

N° 41 série web (2/2021)

CHRONIQUES ITALIENNES

**Rileggere Bufalino.
Temi e forme di un'opera plurale**

a cura di Maria Pia De Paulis e Marina Paino



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULE, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUERIN, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

Comité scientifique international

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTISTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

Chroniques italiennes web 41 (2/2021)

***Rileggere Bufalino.
Temi e forme di un'opera plurale***

a cura di Maria Pia De Paulis e Marina Paino

Maria Pia De Paulis, Marina Paino, *Introduzione*

I. Bufalino narratore

Francesca Caputo, *Dialoghi, «sparlamenti», racconti della parola altrui nei romanzi bufaliniani*

Maria Pia De Paulis, *Esperienza e poetica del trauma di guerra*

Nunzio Zago, *Musica e dissonanza del vivere (e dello scrivere) in Argo il Cieco*

Alessandro Cinquegrani, *Bufalino postmoderno: lettura delle Menzogne della notte*

Andrea Schembari, *L'immagine in cornice. Fratture identitarie e cesure narrative nelle Menzogne della notte*

Cécile Mitéran, *«Che devo dirti, lettore?». Dialoghi bufaliniani tra autore-narratore, personaggio e lettore*

Lisa El Ghaoui, *Com'è profondo il mare. Motivi marini tra seduzione, miti e morte*

II. Nei dintorni dei romanzi

Alberto Cadioli, *“Diceria dell'autore” ovvero il “paratesto” secondo Bufalino*

Giulia Cacciatore, *«Un ferro da stiro coi chiodi». Dentro Il Guazzabuglio*

Marina Paino, *Prima di Diceria: sulla prefazione a Comiso ieri*

Flaviano Pisanelli, *Scrittura, figure e “luoghi” della memoria, tra storia ed eternità. Lettura di Museo d'ombre*

Giuseppe Traina, *Gli aforismi critici nel Dizionario dei personaggi di romanzo*

Cinzia Emmi, *“Girotondo” dolente ed ineffabile: malattia, ricordo e gioventù perduta nei versi de L'amaro miele*

Concettina Rizzo, *«Sortilegio lontano»: Bufalino interprete di Toulet*

III. Esercizi di lettura

Fabio Trapani, *Nosferatu e la lanterna magica: sogni e incubi della prosa bufaliniana*

Ileana Desole, *Il ruolo dell'infanzia e la maturazione del personaggio*

Antonella Attanasio, *Natura e memoria attraverso i romanzi*

Sebastiano Savini, *Il νόστος della memoria e l'eco della cultura grecoantica*

IV. Bibliografia su Bufalino citata nel volume

**BUFALINO POSTMODERNO:
LETTURA DELLE *MENZOGNE DELLA NOTTE***

Novecento

Lo scopo del linguaggio non è la comunicazione. O almeno non è nato con questo fine, secondo il celebre studio del 2009 della neuroantropologa americana Dean Falk, *Lingua madre*¹. I cuccioli d'uomo che nascono prematuri e incapaci di aggrapparsi al corpo materno, sono figli di madri bipedi, costrette in età preistorica a raccogliere cibo in posizione semieretta, che non potevano tenere in braccio i neonati ed erano costrette a depositarli al suolo. Il rischio era però che i piccoli, che non gradivano quella soluzione, piangessero, attirando l'attenzione dei predatori. Per scongiurare questo rischio, o almeno limitarlo, le madri iniziarono a cantilenare o a parlare e nacque così il linguaggio.

Nonostante l'autorevolezza dell'autrice, ovviamente non esistono certezze su tutto questo, e potrebbe dunque trattarsi di un mito moderno, un mito fondativo di nuovo conio e proveniente dall'universo sorprendente della scienza: un mito fondativo della cultura e dell'arte del Novecento, il cui cuore sta nello scollamento tra le parole e le cose, nella messa in discussione delle meccaniche minime della comunicazione. «La verità è intrappolata dalla filologia», scrive Michel Foucault nel suo saggio più celebre, dove il termine *filologia* sta per una parola che studia la parola, che si rinchiede in sé stessa.

¹ Dean Falk, *Lingua madre. Cure materne e origine del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015; cfr. anche Mario Barenghi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 60 e segg.

