

narrativa
boliviana

RIVERO

La boliviana **Giovanna Rivero** esordisce, in Italia, con quindici racconti che espongono una collezione di pezzi anatomici repulsiva e insieme stranamente sensuale: **Ricomporre amorevoli scheletri, da gran vía**

Sara Aliaga,
dalla serie
Cholita Tenías que Ser

Fiabe nere fermentate in intestini voraci

di **FRANCESCA LAZZARATO**

Una prosa densa, a volte lirica e a volte brutale, di certo temeraria e costruita tenendo conto di una oralità elaborata e musicale (una musica variabile, seduttiva anche nelle frequenti asprezze, segnata da localismi, altre lingue, vocaboli aymara, gergo urbano, luoghi comuni spietatamente sminzati), che usa e decostruisce generi diversi, dal gotico alla fantascienza, dal realismo alla fiaba classica sino ai miti precolombiani, innestati sulle pieghe delle quotidianità, o su scenari apertamente distopici.

Di questo sono fatti i quindici racconti della boliviana Giovanna Rivero, scelti da Matteo Lefevre – coordinatore del laboratorio di traduzione impegnato nella non facile impresa di restituire i testi nella nostra lingua – per l'antologia **Ricomporre amorevoli scheletri** (gran vía, pp. 283, €16,00), che rappresenta il debutto italiano di un'autrice la cui indiscussa originalità si nutre anche di rimandi ad altre scritture: per esempio a quella di Maria Virginia Estenssoro, che a metà degli anni Trenta scandalizzò la società letteraria di La Paz con un romanzo avanguardista dai contenuti «indicibili», oppure di Amparo Davila, maestra messicana del racconto di recente scomparsa, che ha racchiuso incubi inesplicabili in ambienti fin troppo domestici.

Una sinistra bellezza

Le più riconoscibili e presenti fra le compagne di strade di Giovanna Rivero (nata nel 1972 vicino a Santa Cruz de la Sierra, nella parte orientale e sontuosamente tropicale della Bolivia, ha scritto quattro romanzi e vari volumi di racconti) sono tuttavia le molte scrittrici latinoamericane che oggi stanno dando vita a una letteratura squisitamente insolita nei contenuti e negli esiti formali, che va da un minimalismo lavoratissimo a un tumulto quasi esplosivo, passando per la satira, la parodia, l'esercizio della crudeltà e uno sguardo attentissimo sulla vita, i pensieri, la voce delle donne.

Pur segnalando le molte diffe-



renze di stile e di approccio a temi spesso simili, vanno almeno sottolineate certe affinità con Liliana Colanzi (anche lei santacruzana) che come Rivero si è avventurata nel territorio di una fantascienza sui generis, e, soprattutto, con l'argentina Mariana Enriquez, la cui *obra maestra*, l'imponente *Nuestra parte de noche* (ora in traduzione presso Marsilio), sancisce l'esistenza di un gotico latinoamericano e contemporaneo di rara potenza.

Anche quelle di Rivero, perfino quando si nascondono sotto il realismo e la memoria, sono fiabe nere in cui bisogna «scopri-

Trame volutamente
sature di allusioni
e di lacune
che attendono
l'altrui immaginazione

re la bellezza in ciò che è sinistro, il destino nella tragedia» – come dice la protagonista di «L'Uomo della Gamba», racconto che apre l'antologia – e si legano alle contraddizioni del presente, alla devastazione compiute dal neoliberalismo, ai traumi dell'emigrazione (residente da anni negli Stati Uniti, dove insegna all'università, l'autrice li ha vissuti in prima persona), alla costante presenza dell'infanzia, della famiglia e della maternità come fulcro fatale e ferale, alla follia, ai rifiuti e alle rovine di un mondo fluido e permeabile, trascinato da correnti instabili.

