

Giuseppe Lo Castro

Giuseppe Traina

«*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». Gesualdo Bufalino narratore

Cuneo

Nerosubianco

2012

ISBN: 978-88-8905-681-3

Dare conto dell'opera di Gesualdo Bufalino comporta sempre il rischio di assecondare il giudizio critico di un autore che si è premunito e divertito facendo la propria scrittura, i paratesti e i discorsi pubblici di autocommenti pervasivi e persuasivi. Frequente dunque, inseguendo lo scrittore nel citazionismo, l'arte di raccogliere un *collage* di riferimenti e, diletandosi nell'ingranaggio di svelamenti e nascondimenti, comporre una lettura tutta interna della sua opera. Del resto, ha scritto Claudia Carmina, Bufalino, «autore irriverente e incline alla dissimulazione e al travestimento», è caratterizzato da «diffidenza apprensiva» «nei riguardi del pubblico senza volto dei lettori» (*Noviziato di morte e apprendistato all'opera in Diceria dell'autore di Gesualdo Bufalino*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, ETS, 2007, p. 567). Giuseppe Traina, che si è occupato lungamente di Bufalino e ha osservato le *mise en abyme* di un autore ridondante di sé, ma, al tempo stesso e al profondo, avaro d'intimità, ben coglie questo aspetto della scrittura e in alcuni saggi prova a smontarlo distanziandosi dalle false piste dello scrittore. Traina riconosce l'ossessione del rapporto autore-lettore e individua quell'«alone ambiguo, e pienamente novecentesco, intorno alla consistenza di una verità autoriale», fino al punto, va aggiunto, che la costruzione narrativa appare finalizzata proprio alla sovversione finale di un senso faticosamente raggiunto – a volte, consegnata *ex post* al paratesto –, smentendo l'autorità della voce narrante. Si ha dunque un'impressione di circolarità, non solo strutturale, ma anche ermeneutica, della scrittura bufaliniana che sempre finisce col tornare al punto di partenza. Ecco allora che nel bellissimo proustiano *incipit* di *Diceria dell'autore* Traina può rilevare «una conclusione circolare», in cui è ripreso il tema della «parola d'ordine» o «diceria» o «obolo di riserva», un talismano utile ad esorcizzare con la scrittura l'attesa della morte. L'esito del romanzo consegna all'io narrante il compito della testimonianza e consente quindi di riattraversare l'esperienza della malattia «allo scrittore che scrive, da moderno autore, per esorcizzare il senso di colpa del sopravvissuto: per “spiare certi sogni”» (p. 15).

E distanziandosi ancora dall'autointerpretazione dello scrittore, Traina, in una lettura psicologico-biografica di *Diceria*, si spinge persuasivamente ad attribuire a una difesa dall'inquisizione materna la natura costruita e labirintica della scrittura bufaliniana. Se la molla della scrittura del primo libro è ritrovata in molti travasi dall'intenso carteggio con Angelo Romanò e colta in una forma di autorecita, di «ciarlataneria, prostituzione di sé» (p. 23), al tempo stesso tale recita esibita serve a tradurre in gioco e fraintendimento l'intimità dell'esibizione. Una fotografia di Giuseppe Leone diventa allora occasione per il critico di cogliere un atteggiamento di sudditanza e paura nei confronti della madre. In tal modo la recita, l'autocommento, il gioco a nascondersi e contraddirsi della scrittura e persino il preziosismo stilistico («testi di un'eleganza stilistica così ardua da costituire un baluardo impenetrabile alla scarsa cultura della madre», p. 28) proteggono dallo «spionaggio» della figura materna. Tale gioco si rifrange per estensione sul lettore, curioso indagatore della verità romanzesca, così che «lo scrittore da un lato umilia il lettore comune con il suo stile letteratissimo e pieno di criptocitazioni, dall'altro sente il bisogno di rassicurarlo con l'abbondante produzione autoesegetica» (p. 29). D'altronde, come notavo in apertura, si rifrange anche sul critico medesimo, indotto a seguire la segnaletica dell'autore, vera o fuorviante che sia. In questo senso la debolezza della voce narrante e una verità autoriale che cammina sempre sull'orlo di una smentita si rivelano funzionali a un bisogno contraddittorio di essere, e insieme non

essere, presi sul serio. Così in *Argo il cieco* la felicità della scrittura appare programmaticamente una forma di cura dall'infelicità. E se il passare del tempo scandisce un itinerario esistenziale verso la morte, «lo scopo inattuabile dello scrittore era quello di ingannare la vita beffarda e lo scorrere del tempo coltivando l'utopia di un tempo immobile: ma forse la letteratura può prendersi un'estrema rivincita, sporgendosi oltre la soglia estrema del testo, in una posizione nuovamente di transizione tra testo e paratesto, esattamente simmetrica alla "Locandina delle intenzioni"» (p. 38). Così, aggiungo, si può inferire che la letteratura per Bufalino si risolve nella vita, come la vita nella letteratura. Ecco perché se la vita è sogno anche la letteratura lo è. E, anche nel parziale scacco del progetto di cura letteraria dalla malattia della vita, la felicità della scrittura può ancora darsi, perché il sogno della letteratura può essere stilisticamente più perfetto della vita.

