

«IL CANTIERE», 1961: UN ROMANZO DELLO SCRITTORE URUGUAYANO

→ ONETTI

Una Montevideo notturna, photos-ash

ROMANZI ■ EDITO DA SUR, LO SI È LETTO ERRONEAMENTE IN CHIAVE SIMBOLICA

Radiografia di un fallito alle prese con l'arte della propria redenzione

di TOMMASO PINCIO

●●● Per ragioni inerenti allo stato di spettatori passivi, di esclusi dal luogo di un'azione narrata, i critici e talvolta finanche i lettori tendono all'interpretazione simbolica. È il loro modo di restituire la vita alla vita, un modo per dire che in un romanzo non possono esserci né veri luoghi né vere azioni e forse nemmeno simulacri più o meno verosimili, bensì soltanto la rappresentazione di modelli e teorie, di supposte leggi di natura, di corsi e ricorsi in base ai quali gli accadimenti finiscono per rassomigliarsi. Per motivazioni opposte e inevitabilmente speculari, gli scrittori disconoscono queste interpretazioni simboliche, respingendole quasi fossero offese intollerabili. È dunque facile immaginare il disappunto di Juan Carlos Onetti nel leggere la recensione che David Gallagher scrisse nel 1968 per il *New York Times*, segnatamente dove si afferma che **il cantiere**, allora appena apparso in traduzione inglese (e adesso riproposto in quella di Ilide Carmignani da Edizioni Sur, pp. 235, € 15) è un «simbolo vivido e infausto della decadenza uruguayana».

In verità, il disappunto, oltre che immaginabile, è anche documentato. Malgrado la sua idiosincrasia per le dichiarazioni, il diretto interessato replicò. Negò di avere concepito un romanzo dal simbolismo fumoso. Se simboli ve ne sono, precisò, essi attengono alla decadenza di un uomo, di un individuo ben definito, e non di un'intera nazione. In un diverso frangente, Onetti fu ancor più specifico. Disse di vedere in quest'uomo un artista *fracasado*

ovverosia un fallito, il che può sembrare almeno in parte contraddittorio, giacché poco o nulla di artistico sembrerebbe ravvisarsi nel protagonista del romanzo, che è tra i più memorabili dell'America latina del secondo dopoguerra e, per parere pressoché unanime, il migliore o quantomeno il più significativo dell'autore. Di che genere di personaggio stiamo parlando? Larsen è un uomo che ritorna o, meglio ancora, che tenta di ritornare nella città che lo espulse cinque anni addietro poiché persona non grata. Il suo torbido passato di tenentario di un bordello resta in sostanza innominato; verrà raccontato soltanto in seguito, in un successivo romanzo, *Raccattacadaveri*, dato alle stampe tre anni dopo *Il cantiere*, che risale al 1961. Ciò non deve sorprendere, essendo l'impermanenza della memoria un tratto tipico del mondo di Onetti. Il passato, non importa quanto recente, grava sui destini delle persone alla maniera di un cielo coperto ma, come le nubi, non ha mai una forma precisa, può ricordare tutto o niente; inequivocabile è soltanto il colore, il suo grigio ostile. Tanto più dubbio è il passato, tanto più certo è il futuro: l'ombra lunga del primo si protende sul secondo fino a oscurarlo, rendendo vana ogni speranza di sfuggirgli e velleitario qualunque proposito di riscatto. E siccome ritorna proprio per liberarsi del suo passato, di fatto Larsen vuole l'impossibile. Rifarsi una verginità, una vita, un nome. Vuole diventare altro da ciò che è stato, dalla persona che gli altri, seppure confusamente, ricordano. Il suo pia-

no sarebbe di una semplicità infallibile se soltanto ci fosse la possibilità di tradurlo in pratica. Si fa assumere in qualità di direttore generale di un cantiere navale e corteggia la figlia dell'anziano proprietario, tale Petrus. Il matrimonio dovrebbe renderlo erede dell'impresa e, di conseguenza, un membro importante e rispettato della comunità che lo ha scacciato. C'è soltanto un piccolo problema, anzi due piccoli problemi.

Il cantiere è in bancarotta e la figlia del padrone, Angélica Ines, è una demente. Basterebbe questo per convincersi dell'assurdità: quale azienda in salute verrebbe mai affidata a un individuo dai precedenti equivoci, un paria? La conferma definitiva, inconfutabile, che la logica del buon senso non abita più qui, e forse non vi ha mai abitato, giunge nelle pagine conclusive quando Larsen entra in un carcere portando con sé una pistola. Nessuno si preoccupa di perquisirlo né a lui salta in mente che avrebbero potuto, anzi dovuto, perquisirlo. Nessuno ci pensa: questa la banale spiegazione fornita. Non meno inverosimile è che Larsen non si avveda dell'insensatezza in cui si è cacciato. E in effetti non è propriamente così. In più di una circostanza si ha l'impressione, sebbene non la certezza, che egli sia almeno in parte consapevole del fallimento che lo attende. Se persiste con apparente ottusità nel suo intendimento, se non si sottrae a una farsa a tal punto improbabile che persino il fingere e il mentire a se stessi parrebbero percorsi interdetti, è perché così deve essere, perché così è stato deciso.