I padri fondatori del Novecento rappresentano questo cambio di paradigma, spostano l'attenzione dalle cose alle parole:

Il primo libro del *Capitale* è un'esegesi del «valore»; l'intero Nietzsche, un'esegesi di alcune parole greche; Freud, l'esegesi di tutte le frasi mute che sorreggono e scavano a un tempo i nostri discorsi apparenti, i nostri fantasmi, i nostri sogni e il nostro corpo. La filologia in quanto analisi di ciò che si dice nel profondo del discorso è divenuta la forma moderna della critica.²

Nel 1928-29 René Magritte rappresenta il *Tradimento delle immagini*, ovvero il tradimento del linguaggio, nella sua pipa non più pipa: nella rappresentazione che non è la cosa. *Il calligramma disfatto*, come l'ha definito Foucault in un celebre saggio³, impone l'autonomia del significante sul suo potere referenziale. Nel 1965, Joseph Kosuth amplia questo tradimento, non solo all'immagine ma anche alla parola, cioè ad ogni forma di rappresentazione capace di rendere *una sedia tre sedie*⁴, tutte in fondo reali nella loro presenza o nella loro percezione, ma tutte diverse, proprio in ragione della moltiplicazione della realtà.

Questa moltiplicazione della realtà sta alla base del postmodernismo, che secondo Brian McHale è contraddistinto da una «dominante ontologica»⁵ dalla quale derivano le altre caratteristiche dell'epoca come per esempio l'abuso della metanarrazione, il cui senso esiste proprio nella percezione che il mondo della *fiction* e il mondo della realtà siano diversi, con confini netti, che, se si infrangono, conducono allo smarrimento della metalessi (Genette). Alla base, cioè, della letteratura postmoderna sta il fatto che la narrazione non rappresenta più la realtà, ma ne è sempre una contraffazione. Mentre la letteratura modernista indagava la realtà, ponendosi interrogativi di carattere epistemologico (McHale) e dunque riconoscendone lo statuto, quella

² Michel Foucault, *Le parole e le cose* [1966], trad. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, p. 322.

³ Id., *Il calligramma disfatto* [1973], in Id., *Questo non è una pipa*, trad. di Roberto Rossi, Milano, SE, 1988, pp. 21-40.

⁴ L'opera alla quale mi riferisco è *One and three chair (Una e tre sedie)*, un'installazione del 1965 dell'artista concettuale statunitense Joseph Kosuth, che giustappone una sedia di legno, una fotografia della stessa sedia e un ingrandimento della voce del vocabolario relativa alla parola *chair*.

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [1987], London and New York, Routledge, 2004.

postmoderna ne moltiplica l'identità in mondi dentro mondi, livelli diegetici diversi, scatole cinesi.

Anche il personaggio muta in maniera radicale: prima era un personaggio-uomo, *alter ego*, «nemico o vicario»⁶ del lettore, poi diviene non solo e non tanto un personaggio-particella, come già accadeva, secondo Giacomo Debenedetti nel modernismo, ma un personaggio-personaggio, se mi si passa il termine, che ha logiche proprie, autonome da quelle del mondo reale. E cambiando identità il personaggio, cambia di conseguenza anche l'identità dell'autore.

Scoprire la menzogna

Quando, nel secondo Dopoguerra, Gesualdo Bufalino iniziò a concepire *Diceria dell'untore* probabilmente aveva ancora fiducia nella parola e nella sua forza eternatrice. Probabilmente – siamo sul piano delle congetture – il modello scolastico foscoliano agiva nelle premesse che generarono la scrittura: affiancare la poesia al sepolcro avrebbe potuto rendere giustizia a chi nel sanatorio è rimasto, e così nel testimone sarebbe rimasta una speranza di salvezza, il dovere del sopravvissuto.

Primo Levi, il sopravvissuto per eccellenza, porta una testimonianza molto simile. Nei *Sommersi e i salvati*, racconta della visita di «un amico più anziano di me, mite ed intransigente, cultore di una religione sua personale» che afferma che la sopravvivenza del reduce è dovuta non al caso ma alla Provvidenza e che dunque lo scrittore è stato «toccato dalla Grazia». «E perché proprio io? – si chiede Levi – Non lo si può sapere, mi rispose. Forse perché scrivessi, e scrivendo portassi testimonianza: non stavo infatti scrivendo allora, nel 1946, un libro sulla mia prigionia?»⁷.

La dimensione edificante della letteratura e il suo valore salvifico è l'esito più ovvio che ci si aspetta dalla scrittura: parlare aiuta, crea comunità, rende giustizia a chi non c'è più, è lo stesso principio che ci porta a parlare ai funerali, a raccontare episodi e caratteri di chi se n'è andato. Il principio guida è propositivo e nobile, ma dopo giunge l'indignazione, la sorpresa, il conflitto: «Questa opinione mi parve mostruosa»⁸.

⁶ Giacomo Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* [1967], in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1283.

⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2007, p. 63.

