



Quando la letteratura è d'acqua

di [Nicola H. Cosentino](#) pubblicato mercoledì, 6 giugno 2018 · [Aggiungi un commento](#)



Il rapporto di Shakespeare con la forza dell'acqua muta nel tempo. In un primo momento, con *La dodicesima notte*, ne racconta solo conseguenze. Viola entra in scena spaesata, sopravvissuta a un naufragio, e chiede ai pochi superstiti su che terra siano approdati. È convinta che il mare si sia preso suo fratello, Sebastian, così come lui, presente dal secondo atto, crede lei «annegata [...] nell'acqua salata». L'immagine della donna sulla spiaggia d'Iliria, seguita da marinai e capitano, pone alle spalle l'esperienza di morte che scatena l'azione e il mutamento: i due protagonisti si muovono sulla scena già cambiati dalla catastrofe, e intenzionati a giocare con quel che resta.

La tempesta, scritta circa dieci anni dopo, si compone degli stessi ingredienti, proposti in dosi diverse. Anche qui, tra primo e secondo atto, due familiari si cedono il testimone del credersi reciprocamente morti. Si ripete addirittura, ma è meno importante, un Sebastian(o). Tutto cambia, però, se si pensa al modo in cui la tempesta, fin dal titolo, acquista centralità: la scena si apre sul mare burrascoso, e i tentativi di mettersi in salvo sono descritti in modo dettagliato. L'acqua, come nella storia di Viola e Sebastian, è un elemento risolutivo, ma qui presentato in azione, nella sua piena, purgatoriale complessità. Alleata di Prospero (che, mago, dialoga bene con gli elementi), nemica di suo fratello Antonio, l'usurpatore. Madre e potenziale assassina.

Il tema dell'accostamento tra acqua e morte (una morte conservativa, “uterina”, percepita come innaturale: «The wills above be done, but I would / faindye a dry death») non è certo prerogativa scespiriana, ma l'uso che se ne fa nella *Tempesta* e nella *Dodicesima notte* mette in luce qualche aspetto da lì in poi ricorrente, che oggi forse è ovvio ma non per questo meno interessante: con l'acqua ci sono sempre un prima o un dopo, un fuori e un dentro, una grazia e una maledizione.

«Prima di addormentarmi, alla luce tremolante della tv e dell'unica lampada impolverata, ho letto un po'. Per gli eroi dell'antica Grecia, per Medea, per il fratello trucidato e il padre distrutto, l'acqua significava morte. In bagno, seduta sulla tazza, ho sentito rumore di ferraglia in cortile, qualche elettrodomestico rotto che sbatteva contro un altro come una lapide che cede, e allora ho capito: era il vento che portava con sé caterve d'acqua». Parla Esch, protagonista di *Salvare le ossa* di Jesmyn Ward, in Italia pubblicato da NNE e tradotto da Monica Pareschi. Praticamente già un classico americano: l'autrice è l'unica donna ad aver vinto due volte il National Book Award, nel 2011 (per questo romanzo) e nel 2017, con *Sing, Unburied, Sing*, di cui si è detto

(e che in effetti merita) tutto il bene possibile. I secoli che separano la creazione di Esch da quella di Prospero sono quattro, quasi esatti, e la tempesta, del tutto secolarizzata, ha connotazioni catartiche (ovvio) ma non salvifiche.

Come potrebbe? Ward scrive di Katrina, dell'attesa che precede l'arrivo dell'uragano, della mortificazione che cede il posto alla desolazione: avvilito e rovine, nessuna eccedenza, né prima e né, chiaramente, dopo il disastro; che qui non è un punto di svolta ma una resa dei conti. C'è poco da trasformare, meno ancora da sottrarre, nella già impoverita Bois Sauvage, scenario fittizio del Mississippi wardiano. Tutto ciò che conta è sottopelle: nella premura del fratello Skeetah, interamente indirizzata verso il cane di famiglia, nel corpo forte ma sempre offeso del padre vedovo, nella pancia e nei desideri della giovane Esch (che sta tacendo tutto: amore, angoscia, desiderio sessuale, una gravidanza).

Le ossa da salvare sono questo, un concetto povero e profondo: il dentro, la sostanza, tutto quel che si ha quando non si ha più niente, ma in un regime di ostinazione: ben più dei proverbiali occhi per piangere, sfidano la morte con il vessillo della conservazione. Le ossa, almeno quelle, sopravvivranno.

Dicevamo, però, di questa prima dicotomia tra dentro e fuori, anche in rapporto ai corpi, che c'è in letteratura quando si parla d'acqua. Salvare le ossa ha condiviso l'uscita italiana in libreria con due romanzi che affrontano, con prose e necessità differenti, qualcosa di simile: Dopo il diluvio (Exorma), di Leonardo Malaguti, e Dimentica di respirare (Tunué), di Karen De Martin Pinter. Nel primo, ciò che è comune si chiarisce subito: all'acqua segue sempre qualcosa, e Malaguti racconta, del disastro sfiorato, solo i postumi, e la ripartenza da ciò che l'acqua ha provocato. L'ombelico di Dopo il diluvio è una comunità senza tempo e senza geografia (si fa per dire) che, riemersa da un abisso inaspettato, non si riconosce più: l'acqua si è presa tutto, sembrerebbe, compresa la sicurezza, la conformità, l'apparenza, la versione ufficiale delle cose. Si è presa la menzogna. Quindi ha aggiunto, trasformato, rivelato: come nella Dodicesima notte, quando la tempesta sembra privare i due gemelli l'uno dell'altra, ecco che invece offre loro un coraggio, e la possibilità di un mutamento (sia interiore che esteriore): l'acqua che prende solo la menzogna non ti toglie niente: rivela.

