

interviste
letterarie

FALCO

Federico Falco; sotto,
Nicanor Araoz,
Senza titolo, 2011



Autore di testi che problematizzano il rapporto con lo spazio, Federico Falco offre - dalle pagine del suo romanzo *Le pianure* - una originale via di uscita narrativa dalla dicotomia città/campagna

Monotonia della pampa, ovvero il lutto

di STEFANO TEDESCHI

Nella cultura argentina la relazione tra città e campagna si è costruita spesso in maniera conflittuale, e questa contrapposizione è diventata un asse costitutivo della sua letteratura. Una delle conseguenze è stata la biforcazione di due tradizioni parallele, una legata a Buenos Aires, la grande capitale, e l'altra che ha rappresentato le diverse fisionomie della provincia. In questa prospettiva, Federico Falco, nato nella provincia di Córdoba nel 1977, apparterebbe alla seconda corrente, insieme a un gruppo di altri scrittori suoi conterranei; ma, di fatto, una letteratura ancorata alle radici locali è smentita dalla continua ibridazione di testi e contatti tra autori provenienti da tradizioni lontane. E proprio i libri di Falco sono un esempio lampante della tendenza a costruire narrazioni in cui la trama problematizza il rapporto con lo spazio, superando le ormai inservibili dicotomie del passato.

Ne abbiamo parlato con l'autore argentino, partendo dal suo romanzo *Le pianure* e dai racconti di *Silvi e la notte oscura* (2018), entrambi pubblicati dalla casa editrice Sur.

Della sua biografia culturale fa parte un certo interesse per le arti visive e per la fotografia, che ha presumibilmente influenzato la costruzione del paesaggio protagonista del suo romanzo «Le pianure»: lo sguardo del narratore sulla pampa che lei descrive coincide con il suo?

Era una grande sfida, per me, trovare il modo di raccontare un paesaggio assolutamente essenziale come quello della pampa: avevo già lavorato, qualche anno fa, alla rappresentazione visiva dell'idea di orizzonte, e alla possibilità che una sola linea dividesse il piano in due spazi, cielo e terra. Da questa premessa sarebbe potuta nascere una descrizione sintetica della pampa, ma avrebbe lasciato fuori la possibilità di concentrarmi sui dettagli, sul vissuto corporeo di questo speciale paesaggio, che implica una ricerca persino ossessiva per dare un nome a ciò che sembra sempre uguale. È stato un lavoro affascinante, che ha comportato il confronto del mio punto di vista sul paesaggio con quello del mio personaggio, una persona ormai disincantata, che osserva la pampa non tanto concentrandosi sugli elementi che concorrono alla sua bellezza, quanto su quelli della sua ripetitività, e nella monotonia trova una sorta di metafora del proprio lutto.

Il protagonista del romanzo torna in campagna per isolarsi, e da allora il suo progetto consisterà nel coltivare un orto, recuperando uno spazio naturale, ormai abbandonato, per suo uso personale. Ci si dedica con grande impegno, anche se non sempre con successo. Come ha immaginato



questo rapporto tra il suo personaggio e la natura?

Non è in gioco, per lui, una fuga dalla città, piuttosto il suo è un ritorno al paesaggio dell'infanzia, quando viveva con i nonni. Verso la fine del romanzo gli faccio dire che se nella vita qualcosa va in pezzi generalmente si torna a casa dei genitori, o si parte per un viaggio, o ci si inventa una nuova vita. Il suo recupero dell'orto è per lui un tentativo di ricollegarsi alla tradizione familiare, per rimetterla in gioco. E, al tempo stesso, produrre il proprio cibo funziona come una sorta di terapia corporea per non cedere al pensiero ossessivo della separazione.

Viene quasi automatico il riferimento al «Candide» di Voltaire, con il suo orto da coltivare. C'è nel ritorno alla natura del personaggio anche la ricerca di un'innocenza perduta?

