non ci guardarono con paura o ribrezzo. Erano piuttosto affascinati. Forse pensavano facessimo parte del circo. Tanto che, una volta dentro il tendone, si giravano di continuo verso l'ultima fila a guardarci, impazienti, come a dire: «beh, quando inizia il vostro numero?» E questo lo notò il Direttore, un uomo con lunghi capelli bianchi pettinati all'indietro, vestito di nero come un becchino. «Venite con noi» disse a mio padre, mentre salivamo sul camioncino. Quasi lo pregò «vitto e alloggio sono inclusi... Conoscerete il mondo!» Ma mio padre non volle sentire ragioni. A casa piansi. Prima piano, poi forte, con rabbia. Dissi cose orrende, ma lui restò in silenzio. Lo incolpai della mia sfortuna, di costringermi a una vita miserabile, ma lui mi accarezzava soltanto. Dissi di sapere le cose che ogni tanto si faceva mentre dormivo, cose che fingeva di non notare. Ma lui non disse una parola. E io mi addormentai piangendo. Quando mi svegliai, mi accarezzava ancora. Poi parlò e capii, dal tono della voce, che pure lui aveva pianto. «Va bene, andiamo» disse. Con il circo non abbiamo girato il mondo, ma una buona parte del Paese sì. Ero contento di conoscere tutti quei posti, e penso che anche mio padre lo fosse. Da soli saremmo stati un brutto spettacolo da vedere in giro. In gruppo, invece, diventavamo trasparenti, come se la somma di quelle persone bizzarre finisse per cancellare le stranezze individuali. Il nostro numero era facile. A differenza dei trapezisti o i domatori, il nostro talento risiedeva in noi stessi e non occorre-

va allenarlo. Si apriva il sipario e compariva mio padre con una faccia da brontolone. Io ero nascosto dietro di lui. Dopo qualche passo verso il pubblico ci giravamo e a quel punto ero io a guardarli, con faccia da buffone. Applaudivano stupefatti e iniziavamo a fare acrobazie semplici. Il Direttore raccontava nel frattempo una storia esagerata della nostra vita, secondo la quale cadevamo sempre a terra perché io volevo andare da una parte e mio padre da un'altra. Non era un gran numero, ma ai bambini piaceva molto. Poi, un giorno d'estate, arrivammo in un paesino di pescatori così piccolo che le donne dovevano fare più di dieci chilometri per andare a messa. Il Direttore decise di non montare il tendone; uno spettacolo all'aperto sarebbe stato più che sufficiente per quei poveri disgraziati. Alla sera tutto fu pronto. La luna piena, il cielo stellato e lo sciabordio calmo del mare creavano una atmosfera commovente. Gli artisti, alla fine dei loro numeri, rientravano estasiati lasciandosi alle spalle gli applausi di un pubblico minuscolo ma appassionato.

Arrivò il nostro momento. Si aprì il sipario e iniziammo a camminare verso il pubblico. Mio padre davanti, io dietro, come sempre. Poi, dopo un paio di passi, lui si fermò di colpo e cadde a terra, prima del previsto, trascinandomi con sé. Ci fu un breve sussulto nel pubblico, seguito dal silenzio. Mi alzai a fatica reggendo il peso di entrambi. Sentii il legno del palco scricchiolare sotto i miei piedi. Alzai lo sguardo e, nel chiaro di luna, la vidi andare via: una donna ormai sfiorita, con boccoli dorati lucenti, grandi occhi azzurri ombrati e due fossette agli estremi di un sorriso malinconico. Un ragazzo con capelli rossi e arruffati la seguiva. Forse non era mia madre. Non lo so ed è comunque poco rilevante. Quel che importa è che mio padre lo pensò. Ne sono certo, anche se non me l'ha mai detto. Da quel giorno iniziò ad ammalarsi e a bere. Passavamo le giornate ubriachi e io non avevo il coraggio di dirgli di smettere. Non avevo il coraggio di dirgli nulla. Nemmeno quando il Direttore ci mollò davanti a questo ospedale.

Ormai è passato più di un anno, il suo cuore non ce la fa più a tenere entrambi in vita e mio padre peggiora. «Datelo a lui» sussurra. E la signorina Claudia mi spiega che sarà un intervento difficile, ma ha fiducia nei medici. Comunque sia, occorrerà aspettare l'autorizzazione del giudice. Per la legge, mio padre esiste. Io, invece, non sono nemmeno nato. Il giorno del mio ventesimo compleanno lei mi ha portato una piccola torta alla crema. Ha anche portato un articolo scientifico nel quale sono state raccolte foto e radiografie che ci hanno fatto in questi anni. L'articolo parla di «Corpo A» (mio padre) e «Corpo B» (io). In quelle foto, incorniciate da scale graduate, siamo sempre in piedi, nudi, di profilo, con gli occhi censurati da barre nere. Le didascalie dicono cose del tipo: «Corpo A regge il proprio peso e quello di Corpo B». Poi, sotto una foto di sei anni fa: «Corpo A e Corpo B reggono equamente il peso complessivo». E nell'ultima: «Corpo B regge il proprio peso e quello di Corpo A». I medici concludono l'articolo con parole come «complicato» e «promettente». Al di là di questo, credo che la signorina Claudia me l'abbia portato perché quelle immagini raccontano la mia vita. E io, che potrei trovarmi presto a vivere senza mio padre, penso che forse il suo cuore mi starà troppo grande.



c'era tra camera sua e il bagno. I piedi scalzi lasciavano impronte giallastre sulle piastrelle di maiolica, le unghie si stavano facendo viola e la pelle arancione. Arabella non se ne accorse e andò avanti e indietro per dieci minuti o anche di più. Quando aumentava la velocità della corsa, le orecchie udivano un suono ben distinto che proveniva proprio da sotto il petto. Era il rumore che sentiva quando accompagnava il padre in stazione, il treno passava e lei rimaneva sulla banchina senza salirci sopra.