⁸ *Ibid.*

La letteratura del Novecento non si fonda più sui principi consolatori di un tempo, si fonda piuttosto, come direbbe Manganelli, sulla menzogna, sulla contraffazione. Partendo dalla nascita del linguaggio nella interpretazione di Dean Falk citata più su, Mario Barengi giunge a questa conclusione:

Il linguaggio, in altri termini, è uno strumento [...] straordinariamente potente, perché consente sia di evocare cose e persone assenti, sia di fare riferimento a eventi che sono accaduti nel passato o che potrebbero accadere nel futuro. Anziché fremere di orgoglio per questa formidabile conquista dell'umanità, conviene però porre mente al rovescio della medaglia. L'invenzione del linguaggio ha fatto dei consorzi umani la Terra Promessa degli ipocriti e degli imbroglioni.⁹

Evocare cose e persone assenti perché morte in sanatorio: era questo il principio su cui si fondava la scrittura di Bufalino, ma poi, immediatamente, e certamente dopo la esitante pubblicazione del primo libro, rivela la sua natura di imbroglio, di menzogna. Il mondo creato dalla parola non è il mondo reale, le parole non corrispondono alle cose, non ne rappresentano un'esistenza vicaria: piuttosto ne sono una trasfigurazione distante, un simulacro vuoto. Il mondo del libro si separa dalla realtà, è un mondo nel mondo, incompatibile con l'altro. Più che nobilitare la realtà, la letteratura la tradisce inevitabilmente, fingendo logiche che nel mondo reale non esistono.

Si tratta di uno dei principi cardine del Postmoderno. Claudia Carmina ha dimostrato in modo molto credibile che le fonti bufaliniane sono quasi tutte moderniste: «Per Bufalino la frequentazione del grande romanzo europeo assume il valore di un atto fondativo. Bufalino s'impegna nella scrittura inventiva a seguito dell'incontro folgorante con le opere di Proust, di Joyce, di Kafka, di Mann», e dunque anche se «Bufalino costeggia il Postmodernismo letterario», «Il Postmoderno è la buccia; la polpa è la grande lezione del Modernismo di primo Novecento»¹⁰. È inconfutabile che la letteratura di Bufalino affondi le radici nel Modernismo, e tuttavia – suo malgrado – alcuni temi del Postmoderno diventano non solo un luogo da

⁹ Mario Barengi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, cit., p. 77.

¹⁰ Claudia Carmina, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, in *La «biblioteca totale»*. La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino, a cura di Marina Paino e Giulia Cacciatore, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020, ora su <https://journals.openedition.org/cei/6717>. Su questi temi cfr. anche Nunzio Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno, 2016.

costeggiare, ma costitutivi del suo mondo letterario, del mondo di un autore contemporaneo al suo tempo, si direbbe.

La scoperta della menzogna della letteratura, dunque, che certamente Bufalino, tutt'altro che ingenuo, aveva ampiamente prefigurato, ma che ugualmente esplose con decisione solo in fase avanzata di riscrittura e certamente dopo la pubblicazione, viene descritta dall'autore nei racconti dell'*Uomo invaso* e in particolare nei più noti: quello che dà il titolo al libro e quello dedicato alla storia di Orfeo e Euridice. "Questa non è Marta", sembra aver scritto l'autore sul frontespizio del libro parafrasando Magritte, "Questo non è il Magro, questo non è il sanatorio" e infine "questo non sono io", e forse avrà aggiunto:

Da qualche tempo lo sospettavo, anche se mi mancava il coraggio di parlarne con qualcuno. Ma ora l'evidenza mi sopraffà: io Vincenzino La Grua, non sono più un uomo ma un angelo, probabilmente un serafino.¹¹

Questa strana e indefinita, forse indefinibile, creatura ha una caratteristica molto precisa: «usurpa i miei ricordi»,¹² come fa, nei fatti, l'autore della *Diceria*, e così la vita del povero Vincenzino diventa miracolosa, ma anche romanzesca:

Già mi vedo guidare con la sua mano paralitici e ciechi fra i caroselli del traffico; annunciare maternità benedette di porta in porta con un giglio nel pugno; vegliare col dito sulle labbra davanti alle camere di moribondi; un'alba, con una spada fiammeggiante, vincere il drago.¹³

La vita di Vincenzo, insomma, si trasforma in qualcosa di miracoloso ed eretico, nella bestemmia di Giobbe, pure citato nel racconto, che oppone alla logica e alla Sapienza di Dio un universo romanzesco e irreali. Quella bestemmia è l'opposizione di un mondo altro alla realtà dominata da Dio, oggettiva e inconfutabile, ma non per lui.

¹¹ Bufalino, *L'uomo invaso (L'uomo invaso e altri racconti)*, in Id., *Opere 1981.1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, introduzione di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992, p. 403.

¹² Ivi, p. 410.