Non so se sia l'innocenza ciò che insegue, di certo c'è nel protagonista il tentativo di ristabilire dei legami con la vita: la sua è piuttosto una ricerca di semplicità, che all'inizio del romanzo esprime dicendo che in città non si percepisce il passare del tempo, come invece avviene in campagna. Il movimento del romanzo asseconda la lenta scoperta del fatto che non c'è mai stato un paradiso perduto, e quel ritorno alla campagna altro non è se non un rifugio nella non-vita. Capirà, quest'uomo addolorato,

che la sua via d'uscita non è nella campagna, ma nella sfida a capire di cosa abbia davvero bisogno in quel preciso momento della vita.

In diverse occasioni lei ha ripetuto che intende lasciare ai lettori il compito di finire le sue storie: mi domando come pensa che persone provenienti da culture e lingue diverse da quella argentina possano orientarsi tra le sue pagine, che per certi versi appa-

iono così tanto «locali», centrate su spazi assai ridotti.

Molto di quanto scrivo, in realtà, va oltre i confini del paesaggio: sia il tema del rapporto amoroso, che quelli legati alla nostalgia dell'infanzia e alla relazione con il passato familiare sono abbastanza universali; d'altra parte, ho scritto *Le pianure* prima del 2020, in un mondo che dopo la pandemia quasi non esiste più. Molti lettori

« Il vissuto corporeo di questo speciale paesaggio implica una ricerca, persino ossessiva, per dare un nome a ciò che sembrerebbe essere sempre uguale a se stesso

hanno ritrovato tra le mie pagine le sensazioni provate nell'isolamento determinato dalla necessità di difendersi dal Covid, e a partire da questa vicinanza con la fine si sono posti le stesse domande del protagonista, che nell'isolamento è indotto a una regolazione dei conti: si chiede cosa cerchi nella vita, cosa voglia fare, come possa cambiare. In modo per me inaspettato, il libro è diventato molto più attuale di quanto potessi immaginare.

Il suo romanzo propone anche una riflessione sul rapporto di coppia e sulla rottura delle relazioni. Come vede collegati questi interrogativi con le sue considerazioni sulla solitudine e sulla lontananza?

A un certo punto del romanzo scrivo che nella narrazione è forse possibile trovare conforto per la necessità di convivere anche con problemi che non si risolvono mai. La separazione dal suo compagno è la causa prima del dolore del mio personaggio, ma il vero lutto riguarda invece la chiusura di ogni canale di comunicazione con un'altra persona, che non capisce più quel che lui dice, o forse non lo vuole sentire. E questo sconforto gli rivela i limiti del linguaggio. Del resto, il silenzio mi ha sempre affascinato, e per esempio nei miei racconti molto viene taciuto, il nucleo della storia rimane spesso tra le righe. Da Cechov in poi, la storia del racconto del XX secolo è fatta di silenzi, di finali omessi, di ricerche di un contatto con i lettori che vada al di là di quanto il linguaggio può dire. Questo silenzio intriso di scrittura mi interessa da sempre, l'assenza della

parola evoca per me sia un mondo selvaggio, che l'abbandono mistico della necessità di esprimersi, che a sua volta sfocia nel silenzio.

Lei tiene spesso in Argentina dei laboratori di scrittura. Evidentemente crede nella loro efficacia: come li ha pensati e organizzati?

Sono fondamentalmente luoghi di incontro, in cui mi piace collegare l'idea di autore a quella di «autorità»: ciò in cui davvero credo è la possibilità di imparare come decidere dei propri desideri, come far fronte ai propri limiti, come organizzare il proprio rapporto con la lingua, e con i lettori. Un laboratorio è un buon luogo in cui porsi queste domande e trovare possibili strategie per discernere cosa può piacere o non piacere a chi legge, e di conseguenza decidere cosa tenere o cosa cambiare in un testo, assumendosi il rischio che le proprie scelte possano non essere condivise.

Nei suoi testi c'è una costante ricerca di precisione, che si traduce anche in liste di parole, cognomi e oggetti stilate dal protagonista-narratore; mentre altre volte egli indugia a riflettere sul significato di certe espressioni...

