La trama della menzogna in *Diceria dell'untore*

Salvatore Aronica

Nel grigio paesaggio onirico su cui si apre il primo capitolo di *Diceria dell'untore* arriva subito una dichiarazione, “degli alberi....sognavo solo i nomi ho imparato solo più tardi a incorporare nei nomi le forme” (13), che contribuisce fortemente a delineare un’ipotesi narrativa, e cognitiva, che rinuncia ad un ingenuo, o eroico, tentativo di accostamento diretto all’evanescente “reale” della superficie, per tentare di coglierne invece tratti più “veri”, affidandosi alla lingua, alle parole, alle loro forme più alte di organizzazione.

Sogno, gioco, teatro appaiono all’*incipit* dei tre paragrafi che costituiscono il primo capitolo: tre vie, fra loro affini, non tanto di sfuggire all’ “inverosimile vita”,¹ ma di rifarla, di ri-crearla, eterna presunzione e (vana) gloria del poeta-artefice, del narratore che dà vita. Le tre dimensioni hanno in comune la possibilità di costituire una alternativa alla realtà e si fondano sulla menzogna, creatrice di universi, cifra profonda della narrazione. Non parliamo qui della “letteratura come menzogna” teorizzata da Manganelli, “estranea alla realtà e alla storia” (Ferraro 489), gioco autoconcludentesi e disperato, trama buffonesca e astratta di un “fool” (secondo la definizione manganelliana) che non può permettersi, nè vuole, commercio alcuno con la “realtà”. Non è questa la menzogna di Bufalino: che vi fa ricorso per costruire, da un lato, una mimesi della vita – essa stessa così velata, truccata, ingannevole – e, dall’altro, per trarre in inganno la morte, scopo, quest’ultimo, pretesto ed essenza vera della scrittura bufaliniana. L’Io narrante non rinuncia ad alcuna delle possibilità che gli vengono offerte dall’officina narrativa tradizionale per creare personaggi, trama, ambiente: la Palermo del dopoguerra ci viene restituita attraverso un preciso dispiegarsi di dati, compresa un’accurata toponomastica, e un fitto catalogo di riferimenti a film, canzoni, attori situa senza possibilità di dubbio il racconto in un tempo determinato, storicamente accertato. Anche il peso del romanzo è ben distribuito, con il ritorno al paese nella parte centrale che fa da perno alle disperate vicende della Rocca nel resto dell’opera. L’urgenza delle tematiche dell’esistenza è troppo sentita da Bufalino perchè egli si possa adattare a “degradare” la scrittura dal suo prezioso ruolo salvifico fino a quello di gioco, per quanto raffinato; la menzogna non serve a dimenticare e non è un gioco. È invece l’ultima risorsa di un uomo che si sente schiacciato

dall'ineluttabilità delle scadenze esistenziali, per poterle aggirare e, per qualche tempo, annullare. Come i poeti secentisti lodati da T.S. Eliot, Bufalino riesce ad istituire una relazione tra il disordinato e ribollente mondo e l'esuberante ordine impostogli dalla letteratura. Il teschio è circondato da volute e cartigli, e in definitiva tocca al lettore decidere dove concentrare lo sguardo. "Pensiero sensuoso":² un impianto narrativo che non avrebbe sfigurato in un film del poco amato neorealismo, svolto in una lingua irreale e "menzognera" che lo stacca dalla contingenza, gli conferisce significati altri. I segnali della menzogna – un gioco di ammiccamenti, strizzatine d'occhio, doppi fondi, rovesciamenti, che troverà poi anche più ampie realizzazioni in opere come *Le Menzogne della notte* e *Qui pro quo* – sono esibiti subito, in un modo addirittura sfacciato. Dal titolo, analizzato con attenzione ed acume da Peter Hainsworth nel saggio dedicato a Bufalino in *The new italian novel*, alla beffarda epigrafe: "A chi lo sa". Il lector, l'interlocutore, il cooperante è solo un lettore (che possiamo immaginare ideale, come quello di Joyce, anche se gli possiamo concedere qualche ora di sonno, data la diversa mole delle opere) cosciente, avvertito, complice dell'Affabulatore di cui è pronto a seguire le trame, cogliere i segnali, svelare le cifre, a cui si può raccontare ogni menzogna, perchè già "sa". Bufalino rinuncia disinvoltamente ad uno dei mezzi tecnici che più avrebbero potuto giovargli nella costruzione del suo gioco di specchi; in *Diceria dell'untore* i punti di vista vengono praticamente annullati linguisticamente, non danno luogo a spostamenti di prospettiva o aggiustamenti nelle focalizzazioni. Il completo dominio dell'Io narrante è avvertibile fin dall'*incipit*, in cui la "o" disgiuntiva iniziale ("o quando tutte le notti...ritornavo a sognare lo stesso sogno..." (13); il traduttore americano, sbagliando, lo tratta come fosse un vocativo)³ ci dice che chi parla ha scelto dal suo repertorio infinito di storie, o di varianti della stessa storia, quella che ora si appresta a raccontarci. I personaggi hanno spessore, consistenza e memorabilità, dal Gran Magro a Padre Vittorio a Marta e anche a molti dei minori: ma non a caso Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, il Gran Magro, medico e sommo sacerdote dei riti mortuari celebrati alla Rocca, ci viene raccontato per quattro intere pagine, prima che noi possiamo sentirne la voce. E questa voce, per i temi (la morte, la responsabilità della vita), per il lessico, per l'accumulo parossistico di metafore ("siamo solo miliardi di calcoli nel rene di un corpacciuto animale..."; "è solo una bestia che vuole sgravarsi, e scalcia e si scoglionza senza criterio...") (*Diceria* 23) è prontamente identificabile con la voce del Narratore, che peraltro ammette, quasi manzonianamente, in un passo successivo: "Tali, press'a poco, le parole di Marta. E posso averci aggiunto qualche trucco di crome, ci casco sempre" (136).

