

Nella letteratura italiana del Dopoguerra, lo scrittore nato all'Elba nel 1923 svolse una funzione-Gide (intrico di finzione e verità) di profilo europeo: fece del suo «essere contro» una palestra dell'espressività contemporanea

DA ISBN IL PRIMO VOLUME 1947-1965 DELL'«ANTIMERIDIANO» ORESTE DEL BUONO I

La collera di scrivere

di Stefano Gallerani

Ventiquattrenne, André Gide confessava nel suo diario la tentazione della «retroazione del soggetto su se stesso». Si trattava, in sostanza, degli effetti seduttivi del «tipico romanzo psicologico» così sintetizzato: «un uomo in collera racconta una storia; ecco il soggetto di un libro. Un uomo che racconta una storia non basta: bisogna che sia un uomo in collera, e che ci sia un rapporto costante fra la collera di quest'uomo e la storia raccontata». Alla stessa età, ma oltre mezzo secolo dopo, nel 1947 (l'anno del Nobel allo scrittore parigino), Oreste del Buono s'accinge a pubblicare per Mondadori il suo secondo romanzo, *La parte difficile* (due anni prima, per le Edizioni di Uomo, era uscito *Racconto d'inverno*), e per Bompiani la sua prima traduzione dal francese. Si tratta, fatalità, del Gide de *I Falsari*, un libro che, a partire dal titolo (*Les Faux-monnayeurs* nell'originale), è un intrico di finzione e verità in cui il racconto di un gruppo di liceali che si preparano per l'esame di maturità è doppiato dalla storia del romanzo che uno di loro, Edouard (alter ego di André), scrive prendendo spunto dalla propria esperienza. Nelle intenzioni gidiane, ogni termine fittizio implica, o, più pertinentemente, esautora il suo corrispettivo realistico e viceversa. Difficile immaginare come il giovane del Buono – che più in là confesserà essere Gide il modello della sua eclettica curiosità intellettuale – potesse rimanere indifferente a una simile dinamica; tanto più se si considera che, con la puntualità propria del caso, non solo *La parte difficile* – ovvero la storia dell'intellettuale Ulisse

che dopo l'esperienza della prigionia in un lager tedesco non riesce più ad adattarsi alla vita normale – sembra coerentemente dar seguito alle prescrizioni romanzesco-psicologiche di Gide, ma addirittura le trascende declinando la collera – e il suo rapporto con la storia raccontata – in termini non del tutto e non solamente autoreferenziali, bensì poetici ed esistenziali. Presentandone la ristampa rizzoliana del '75, Giuliano Gramigna coglie molto bene come «la narrazione, alla fine, si stacca per così dire dal suo oggetto, non è più solo la narrazione di un giovane uomo che si sente vuoto, annoiato, impotente etc., ma diventa il discorso critico sul “modello narrativo” del personaggio vuoto, annoiato, impotente etc.».

Nel Novecento di Beckett e Borges, insomma, la collera, impotente, non può che tracimare in un'ironia nuova e nichilistica. Se tutto è stato già visto e già scritto – e se ciononostante, avrebbe chiosato Mallarmé, niente è stato capito – perché non vedere e non scrivere di nuovo tutto? Da questa traslazione dei piani deriva innanzitutto lo sdoppiamento di fuochi prospettici che, come oggi si può agevolmente verificare grazie alla pubblicazione del primo volume dell'Antimeridiano che ISBN Edizioni ha dedicato allo scrittore elbano (**Romanzi e racconti**, introduzione di Guido Davico Bonino, a cura di Silvia Sartorio, postfazione di Daniele Brolli, con una testimonianza di Nicoletta del Buono, pp. 1644, € 69,00), caratterizza la gran parte della produzione successiva di del Buono. Un gioco di carte e di specchi in cui a riflettersi, moltiplicandosi, è sempre lo stesso volto e le sue differenti espressioni.