Per molti versi Bufalino è autore di un'unica grande opera, costituita dalla sequenza ininterrotta dei romanzi che ripropongono, attraversando generi diversi, una costante variazione sul tema, ogni volta riscrittura inconclusa di sé e ripresa-continuazione della propria medesima opera. La cifra dei romanzi bufaliniani emerge, glossando quanto dice analiticamente Traina, come un porsi dello scrittore nell'orbita della letteratura, del gioco dell'interpretazione, della *mise en abyme* e dell'autocommento che nasconde un fondo intimamente tragico. Ed è ciò che rende l'autore un manierista della propria condizione esistenziale, in cui la scrittura è esibizione, travestimento e fuga. E stile ornato. Così annota giustamente il critico: «quando è più inimitabile ed impervio, allora vuol dire che l'autore è nella posizione più vulnerabile, sta offrendo al lettore le sue ferite più ulcerate» (p. 52). Al fondo emerge quello che opportunamente Traina definisce «il teatro», la messinscena della propria esistenza. In questo si fa strada una certa lettura e ripresa del modello pirandelliano con l'autoriflessività contorta e quasi estranea alla vita della voce che dice io, come mostrano bene *Le menzogne della notte*, *Tommaso e il fotografo cieco* o *Qui pro quo*, opere segnate da personaggi-osservatori segregati dalla convivenza civile, come del resto in gran parte era già in *Dicera dell'untore*.

Prelevando con disinvoltura dalla tradizione letteraria alta o bassa o dalle arti contemporanee di massa (il cinema o la musica jazz e popolare) i romanzi possono rimettere in questione generi di successo, flirtando col romanzo storico (*Le menzogne della notte*), con l'autobiografia (*Calende greche*), o col giallo (*Qui pro quo*), per smontarne pacificate conclusioni e rilanciare il mito di una letteratura che non conclude in sintonia con la vita. Non concludere, o violare la conclusione, presentando sempre una coda all'ultimo capitolo – di volta in volta, una «Preghiera dietro le quinte», delle «carte trovate su un piccone viaggiatore», una «postilla», un'«appendice con fantasia di varianti», un «epiprologo», per non dire dei quarti di copertina – si rivela cioè la rappresentazione del fallimento del romanzo tradizionale nel suo bisogno di comporre un senso. I finali circolari o aperti procrastinano *sine die* ogni operazione definitiva. È un mito che Traina mostra pienamente vitale in *Calende greche*, progettato *opus infinitum* con l'«ambizione di fare del libro non concluso un organismo vivente». Qui, nel ricostruire con acribia la genesi testuale servendosi di strumenti filologici, il critico registra come la trasformazione dell'iniziale opera aperta da consegnare ai posteri, in scrittura per pochi eletti e poi, con ulteriore sviamento, per il grande pubblico, comporti un mutamento stilistico; s'impone una maggiore chiarezza e uno slittamento verso la costruzione artificiosa dell'incompiuto, mito letterario da esibire e non più progetto esistenziale. Così finisce che Bufalino cede ancora una volta, com'era da aspettarsi, all'esibizione di sé e dell'opera forse anche per assistere e governare l'effetto della ricezione. Del resto, finito e non finito, come altrove scrittura e vita o come la dialettica del vedere/non vedere che Traina pone al centro di *Tommaso e il fotografo cieco*, già sottesa ad *Argo il cieco*, confermano a mio parere la logica ossimorica che, oltre che nello stile, presiede all'architettura narrativa e di pensiero dell'opera di Bufalino.

Alcune considerazioni meritano infine i rilievi stilistici che inducono Traina, anche sulla scorta di Zago, a collocare Bufalino in una linea di «sperimentalismo classicista» (p.63), registrandone l'«appassionato recupero vocabolistico di una tradizione letteraria illustre (fra letteratura barocca, eleganze ottocentesche e 'prosa d'arte'), molto raramente [...] un'invenzione deformante alla

Gadda» (p. 62). Se la prosa di Bufalino non registra particolari sfumature espressioniste, la sua lingua pesca in una tradizione non necessariamente classica, appunto barocca, dell'Ottocento elegante (non carducciana, ma semmai leopardiana per purezza e perfezione della frase) o della prosa d'arte. A questa matrice vanno d'altronde collegati gli innesti sapienti dalla cultura pop che a tratti paiono forzare lo stile in direzione del *pastiche*.

In *Qui pro quo* poi mi preme osservare come lo sforzo di estendere il giallo oltre i propri limiti, individuato nelle soluzioni più spinte di Agatha Christie, e cioè «il romanzo in cui l'assassino è il narratore, quello in cui tutti i personaggi sono assassini o quello in cui nessuno lo è» (p. 60), abbia in realtà, aldilà delle fonti più esplicite – Christie, Bentley, Chesterton, Orson Welles –, una peculiare convergenza col modello inconcluso dello Sciascia di *Todo modo* (citato *en passant* da Traina), anch'esso romanzo il cui esito è affidato a una postilla finale di ambigua interpretazione. Ma su certe fonti Bufalino, a volte così esplicito, ama giocare a nascondere, e anche in questo il critico deve essere sorvegliato per non cedere alla tentazione di seguire l'autore.