

GIUSEPPE BONIFACINO, *Allegorie Malinconiche. Saggi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006, 250 pp.

Il titolo di questo ultimo, complesso studio di Giuseppe Bonifacino rende solo parzialmente conto dell'articolato ordito teorico che ne costituisce l'impianto, scegliendo di porre all'attenzione immediata del lettore, sulla soglia del paratesto, il metodo e le principali aree di interesse del volume, prima che il tema centrale a partire dal quale si dipana l'analisi. È vero dunque che l'ipotesi ermeneutica del saggio fonda la propria impalcatura teorica sulla complessa trama di una allegoresi novecentesca, inevitabilmente malinconica poiché sospesa sull'orlo di un baratro non più produttivo di conoscenza, ma invece rassegnato al vuoto di una complessiva perdita del senso. Come è innegabile che è a Pirandello (e, in specie, alla maschera del suo Enrico IV) e a Gadda (nel complesso della sua poetica e della sua scrittura) che l'attenzione è dedicata con maggiore evidenza. Ma si farebbe torto alla ricchezza dell'analisi se non si sottolineasse subito che, nel capitolo dedicato a Pasolini lettore di Gadda, pur restando ancora quest'ultimo il perno attorno a cui ruota il discorso di Bonifacino, la figura dell'intellettuale bolognese emerge e si staglia sulla scena del discorso nelle inevitabili forzature e fraintendimenti cui sottopone il Modello; come pure giova fin d'ora rimarcare che lo strumento dell'allegoria tanto risulta malinconicamente predisposto in quanto si orienta principalmente sull'asse del tempo, vero *trait d'union* dei saggi raccolti nel volume e nucleo centrale dell'interesse di questo lavoro. Attorno al tempo e nel vuoto che esso circoscrive, le maschere di Pirandello, l'analisi

pasoliniana e l'euresi gaddiana si misurano con il Reale, con il problema della rappresentazione, con la Verità della scrittura.

E allora, proprio il trattamento del tempo, in quanto strumento poetico in sé, nell'opera complessiva di Pirandello e poi soprattutto nell'*Enrico IV* diviene immediatamente il vero e proprio produttore dei significati del testo «giacché nella sua *dynamis* esso distrugge la forma, identificandosi col flusso vitale e con la sua ricchezza torbida e accecata; e nella sua rappresentazione, quando, cioè, opera come schema del *principium individuationis*, esso – il gesto semantico che vi è inscritto – stacca la cosa dal flusso e la chiude nella forma che, lungi dal perpetuarne l'istante, ne sancisce la morte» (pp. 35-36). Bonifacino, insistendo sul carattere metaletterario dell'opera, ne conclude che «la contraddizione del tempo è la contraddizione stessa della rappresentazione estetica, per Pirandello» (p. 36) sottolineando così la funzione ermeneutica del tempo come luogo in cui è deposta l'identità del soggetto e la sua problematizzazione. Incardinato com'è nello spazio ristretto della Forma, infatti, al personaggio è consentito solo di sovvertire la tradizionale intersezione con l'asse temporale, sul quale può intervenire attraverso dislocazioni puramente finzionali, prive di ogni contatto con il vissuto. Il «Grande Mascherato», in particolare, può così sottrarsi al divenire e al transeunte della parabola modernista dell'alienazione (si pensi, fra i tanti esempi coevi, a Eliot e alla coazione di Sweeney a ripetere: «Birth, and copulation and death») attraverso «un tempo artificiale e mortuario: parodico, com'è evidente, del tempo fittizio ma eterno dell'arte» (p. 33), che proprio per questo è, secondo Bonifacino, il tempo del suo Autore. Un tempo privo di reale sviluppo che ha imprigionato Enrico IV nella sua fortezza identitaria e che,

mentre impone ai Sei personaggi di cercare il loro autore fuori di sé, sottopone un personaggio dall'identità fittizia alla coazione a interpretare un testo che egli stesso infinitamente riscrive, dentro una temporalità pietrificata che ne garantisce però la stessa esistenza.