Ambientati in un continente americano concepito, da sud a nord, come un colossale corpo malato che divora gli altri e sé stesso, «un intestino infinito e vorace», i racconti espongono una collezione di pezzi anatomici repulsiva e insieme stranamente sensuale, dalla quale è impossibile distogliere lo sguardo: i seni di una vecchia gonfiati dalla disperazione, in «Margarita», dove un interno spocchiosamente bor-

ghese conserva la memoria dello stupro e dall'incesto; gli occhi impazziti di un giovane recluso in manicomio, in «I due nomi di Saulo»; il canino luminoso e affilato di una bambina in «Yucu» (splendida storia tropicale di vampiri); la gamba putrefatta di un feroce mendicante e un ventre di donna torturato dalle iniezioni di ormoni della fecondità, in «L'Uomo della Gamba»; le unghe strappate dai soldatini torturatori durante la dittatura di Banzer, in «Yerka». E le ossa, naturalmente: ossa nascoste nei corpi vivi di cui sono il sostegno o nella terra che le ha accolte.

Accanto alla qualità ammaliatrice e ipnotica della scrittura e alla considerevole abilità con cui l'autrice ha ricomposto gli «amorevoli scheletri» delle strutture narrative, i racconti svelano, uno dopo l'altro, la capacità di maneggiare con estrema precisione metafore e allegoria, evocando trame volutamente piene di allusioni, di lacune che dovranno essere colmate dall'altrui immaginazione, di finali

aperti a letture diverse, strati sottili da sfogliare con delicatezza, in cerca di continue sorprese.

Al di là della ricchezza interpretativa favorita dall'uso calcolato e inquietante dell'omissione, il frequente ricorso al gotico, al fantastico, al soprannaturale o semplicemente al «perturbante» è, per Rivero, quasi un pretesto, un modo per collegare impercettibilmente la favola a concrete realtà individuali e collettive, mescolando con naturalezza le tracce di un passato ancora vivo a un presente scosso da implosioni continue, per poi lanciarsi nella rappresentazione di futu-

Brillanti recuperi,
anche linguistici,
di identità antiche
e tenaci, contaminate
da tecnologia e media

ro che in due racconti collegati, «Passò come uno spirito» e «Ritorno», ipotizzano l'esistenza di un impero andino alla conquista dello spazio e di un Evo dal corpo putrescente ma immortale, i cui seguaci intendono colonizzare Marte. Un'allegoria politica, certo, ma anche un esperimento che rimanda ad alcuni racconti di Colanzi, al fantasmagorico romanzo *De cuando en cuando Saturnina*, di Alison Spedding, che narra le avventure nella galassia di un'india aymara, o all'antologia fantascientifica messicana *Una realidad más amplia*, compilata da Libia Brenda, ma anche e soprattutto all'afrofuturismo e alla «decolonizzazione» della fantascienza statunitense effettuata da Octavia Butler e Samuel R. Delany, ripresa da Rivero in chiave spiccatamente andina.

Nessun esotismo

Proprio la presenza, nei racconti di *Ricomporre amorevoli scheletri*, di riferimenti alle culture dei popoli originari, alle loro mitologie, alla labilità del confine che in esse separa la vita dalla morte, ci ricorda che la più recente letteratura latinoamericana (e in particolare quella scritta da donne) si va allontanando dal rifiuto di tutto quanto veniva inteso come locale, folklorico, indigenista, e poteva apparire «esotico» agli occhi del lettore di altri paesi, espresso già negli anni Novanta da una corrente effimera come McOndo e motivato dalla massiccia dose di realismo magico richiesta dall'editoria internazionale.

Senza cedere di un millimetro all'esotismo o al *costumbrismo* più convenzionale, scrittrici come Rivero (o autori come Juri Herrera con il suo *Segnali che precederanno la fine del mondo*) hanno imboccato una strada nuova e vanno effettuando un recupero anche linguistico di un'identità antica e tenace, ma contaminata in profondità da tutti gli aspetti della globalizzazione, dalla tecnologia, dai media, da un immaginario definitivamente meticcio: un'ibridazione inevitabile, forse conflittuale ma fecondissima, espressione ultima dell'impossibilità di mettere a tacere tutto ciò che di «altro» c'è in noi e intorno a noi, e che vuole essere riconosciuto.