¹³ *Ibid.*

Del resto, nel conflitto tra vita e forma, ovvero tra realtà e universo fittizio, affonda le radici anche *Il ritorno di Euridice*, nel quale Orfeo manomette il corso delle cose consapevolmente per fare onore al suo canto struggente. La manomissione del reale rende duplice e in conflitto con se stesso da una parte il mondo del romanzo e dall'altra quello dell'autore, dell'io, «il più lurido di tutti i pronomi», come lo definiva Gadda ne *La cognizione del dolore*¹⁴; «io chissà chi è» dice Vincenzo La Grua, perché «io mi sento manomesso, occupato, costretto a contendere a una forza aggressiva qualche magro rimasuglio di me...»¹⁵, ovvero qualche rimasuglio di realtà non contraffatta dalla poesia.

La (presunta) morte dell'autore

Nel 1968, due anni dopo l'uscita delle *Parole e le cose* di Michel Foucault, Roland Barthes pubblica uno dei suoi saggi più noti, più citati e più travisati: *La morte dell'autore*. Dove la presunta morte dell'autore è in realtà uno sdoppiamento della sua figura, non più solo genetivamente in autore e narratore, il primo che appartiene al mondo reale e il secondo all'universo della narrazione, ma in autore e scrittore, entrambe figure reali, ma tra loro spesso in conflitto:

L'Autore, finché ci si crede, è sempre visto come il passato del suo stesso libro: il libro e l'autore si dispongono da soli su una medesima linea, organizzata come un *prima* e un *dopo*: all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di precedenza che un padre ha con il figlio.¹⁶

Questa figura esiste e non è morta se non, secondo Barthes, per la critica, ma viene affiancata – *invasa*, direbbe Bufalino – da un'altra figura, che in questo saggio viene chiamata «scrittore», che ne «usurpa i ricordi», come si dice nell'*Uomo invaso*, e li tramuta in canto, con il cinismo dell'Orfeo del *Ritorno di Euridice*. Così Barthes descrive quest'altra figura:

¹⁴ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 175.

¹⁵ Bufalino, *L'uomo invaso (L'uomo invaso e altri racconti)*, cit., p. 408.

¹⁶ Roland Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 54.

Lo «scrittore» moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*.¹⁷

«Qui e ora sto bene»¹⁸, dice Vincenzo La Grua quando impara a convivere con l'invasore. Questo tema metanarrativo, tipicamente postmoderno, dello sdoppiamento dell'autore è quello che innerva profondamente l'opera di Bufalino. Lo «“scrittore” moderno – il soggetto della scrittura →» s'affaccia sorprendentemente nelle pagine della *Diceria*, lo sdoppiamento arriva più chiaramente in *Argo il cieco*, nei capitoli bis, viene teorizzato con *L'uomo invaso*, ma è con *Le menzogne della notte* che questa dicotomia trova pieno compimento.

In uno spazio chiuso, il penitenziario sull'isola, si sfidano due diverse identità: da una parte i reclusi, tutti a vario modo vicari dell'Autore, e dall'altra parte il Governatore che ne muove le fila, scrittore o soggetto della scrittura.

L'Autore, in quanto persona fisica, ha il compito di «nutrire il libro» con il suo passato, di fornire cioè il materiale narrabile. Così, ognuno dei personaggi reclusi attinge a quella fonte di vita e prende un aspetto della persona dell'Autore: l'ingenuo narcisismo dello studente, la reticenza o il dubbio d'abbracciare la vita del barone didimeo, il complesso d'Edipo del soldato che non smette di crederci un sogno e infine il poeta Saglimbeni capace di imbellettare e camuffare la vita. Ciò che l'Autore «pensa, soffre, vive» prima del libro alimenta l'identità dei personaggi. È – dice Barthes – una sorta di (desueto) «Autore-Dio»¹⁹: e difatti questi personaggi rispondono a un *Padreterno*.

Ma questo Autore cessa di esistere quando la scrittura nasce nel qui e ora e il «soggetto della scrittura» ne soppianta il ruolo, questo enorme bagaglio di narrazioni resta nel passato, diviene un insieme di antichi cimeli che può generare un testo solo nell'attimo in cui l'Autore diviene scrittore, di lui più scaltrito, capace di muovere le sue pedine sulla scacchiera dell'oggi:

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Bufalino, *L'uomo invaso (L'uomo invaso e altri racconti)*, cit., p. 409.