Nel romanzo di Malaguti (bello, tra l'altro, e mai patetico, pienamente vincitore sul pericolo della scimmiettatura, del pieno di sé, del quanto-sono-lirico-e-profondo, del finto trasognato: la dimostrazione, per chi in Italia teme il confine tra generi, che si può avere fantasia senza imbattersi in dialoghi da fotoromanzo, e che a volte anche se uno inventa può rimanere credibile e sincero), dicevamo, nel romanzo di Malaguti, quel che importa è ciò che accade fuori: tra la gente, nelle piazze, in un cortile, in mezzo ai campi, oltre la finestra, al di là del confine. Non a caso l'autore antepone la collettività all'individuo, il racconto corale all'introspezione, l'arricchimento (anche nello stile) all'essenziale.

Se in Dopo il diluvio predomina l'emersione, Dimentica di respirare è, a tutti gli effetti, un romanzo sulle immersioni, che guarda all'interno. Già con L'animo leggero, Karen De Martin Pinter preparava in qualche modo all'abisso. Qui lo rende trama, tematica, metafora e contesto. Giuliano, il protagonista, è apneista sia fuori che dentro l'acqua: trattiene il fiato quando va giù, si allena ad essere pesce anche quando torna a terra. La suggestione portante è che la profondità gli sia più amica della superficie, e che possa resistere alla morte protrando all'infinito il suo già dignitoso record. Smettere, se davvero si può, di respirare: il primo passo per compiere imprese impossibili è dimenticarci che lo siano.

Ad ogni modo, De Martin Pinter apre il ventaglio su tutto quello che "sott'acqua" può significare: morte, forse, e sospensione, ma per prima cosa ritorno alle origini, all'infanzia, al grembo materno. L'abisso di Giuliano è un regressus at uterum, quindi l'infinito al contrario: tutta la memoria perduta, quella mai immagazzinata, e le esistenze potenziali.

Anche la minaccia segue questo schema: in De Martin Pinter qualcosa è marcio dentro, mentre in Malaguti sia l'eroe (non così eroe) che il nemico (tutti) sono fuori, allo scoperto. Jesmyn Ward, invece, oscilla tra le due dimensioni: l'uragano, il sesso, il corpo, l'espulsione dei feti, e la gente di Bois Sauvage sono le forze dell'esterno; il segreto, la paura, la gravidanza, i dolori, il piacere, le stesse ossa sono forze (speculari alle altre) dell'interno. Discorso simile per la parte dell'acqua: è amica (con lato oscuro) in Dimentica di respirare, nemica (ma sincera) in Dopo il diluvio, ed entrambe le cose, madre e assassina, in Salvare le ossa. «Legherò i pezzi di vetro e mattone con lo spago e appenderò i frammenti sopra il letto, in modo che brillino nel buio e raccontino la storia di Katrina, la madre che è entrata nel golfo come una regina per portare la morte.

Il suo carro era una tempesta terribile e nera, e i greci avrebbero detto che era trainato dai draghi. La madre assassina che ci ha feriti a morte e tuttavia ci ha lasciati vivi, nudi, stupefatti e raggrinziti come bimbi appena nati, come cuccioli ciechi, come serpentelli appena usciti dal guscio, affamati di sole. Ci ha lasciato un mare buio e una terra bruciata dal sale. Ci ha lasciati qui perché impariamo a camminare da soli. A salvare ciò che possiamo. Katrina è la madre che ricorderemo finché non arriverà un'altra madre dalle grandi mani spietate, sanguinaria».

Ward sembra suggerire una domanda su cui brilla ancora, ma in modi molto, molto diversi, il sigillo in ceramica di David Foster Wallace (che ha un meritato monopolio su tanto altro: i tuffi, il nome Hal, le aragoste, il tennis, ecc; sventurato chi nasce dopo alcuni eroi): come si relaziona, l'uomo, con la complessità dell'acqua? Mito e religione hanno fatto di tutto per suggerirlo agli uomini: tenetevi la terra, lasciate stare il resto, è tutto fuori budget: guardate Icaro, guardate Prometeo. Vi basti ciò che potete calpestare, quindi dominare. E no, non badate a Gesù, né al basilisco piumato: se il mare fa loro da pavimento è perché sono meglio di voi.

Nicola H. Cosentino

Nicola H. Cosentino (1991) è nato a Praia a Mare e vive a Cosenza, dove cura per l'Università della Calabria un progetto di ricerca su Michel Houellebecq e le distopie contemporanee. Ha esordito come autore pubblicando *Cristina d'ingiusta bellezza* (Rubbettino, 2016) e alcuni racconti per Colla e Nuova Prosa. Il suo ultimo romanzo è *Vita e morte delle aragoste*, uscito a luglio 2017 per Voland.