«Non ho la pancia...» urlava Arabella. «Sono libera...». A un certo punto, sentì uno stimolo impellente provenire dalla parte bassa del corpo. Corse in bagno e serrò la porta a chiave. Sul water la pipì non usciva. Arabella spingeva più forte che poteva, ma niente, la pipì non voleva proprio venire fuori. La bambina portò la mano sinistra in quel vano profondo che le stava in mezzo alle gambe e che, nonostante la madre le avesse detto più volte che non si doveva fare, ogni notte Arabella toccava, entrando in un mondo di angoscia e piacere. Quella mattina, però, da quel buco non usciva niente. Ad Arabella mancavano il suo ombelico e il profumo che veniva da quell'orifizio. La bambina annusò l'aria intorno a sé. Non sapeva più di pane né di marmellata ma di fogna e porcile. Dov'era finito, si domandava Arabella, tutto il cibo che aveva mangiato la sera prima e la sera ancora prima? Dove si era nascosto tutto ciò di cui si era nutrita dal giorno della sua nascita? Arabella sbuffò, si alzò e si avvicinò alla vasca. Aprì il rubinetto e iniziò a riempirla. Poi si tolse i pantaloni del pigiama ed entrò dentro. Affondò nell'acqua e per poco non venne risucchiata all'interno dello scarico. Si levò in piedi e si sedette sul bordo della vasca ma cadde indietro sul tappeto. A un tratto, dal buco in mezzo alle gambe, iniziò a uscire acqua. Arabella cercò di tappare quel buco, ma non ci riuscì. L'acqua continuava a venire fuori e a bagnare il pavimento. Ma non era pipì, era una sostanza vischiosa di colore verde. Ad Arabella ricordò la bibita con menta e zucchero che beveva ogni sera prima di andare a dormire. La notte prima ne aveva bevuta più del solito e ora eccola uscire a fiotti e disperdersi per terra. Arabella notò che, all'interno di quel liquido verde, c'era qualcosa che si muoveva. Si sollevò da terra e cercò di afferrare quegli esseri

che strisciavano con lentezza sul pavimento. Erano pesci, pesci verdi. «Ma io non mangio il pesce!» disse Arabella.

Dopo qualche prova, riuscì a ghermirne uno e lo portò alla luce della finestra. Era piccolo, glutinoso e appiccaticcio. Aveva due cavità che si muovevano a destra e a sinistra in modo nevrotico. Erano gli occhi del terrore che venivano ad Arabella quando non sapeva risolvere un problema di geometria o quando si dimenticava il testo di una preghiera. A quella vista la bambina si spaventò e gettò il pesciolino nel water. Azionò lo sciacquone e rimase a guardare gli occhi di quell'esserino risucchiati a gran velocità. Dalla tana in mezzo alle gambe piovevano sempre meno gocce d'acqua finché non cessarono del tutto e Arabella tirò un sospiro di sollievo. Si asciugò con una pezza bianca che, contrariamente a quanto pensava, non si sporcò. La perdita era finita. Arabella si piegò e annusò il buco. Profumava di mentuccia.

Ritornò in camera da letto e si vestì. Indossò un top corto così che fosse ben visibile la scomparsa della pancia. Si guardò a lungo allo specchio e, quando sentì dei rumori provenire dalla cucina, si ricordò della madre: doveva correre da lei. Entrò in cucina e la vide di schiena mentre stava pulendo il parquet con una scopa. Sulla tavola la madre le aveva preparato una sottile fetta di torta margherita, la sua preferita, con una candelina accesa e un biglietto di auguri a fianco, ma Arabella non aveva fame. «Mamma mamma, guarda» urlò la bambina indicando il vuoto «non ho più la pancia».

La madre non le rispose. Non sollevò neanche lo sguardo, ma continuò a passare lo scopetto. «Mamma mamma, non mi senti?» ripeté la figlia, ma la madre non la sentiva. Allora Arabella le andò vicino ma la madre non la vedeva. «Mamma, ma non mi vedi?» le chiese Arabella quasi sul punto di piangere. «Non vedi che non ho più la pancia?». La madre sollevò la testa e, passando attraverso il corpo della figlia, andò a chiudere la finestra da cui iniziava a entrare un vento freddo. A quel punto Arabella si sentì svenire e si sdraiò a terra. Il suo corpo si stava sciogliendo sul pavimento e dalle orecchie, dalle ascelle e dalle narici del naso iniziarono a sgusciare fuori palline rosse simili alle fragoline di bosco che raccoglieva in montagna con i nonni. La bambina cercò la sua pancia, ma non lo trovò e, sconsolata, scoppiò a piangere. Le sue mani non avevano più niente da toccare.

I corpi ribelli di Virginie Despentes

di Valerio De Simone

A metà degli anni settanta, Michel Foucault indagò le relazioni di potere a partire dai corpi “anormali”, ossia dai corpi di coloro che sfuggono al potere disciplinare e che, per questo motivo, devono essere ricondotti al suo interno tramite “normalizzazione”, oppure espulsi. Analogamente, i protagonisti delle opere letterarie e cinematografiche di Virginie Despentes, e in particolare modo i loro corpi, sono soggetti che non possono inserirsi nella società, oppure che proprio non lo vogliono, preferendo restarne ai margini.

Come scrive Despentes in *King Kong Theory* (2006, Fandango 2019), la prospettiva marginale è scritta sul suo stesso corpo. Opera ibrida tra il *memoir* e il *pamphlet* politico, in *King Kong Theory* Despentes ricorda come siano state le sue esperienze di vita ad averla resa non solo un'artista, ma innanzitutto una donna – lo stupro di gruppo subito a diciassette anni, innanzitutto, ma anche la sua scelta di diventare una *sex worker*, o il suo internamento in una clinica psichiatrica. Despentes, che fino al 2020 ha fatto parte dell'accademia Goncourt, in più occasioni ha riconosciuto il suo debito di gratitudine nei riguardi di Kathy Acker (il cui *Sangue e viscere al liceo* è stato tradotto recentemente, da LiberAria), e non solo per la trattazione di temi cari alla scrittrice americana, o di uno stile di scrittura fortemente ispirato alla musica e alla sottocultura punk, ma anche perché entrambe, benché in modi diversi, descrivono storie di personaggi che sono sempre divergenti rispetto alle norme sociali, colti nell'esplorazione di un mondo ostile che influenza e pervade i loro corpi. Sin dall'influato esordio letterario nel 1993 con *Scopami* (Fandango 2020), nell'opera di Despentes il corpo viene inda-