¹⁹ *Ibid.*

muove i personaggi, li guida, pretende da loro un'evoluzione e un esito, assegna loro una voce, come fa il Governatore nei panni di Frate Cirillo:

Oh, veramente mi son sentito vostro diavolo custode in questa notte di meraviglie, la più lussuosa della mia vita. Giocando a nascondino con le vostre borie e paure... E lusingandovi anche un poco, ora posso dirvelo, per istigarvi alla recita e io stesso promuovermi romanziere e spettatore di voi. Poiché in due modi opposti vi ho usato: ora dirigendo vigile i vostri fili, ora sedendomi quietamente a godermi le vostre sceniche esibizioni; ora avversario, ora connivente; senza mai mostrare quello che ero veramente: il puparo di tutti voi...²⁰

Il romanziere, il puparo, ovvero lo scrittore: «lo “scrittore” non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause»²¹, dice Barthes. Le passioni, gli umori, i sentimenti e le impressioni sono quelle che l'Autore ha fornito ai suoi personaggi, allo scrittore non resta che muovere le pedine, attingere a un dizionario per dar loro una voce.

La lotta

Le menzogne della notte esce nel 1988, ovvero nel pieno della temperie postmoderna che fa di questo conflitto uno dei temi cardine. Il testo più rappresentativo a questo proposito è la *Trilogia di New York* di Paul Auster che trova il suo compimento nel 1985. L'argomento principale del romanzo, camuffato da *detective story*, è proprio la moltiplicazione della figura dell'autore in funzioni diverse. Da una parte c'è l'uomo-autore che nel primo romanzo, *Città di vetro*, ha i panni del personaggio Paul Auster, il solo ad avere le caratteristiche di un personaggio-uomo, con una moglie e un figlio, incaricato di incassare l'assegno ricevuto da Daniel Quinn; proprio Quinn è quello che nel libro viene definito l'autore testimone; mentre l'io che compare nell'ultima pagina del primo romanzo incarna la figura dello «scrittore» ovvero il «soggetto della scrittura» secondo la definizione di Barthes.

²⁰ Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981.1988*, cit., p. 674.

²¹ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 55.

Nel romanzo si utilizza un riferimento al *Don Chisciotte* – un testo chiave anche nell’immaginario di Bufalino – per esplicitare questa tripartizione tipicamente postmoderna:

La teoria che propongo nel saggio è che in effetti [l’autore] sia una combinazione di tre figure differenti. Il testimone, ovviamente, è Sancho Panza. Non ci sono altri candidati... dato che è l’unico ad accompagnare Don Chisciotte in tutte le sue avventure. Ma Sancho non sa né leggere né scrivere. Dunque non può essere l’autore. D’altro lato, sappiamo che Sancho ha un gran talento linguistico. A dispetto dei suoi assurdi strafalcioni, può irretire con la sua parlantina ogni altro personaggio del libro. A me sembra perfettamente plausibile che abbia dettato la storia a qualcun altro... esattamente al barbiere e al prete, buoni amici di Don Chisciotte. Questi stesero il racconto in una corretta forma letteraria, in spagnolo, per poi consegnare il manoscritto a Sanson Carrasco, baccelliere di Salamanca, che procedette alla sua traduzione in arabo. Cervantes trovò la traduzione e la riversò nuovamente in spagnolo, per pubblicare infine il libro *Le avventure di Don Chisciotte*.²²

La questione risulta dunque assai complessa, ma ha il vantaggio di porre l’attenzione sul *focus* della letteratura postmoderna che fa di Don Chisciotte il suo autorevole precedente: la moltiplicazione dell’autore e dei suoi *alter ego*. A questi si aggiunge infatti anche lo stesso eroe eponimo che pure, in questa lettura, si lega indissolubilmente all’autore: «io ho sempre sospettato che Cervantes fosse un divoratore di quei vecchi romanzi cavallereschi. Non puoi odiare così violentemente qualcosa se una parte di te non la ama. In un certo senso Don Chisciotte era solo un suo alias»²³.

Don Chisciotte è una figura chiave anche per Bufalino, non solo perché rappresenta il punto di partenza del suo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, ma anche perché gli dedica un racconto dell’*Uomo invasore e altri racconti*, *L’ultima cavalcata di Don Chisciotte*, nel quale, pur senza giungere alla complessità di Auster, affronta il tema dell’autore della narrazione.

Sulla via del ritorno a casa, stremati dalla fatica, Don Chisciotte e Sancho Panza si scambiano alcune battute prima di crollare a terra, nelle quali si vede un mondo dimidiato tra le parole e le cose, tra la realtà e la visione:

²² Paul Auster, *Trilogia di New York* [1985], trad. di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 2009, pp. 103-104.

²³ Ivi, p. 103.

«Elmi hai visto scambiarsi con bacinelle di peltro, fondachi con castelli; sul mento d'un glabro barbiere crebbe una barba stravagante; dalla celata d'un paladino spuntò la mutria d'un baccelliere...»²⁴.