Enrico IV, nella consistenza puramente estetica del suo essere *fuori dal* mondo, condivide dunque con il suo Autore «quel suo coatto curvarsi nelle angustie dello sterile, implosivo vitalismo della forma, e di quel suo vano protendersi verso il movimento libero da forme di vita» (p. 46). Solo così la sua soggettività è immune dalla dispersione nell'inautenticità dell'esperienza: nella misura in cui, cioè, domina un tempo già per sempre interpretato che, come quello di Pirandello, tenta di ricomporre la contraddizione fra durata reale e sua resa scenica, fra tempo della vita e sua concrezione estetica. La sovranità sul tempo, per Enrico IV (come per il suo Autore) non è dunque che la gabbia entro cui egli è destinato a non essere. La posta in gioco di questa «tragedia di una *poetica*» (p. 70) sta allora all'interno del conflitto ermeneutico che Belcredi impone al «Grande Mascherato» quando lo mette davanti alla verità della sua finzione e paga con la morte la volontà di svelare la vita a chi, proprio sul velarne il divenire, ha potuto erigere la propria costruzione identitaria.

Se il cronotopo di questa fuga *dal* tempo, di questo esodo dalla gabbia identitaria mondana per un approdo nei ceppi della Forma è poi la villa-reggia di Enrico IV che nella sua stabilità monumentale si mostra come vera e propria «icona allegorica di un non-tempo e di un non-luogo» (p. 75), proiezione di un esilio dalla vita il cui unico, paradossale scopo è la vita stessa – il movimento del viaggio è invece, per Gadda, come quello della parola letteraria, un movimento *nel* tempo, dal quale, per l'Ingegnere,

non si dà margine di fuga. Come già emergeva nel saggio solariano del 1927, la distinzione tra un'umanità «migrante» (priva questa d'ogni speranza di *cognizione* e per questo più appropriata alla deriva onirica simbolista che all'euresi gaddiana) e una «sedente», polarizzava la ricerca della verità rispettivamente fra l'infinito percorso nell'*Inconnu*, da una parte, e un divenire nel tempo ancorato alle ragioni del fenomeno, dall'altra. È quest'ultimo che l'«inviato speciale» ricostruisce attraverso la dimensione memoriale del passato nelle cronache abruzzesi del 1934, ritrovando nelle pieghe del tempo il vortice abissale delle cause e, più ancora, sostiene Bonifacino, «l'intersezione degli assi temporali (universale e umano, naturale e storico) entro i quali è rappresentabile (raccontabile) il mondo» (p. 93). Nel passato geologico, come nelle opere che restano a dare testimonianza del tempo è riposta, secondo lo studioso, la verità stessa del suo divenire: «il vero del tempo non è che la morte. È il movimento di un eterno finire – e dunque non si chiude, non finisce. La morte, sommo suggello della fine, suo paradigma euristico, espone in sé il non finito (lo figura negando ogni figura)» (p. 106).

In Gadda, dunque, la conoscenza non può avvenire se non nella dimensione del tempo «come infaticabile ripercorrimiento della processualità causalistica» (p. 172) entro un orizzonte categoriale mobile che sottopone il soggetto dell'euresi ad abdicare alla sovranità della Forma per addentrarsi dentro le pieghe della perenne deformazione del fenomeno, nell'incompletezza della incessante fluenza eraclitea degli oggetti, proprio come nell'itinerario simbolista del *bateau ivre*. Ma a differenza di questo, allegoria di un'esperienza estetica non redenta da una morale, il tempo si configura per Gadda come la forma, per quanto instabile, entro cui

far confluire gli elementi del reale nella provvisorieta' del loro darsi come processo, nell'intreccio di una «meccanica diacronia causale» con «le tensioni polari che la alimentavano» (p. 187): qui l'asse diacronico entro cui la scrittura riordina la complessita' causalistica dell'esperienza interviene sull'«intrico sincronico delle polarita'» (p. 186) secondo un meccanismo che poteva proporsi al soggetto della conoscenza come percorso *praticamente* predisposto all'avvicinamento alla Verita'. Sotto gli occhi del lettore il risultato si sarebbe configurato «nel rovesciamento del rapporto tra *fabula* e intreccio (e' il secondo che tende, per co'si' dire, a determinare la prima: o, comunque, a fagocitarla), nella comunicazione febbrile dei registri e dei codici, nella profusa accumulazione invasiva delle immagini entro un tempo del racconto aperto e scentrato, sonuosamente digressivo e come d'un tratto sfnito» (p. 199).