gato, umiliato, imprigionato, stuprato, persino ucciso. Manu e Nadine, le due protagoniste, passano dall'essere condannate a una vita di sopravvivenza e di oppressione, all'essere corpi violentati dalla società eteropatriarcale. E l'unica risposta possibile a questo sistema fondato sulla violenza è un'accecante, incontrollabile, vendetta. Il successivo *Le dotte puttane* (1996, Fandango 2022) è ambientato nei quartieri a luci rosse di Lione e assume le tinte tipiche del *neo-noir*. La comunità delle lavoratrici del sesso viene qui sconvolta dal duplice omicidio di due spogliarelliste, ritrovate massaccate brutalmente e mutilate. Il tema del *sex work* ritornerà spesso nelle opere di Despentes, come nella graphic novel *Trois étoiles* (2002) o nel documentario *Mutantes: Porn, Punk Feminism* (2009), diretto da lei stessa: un viaggio nel mondo della pornografia da una prospettiva femminista *prosex*, con interventi di Annie Sprinkle, Carol Leigh, Norma Jean Almodovar e Michelle Tea.

Il 1999 è l'anno della svolta: dopo aver pubblicato *Les Jolies Choses* (1998, inedito in Italia), insieme all'ex pornoattrice Coralie Trinh Thi, dirige l'adattamento di *Scopami*, inizialmente uscito in Francia vietato ai minori di sedici anni e successivamente, sotto le pressioni della destra radicale, trasformato in un *visto X*, ossia in un film da distribuire esclusivamente nei cinema porno. Al successo della pellicola fa seguito la pubblicazione di altri romanzi ampiamente diffusi: *Teen Spirit* (2002), *Bye Bye Blondie* (2004, divenuto film nel 2011, sempre diretto da Despentes) e *Apocalypse baby* (2010). Seppur molto diversi fra loro, i tre romanzi sono accomunati dall'attenzione verso l'adolescenza, fase liminale della vita di cui Despentes enfatizza gli aspetti

Cattive ragazze

della trasformazione corporea e della ribellione. In *Bye Bye Blondie*, in particolare, l'autrice accosta il corpo ribelle adolescente alla malattia mentale che necessita di una cura al fine di un reinserimento nel mondo.

Con l'uscita di *Trilogia della città di Parigi. Vernon Subutex* (2015, Bompiani 2019), Despentes sceglie di approfondire le conseguenze delle “mutazioni del capitalismo” per dirla con le parole di Paul B. Preciado. Vernon passa dall'essere il proprietario di un negozio di dischi a Parigi all'essere un senzatetto che vive sulla propria pelle la violenza delle politiche neoliberiste degli ultimi decenni, che sembrano aver cancellato ogni traccia di umanità in molti dei personaggi che incontrerà sul suo cammino. È di pochi giorni fa l'uscita in italiano dell'ultima opera di Despentes, *Caro stronzo* (2022, Fandango 2023), suo primo romanzo epistolare, tra Rebecca, un'attrice, e Oscar, scrittore accusato di molestie sessuali. Ambientato in un'epoca segnata dagli effetti del *#metoo*, l'opera prende le mosse dallo strumentario femminista per descrivere la possibilità di superare il trauma, e della riparazione, senza con ciò discostarsi dalla necessità di denunciare il problema del femminicidio, in modo estremamente radicale: “Immagina se al posto delle donne uccise dagli uomini si trattasse di impiegati uccisi dai loro datori di lavoro. La gente direbbe: qui stiamo esagerando”.

Come scriverà bell hooks anni dopo Foucault, i corpi anormali che, come abbiamo detto, sono presi nella doppia cattura della normalizzazione o dell'espulsione, possono anche occupare quello spazio di marginalità (di cui bell hooks tesse l'elogio) che non è sempre un limite invalicabile, ma può diventare “uno spazio di resistenza (...) capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale”. Sfida, a ben vedere, raccolta a pie-ne mani da Virginie Despentes e dai suoi personaggi.

Mónica Ojeda e la carne delle donne

di Chiara D'Ippolito

Le donne e il loro corpo, un corpo spesso violato e violentato, sottoposto a uno sguardo maschile morboso e prescrittivo, vissuto come fragile, smembrato, fonte di paura a causa delle sue trasformazioni improvvise, sono uno dei nuclei dell'opera multiforme (racconti e romanzi impastati di diverse tecniche narrative, ma anche poesie) di Mónica Ojeda, scrittrice ecuadoriana che fa parte di quello che è stato definito il “nuovo boom al femminile” della produzione letteraria in America Latina. O, in modo più esaustivo, da Anna Boccuti (cfr. “L'Indice” 2021, n. 7/8), un “fermento”, animato da una fitta compagine di scrittrici, che permette di individuare i segni di una nuova “comune immaginazione” latinoamericana nel ricorso ai temi e alle modulazioni più varie del fantastico – ma anche al gotico, al terrore, alla distopia, alla fantascienza – per “esibire i risvolti mostruosi del presente”. Nello specifico, per Ojeda, arrivata in Italia grazie all'editore napoletano Alessandro Polidoro, sempre con le traduzioni eccellenti di Massimiliano Bonatto, il modo per raccontare la contemporaneità è mettere il detonatore alla violenza – subita dalle donne, appunto, ma non solo – e alla paura di cui questa è fatta attraverso una descrizione non mimetica della realtà: “Scrivere era rinominare lo spazio circostante per descriverlo come fosse qualcos'altro”, dice Kiki, una delle protagoniste di *Nefando* (2016, Polidoro 2022). E, tenendo di volta in volta come orizzonte il fantastico la letteratura dell'orrore e del terrore, il gotico andino, e mescolandone simboli e stilemi, costruire una narrazione in grado di scavare nell'indicibile, di inquietare o, meglio ancora, di perturbare (“la sua intenzione, la più onesta di tutte, era esplorare l'inquietante: dire ciò che non si poteva dire” e “perturbare era lanciare un sasso in uno stagno liscio”, dice ancora Kiki). Ma su quali terreni e in quali modi si esplicitano, di preciso, la violenza, la coartazione del corpo femminile, la paura, nei romanzi e nei racconti di Ojeda?