Anche il diario di Padre Vittorio, il suo tragitto dalla fede alla disperazione, vive di toni ed immagini contigui a quelli dell'Io narrante. Sappiamo del resto che colui che dice "io" nel romanzo è il solo sopravvissuto, tutti gli altri personaggi muoiono prima della conclusione. Per la ri-creazione delle vite e delle

storie della Rocca nell'estate del '46 è lui la nostra fonte unica e "incontestabile", che doppia con la sua ogni altra voce, riempie questi simulacri delle sue ossessioni e delle sue parole.

Il tema principe, esibito nel titolo, chiosato nell'epigrafe, perfino nella dedica, si allarga a comprendere tutto l'impianto narrativo. La vicenda d'amore tra il narratore e Marta, evento principale, se non unico, del libro, prende le mosse da un'esibizione teatrale, cui fa seguito la prima descrizione della misteriosa ballerina da parte della sua compagna Adelina (che è una che racconta "frottole") (*Diceria* 62). Adelina inizia il suo resoconto con un soprannome ("la Petacci, vuoi dire?") (63), seguito da un fuoco di fila di "dicono" (63) e di informazioni vaghe, ambigue e molto "teatrali" (Marta è stata ballerina alla Scala, amante di un capitano delle SS). La stessa Adelina promette, una volta dimessa, di tornare a rivedere il suo amante, ma non mantiene la parola, e quest'ultimo, parlando al narratore, si riferisce a lei dicendo: "... come se con le sue panzane non avesse infinocchiato anche te" (98). Le panzane, peraltro, non vengono svelate, perché il Pascià (questo il soprannome dell'amante abbandonato) ha, ci dice il narratore, "parlato a vanvera" (98). Questo rimbalzare di notizie e conoscenze ambigue e non verificabili tra il narratore, Adelina e il Pascià è propedeutico alla costruzione della figura di maggiore evanescenza, quella di Marta.

"A me è sempre piaciuto contraffarmi e mentire", si presenta nel corso della prima uscita col narratore, il quale si premura di aggiungere "m'informò con lealtà" (91), creando così uno di quei paradossi che deliziano gli appassionati di logica. Da questa dichiarazione, a quella con cui si chiude il cap. IX ("Non è vero nulla... ti ho raccontato la vita di un'altra") (97), agli svelamenti finali – il falso cognome Blundo, quello vero, Levi, così tipico da sembrare anch'esso inventato, le foto con dedica con ancora un altro nome, quello di un personaggio di film – Marta attraversa il libro serbandosi in sé un'esistenza doppia o tripla, impenetrabile alla nostra curiosità. "Con che nome mi chiami, con che nome devo chiamarti?" (179) singhiozza dopo il suo decesso il narratore. La morte di Marta – sulla somiglianza dei due significanti si sofferma la stessa Marta, la cui voce possiamo ancora una volta associare a quella del narratore (129) – è debitamente teatralizzata, in simmetria col teatrale ingresso in scena: preparata da uno scandirsi di segnali, ultimo e più potente di tutti l'apparizione delle nere donne del borgo marinaro, esplicitamente paragonate alle Parche, si muove, come dice ancora Hainsworth "in the area of theatre and performance" (27). L'io narrante reagisce all'avvenimento con "cadenze del lutto imparate nell'infanzia... da contadine vestite di nero" (*Diceria* 179), il suo dolore è "una cabaletta di parole a memoria" (179), un lamento metà vero metà falso, adatto ad una "storia da palcoscenico" (179) che così teatralmente si conclude. Nel suo animo "impostura e dolore" (179) si dividono il campo. Nessun personaggio viene sottratto a questi giochi ubriacanti: il Gran Magro è "un falso o vero nobiluomo" (119); Angelo, un altro degli ospiti del sanatorio, scrive lettere

a futura memoria, da spedire a sua madre dopo la sua morte, e che la suora incaricata di farlo spedisce davvero, ma ad una donna nel frattempo defunta anch'essa (31); al bambino morente Adelmo viene data la pietosa (e inutile) bugia di "una compressa purchessia" (30). Numerosi ancora sono i passi, per poterli citare tutti, attraversati da questa isotopia della menzogna, che percorre dall'inizio alla fine tutto il romanzo.