Giunti fortunatamente a una locanda, Don Chisciotte è chiuso nella sua stanza, lontano da tutti, in un mondo inviolabile. Attratto da un inusuale assembramento di nubi, gioca con la sua immaginazione:

E immaginò ch'erano profusioni di fiori, trofei di gelsomini e di gigli che una mano nascosta sfogliasse infinitamente... o gioghi di mondi crollanti, sfasciati da un interno sospiro, un intenerimento e tepore, donde sorgive nascessero, e torrenti di primavera, e innocue valanghe di friabile neve... o una città di castelli, dai bastioni scolpiti, dai ponti levatoi levati su fossi vertiginosi, fra cui cherubini passeggiassero a volo e portavano al fianco una durlindana raggianti... o immani leoni e grifoni avvinti in duelli di zanne e denti impalpabili, fiocose belve che Proteo a ogni istante rinnova... o tabernacoli d'alabastro... o flotte di cigni, foreste di ninfee, capelli sciolti di Dulcinea...²⁵

Questa esuberante immaginazione costituisce la base dell'invenzione creativa, la materia reagente della scrittura che può nutrire cento libri. Ma se l'Autore ha «il compito di nutrire il libro», diceva Barthes, non è lui a poterlo scrivere: a farlo è il soggetto della scrittura, colui che vive qui e ora nell'atto della scrittura. Così, quando un commosso Don Chisciotte esce dalla camera e scende verso il cortile, si imbatte in Sancho che intrattiene «un popolo di sgatterti e cavallanti [...] attenti tutti e storditi all'ascolto»:

«Guardatemi!», diceva, «un servo, un villano, a vedermi. Pure ho compiuto fatti d'eroe. Né lo avrei creduto prima che mi sbendassero gli occhi, quando vivevo contento del mio piatto d'olive, ignaro di libri, e ogni rigo di scrittura mi somigliava a una fila di formicole scure... Ma ora ho tanto viaggiato, pugnato, patito. Ora so finalmente chi sono: una memoria e una forza di giornate famose... E quante ve ne potrei raccontare! [...]»²⁶

I fatti di cui Sancho si appropriava sono le visioni di Don Chisciotte: crea il libro nutrito dall'Autore, è il soggetto della scrittura. Rispetto al quale l'eroe ha un

²⁴ Bufalino, *L'ultima cavalcata di Don Chisciotte (L'uomo invaso e altri racconti)*, cit., p. 505.

²⁵ Ivi, p. 508.

²⁶ Ivi, p. 509.

atteggiamento di sorpresa sprezzante, di profonda incomprensione, incompatibile con la narrazione di quei segreti: «“Erano solo mulini. Mulini a vento, niente di più”»²⁷.

C'è una frase, nel racconto, che sintetizza e rappresenta l'intero testo e sembra un manifesto del postmoderno: «Non era la prima occasione in cui vedeva la verità camuffarsi da verità per far credere d'esser menzogna»²⁸.

Ci sono altri temi che accomunano il campione del postmoderno di Auster e l'opera di Bufalino, come per esempio la «Tower of Babel» che disegna Peter Stillman con le sue peregrinazioni e *L'ingegnere di Babele*, altro racconto dell'*Uomo invasore*. Ma ciò che appare più interessante per leggere *Le menzogne della notte* è la lotta tra queste due figure vicarie dell'io dell'autore.

In *Fantasma* e *La stanza chiusa*, gli altri due romanzi che compongono la trilogia di Auster, la lotta e l'assassinio sono costitutivi di questo sdoppiamento. In *Fantasma* Blue uccide il suo doppio Black e gli ruba il manoscritto che ha concluso: solo allora la storia può finire, con la morte dello scrittore il cui compito si esaurisce con l'ultima parola del libro. E così anche per *La stanza chiusa*, che si fonda sul confronto tra l'autore che dice io e lo scrittore nei panni del suo doppio Fanshawe. Quest'ultimo non può che morire nel finale ma solo dopo aver consegnato un incomprensibile manoscritto all'io che lo porterà in bella copia, creando così il libro che leggiamo.

Sono tre gli elementi che definiscono l'autore postmoderno: 1. La divisione tra Autore e scrittore, come li ha definiti Barthes; 2. La lotta acra tra queste due parti che porta alla morte; 3. La fine del libro nel momento della morte dello scrittore che vive solo il qui e ora della scrittura.

Nelle *Menzogne della notte* sussistono questi tre elementi. La bipartizione della figura dell'autore in Autore e scrittore è presente come dimostrato più su. La lotta è evidente, il conflitto è aspro, ricco di inganni e di sotterfugi: «a noi due» recita del resto la dedica. La fine del libro, infine, coincide con la morte dello scrittore che designa l'ultima riga del testo: «Lo saprò fra un istante e nel medesimo istante non saprò più di saperlo. Quando, stretto fra le gambe il fucile, col piede sul cane e fra le labbra la canna, la

²⁷ Ivi, p. 510.