In *Nefando* – la cui trama ruota intorno a un gruppo di ragazzi coinvolti nella creazione di un videogioco online diventato un “classico” del deep web e poi rimosso perché consentirebbe l'accesso a contenuti pedopornografici – ci troviamo di fronte a una vera e propria mappa dell'abietto: a essere sondate, infatti, sono le zone più opache della violenza, ossia la pedofilia, gli abusi familiari e l'incesto (si scoprirà che i protagonisti dei video sono gli ideatori stessi del gioco, abusati dal padre quando erano bambini), ma anche e soprattutto il desiderio e il suo legame con il dolore e la distruttività.

Per Ojeda, infatti, uno dei temi focali, non solo di questo romanzo, è il carattere doppio del desiderio, che non è mai solo piacevole, ma è anche vorace e aggressivo. Una vera e propria “macchina trituratrice” che, per la sua realizzazione, spesso comporta un danno per chi ci sta vicino e conduce inevitabilmente alla violenza. Facendoci scoprire che tutti, in qualche momento, possiamo essere dei carnefici e da vittime passive possiamo trasformarci in aguzzini: “Come la vedo io, ci sono due modi elementari di affrontare certe situa-

zioni: il primo è assumere il ruolo di vittima, quindi decidere di vedere la tua vita come il risultato di una catena di eventi incontrollabili e sfortunati in cui qualcuno si è approfittato di te o ti ha fottuto in qualche modo, e il secondo è assumere il ruolo di carnefice, vale a dire di chi si dedica a fottere gli altri”. E ancora: “Eri sporco dentro. Eri sia torturatore che vittima”. Ed è questa visione non manichea della violenza, collegata all'idea che per sopravvivere all'orrore che essa genera sia inevitabile vederne anche il lato “amabile” e bello, a innervare *Mandibula* (2018, Polidoro 2021) e la recente, e splendida, raccolta di racconti *Voladoras* (2020, Polidoro 2023).

Nel primo, romanzo tutto al femminile (protagoniste sono solo donne, e più in particolare un gruppo di adolescenti dell'alta borghesia ecuadoriana), si racconta del sequestro di una studentessa messo in atto dalla sua insegnante di lettere, donna tormentata a causa delle sevizie che ha a sua volta subito da un gruppo di allieve del liceo in cui lavora, ma anche e soprattutto del rapporto morboso e simbiotico con una madre castrante e crudele. Qui, dunque, il centro della narrazione è prima di tutto la paura che può generarsi nei rapporti tra donne, la violenza esercitata e subita sui corpi (“la vera umiliazione esiste solo nella carne”), il lato oscuro e pernicioso della famiglia e il legame ambivalente e reciprocamente distruttivo tra madri e figlie (non a caso, una delle citazioni in esergo, di Lacan, è: “Un grande cocodrillo che ci tiene nella sua bocca: questa è la madre”; ma anche: “Tutte abbiamo morso nostra madre. Tutte ci siamo cibate di nostra madre”, come dice una delle protagoniste), la labilità dei confini tra paura e desiderio (“Non crede che ci sia qualcosa che unisce il piacere, il dolore e la paura? Non so esattamente cosa sia, ma ha che fare per forza con il buco che si allarga nello stomaco quando stiamo per cadere”). E se le ragazze di *Mandibula* impersonificano alla perfezione il tema della paura legata alle trasformazioni del corpo (una paura che genera rabbia e fa diventare cattive), è in *Voladoras* che, attraverso il recupero della mitologia e del gotico andino, una simbologia legata alla natura dell'Ecuador (con i suoi vulcani attivi, le montagne minacciose, i condor che volteggiano mortiferi), questo e tutti gli altri temi vengono sintetizzati in modo mirabile. Grazie a una galleria di donne (un'adolescente abusata dal padre; una donna che, in giardino, trova la testa decapitata della ragazzina della casa accanto; una coppia di sorelle che ha messo in piedi un sinistro spettacolo di musica sperimentale; una ragazza che custodisce morbosamente la dentiera del padre violento e alcolizzato; una giovane il cui unico destino è ereditare dalla nonna il mestiere di “mammana”) che, vivendo in mondi e situazioni ostili sanno bene cosa siano il male e la violenza. E, per questo, ne sono terrorizzate. Ma, allo stesso tempo, per sopravvivere, ne vedono anche la bellezza. Come dice la protagonista del secondo racconto: “Mi piace il sangue. (...) Non ricordo un solo giorno in cui non mi sia rotta la pelle per vedere il sangue sgorgare come acqua fresca”.



Rivolta

di Mario Marchetti

Algernon Blackwood

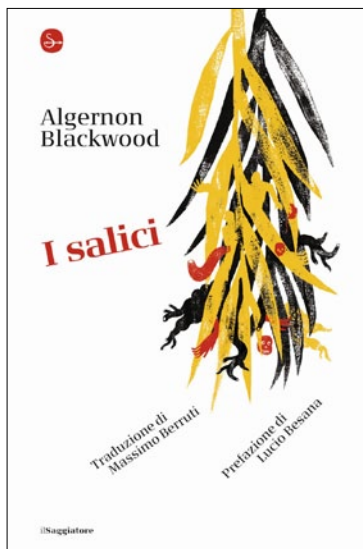
ISALICI

ed. orig. 1907, trad. dall'inglese
di Massimo Berruti,
pp. 99, € 17, il Saggiatore, Milano 2022

“Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò. Dio li benedisse e disse loro: ‘Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra; soggiogatela e dominate sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e su ogni essere vivente, che striscia sulla terra’”.