Particolarmente significativo, a questo punto dell'analisi, e' il contrappunto rispetto all'esegesi e alla verifica del modello gaddiano da parte di Pasolini, di fronte al quale Bonifacino non si pone entro un orizzonte valutativo – non mancando pero' di registrare lucidamente l'insufficienza, per il giovane sperimentalista, della passione e dell'ideologia quali unici strumenti di accesso alla complessa orditura linguistica di Gadda. E' presente, piuttosto, nello studio di Bonifacino, la volonta' di rintracciare le omologie che, specie negli anni giovanili, connotano la ricerca pasoliniana nell'orizzonte di una mimesi del soggetto narrante con il reale proprio laddove la riduzione dei materiali biografici ed esistenziali e, dall'altra parte, l'ipertrofica presenza autoriale di Gadda si disponevano *contro* quel modello verista e piu' precisamente verghiano continuamente richiamato dall'autore di *Ragazzi di vita* quale punto di riferimento

ideologico-linguistico col quale filtrare la scrittura dell'Ingegnere. Col che il modello gaddiano viene evidentemente declinato – almeno nella lettura che Pasolini ne fa nel fermento ideologico degli anni cinquanta – ad assolvere il ruolo di fondamento di una nuova poetica realistica alternativa al neorealismo e ascrivibile piuttosto al registro di un «verismo materialistico», giusta la comune propensione alla conoscenza che avrebbe accomunato Gadda e Verga. Bonifacino rileva qui «l'interpretazione fecondamente auto-proiettiva e distorsiva di Gadda da parte di Pasolini» (p. 149), specie nel passaggio, alla fine degli anni sessanta, dalla linea assiale della stilistica di Contini-Spitzer-Auerbach a una «rifocalizzazione sociologica» secondo una prospettiva gramsciana nel corso del decennio successivo. Su questa soglia restava in gioco per Pasolini il problema dell'*oggettività* affrontata da Gadda con il rifiuto o almeno la revisione del paradigma tardo-positivistico ottocentesco e inquadrata invece dallo scrittore ormai maturo, ma ancora assillato da un'incessante spinta alla ricerca linguistica, dentro «un'ottica a suo modo ancora lucàksiana» (p. 150), in un conflitto mai risolto tra la complessità tragicamente percepita dall'uno e la dialettica dentro cui resta problematicamente invischiata la poetica dell'altro.

L'inesausta ricerca di una purezza originaria da parte di Pasolini, insomma, non poteva venire a patti con la strutturale impurità della scrittura gaddiana, nella misura in cui la deformazione operata da questi, secondo Bonifacino, nasceva dall'inclinazione profonda alla percezione di un mondo intrinsecamente complesso, laddove il *pastiche* pasoliniano emergeva piuttosto da una militanza intellettuale vocata a riordinare il turbine delle passioni attraverso il confronto sistematico (e problematico) con l'ideologia. Ne risultava una prosa, quella pasoliniana,

«orizzontale, static[a], pittoric[a], ideologic[a]» (p. 135), contro un afflato «per così dire, verticale, dinamico, *drammatico*, stilistico (*nella permanente tensione "diacronica" di una parola mai "vergine"*)» (p. 136. Miei i corsivi).

A differenza che nella proiezione «dimidiata» (p. 158) di se stesso offerta da Pasolini, nel discorso di Bonifacino, invece, la parola tragica di Gadda si costituisce come strumento di conoscenza che è *originariamente* segnato dalla morte in quanto essa è l'estremo limite del movimento del tempo «che si volge sempre verso il proprio esser tolto» (p. 205). È un linguaggio privo di riscatto teleologico se non nella morte, nella negazione della parvenza irrapresentabile che esso intende rappresentare. Qui la possibilità di un'etica consiste nell'irraggiungibile dispiegamento di una verità attraverso la deformazione linguistica, poiché la Verità non risulta dalle immagini che compongono il reale né dal loro valore simbolico. Il linguaggio sfocia nel vuoto di una verità solo allegorica quale estremo, segreto strumento mitopoietico: «nella Parvenza vibrano senza comporsi in immagine di verità i profili e i contorni labili e in ogni istante mobili delle cose, mai catturati o salvati entro la immota certezza del segno: [...] l'*euresi* di Gonzalo, che non persegue fini, e non può che pensare la "causa" come relazione, "polarità", con-causa, non ha più dominio del tempo» (p. 224).

ANTONIO SCHIAVULLI