²⁸ Ivi, p. 507.

fronte avvolta nella bianca bandiera, udrò come un grido di Dio il fragore dello sparo nel silenzio dell'universo»²⁹.

Una questione di dominante

La trilogia di New York non viene proposta qui come fonte, sono altre le letture che alimentano la prosa di Bufalino, tuttavia la convergenza tematica e strutturale con un testo quasi coevo considerato uno dei capolavori del postmoderno appare estremamente significativa per inquadrare l'autore siciliano nel suo tempo.

Scrive Brian McHale in *Postmodernist Fiction*: «Catalogues of postmodernist features are typically organized in terms of oppositions with features of modernist poetics»; ma queste opposizioni non sempre hanno senso o sono effettivamente determinabili: «we can see how a particular postmodernist feature stands in opposition to its modernist counterpart, but we cannot see how postmodernist poetics as a whole stands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systematicity»³⁰.

La presenza di elementi postmoderni non esclude, in opposizione, la presenza di altri tratti tipici del modernismo, anzi la convivenza delle diverse caratteristiche appare inevitabile e insita nel termine stesso post-moderno. McHale utilizza, quindi, il concetto, già di Jakobson, di *dominante*: data questa convivenza di diversi elementi, quali sono quelli dominanti per inquadrare un testo in un'epoca o nell'altra? È difficile dirlo perché «different dominants emerge depending upon which questions we ask of the text, and the position from which we interrogate it»³¹.

Tuttavia pare necessario fugare un equivoco: che la differenza tra Modernismo e Postmodernismo sia per lo più una differenza tematica e che il primo affronti i grandi argomenti tipici della letteratura mentre il secondo sia più un gioco futile e vacuo. In realtà i temi sono i medesimi sempre affrontati dalla grande letteratura – la vita e la morte, l'io nel mondo, il destino, Dio – ma a cambiare sono le istanze narrative scelte per avvicinarli. In particolare, il Modernismo descrive direttamente o indirettamente un

²⁹ Bufalino, *Le menzogne della notte*, cit., p. 687.

³⁰ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 7.

³¹ Ivi, p. 6.

frammento del mondo reale al quale corrisponde il mondo immaginato, all'interno di questo universo i personaggi si muovono come persone: «I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character»³², scriveva Virginia Woolf nel 1921. Mentre McHale sottolinea:

Everyone is familiar with the form of disclaimer that typically appears on the copyright page of works of fiction: "All the characters in this book are fictitious, and any resemblance to actual persons, living or dead, is purely coincidental," or something to that effect. A statement loaded with mimetic preconceptions, it is an obvious target for postmodernist parody, so it comes as no surprise to find postmodernist writers prefacing their anti-mimetic works with mock-disclaimers.³³

Il romanzo postmoderno crea un mondo palesemente fittizio, spesso chiuso e circoscritto, separato dal reale (si ricordi che perdersi nella New York di Auster significa perdersi «dentro sé»³⁴), e perciò potenzialmente sempre trasformabile in un discorso metaletterario, di fronte al quale il lettore rinuncia alla sospensione di incredulità. Date queste premesse, il romanzo postmoderno diviene non più un intreccio di passioni, buone o cattive, che accomuna personaggio e lettore, ma una partita a scacchi (per usare una metafora cara a Bufalino) tra autore e lettore nella quale i personaggi sono solo pedine da spostare su una scacchiera. Mentre nel Modernismo, dunque, il rapporto è sempre mediato dal personaggio e il legame è tra autore e personaggio prima (si pensi a Pirandello!) e personaggio e lettore poi; nel Postmoderno il rapporto è diretto tra autore e lettore, rispetto ai quali il personaggio è una pedina necessaria, ma che non comporta identificazione (si pensi all'ironia distanziante di un DeLillo).

La definizione del romanzo postmoderno così formulata si ataglia perfettamente alle *Menzogne della notte*: è ambientato in un luogo chiuso – l'isola penitenziario –, dove si muovono personaggi palesemente fittizi (e del resto basta leggere qualche battuta di dialogo dei romanzi di Bufalino per capire quanto poco mimetici siano); il discorso metanarrativo è sempre in agguato («romanziera [...] puparo»); l'identificazione coi personaggi è secondaria rispetto alla sfida con l'autore, che si articola nello sdoppiamento

³² Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London, Hogart, 1924, p. 9.

³³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 84.

³⁴ Paul Auster, *Trilogia di New York*, cit., p. 6.

di Autore e scrittore di cui si è parlato. A tutto ciò si potrebbe aggiungere lo sfondo storico falsato, che è un'altra caratteristica – ma più esteriore – del postmoderno.