Uscito nel 1907, questo perturbante, e a suo modo eretico, racconto lungo sembra contraddire la *Genesi*. E pensare che è stato scritto da un autore educato in un rigido ambiente evangelico e contraddistinto da un lancinante senso del peccato. Aggiungiamo che per Blackwood la nostra conoscenza ha possibilità illimitate che attualmente sono solo latenti. La capacità di coinvolgimento della sua narrativa, la suspense che la caratterizza si radica in questa idea, per Blackwood un'assoluta certezza. La trama dei *Salici*, indubbiamente il capolavoro dello scrittore, è quanto mai scarna e lineare, ma le corde che vengono toccate sono estremamente complesse. Due amici, il narratore e un suo amico, lo Svedese, percorrono in canoa il Danubio dalla sorgente per arrivare al suo sbocco nel Mar Nero; ma nei pressi dell'antica Carnuntum, dove Marco Aurelio difese a lungo fra mille difficoltà il *limes panonicum*, sono costretti da avverse forze meteorologiche ad accamparsi su un precario isolotto fluviale ricoperto da una densa vegetazione di salici. Il rapido accenno a Carnuntum potrebbe sembrare erudito e occasionale, ma è proprio tramite esso che comincia a insinuarsi nel lettore l'idea di una multidimensionalità in quella che di primo acchito parrebbe un'ordinaria e semplice realtà. L'accenno a Carnuntum ne evoca una stratificazione all'indietro nel pozzo del tempo (Arthur Machen, contemporaneo di Blackwood, l'altro maestro inglese della paura cosmica, era affascinato anch'egli dalle

vestigie romane, nel suo caso disseminate nel Galles). Ma accanto a questa eco del passato, a poco a poco si delineano durante i giorni e le notti sull'isola i contorni di una realtà parallela, indefinita ma sempre più minacciosa, i cui segni i due amici cercano vanamente di razionalizzare: tra i flutti si intravede un cadavere dagli occhi gialli, ma forse è una lontra, e più tardi si scorge un uomo che si fa il segno della croce (o così sembra) in piedi su una barca trascinata dalla corrente; ma soprattutto i salici sembrano spostarsi e assumere – o celare – strane forme dalle grosse teste fronzute, si sente all'esterno della tenda una moltitudine di piccoli passi che lasciano nella sabbia bizzarri incavi a imbuto, si percepisce una pressione soffocante sul loro ri-



paro, il narratore vede immense figure generate dai salici che formano come una colonna ascendente verso il cielo, scompare la pagaia timoniera rendendo praticamente impossibile l'abbandono dell'isola, si avvertono strani suoni, ronzii, vibrazioni smorzate, colpi di gong. I due gentlemen, amanti come di prammatica di sport e escursioni, si trovano così prigionieri in un isolotto – o catturati? – che si rimpicciolisce sotto l'urto delle acque, con risorse per la sopravvivenza sempre più esigue, perseguitati da potenze occulte

Natura weird

che paiono volerli ricacciare nel fiume se non anche assassinarli. Ma si salveranno, sia pure a stento, perché all'improvviso queste potenze sembreranno placarsi avendo avuto la loro vittima sacrificale, un contadino la cui salma si trova impigliata tra le radici dei salici a contatto con l'acqua. L'autore con abilità ci ha indotto a considerare come plausibili quelle che potrebbero essere allucinazioni, innanzitutto perché i protagonisti sono due, ciascuno garante delle sensazioni e delle visioni dell'altro, e poi per la sua iniziale empatica descrizione del Danubio quasi fosse un essere vivente (si accenna a una sua irresponsabile giovinezza parlando dei primi tratti del fiume, dell'amicizia che dimostra ad uccelli e ad animali e poi della sua serietà una volta superata Pressburg), tanto che finiamo col non meravigliarci troppo quando a un certo punto i salici si mettono a vociare e a conversare tra loro. La graduale personalizzazione degli enti naturali ci fa poi accettare gli sviluppi successivi in cui essi appariranno dotati di volontà propria. Ma cosa è accaduto? Quali le letture possibili? Certamente sono molte. Il narratore stesso ce ne indica varie: personalmente pensa che si sia trattato della reazione di un qualcosa a un'intrusione non desiderata, mentre l'amico, lo Svedese, accenna alla vera e propria profanazione di una zona le cui divinità avrebbero di conseguenza reagito, ma poi arriva ad ipotizzare una “regione ultima”, una sorta di quarta dimensione, con cui sarebbero casualmente venuti a contatto, una realtà totalmente altra, una realtà parallela imperscrutabile e inaccessibile, tanto più angosciata proprio per la sua totale inconcepibilità da parte della mente umana. E l'idea di forze arcaiche occultate nel territorio non poteva non ammalare Lovecraft, che nel saggio *L'orrore soprannaturale in letteratura*, considera *The Willows* un testo perfetto per intensità e per lo sviluppo del “concetto di un mondo non reale che costantemente incombe su di noi”. Sicuramente un testo che contraddice il messaggio della *Genesi* sul destino dell'uomo come soggiogatore delle acque, delle terre e di ogni vivente. Ma oggi non possiamo non vedervi il presagio di una rivolta della natura contro la sconsiderata e arrogante invadenza umana.

Volontà di potenza

di Orazio Labbate

Jeff VanderMeer

ANNIENTAMENTO

ed. orig. 2014, trad. dall'inglese
di Cristiana Mennella,
pp. 186, € 16,
Einaudi, Torino 2016