Ho un rapporto abbastanza complesso con il linguaggio, che in quanto strumento per comunicare va sfruttato al meglio, perché è anche generatore di equivoci. La ricerca sulla lingua da tradurre in scrittura non solo è parte del mio lavoro, ma è vissuta da me quasi come un obbligo. D'altra parte, essendo io miope, sono costretto a guardare le cose da vicino, e questo mi ha abituato alla concentrazione sulla ricerca di una definizione per ogni piccolo dettaglio.

«VOLTI NELLA FOLLA», RIEDITO DA LA NUOVA FRONTIERA

Avventure di formazione a New York con fantasmi: l'esordio di Valeria Luiselli

di GENNARO SERIO

Fin dai suoi esordi, la messicana Valeria Luiselli, trapiantata negli Stati Uniti, ha reso materia letteraria la sua biografia «ibrida» e cosmopolita. Avvantaggiata da un discreto senso di estraneità, attenta a vigilare sulla sua immagine di «mexicana a New York», si è tenuta lontana da quell'esotismo corteggiato dall'industria culturale, che nel corso degli ultimi decenni ha speculato sulla pro-

duzione di autori, soprattutto in lingua inglese, in grado di esibire un remunerativo background terzomondista, spesso limitato a sterili riferimenti culturali già addomesticati e pronti per essere digeriti dal lettore newyorkese.

Alla luce dei successivi lavori della scrittrice messicana, il cui ultimo romanzo, *Archivio dei bambini perduti*, è stato scritto direttamente in un inglese che non rinnuncia al suo consueto incedere digressivo, risalta forse ancor più chiaramente la coerenza dei riferimenti seminati nel primo

romanzo, *Volti nella folla*, già edito in Italia dalla Nuova Frontiera nel 2012 e ora riproposto nella stessa traduzione di Elisa Tramontin (pp. 182, € 16,90).

Fra queste pagine, la questione identitaria è affidata alla figura di Gilberto Owen, il poeta di El Rosario che finì i suoi giorni in America, emarginato e devastato dalla cirrosi epatica. Presentato dalla voce narrante di *Volti nella folla*, sin dalle prime battute, come una sorta di spirito augurale, il disturbante «fantasma di Owen» si impadronisce via via delle pagine. E si sostituisce, così,

quasi del tutto, al racconto in cui la giovane donna protagonista riferiva del suo *ménage* familiare, esponendo il suo tentativo di scrivere un romanzo-memoir circa i suoi trascorsi di gioventù a New York.

Il lettore - non diversamente dal marito della donna, che sbircia di tanto in tanto il dattiloscritto - si trova così a seguire il farsi di un romanzo nel romanzo, già

L'apparizione di Gilberto Owen invade le pagine, sostituendosi via via alla voce narrante

scrittrici
colombiane

QUINTANA

Nell'universo ristretto di una famiglia si riflette il paradigmatico contesto nazionale di Pilar Quintana, che vede nella anaffettività una consuetudine trasmessa da generazioni: *Gli abissi*

di EMANUELE LEONARDI

Per raccontare le vicende di una famiglia colombiana della classe media di Cali, Pilar Quintana si serve dello sguardo di una bambina, ancora innocente ma già minacciato dalla inesorabilità del tempo, dalle tristezze, dalle maternità malate di noia e indifferenza: «Adoravo correre nella giungla – ricorda – farmi accarezzare dalle piante, fermarmi nel mezzo, chiudere gli occhi e ascoltarle. Il filo dell'acqua, i sussurri dell'aria, i rami nervosi e agitati. Adoravo salire le scale di corsa e guardarla dal piano di sopra, quasi dall'orlo di un precipizio, i gradini come se fossero un burrone fratturato. La nostra giungla, ricca e selvaggia, lì sotto». La selva è un intricato giardino avventuroso ma controllabile, la rappresentazione delimitata di un ordine iniziale che a poco a poco si sgretola.