Nel suo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Bufalino si ferma cronologicamente all'*Innominabile* di Beckett, del 1953, quindi immediatamente prima di entrare nella temperie postmoderna. Tuttavia in sede di prefazione introduce una finestra sull'oggi:

Oggi, com'è noto, l'autore non pretende più di governarli, i suoi personaggi, ma lascia che, behaviouristicamente, si comportino, mentre lui (Joyce dixit) si lima con indifferenza le unghie. Perdita di carisma pedagogico da parte sua o salutare descolarizzazione dell'eroe, in qualunque modo si voglia chiamarla, una tale novità decreta la crisi della figura del narratore come maestro elementare, vigile urbano, burattinaio, direttore di coscienza o d'orchestra. Con almeno due conseguenze contraddittorie: che da un lato, consegnata ai figli minori la chiave di casa, e con essa la più ampia autonomia locomotoria, lo scrittore smarrisca ogni patria potestà di controllo sui loro gesti; e che dall'altro gliene rimanga, a norma d'ogni codice civile e penale, la vicaria responsabilità. A meno che lui stesso, per evitare la condizione di domineddio a mezzo servizio, non si decida, mediante lo stratagemma dell'odiosamabile Io, a impegnarsi in persona propria, tentando una malleveria che sembra allontanare l'ambiguità e non fa che raddoppiarla.³⁵

In poche frasi, Bufalino riassume la letteratura del Novecento permettendo al critico di collocarlo facilmente in questo quadro. Dapprima, dunque, nel Modernismo il personaggio assume sempre più spazio, come diceva Virginia Woolf, finché – è il secondo punto – finisce per emanciparsi dal suo autore, come nei *Sei personaggi* pirandelliani. Ma c'è un ultimo punto che conduce Bufalino oltre i confini del Modernismo: la compromissione dell'io.

Mentre i *Sei personaggi* pirandelliani restano confinati nel loro mondo di finzione, l'opera, nonostante il grado indubbio di innovatività, resta uno spaccato di realtà: una realtà il cui argomento – «*il senso universale*»³⁶, lo chiama l'autore – è la creazione di un'opera teatrale. Pirandello rifiuta in sede prefatoria qualsiasi compromissione dell'io reale («*Il che è ben naturale, e non significa assolutamente nulla*»³⁷, scrive), almeno quanto Auster ama

³⁵ Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Milano, Mondadori, 1989, p. 3.

³⁶ Luigi Pirandello, *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 330.

³⁷ Ivi, p. 333.

giocare proprio con il personaggio chiamato Paul Auster, spostando la dominante – per riprendere McHale – dal piano epistemologico (com'è la realtà della creazione del romanzo?) a quello ontologico (esiste il mondo reale e quello fittizio, sono distinti, ma siamo sicuri che il nostro non sia quello fittizio?).

Dove si inserisce Bufalino? Già a partire dalla *Diceria*, Bufalino ha costruito il personaggio dell'io, che si è accresciuto con *Argo il cieco* e ha trovato delle palesi maschere nei racconti dell'*Uomo invasore*. *Le menzogne della notte* può forse essere letto semplicemente come un gioco metaforico, al pari di un romanzo postmoderno come *Il nome della rosa*, ma il suo significato è notevolmente accresciuto se, come s'è detto, nei detenuti riconosciamo l'autore-uomo Bufalino che «nutre» i personaggi e nel Governatore lo scrittore, il soggetto della scrittura, che ordisce la trama.

Secondo questa lettura, *Le menzogne della notte* non solo andrebbe inserito accanto alla grande stagione postmoderna, ma sarebbe di certo il più importante romanzo postmoderno italiano, più del *Nome della rosa*, più di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, più dei libri di Tondelli, e così andrebbe antologizzato. L'inclusione nel postmoderno – che verosimilmente in Italia riscuote poca fortuna critica – non sarebbe un modo di svalutare l'opera del grande autore di Comiso ma al contrario di rivalutarla, calando Bufalino nel suo tempo. Questo, come si è detto, non significa negare le sue fonti che certamente vengono dal pieno Modernismo soprattutto europeo, ma qualsiasi autore che con la sua opera contribuisca a creare una nuova stagione culturale non può che affondare le radici nella stagione precedente e da lì ripartire per costruire un nuovo modo di fare letteratura. Questa transizione peraltro per Bufalino è molto naturale e si direbbe quasi inconsapevole, perché, come si è visto, parte dal racconto di stampo memorialistico della *Diceria*, passa attraverso lo sdoppiamento dell'io di *Argo il cieco* e le parabole teoriche dell'*Uomo invasore*, per giungere alla forma matura delle *Menzogne della notte* e da quel momento in poi rimanere in quella temperie anche per i romanzi successivi.

Alessandro CINQUEGRANI
Università Ca' Foscari - Venezia