Annientamento di Jeff VanderMeer è il primo volume della *Trilogia dell'Area X*. Il romanzo, rappresentativo di una corrente letteraria peculiare – ancorché delimitativa, come lo è ogni categoria definitoria –, il cui nome è *new weird*, si propone di edificare un nuovo originale simbolismo su una natura ontologicamente tendente al comando e alla trasformazione contro



e negli umani. L'opera dello scrittore statunitense fonda la trama sulla e nella cosiddetta Area X. Presso di essa vengono spedite quattro donne, un'antropologa, una topografa, una psicologa e una biologa. Sono parte della dodicesima missione organizzata dall'agenzia governativa Southern Reach. L'obiettivo è studiare la metafisica aliena, presunta tale, che l'Area X possiede ed emana in tutto ciò che ospita. Essa vanta una propria dimensione creatrice e distorsiva della fisica ordinaria, una

fisica, si direbbe, misteriosamente aggressiva legata a linguaggi primordiali ancora inaccessibili. L'indipendenza della natura è, dunque, trattata da VanderMeer come entità onnipotente, al punto di riuscire a sovvertire l'ordine primitivo delle cose. Come se la natura fosse dotata dei caratteri propri di un'intelligenza umana strategicamente incattivitasi. Pertanto, ogni cosa con cui le esploratrici vengono in contatto non è mai ciò che appare e non manca di provocare danni psicologici su chi intende lasciare l'Area X. Ogni personaggio, una volta varcato il confine, non riesce a dimenticare gli accadimenti passati che paiono gli elementi spirituali, prelibati, di cui sottilmente intende nutrirsi la natura per manifestarsi sempre. È il caso della biologa, il cui marito è scomparso nel corso dell'undicesima missione e su cui si basa il centro nevralgico del romanzo. Ma, a prescindere dal plot, che è orizzontale e lineare sotto i meri aspetti narrativi, è proprio la questione simbolica, l'assurda permeabilità di cui è fondamentalmente intrisa, che accende il libro di qualità letterarie carnevalesche. Per esempio, la torre e il faro – nonché la medesima mappa i cui confini sono comunque ignoti alle donne –, si animano e parlano per scritture geroglifiche, poiché è la natura stessa a scrivere lungo tutti gli elementi del territorio in cui esiste. È superiore a qualsiasi intelligenza umana votata all'illuminismo. Si possono solo assecondare le funeste ragioni della natura dell'Area X. Chi vi entra è destinato alla morte o, appunto, subisce ammacature mentali insanabili tornando indietro.

“Perché quel tratto di costa? Che cosa poteva esserci all'interno del faro? Perché il campo si trovava nel cuore della foresta, lontano dal faro ma abbastanza vicino alla torre (che, ovviamente, non esisteva sulla mappa)? E il campo base era sempre stato lì? Che cosa c'era al di là della mappa? Ora che conoscevo il grado di suggestione ipnotica”. Si tenga conto, inoltre, che le parole che la natura dell'Area X sceglie di utilizzare non hanno la classica semplicità tattile e lo sporco di inchiostro della scrittura umana. Sembrano, infatti, fluttuare. Sono ectoplasmi intangibili, sfocati, come quelli di una divinità che tenta di comunicare agli uomini sconfiggendo per l'occasione la soglia dirimente della realtà umana. E come si può esprimere una tale forza simbolica in un romanzo, una tale reinvenzione della natura stessa? Con uno stile netto, veloce, a volte evocativo, accattivante, tale da assecondare le azioni sovversive che subiranno le donne nel corso del romanzo. Se volessimo citare un romanzo vicino ad *Annientamento*, che tratta la natura secondo il suo aspetto apicale e trasformativo, ma meno sovversivo in termini inventivi e immaginifici, è *Cristalli sognanti* di Theodore Sturgeon. I due autori non ricamano allegorie e non si accontentano di morali ecologiche spicciole. I due autori costruiscono teologie superumane degne di essere presenti in codici religiosi ad hoc. Vogliono superare la rete ermeneutica basilare delle classiche iconografie sulla natura buona e cattiva. Vogliono che la natura sia un angelo col suo messaggio pericoloso che uccide se trasmesso e letto.



Anteprime del domani

Intervista a Francesco Verso e Francesca Bistocchi

Francesco Verso, direttore editoriale della collana "Future Fiction", e Francesca Bistocchi, traduttrice dal cinese, hanno risposto a una serie di nostre domande su Tang Fei (autrice di *Spore*, di seguito recensito), l'attuale ruolo della science fiction cinese e il suo rapporto col mondo globale.

Quali sono le caratteristiche della generazione *balinghou* alla quale Tang Fei appartiene? E quale posto occupa l'autrice nell'attuale produzione di science fiction sia in patria che all'estero?

VERSO: Se la prima generazione di autori di fantascienza cinese degli anni settanta era composta da uomini con un background scientifico (Liu Cixin è ingegnere, Wang Jinkang biologo e Han Song giornalista) la seconda generazione – detta appunto *balinghou* (nati dopo gli anni ottanta) – è cresciuta in una Cina molto più aperta e ben disposta nei confronti di narrazioni diverse da quelle classiche della fantascienza americana dell'età dell'oro, basti pensare che Tang Fei, come pure Chen Qiufan, hanno conosciuto i videogiochi, letto manga, viaggiato all'estero e intrattengono rapporti con autrici e autori provenienti da paesi diversi, il che si traduce in una visione del mondo (e della Cina) più ampia e cosmopolita, e direi anche più complessa e articolata di quella che poteva emergere dalla narrativa della generazione precedente. Da anni smartphone, app, big data e intelligenza artificiale sono parte integrante della vita dei cinesi e il loro uso è molto più massiccio e pervasivo che in Occidente, dove la tecnologia è spesso osteggiata o vista come uno strumento di disumanizzazione e di contaminazione della nostra cultura umanistica. Chiunque sia andato in Cina negli ultimi vent'anni ha sperimentato un "salto in avanti" e un approccio più neutrale nei confronti dell'innovazione (anche se il dibattito su quanto si perda rispetto a quanto si ottenga da un uso così intenso di tecnologia è aperto ed è proprio il terreno più fertile per le storie di Tang Fei), tanto che lo scrittore Han Song ha affermato che: "Basta aprire una finestra in Cina per vedere un'anteprima del domani". E in realtà i *balinghou* sono già l'onda di mezzo, perché sta emergendo un'altra generazione – *linglinghou* (nati dopo gli anni duemila, i nostri *millennial*) – le cui rappresentanti sono Su Min, Bella Han e Mu Ming.

