

Tenera è la notte a Cocotà

di Cesare Acutis

MANUEL PUIG, *Sangue di amor corrisposto*, Einaudi, Torino 1986, ed. orig. 1982, trad. dallo spagnolo di Angelo Morino, pp. 164, Lit. 18.000.

Si prenda un intreccio alla Scott Fitzgerald e lo si trasformi in una telenovela brasiliana, in una di quelle favole che nutrono sogni e fantasmi nelle più remote località di un paese. Balli al Club che durano fino a mattina, automobili Maverick che sfrecciano nell'oscurità, ore di amore, notti intere di amore negli alberghi, una vita ebbra di avventura e di dramma. Anche in una piccola città di provincia che si chiama Cocotà la notte può essere tenera e folle. Un copione del genere è per l'adolescente Josemar, che vive la stagione del suo desiderio tra le fattorie sparse per la campagna e nel paese, modello di vita; lo stesso copione sarà ancora per l'adolescente invecchiato Josemar, che vive la stagione del suo sconforto tra una Rio di delusione e la casa della madre nei sobborghi della città, la tenace fantasia che continuerà ad abitare i suoi sogni e le sue inguaribili nostalgie.

Anche questo nuovo romanzo di Manuel Puig, come molti altri che lo hanno preceduto nella produzione dello scrittore argentino, è dunque segnato dalla presenza di miraggi di splendore importati da metropoli sfavillanti fin negli spazi perduti di contrade provinciali asfissiate di isolamento e di lontananza. Ogni puntata di *Una frase, un rigo appena* (1969), ambientata nella pampa argentina, portava in epigrafe citazioni della fascinosa Buenos Aires sull'onda di versi di tango, e all'aprirsi dei capitoli di *Fattaccio a Buenos Aires* (1973) erano riportati spezzoni di sceneggiature di mitici film hollywoodiani. La cella carceraria del *Bacio della donna ragno* (1976) era a sua volta affollata da favolosi personaggi cinematografici fatti rivivere in ossessionanti e interminabili fantasie. E in questo lungo monologo del Josemar, che si è lasciato alle spalle, chissà dove, senza accorgersene neanche, la giovinezza, in questo sproloquio onirico del muratore affamato e depresso dalle miserie di un lavoro che non va, da una madre sempre malata, dal fallimento di una vita, il cuore si abbarbica ostinato, in cerca di conforto, agli stessi intangibili mondi di finzione, non si stanca di riproporre una rovente vicenda d'amore che vuole credersi realizzata nell'avventura e nel sesso ma che altro non ha fatto se non lasciare dietro di sé una scia di disagio e di dolore.

La storia di *Sangue di amor corrisposto*, traboccante di bellezza e di pena, le pagine di questo romanzo in cui per la prima volta Puig cessa di radiografare luoghi e personaggi della realtà argentina per prendere come fondale angoli di un Brasile miserabile e squallido, elaborano frammenti di un materiale brutto e strappato al reale. A Rio de Janeiro, Puig ebbe per qualche giorno in casa un muratore che gli riparava una parete. E mentre lavorava l'uomo parlava, raccontava la sua storia: la storia del Josemar. Su di essa lo scrittore operò un montaggio adoprando a riprodurre, della trama poetica e triste di quel narrare, dialettismi, intercalari da ragazzo di vita, contraddizioni e struggenti bugie. Fu così steso il romanzo di Josemar, del Josemar adolescente dei pantaloni Lee, della camicia Giro del Mondo che era uno schianto, del più bell'o-

rologio da polso che si era mai visto a Cocotà.

Ma l'immaginario dell'adolescente invecchiato non è soltanto costruito di sesso, di automobili che non ha mai guidato, di una dubbia gloria di campione di calcio. Vi affiora da strati più riposti una mitologia arcaica, ancestrale di figlio della foresta brasiliana: sterpaglie percorse da ser-

prio di fronte alla casa dove la madre di lui fa la serva. Ma la vicenda che in qualche modo la coinvolgerà con il Josemar non sarà soltanto la storia di un amore non realizzato, un inestricabile amalgama di verità e di menzogna; sarà anche la cronaca di un dolore lancinante e duraturo, della sua malattia, della follia di una piccola borghese sfiorata e poi subito abbandonata dall'amore, lasciata deserta dal sesso. Sarà la storia di un "inferno in terra". Di molti, molti inferni su questa terra.

Un romanzo senza gioia? Sì, un libro crudele e di pena senza fine, ma che si dipana in una costruzione perfetta di narrato e di parola, un meccanismo raffinato dove deside-

Il ritorno della solitudine

di Dario Puccini

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amore ai tempi del colera*, Mondadori, Milano 1986, trad. di Claudio M. Valentinetti, pp. 370, Lit. 22.000.