Essa risulta così, insieme alla predilezione per lo scavo del tempo passato, uno dei temi caratteristici dell'opera di Bufalino. L'intero sforzo narrativo del comisano, dalla *Diceria* fino al recentissimo *Tommaso e il fotografo cieco* è dominato da queste preoccupazioni. La "complicazione" della menzogna deve sicuramente molto all'intensa, per non chiamarla ossessiva, tabe letteraria di Bufalino, che non a caso è anche autore di un minuzioso *Dizionario dei personaggi di romanzo*. L'amore per l'invenzione, il travestimento verbale, il piacere eminentemente letterario di dare vesti cangianti e sfaccettate a corpi naturalmente incolori, sono tutti tratti che concorrono a formare la figura di uno scrittore per scrittori, anche se baciato dalla dea delle alte tirature. In tal senso, del resto, depone la scelta di tacere negli anni in cui dominava un clima di realismo. Ma accanto ed oltre questa dimensione, pure sicuramente organica alla personalità artistica di Bufalino e di cui non si vuole sminuire l'importanza, a me pare di potere scorgere una motivazione più profonda, forse addirittura più sentita, e che, in definitiva, finisce per coincidere con l'altra: la menzogna, l'imbroglio, lo scombinamento e il nascondimento di trame, storie, vite e anime sono un mezzo con cui Bufalino combatte la sua grande battaglia con la Morte, nemica che lo ossessiona, presenza costante ed ineludibile di ogni suo scritto. A questa ottusa Verità si può contrapporre solo la fuga all'indietro, la ricostruzione verbale della vita, la menzogna, il trucco che per un attimo confonde le carte e tiene sospesa per un altro secondo la goccia di "amaro miele"⁴ della vita. "Per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e di una pietà" (*Diceria* 196): questa, dichiarata nel finale, è la "missione" del narratore. La strana coppia, retorica e pietà, è invece perfettamente naturale per chi solo nell'artificio delle parole ha saputo trovare uno sbocco efficiente ai sentimenti disperati verso se stesso e gli altri umani.

University of Ottawa; Carleton University

NOTE

- 1 La definizione, sottilmente ossimorica, si trova nell'introduzione al secondo romanzo dello scrittore siciliano, *Argo il cieco*, ed è uno dei molti riferimenti bufaliniani alla dialettica vita-scrittura, uno dei temi fondamentali della sua opera.
- 2 Appare evidente una corrispondenza di temi e di atteggiamenti tra i poeti secentisti e il "barocco" Bufalino: l'esuberanza ed il lusso del linguaggio, l'ossessione verso la Morte, nutrita in quasi ugual misura di orrore e fascino. L'autore della nota tesi del "sensuous thought", T.S. Eliot (nel saggio "The metaphysical poets", raccolto nei *Selected Essays*), condivide a sua volta la centralità

dell'idea della fine nella nostra esperienza esistenziale, ma gli esiti cui giungerà saranno ben diversi.

- 3 Si tratta di Stephen Sartarelli, in un'edizione apparsa nel 1988. A parte quanto osservato, non conosco la traduzione e non intendo quindi esprimere alcun giudizio su di essa.
- 4 Il titolo dell'unica raccolta di poesie di Bufalino, ed ancora un ossimoro, in questo caso addirittura teatrale, a descrivere i multiformi sentimenti verso l'esistenza, dato onnipresente e sostanzialmente irrisolvibile.

OPERE CITATE

Bufalino, Gesualdo. *Diceria dell'untore*. Palermo: Sellerio, 1981.

_____. *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*. Palermo: Sellerio, 1984.

_____. *The plague sower*. Trad. di Stephen Sartarelli. Hygiene, Colo.: Eridanos, 1988.

Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932.

Ferraro, Angela. "La ricerca degli anni Ottanta tra istanze metanarrative e neofigurative". *Da Verga ad Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*. Ed. Gabriele Catalano. Napoli: Pironti, 1989.

Hainsworth, Peter. "Gesualdo Bufalino". *The New Italian Novel*. Ed. Zygmunt G. Baranski e Lino Pertile. Edinburgo: Edinburgh UP, 1993.