Tang Fei è il nome d'arte di Wang Jing, autrice di narrativa di speculazione che spazia dal realismo magico alla fantascienza, utilizzando vari registri per raccontare storie tanto originali quanto eclettiche. Insieme a Xia Jia, Gu Shi e Wang Kanyu, è tra le scrittrici più tradotte all'estero e sta contribuendo a rinnovare il genere fantastico/fantascientifico che negli ultimi anni ha suscitato grande interesse sia in Cina che in altri paesi. Ho conosciuto Tang Fei alla WorldCon (convention mondiale di fantascienza) di Dublino nel 2019 e in quell'occasione mi ha dato un libretto autoprodotta con alcuni suoi racconti. Ho chiesto a Francesca Bistocchi di leggerli e di selezionare quelli più adatti alla nostra linea editoriale (fantascienza sul futuro prossimo, connessa all'innovazione tecnologica e alla biopolitica). Dopo alcuni mesi abbiamo messo insieme sette storie che compongono *Spore*, la prima antologia di Tang Fei fuori della Cina e ho saputo che nel 2024 dovrebbe uscire una sua raccolta in inglese, a

dimostrazione del fatto che l'autrice si sta facendo conoscere per la qualità e l'originalità della sua scrittura.

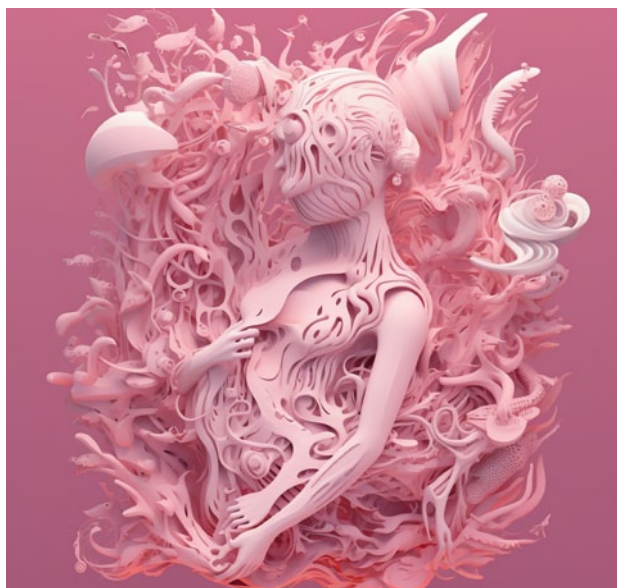
Tang Fei ha qualcosa da dire rispetto ai temi lanciati dal nostro call "Visioni divergenti e corpi indisciplinati"? E la grana della sua lingua per cosa si caratterizza?

BISTOCCHI: L'arte come forma di ribellione ed emancipazione è sicuramente una tematica molto cara all'autrice, e che ritroviamo in molti suoi racconti. In *Spore*, i tatuaggi-ombra rappresentano una forma di resistenza a quella che Tang Fei definisce come "alterazione collettiva e inconscia della memoria". In *La spia olandese*, gli artisti sono insieme ribelli e schiavi di un sistema in cui l'arte è un mezzo impiegato al solo fine di controllo politico. Anche i corpi e come varia il loro ruolo all'interno delle relazioni umane è un tema di grande interesse per l'autrice, soprattutto il modo in cui rispondono ai cambiamenti sociali e tecnologici odierni. In *La mia rosa preferita* troviamo certamente dei corpi indisciplinati e ribelli che si oppongono alla disumanizzazione imposta dalle

Caleidoscopio cinese

regole rigide della simulazione nell'universo virtuale di Mimesi, che ormai ha invaso ogni aspetto della vita umana. Ma ci sono anche corpi rassegnati, svuotati della loro stessa essenza, delle passioni che li animano e sradicati dal tempo e dallo spazio.

La lingua di Tang Fei è elegante, delicata, vivida, ricca di metafore e similitudini. La sua scrittura procede per immagini – come del resto la lingua cinese in generale. I caratteri sono elementi grafici con una forza espressiva potentissima, in grado di creare nella mente del lettore vere e proprie rappresentazioni. Leggendo i racconti in cinese, alcune descrizioni di luoghi, sensazioni, personaggi mi arrivavano sotto forma di immagini vivide e nitide. Una sfida stimolante per chi traduce.



Erosive forme di vita futura

di Emanuela Braida

Tang Fei

SPORE

ed. orig. 2022, trad. dal cinese di Francesca Bistocchi, pp. 191, € 16, Future Fiction, Roma 2022

Sette racconti di fantascienza a firma di Tang Fei sono tradotti in italiano nella raccolta *Spore*, edita l'anno scorso da Future Fiction: si tratta della prima raccolta in italiano di una giovane, prolifica e promettente voce tra le più note della fantascienza contemporanea cinese. I sette racconti sono ambientati tutti in un contesto terreno e distopico, un mondo declinato in forme diverse da racconto a racconto, ma sempre e comunque inquietante per gli esseri umani, un futuro in cui una preponderante presenza della tecnologia porta a una diminuzione del potenziale umano, o a una qualche incontrollabile e infelice mutazione. Anche i rapporti sociali tra esseri umani sembrano erodersi in queste forme di vita futura, dove coloro che spiccano per spirito artistico o inclinazione alla non-conformità vengono

perseguitati e segregati.