Nel romanzo breve che precede questo romanzo fluviale (fluviale tanto in senso metaforico quanto re-

delitto. Non solo la sposa respinta riacquista pian piano dignità di persona capace di un suo proprio riscatto (giudica la madre "una povera donna consacrata al culto dei propri difetti"), ma s'innamora veramente dell'uomo che non era riuscita a ingannare e anzi non aveva voluto ingannare, a proposito della sua verginità già perduta. Allontanata dal paese del suo "scandalo" e di quel delitto, ella scrive all'ex-sposo Bayardo San Román un'infinità di lettere, via via più scoperte e incandescenti, a cui l'uomo non risponde mai. Ma un giorno, 23 anni dopo, mentre lei ricama con le amiche, Bayardo si ripresenta d'improvviso: entrambi provano un grande impaccio per i segni che il tempo ha lasciato sui loro corpi e sulle rispettive fattezze, ma non importa perché sentono che un amore nuovo è nato tra loro e in loro.

Anche nell'ultimo romanzo compaiono molte lettere d'amore, non nella loro trascrizione diretta ma, come nella *Cronaca*, nella forma della narrazione indiretta. E sono quelle che Florentino Ariza scrive a Fermina Daza, cinquant'anni dopo il loro primo incontro: lei è rimasta vedova di un uomo, che ha finito per amare devotamente, anche se non in modo profondo, e con cui è vissuta felicemente per trent'anni; e lui, rimasto scapolo, ha continuato a coltivare quell'antica e impossibile passione come un rifugio e un ricordo incancellabile. E c'è anche una lettera che Fermina, da poco vedova, scrive a Florentino, ma è una lettera indignata e cattiva in reazione furiosa alle poche parole di contenuto e rispettoso amore che lui ha pronunciato insieme alle condoglianze per la morte del marito di lei.

Ma l'episodio di *Cronaca di una morte annunciata* non è il solo lacerato di precedenti narrazioni che rivivono nel nuovo romanzo. L'inizio ricorda chiaramente la vicenda di *Foglie morte*, sia pure, anche in questo caso, a parti lievemente invertite. Là si raccontava, attraverso i monologhi di tre personaggi, di un vecchio colonnello che visitava il cadavere di un dottore straniero suicida; qui troviamo il vecchio dottore, Juvenal Urbino, marito di Fermina Daza, che accorre invano al capezzale di un fotografo per bambini, anche lui suicida e anche lui straniero. E il giorno di Pentecoste e il dottore ottantenne si presenta con il suo solito portamento elegante: "La barba alla Pasteur, color madreperla, e i capelli dello stesso colore, ben stirati e con la riga netta nel mezzo". (Nella traduzione, assolutamente sciatta e scorretta, e in più punti segnata da brutti errori d'interpretazione, i capelli stirati sono diventati "l'abito perfettamente stirato", un abito con una improbabile "riga netta in mezzo"). E proprio al termine di quella giornata di festa, il dottore muore per un banale incidente. Sono le pagine più belle del romanzo e, come nella consuetudine ripetuta di García Márquez (in *Cent'anni di solitudine* e ne *L'autunno del patriarca*), narrano un presente preciso per poi passare, nel prosieguo del libro, a tutta la ricostruzione a rebours di un lungo passato, e alla sua rievocazione minuziosa e insistente.

L'altro brano ripreso da un precedente racconto di García Márquez è nel finale del romanzo. Quando il capitano del battello della compagnia fluviale, di cui Florentino Ariza

Il ragno sbagliato

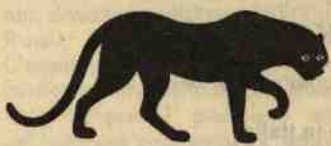
di Lino Micciché

Premiato a Cannes '85 e pluricandidato agli Oscar '86, *Il bacio della donna ragno*, opera quarta del brasiliano Hector Babenco (preceduta da *O rei da noite*, 1976, Lucio Flavio, passaggio da agonia, 1978, e *Pixote, un film di ispirazione "neorealista"* che, nel 1980, l'ha lanciato internazionalmente), è indubbiamente quello che si suole definire un "buon film", formula essenzialmente merceologica, relativa alla mediocre merceologia che attualmente offre il mercato cinematografico. Più discutibile che sia quel che si chiama un film "bello".