In almeno un paio di occorrenze il cantiere in rovina viene definito una religione e ciò implica una cosa soltanto: che una sua risorgenza, un suo ritorno

ad antichi quanto incerti splendori non è faccenda di questo mondo, è una possibilità che troverà conferma soltanto in un altrove, in un tempo fuori dal tempo, sempre che un simile tempo esista.

Scorgere un legame tra la desolazione del cantiere e il declino in cui versava l'Uruguay quando Onetti scrisse il romanzo non è fuori luogo. Fuori luogo è pensare che questo legame sia d'ordine simbolico ovvero che una sia la rappresentazione metaforica dell'altro, mentre è più vero il contrario. Furono il declino di una nazione e il miraggio di un nuovo sviluppo, in quegli anni offerto all'America latina intera, a porgere su piatto d'argento una forma, il modello per un'allegoria tutta interna al romanzo. E qui può venire in soccorso Benjamin, il suo ragionare sul dramma barocco tedesco. «Il male» scrive Benjamin, «esiste soltanto in quanto allegoria, perché altro non è che allegoria, e

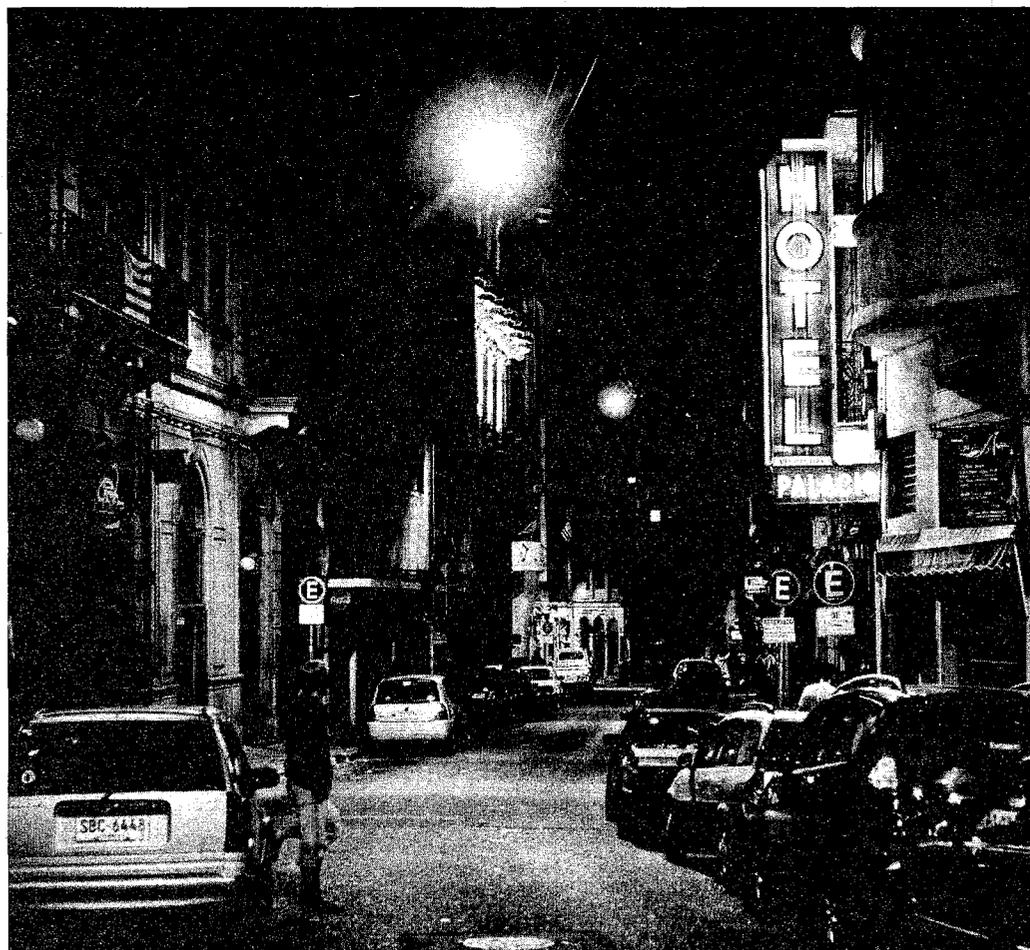
significa qualcosa di diverso da quel che è; significa precisamente la non esistenza di quel che è presente». Similmente, il cantiere in disfacimento, questo luogo decrepito che pare non essere mai stato davvero attivo se non nelle carte impolverate che Larsen legge intontamente come fossero un testo sacro, testimonianza di un'età dell'oro smarrita in un tempo immemore; questa rovina di sogni resi ridicoli dalla loro troppo evidente in realizzabilità non rappresenta il cantiere in disfacimento di una nazione; è il disfacimento in sé. Il cantiere è cadente e senza prospettive solo perché Larsen è cadente e senza prospettive, che è poi la ragione per cui egli vi resta pervicacemente avvvinghiato. Il cantiere è Larsen; il disfacimento dell'azienda e la vecchiaia dell'uomo, la sua condanna già scritta, sono una cosa sola.