Proprio le relazioni umane sono al centro del primo racconto, *La mia rosa preferita*, nel quale il protagonista, che tenta di sfuggire a Mimesi, una realtà simulata pervasiva e sostitutiva di ogni aspetto dell'esistenza umana, viene alla fine crudelmente ingannato proprio da un essere umano. Altrettanto anomali, ma per via della precarietà dell'oggi e dell'assenza di un domani, sono i rapporti umani intrecciati su una Terra minacciata da un'imminente catastrofe siderale in *Le tre stagioni della vita*. A difenderci da una tecnologia spesso opprimente è, nei racconti di Tang Fei, l'arte, e il ruolo e soprattutto il destino dell'artista nella società del futuro sono senz'altro temi a lei cari. Ne *La spia olandese*, gli artisti vengono prima segregati e poi rimandati indietro nel tempo per vestire i panni di una qualche grande figura dell'antichità. Ma l'illusorio premio viene subito frustrato dal vero obiettivo dell'operazione: trasmettere dati storici alla intelligenza artificiale che governa la società del futuro e in tal modo controllare non soltanto il presente e il futuro, ma anche il passato. Il ruolo straniante, ma in sé sempre salvifico, dell'arte è certo il tema portante del racconto eponimo, *Spore*, nel quale gli artisti sono sì isolati, ma in una sorta di gabbia dorata in cui un "guardiano del tempo" crea una suggestiva arte di "tatuaggi ombra", disegni effimeri che misteriose "spore da tatuaggio" inserite sottopelle da nanorobot disegnano sui corpi umani. In quella città-rifugio, tuttavia, non vi sono soltanto artisti: vi cercano riparo anche molte intelligenze artificiali androide, condannate da una data di scadenza a "morire". L'ormai antico tema degli androide dotati di sentimenti è riproposto in *Pepe*, dove due robot dall'aspetto di bambini cercano di salvarsi in una realtà ostile che vorrebbe eliminarli. Umano, ma condannato a modificare la propria natura è invece il reietto *neuromod* di 1761 che, dopo un'operazione al nervo ottico, sviluppa la capacità di scansionare gli esseri umani e leggerne i dati e i destini, pagandone però il prezzo con la cecità, come un novello Tiresia. *Dipendenza*, infine, ci riporta al rapporto quotidiano tra umani e intelligenza artificiale, questa volta inaspettatamente declinata sotto forma vegetale.

Nel ricreare una quotidianità perturbante e perturbata, Tang Fei si rivela senz'altro maestra, così come nell'esplorazione della fragilità umana, costretta a confrontarsi con un presente incerto e un futuro sul quale incombono, in bilico tra speranza e minaccia, l'intelligenza artificiale e l'automazione.



Una nota sui racconti finalisti

Divergenti, indisciplinati, fantastici

di Franco Pezzini

Anche quest'anno il call per racconti brevi in tema fantastico organizzato dal Premio Calvino insieme alla rivista "L'Indice" e al Book Pride di Milano è giunto a raccogliere i frutti: da un parco di 817 incipit – non pochi – sono emersi 35 selezionati e in ultimo i 10 finalisti. Il tema appariva promettente: *Visioni divergenti e corpi indisciplinati* rimanda da un lato – come nelle provocazioni degli anni passati a occhieggiare oltre il velo di un reale dato e magari imposto – al tema della visione che lo supera, magari ne corregge l'immaginario e può contestarlo; dall'altro a quella frontiera del corpo le cui urgenze (non solo sessuali) è ormai impossibile relativizzare. Ultimo continente sulla terra rimasto da esplorare in modo compiuto – per quanto percorso da "spedizioni" fin dall'alba dell'umanità (impossibile non pensare al film *Viaggio allucinante* – *Fantastic Voyage* di Richard Fleischer, 1966, da cui l'omonima *novelization* di Isaac Asimov, su una spedizione di uomini miniaturizzati nel corpo di uno scienziato in coma) – il corpo è oggi, fin dalla percezione comune, il topos per eccellenza di avventure e battaglie, censure ed eccessi, discipline e ribellioni. Base per qualunque rivendicazione di identità personale, il corpo diventa così una promettente chiave per quel linguaggio fantastico che è in fondo, eminentemente, linguaggio di provocazioni identitarie (personali o collettive, psicologiche o sociopolitiche), con quanto di mito inevitabilmente ciò comporta: e i dieci finalisti hanno bravamente sviluppato lo spunto. I temi in scena riguardano mutazioni (vere o presunte) legate all'età, alle opzioni sessuali o a fattori ben più sfuggenti; rapporti con la forma fisica socialmente accettata e conflitti di genere; miti e riti della riproduzione. In ordine alfabetico, Oana Rodica Alexandrescu (1979), *Il capello*, gioca in forma surreale e ironica con il tema dell'incanutire e tutta la sue nebulosa di implicazioni; Anna De Rosa, fantasticando *Sull'origine del plurimillenario codice Dunbar*, riflette di obesità (ribelle), relative discriminazioni e nuove forme

di possibili aggregazioni sociali (negli anni novanta l'antropologo Robin Dunbar identificava in 150 il numero di persone con cui è possibile avere relazioni stabili) dal punto di fuga dell'Estremo Oriente; Deborah Foss mette in moto con grande eleganza in *Perfectum* una ricca quantità di temi, dalle tecniche di manipolazione genetica (figli "artificiali" post-*Frankenstein* vs. figli del proprio corpo) alle istanze eugenetiche di un'intera società, dal tema dei gemelli contrapposti/"rivali" a quello del patrimonio cartaceo come culla. *Equilibristi* di Aquiles José Martínez Pérez pone in scena nuovamente il tema di una gravidanza particolare, nel segno del freak e di una peculiare poesia generazionale, e *Di padri e tritoni* di Carlo Maria Masselli celebra una conturbante storia di tonnare – con tanto di rais e canto tradizionale, la Cialoma – non di tonni ma di tritoni, tra teste mozzate e tristi mutazioni. *Nuovo mondo ofidico* di Gaetano Pagano muove in un contesto enigmatico dove la fantasia di un narrante finisce col rivelare la necessità per l'uomo, in un mondo ormai allo stremo, di farsi rettile; *Repack* di Alessio Penna gioca – in chiave ora ironica e ora malinconica – con il motivo del *repack* di figurine, che assurge a metafora esistenziale e ridefinizione memoriale; *Un musulmano frocio* di Saif ur Rehman Raja evoca un altro tipo di crisi – stavolta sociale – legato al rapporto col corpo e coi corpi, nella feroce condanna di un musulmano omosessuale, ma in fondo anche le metamorfosi della donna politica da cui si speravano nuove aperture e che invece sottoscrive l'ordine patriarcale di sempre. Ancora, *Più niente da toccare* di Beatrice Sciarroli richiama con il linguaggio del paradosso il tema del problema annoso – la pancetta di una bambina – finalmente risolto in chiave ahimè tragica; mentre il nerissimo *Nel bene e nel male* di Rita Siligato celebra la prova drammatica (qui una marcia) organizzata da una società patriarcale per selezionare rare donne cui garantire un futuro controllato con matrimonio e figli, ed eliminare le altre.