ALEJANDRA PIZARNIK, «L'ALTRA VOCE», DA GIOMETTI & ANTONELLO

Un laboratorio di eccessi linguistici per modellare il manichino dell'io

di **GENNARO SERIO**

Tutta l'opera di Alejandra Pizarnik può essere letta come un tentativo letterario di sottrarsi. E «sottrazione» (o ancora di più, «assenza») è una parola profondamente alejandrina (aggettivo coniato dall'autrice): a una prima lettura, la parole dei suoi

scritti in prosa può apparire come costruita sul progetto di una ricerca di «spazio», sull'esigenza di abbreviare lo iato tra parole e cose, grazie soprattutto al suo attingere nel corso degli anni ad una *langue* ipotetica e immaginifica. Guardando al corpus della sua opera in modo unitario – Pizarnik, nata nel 1936, ha licenziato tra il 1955 e il 1971 sette raccolte di poesie, ma ha lasciato anche un'ampia produ-

zione di prose, diari, e lettere – l'ossessione autoriale sembra piuttosto consistere nella pretesa di dare forma a una figura che richiede lo sguardo dell'altro per definire i suoi contorni.

Da qui nasce, soprattutto nella produzione in prosa, quel laboratorio di eccessi linguistici che vorrebbero modellare il «manichino dell'io» (nella definizione data da César Aira in suo saggio dedicato

all'opera di Pizarnik) anche a costo di dissonanti brevità.

Una chiave di accesso fondamentale a questa complessa costellazione letteraria dell'assenza sta nel voluminoso carteggio che Pizarnik intrattenne con moltissime personalità del mondo delle lettere ibero-americane e francesi. Dopo aver vissuto a Buenos Aires e aver pubblicato i primi libri di poesia fin da giovanissima, trascorse a Parigi quattro anni – tra il 1960 e il 1964 – di febrili relazioni di amore e di profonda amicizia, con poeti e artisti che accolsero e ricambiarono la sua voracità intellettuale.

Un saggio di quel lascito è stato tradotto nella elegante raccolta epistolare *L'altra voce*, (Giometti

& Antonello, traduzione di Andrea Franzoni, che cura il volume insieme a Fabio Orecchini, pp. 188, € 24,00), dove sotto un titolo felice sono raccolte lettere scritte da Pizarnik durante tutta la sua vita, per un'edizione concepita sul calco – purtroppo estremamente parziale – di quella argentina di Lumen, nella quale l'epistolario è disposto in ordine di destinatario e, ove possibile, cronologico.

Le lettere, destinate tra gli altri a Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Cristina Campo, sono spesso attraversate da giochi di parole e battute anche quando lambiscono l'intimità o contengono dichiarazioni di poetica, e rimandano idealmente l'eco di un frammento di Rober- to Juarroz – poeta cardine del se-

condo Novecento argentino, autore di una unica sequenza lirica composta nel corso di tutta la vita, *Poesía vertical* – con il quale Pizarnik condivise la passione (rivelatrice) per Artaud, di cui entrambi furono eccellenti traduttori: «A volte sembra/che siamo al centro della festa./Tuttavia al centro della festa non c'è nessuno./Al centro della festa c'è il vuoto./Ma al centro del vuoto c'è un'altra festa».

Dopo una vita da insonne e una morte troppo precoce, Alejandra Pizarnik riposa sotto l'epitaffio che senti suo fin dal primo momento, preso dall'amatissimo Michaux di *Ecuador* e che ricorre nelle sue lettere decine di volte: «Non siamo stati vigliacchi/abbiamo fatto quel che abbiamo potuto».