Un disegno cancellato

Tra le pagine del suo romanzo *Gli abissi* (traduzione di Elisa Tramontin, La Tartaruga, pp. 226, € 20,00) Pilar Quintana descrive la crescita della piccola Claudia come un lungo, progressivo stato di oblio: il disegno parte chiaro in ogni sua parte, poi si va cancellando con lentezza implacabile. Chiusa in un universo ristretto, familiare, il paradigmatico contesto colombiano di Pilar Quintana ha fatto della anaffettività una tormentosa abitudine, che si trasmette attraverso le generazioni.

«La mamma era sempre in casa. Non voleva essere come mia nonna. Me lo disse per tutta la vita. La nonna dormiva fino a metà mattina e la mamma andava a scuola senza vederla. Una volta, al circolo, sentii una signora chiedere alla nonna perché non aveva avuto altri figli. "Ah, cara mia", rispose lei, "se avessi potuto farne a meno, non avrei avuto neanche questa".» Come già nella *Cagna*, torna anche qui il tema della *mala madre*, figura molto presente nelle scrittrici latinoamericane degli ultimi anni (dalla colombiana Margarita García Robayo in *Tiempo muerto*, all'argentina Claudia

Doris Salcedo, *A fior di pelle*, 2014

Piñero in *Piccoli colpi di fortuna*, all'equatoriana Mónica Ojeda nel romanzo *Mandibula*, alla messicana Valeria Luiselli in *Volti nella folla*, a Patricia Laurent Kullick in *La gigante*, a Brenda Navarro in *Case vuote*).

Nel torpore dei pomeriggi tutti uguali, le pagine delle riviste patinate sfogliate ossessiva-

mente dalla madre si avvolgono come un rampicante parassita alla giovane vita della piccola Claudia: «La mamma cominciò a rimanere a letto dalla mattina alla sera. Tutto il giorno in pigiama e senza darsi una sistemata. La scatola dei fazzoletti accanto. Il naso e gli occhi arrossati. Le tende chiuse. Avolte senza rivista, senza leggere né fare nulla, acciambellata come un gatto.»

Così consuma le sue giornate tormentose la bambina, nella speranza di una complicità che non si realizzerà mai. «La mamma era in piedi in cima al-

le scale. Sembrava una pazza. Piangeva, scalza, con la camicia da notte bianca e i capelli in disordine sulla faccia. Una pazza o un'apparizione.»

Con più distacco e discrezione, quasi in una saggia indifferenza, la presenza del padre scandisce il tempo, ma pericolosi e irrevocabili, nel microcosmo familiare, si aprono ogni tanto degli abissi: di silenzio, di solitudine, di tormento, di maternità disattese, di trascurata crescita, di amore sprecato.

Lenta e precisa, con una scrittura attentissima, Pilar

Lenta e precisa, la scrittura asseconda gli strappi della quotidianità: edito da La Tartaruga

Quintana, restituisce al lettore gli strappi della quotidianità, i momenti in cui la necessaria tensione si stacca dalla superficie delle cose e, ormai logorata, si apre in voragini, spazi per tradimenti notturni: pigri, scanditi e giustificati dalla noia e dalle vite distanti, ammirate sui rotocalchi.

Festa, malgrado tutto

Ancora una volta, sebbene circoscritta in un giardino domestico, la forza selvaggia della selva avrà la meglio, pronta a inghiottire o a soffocare, seducente nella sua sacrale naturalezza, ma pericolosa, spietata, ostile. «Le scale nude, ai miei piedi, con le assi e i tubi di acciaio nero, mi apparvero più abissali del precipizio in montagna, più ripide e terribili.

La giungla, lì sotto, rigogliosa, con le piante verdi e floride. Il vento del pomeriggio entrò dalle finestre, la giungla si ridestò dalla sua quiete e nell'appartamento, malgrado la mamma, fu una festa.»