Da quel 1947 al 1965 (tanti anni abbraccia questo primo capitolo editoriale) si susseguono altre

sette stazioni in cui Oreste del Buono assedia e sconfigge qualsiasi convenzione romanzesca o narrativa non per realizzare, come molti suoi coetanei, un programma teorico (perlopiù di stampo neoavanguardistico o sperimentale), ma semplicemente per forzare gli argini espressivi delle sue ossessioni, delle sue idiosincrasie, alla ricerca di una forma irraggiungibile, di un risultato impossibile. Quello che gli preme, però, non è mettere in scacco la scrittura, provare l'inermità della parola sedimentata, no. Se così fosse, la sua pagina non avrebbe mai raggiunto la temperatura che ancora oggi conserva, né la statura «europea» che la distanza di molte lunghezze da quelle coeve. A del Buono sembra, piuttosto, stare a cuore la descrizione del processo, la testimonianza, per dirla ancora con Gramigna e «secondo piaccia di più al suo autore, di un atto straordinario di fiducia o di sfiducia nella letteratura».

Nel 1953 è così la volta di *Acqua alla gola*, che, riadattato, fornirà materia prima tanto ai «racconti in continuità» di *Facile da usare* (1962; ristampato lo scorso anno sempre per i tipi di ISBN) e de *La terza persona* (1965) che all'affresco romanzesco di *Né vivere né morire* (1963, ove compare di nuovo, per sommi capi, anche *La parte difficile*), ossia la ripresa di «un'aggrovigliata esperienza narrativa che gira su se stessa e non finisce mai», e nella quale i cartoni preparatori finiscono col divorare la pittura. In mezzo, tra il '58 e il '61, un'unica, sussultoria sequenza che porta i nomi de *L'amore senza storie*, *Un intero minuto* e *Per pura ingratitudine*. Sulla quarta di copertina di quest'ultimo, che nelle prime due sezioni del trittico di cui è composto rielabora i due titoli precedenti, una notazione in calce fa giusti-

zia di un equivoco: «è un fatto che quando del Buono pubblicò *Acqua alla gola*, il libro da cui derivano coerentemente *L'amore senza storie*, *Un intero minuto* e *Per pura ingratitudine*, Robbe-Grillet faceva uscire appena il suo primo romanzo, *Les gommès*, e Butor doveva ancora incominciare a scrivere *Passage de milan*». Quali siano effettivamente i rapporti tra del Buono e la scuola dello sguardo a cui fu sbrigativamente associato (soprattutto dall'Angelo Guglielmi di *Vent'anni di impazienza*) è questione complessa, maggiormente se si guarda agli esiti di certo Robbe-Grillet di fine anni settanta e primi anni ottanta, quello autologico e confessionale; meno difficile – e inesatto – è riconoscere come, al pari dei *nouveaux romanciers* d'oltralpe (in specie Butor e Sarraute), del Buono si sia cimentato allora in una sfida romanzesca che era, dal punto di vista nostrano, anche la sfida a un clima ostile al romanzo. Per analogie tematiche ed emotive, il sentimento da cui muove questa sfida non è quello di una presunta o meno modernità (o postmodernità, fa lo stesso) dell'arte, quanto, semmai, quello dell'irrealtà quotidiana che nel 1966 Ottiero Ottieri descriverà come sintomo, ovvero «come un prodotto di serie, stereotipato, monotono», a petto del quale «le solitudini uniche e le ineffabilità originali sono tutte uguali».

Una logica dell'invarianza che del Buono sposa specularmente – ed è, insieme al rigore della volontà, il suo lascito maggiore – al meccanismo della variazione su un tema o, per usare l'immagine geografica cui ricorre Davico Bonino aprendo la silloge di Isbn, all'*arcipelago* cui i cartografi elisabettiani attribuirono il carattere dell'«unità nella varietà». Caratteri che calzano a pennello anche al principale sottotesto strutturale dei romanzi di del Buono, e cioè il labirinto nel quale si muove, disperata, la sua autobiografica e fittizia ombra: «l'eroe avanza o retrocede con la spada sguainata nel labirinto ormai troppo denso, agguerrito, incumbente, un viluppo non più propriamente visibile, immaginabile soltanto e per questo orrendamente plausibile, avanza o retrocede?, a chi vuol effettivamente arrecare morte, al mostro o alla donna? dilagando

nei meandri del labirinto l'onda della memorie e vaniloquio, la pigrà, impietosa corrente ineluttabile porta uomo, spada, decisione, verso quale approdo fatale?»