Il cantiere non può dunque parlare dell'Uruguay. Riprendendo il ra-

gionamento di Benjamin, il suo argomento è la non esistenza di quel che è presente e quel che ne consegue; l'impossibilità del cantiere di essere un cantiere e il non poter fare a meno di questa impossibilità o, per restare su un piano allegorico, la mancanza di senso della vita e il bisogno di viverla comunque, il bisogno di credere che ne abbia, anche se una vera risposta giungerà eventualmente soltanto quando non vi sarà più vita, nel regno oltremondano della morte. La domanda di partenza è però ancora senza risposta: cosa fa di Larsen un artista? Il ritorno, semplicemente.

Nel poema omerico, Odisseo, il ritornante peripatetico, non fa che raccontare la propria storia. Anche Larsen ci prova ma a ruoli invertiti. Non lui è «nessuno» ma il suo uditorio, la demente Angélica Ines. Il raccontare perde così ogni scopo fuorché quello di ingannare il tempo. L'uomo mente su tutto, diventando un cantiere, un racconto mancato, un fallimento.

Ex tenentario di un bordello, il decadente protagonista del romanzo di Juan Carlos Onetti tenta invano di rifarsi una verginità



COLOMBIA

Sergio Álvarez,
intrecci esotici
e atmosfera
picara
per un feuilleton
engagé

Copertina di «Alias-D»:
Richard Ford, photo
courtesy Google Images

di STEFANO GALLERANI

●●●●Senza magia e senza retorica. Sembrano essere soprattutto questi i dettami a cui si è attenuto Sergio Álvarez nella stesura del suo ultimo romanzo, **35 morti** (traduzione di Elisa Tramontin, *laNuovafrontiera*, pp. 392, € 20,00). Debitore dichiarato di Roberto Bolaño ed esponente della nuova generazione di scrittori latinoamericani, quella dei nipoti del boom degli anni settanta, Álvarez (classe '65 e già autore de *La lectora* e di *Mapaná*) ha impiegato circa dieci anni per completare un'opera che raccontasse il dramma e la realtà del suo paese, la Colombia, da una prospettiva radente e appassionata; che non consentisse il ricorso ad alcun alibi e denunciassse gli scandali di una terra in cui la violenza ha conculcato per oltre sette lustri ogni più nobile aspirazione, ogni più civica intenzione di costruire – o anche solo sognare – un futuro migliore, fatto di democrazia, uguaglianza e partecipazione; dieci anni di viaggi tra l'Europa e le *americas* per raccogliere

materiali, testimonianze e prove di una realtà troppo spesso taciuta o colpevolmente mascherata dietro sbiadite immagini da cartolina o complici stereotipi criminali. Trentacinque sono i morti del titolo (ma nel romanzo il numero li supera di gran lunga), uno per ogni anno della vicenda narrata, che si stende dal 1965 al 1999 seguendo la vita del suo anonimo protagonista dai mesi precedenti la nascita fino alla fuga avventurosa in Spagna; intorno a lui, le contraddizioni insanabili della politica progressista, le ombre e le luci del MOIR (il Movimento Operaio Rivoluzionario Indipendente colombiano fondato nel 1969 da Francisco Mosquera), la dittatura sanguinaria del narcotraffico e la corruzione sono incarnate da decine di personaggi che alternano la loro voce a quella principale, introdotti alle volte solo dai versi di una canzone popolare: poche parole per costruire una colonna sonora e un'atmosfera picara che rimandano tanto alla crudezza di un realismo amplificato e lussureggiante che all'intreccio esotico e rocambolesco del più tradizionale

feuilleton. Antiromanzo di formazione (così la stampa tedesca ha definito il libro, pubblicato in Germania da Suhrkamp) o atto di denuncia per una vita in cui le speranze sono sempre frustrate e le scelte fallimentari, *35 muertos* corre a una velocità frenetica che alleggerisce le sue quasi quattrocento pagine – articolate in complessità, nonostante l'immediatezza di lettura – e non usa il linguaggio che in funzione mimetica, piegandolo alla crudezza e al lirismo necessari per ritrarre *dal vero* la disperazione degli *umiliati e offesi* della storia; in questo precipitato engagé risiede, probabilmente, una delle principali soluzioni estetiche del romanzo, ovvero la scelta di non battezzare il carattere principale del libro con alcun nome, perché la sua parabola diventi (e rappresenti, come è nel sentimento di Álvarez) quella di qualsiasi colombiano. E da questo dipende, anche, l'interrompere la narrazione al tramonto del ventesimo secolo, quasi lo scrittore bogotano si augurasse che finalmente non siano più i morti a scandire i primi anni del nuovo millennio.