La mala madre, e intorno il torpore dei pomeriggi



QUASI QUARANT'ANNI DI «CORRISPONDENZA», EDIZIONI DEGLI ANIMALI

Tra Zambrano e Lezama Lima, devozione, poesia, militanza

di NICOLE MARTINA

All'indomani del golpe di Francisco Franco, in viaggio verso il Cile con il giovane diplomatico che aveva sposato, María Zambrano fa tappa all'Avana, dove conosce il poeta José Lezama Lima, non ancora autore del monumentale *Paradiso*: si scriveranno fino alla fine della vita di lui. L'ultimo messaggio dell'autore cubano all'amica spagnola arriva per il tramite di Julio Cortázar: è l'ottobre del 1976, e lo scrittore argentino si scusa per il ritardo con il quale si fa vivo, adducendo a ragione la sua militanza attiva contro i regimi fascisti che stanno avvilendo i paesi latinoamericani.

Un volume ben curato da Alessandra Riccio raccoglie ora la *Corrispondenza* fra María Zambrano e José Lezama Lima (Edizioni degli animali, pp. 164, € 18,00), con l'aggiunta di vari scritti della filosofa spagnola dedicati all'amico. La prima lettera, datata 1939, è di Lezama: si rivolge alla già «Stimatissima amica», che aveva alle spalle la fuga dalla Spagna, il ritorno per partecipare alla difesa della Repubblica, l'unione al gruppo raccolto intorno alla rivista «La hora de España», di cui firmò l'ultimo editoriale, e tre anni dopo la rassegnazione all'esilio definitivo, passando per i Pirenei innevati; al braccio il vecchio Machado, già malato.

A distanza di quasi trent'anni, nel giugno del 1968, Lezama le scriverà: «Lei era ed è il

meglio della Spagna». Una reciproca, altissima considerazione, sostiene il carteggio dei due amici, che si scambiano i propri testi, altri ne chiedono per le riviste cui partecipano, e al tempo stesso si mettono al corrente dei propri affetti. Il 5 febbraio del 1955 Zambrano è a Roma, chiede a Lezama «due o tre sue poesie che non siano molto lunghe o una che lo sia» per «Botteghe Oscure». E lui manda: «Scelga lei fra queste sciocchezze, se le piacciono. Sono poesie... di piacevolezza molto evidente, e con il facile colpo di coda del sensoriale. La poesia è lavorata, almeno nelle mie intenzioni, come il panettiere lavora la pasta; con grande cura e croccantezza della sostanza.»

La morte della amatissima sorella di María, Aracoeli – le è «crollata addosso, divoratrice, una doppia depressione delirante» – invade di tristezza le lettere del 1972; e lui – sempre intonato: «Il fatto che lei mi abbia considerato degno di partecipare alla sua desolazione mi porta ad addentrarmi in quella che è stata la mia vita negli ultimi anni; un'eterna perplessità, un eterno sconcerto.»

di per sé gustoso: giovane *émigré*, naturalmente messicana, (aggettivo, che insieme al sostantivo «Messico», e alla rara occorrenza «messicanello», ricorre trentasei volte all'interno del breve testo) vive a New York gli esordi della sua avventura intellettuale, insieme a qualche svagato episodio «di formazione» (incluso il tentativo maldestro di plagiare un autografo di Owen per fingere una miracolosa quanto improbabile *trouvaile* che incuriosisca l'editore per il quale la ragazza lavora).

Già incline a interrompersi per uscire dal passato e indugiare sul presente – il marito se ne va di casa, i bambini crescono – la voce narrante viene infine relegata a uno spazio minimo dall'irruzione della stentorea voce di Owen, il quale, aggirandosi negli Stati Uniti degli anni Qua-

ranta, racconta il suo progressivo quanto misterioso *alleggerimento* corporeo, con qualche eco allegorica sul rapporto tra scrittura e racconto del sé, tra persona e personaggio, tra viaggio e costruzione della propria identità, fino a approdare a una non indolore perdita di *consistenza*.

Le tre storie – quella di Owen, quella della giovane a New York, e quella della madre in Messico – si intrecciano in un crescendo di echi letterari più o meno espliciti, assecondando quella attitudine ludica che Luiselli renderà meno sfrontata nelle opere successive, senza mai rinunciarvi del tutto; e che è anche rintracciabile nello spazio narrativo, indipendente e decisivo, da sempre riservato dall'autrice alla voce dei bambini: nelle pagine di *Volti nella folla* e in quelle dei libri successivi.