L'errore, se così può dirsi del limite del film, è soprattutto teorico. Come sovente accade nell'ambito dei film "tratti da" (qui, come è noto, la fonte letteraria è il bel *El beso de la mujer araña* dell'argentino Manuel Puig), gli autori (a parte la regia, la sceneggiatura è firmata da Leonard Schrader, fratello del più noto Paul), invece di usare il testo letterario come un soggetto da reinventare strutturalmente e linguisticamente (Straub, Visconti, Welles, ecc.), lo prendono per poco meno d'un copione; e finiscono per oscillare, incerti, fra la fedeltà più impropria e l'infedeltà più sostanziosa. Romanzo dialogico, a forte impianto teatrale, il testo di Puig è la risultante, resa armonica da elaborati equilibri strutturali e da un'accorta sapienza stilistica, di più elementi paranarrativi: a) i dialoghi carcerari tra due prigionieri argentini, l'omosessuale Molina e il politico Valentin; b) il racconto di alcuni film (5) "popolari" che Molina evoca, interpreta e parafrasa, per consolare le notti e i giorni, propri e del compagno di cella; c) i frammenti, circa una ventina, di "stream of consciousness", che interrompono l'andamento dialogico; d) i rapporti e i verbali di polizia, da cui apprendiamo, sempre dialogicamente, che Molina avrebbe l'incarico — in cambio della propria liberazione — di far parlare il compagno e riferire alla polizia politica (e quindi sappiamo, conclusivamente, che è stato ammazzato, per equivoco, dai compagni stessi di Valentin, il quale gli aveva affidato una missione, da eseguire una volta uscito dal carcere); e) le note a piè di pagina (9) su omosessualità, devianza, repressione (nonché una che riporta il

"servizio pubblicitario" di un film nazista). Il testo di Babenco semplifica questa complessa strumentazione espressiva e strutturale, riducendo i cinque piani del romanzo a due: a1) il reale, che comprende l'a) e il d) del libro, a colori; b1) l'immaginario che comprende il b) del libro, in un colore prosciugato a bianco e nero e con i film ridotti da cinque a uno e mezzo (17 visualizzazioni del film nazista sui tedeschi a Parigi e due del film sulla donna ragno). Ovviamente eliminati c) ed e).

L'operazione, vistosamente riduttiva, non investe soltanto gli aspetti meramente formali della trasposizione, bensì il contenuto stesso. Inevitabilmente. A Babenco sembra essere sfuggito che la parola della langue letteraria non ha meccaniche equivalenze nelle immagini del langage cinematografico: se non altro perché il carattere connotativo (e sempre simbolico) della parola letteraria è in pieno contrasto con il carattere denotativo (e sempre mimetico) dell'immagine filmica. Così, il lungo delirio mnemonico di Molina, che in Puig ha accenti di lancinante drammaticità sentimentale e insieme di ironico understatement, si trasforma in Babenco in una esibita, compiaciuta, immotivata fiera del cattivo gusto kitsch, mai funzionalmente dialettica con la prosastica piattezza da grandguignol delle sequenze carcerarie. Solo nel prefinale b1) (le sequenze della donna ragno) e a1) (le sequenze di Molina, libero e pedinato, fino alla sua uccisione), e nel finale a1)/b1) (la realtà del prigioniero torturato, che si trasforma conclusivamente nella reverie della propria liberazione) i due piani del film trovano una felice fusione. Il prodotto risulta, nonostante tutto, gradevole più che altro per merito dei due bravi interpreti maschili, Raul Julia e William Hurt. Si deve soprattutto all'attore statunitense — che interpreta il ruolo di Molina con tratti di grande finezza e di intensa umanità — se l'eccessivo didascalismo, la rozzezza di una contrapposizione senza sfumature, la piattezza linguistica da telenovela de *Il bacio della donna ragno* sono riscattati dal sospetto di una operazione abile e furba, cui è mancato il necessario esprit de finesse.



rio e strazio si fondono in una scrittura calibratissima e di un'ambiguità perturbante. In un'intervista rilasciata a un quotidiano a proposito di questo romanzo Manuel Puig, dopo aver dichiarato che per lui scrivere è dolore e allo stesso tempo cura, concludeva: "Il contenuto è il mio dolore. La forma è la mia allegria".

ferenziale), cioè la *Cronaca di una morte annunciata*, che inaugurava la terza fase dell'opera complessiva di García Márquez, tra il resoconto cronachistico appunto e la scrittura di memoria, si leggeva un episodio che va considerato il nucleo da cui si diparte *L'amore ai tempi del colera*. Il quarto capitolo della *Cronaca*, che pure inizia con l'autopsia del cadavere dell'uomo ucciso — ucciso nonostante l'intero paese già sapesse di quella morte imminente — contiene una storia d'amore assai singolare.

La storia si presenta con tutti i caratteri di quello che Tomasevskij ha chiamato "scioglimento regressivo": un correr dietro al personaggio di Angela Vicario molti anni dopo il

penti enormi e gonfi di veleno, feroci e immortali, alberi prodigiosi e profumati che danno acqua dalle radici, vacche brade che fanno la guerra ai bambini e alle donne; e il ricordo della bisnonna catturata con il laccio nel profondo della selva e poi domata, ma che continua a dire le preghiere della discendenza dagli indiani, all'ora del dormire, in quella sua lingua mai dimenticata dei boschi.

La Maria da Gloria no, la ragazza della torrida storia di sesso della fantasia del Josemar no, non ha neanche una goccia di sangue selvatico nelle vene. È una ragazza "di classe", una ragazza "fuori serie", figlia di italiani a mezzi, con una villetta pro-

