



uniss
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali
Corso di Dottorato in “Lingue, letterature e culture dell’età moderna e contemporanea”
(XXXII CICLO)
Coordinatore del corso: prof. Fiorenzo Toso

La parola è il castello
Critica della produzione spuria di Gesualdo Bufalino

Tutor:
prof. Massimo Onofri

Dottorando:
Alessandro Serra

Anno Accademico 2018-2019

Indice

Introduzione	3
Bufalino e il genere dell'elzeviro	9
Il paese della «luce greca»	16
I sogni... di quale memoria?	35
I fiori perduti della poesia: Bufalino discepolo di Baudelaire	45
La scrittura di luce: l'esperienza della fotografia e del cinema	65
Da Combray a Comiso: Bufalino e il " <i>farmaco proustiano</i> "	78
Un sogno siracusano: l'origine dell' <i>Orestea bufaliniana</i>	89
Le stagioni della fede: il tema religioso nell'opera di Bufalino	115
L'isola della morte: dalla nevrosi del contagio al tema del suicidio	138
Il plagio in letteratura: «la regola di Bufalino»	160
Bufalino critico d'arte	174
Dalla fine della «narrazione pura» alla produzione spuria	184
Bibliografia	218

Introduzione

Non è esagerato dire che la vita intellettuale e scrittoria di Gesualdo Bufalino sia legata alla storia recente della lingua italiana. In particolare, a quella difficile stagione novecentesca che è stata attraversata da conflitti politici e militari senza precedenti, così come da rivoluzioni ideologiche, linguistiche ed etiche che hanno completamente mutato il mondo che conoscevamo.

La letteratura italiana non ha fatto eccezione. Se è vero che in un primo tempo, nell'opera dei maggiori poeti del periodo, la nostra lingua è sembrata, diciamo pure, vigilare su se stessa con le ultime odi carducciane e gli eccessi dannunziani: rispondendo, con ritmi percussivi e solenni, alla crisi d'identità di un Paese non ancora unificato. Fino ad accogliere, tra il mite crepuscolo della lirica e il dinamismo futurista, le nuove prosodie ermetiche di Ungaretti, Montale e Quasimodo come voci colme di significati oramai impossibili da spartire¹.

La tradizione del romanzo italiano, da sempre incerta, - fatta eccezione per la luminosa paternità del Manzoni, le invenzioni di Pirandello e di tutto ciò che c'è stato da loro fino al Gadda, - ha conosciuto la folgorante scoperta di Moravia, di Soldati, della Morante, per citarne qualcuno, prima di giungere ai romanzieri impegnati sul modello di Sciascia. Lasciando, nel frattempo, ai giornali, alla radio e alla nascente televisione il compito di una prima alfabetizzazione della penisola, e di conseguenza, la responsabilità di quel lento ma inesorabile mutamento dell'italiano, da lingua tipicamente letteraria a lingua parlata.

In questo paesaggio è venuto formandosi Gesualdo Bufalino. Vivendo nella lontana provincia ragusana, in quella Comiso in cui tutto arrivava con un ritardo di minimo trent'anni, ma la cui penuria di libri (e quindi di autori

¹ «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,/ sì qualche storta sillaba e secca come un ramo» sarà il commento di Montale nella splendida *Non chiederci la parola*.

contemporanei) da leggere sarà all'origine di quel carattere non lineare della sua scrittura: generando, inverosimilmente, un autore antico dentro un mondo nuovo.

Certi nascono poeti e muoiono poeti. Altri, romanzieri e narratori di genere. Altri ancora alternano i due aspetti: poeta e narratore, ma non sempre con gli stessi risultati. È stato già notato come la vastità della cultura umanistica di Bufalino lo abbia spinto, nel corso della sua formazione, a sperimentare tutti i generi letterari più importanti: poesia, romanzo, racconto, articolo, saggio, elzeviro. Senza mai venir meno, per ognuno di questi, a quella sua ostinata e quasi delirante cura formale. Al punto da far sorgere il dubbio che l'unico vero obiettivo che il comisano stesse rincorrendo fosse solo la conquista di una propria cifra stilistica:

Il mio scopo, scrivendo, era un altro: vincere l'angoscia con le euforie dello stile. E ha funzionato. Peggio per gli altri, i grandi scrittori. Loro scrivendo s'ammalano, io da malato mi rifaccio sano, da insonne che ero recupero il sonno sul guanciale delle parole.²

In quale altro modo sapremmo spiegarci quel continuo furoreggiare barocco? L'uso mai parsimonioso di allusioni e metafore, suoni anticheggianti e neologismi? Un fervore musicale teso a sublimare, con l'armonia, i concetti più complessi, le vicende narrate e le soluzioni rese. Una scrittura da uditori raffinati: l'espressione "prosa d'arte" riassume il senso di tutta quell'attenzione estetica, forse. Ma non esaurisce i quesiti intorno a quell'urgenza raziocinante che spesso, e al netto della lirica, hanno condotto Bufalino a planare sui campi della saggezza aforistica, o a inerpicarsi, subdolamente, per le cime proprie della filosofia.

Vero è che la produzione che si allontana dai romanzi e si concentra sui fatti di cronaca o sulle recensioni di libri, scrittori, artisti e fatti dell'isola natia, offre un quadro più completo dello scrittore di Comiso. Svela,

² Bufalino G., *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere/2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 588.

addirittura, aspetti che la pur complessa lettura dei romanzi non aveva ancora palesato e che meritano un approfondimento.

Per avere un quadro di questa parte della produzione bufaliniana, cercheremo di seguire l'ordine delle uniche opere che hanno riunito tutti quegli scritti, ossia: *Cere perse* (1985), *La luce e il lutto* (1988) *Saldi d'autunno* (1990), *Il fiele ibleo* (1995). Da queste raccolte è possibile farsi un'idea soprattutto del Bufalino elzevirista, e quindi della maturità di ogni sua analisi, riflessione e opinione.

Si scopre così che lo sguardo di Bufalino sulla Letteratura, o sulle arti figurative da lui ammirate, è stato soprattutto di tipo critico. Anche nei romanzi, nella voce dell'io narratore, si sentono più che i genuini percorsi di un'ispirazione, le note studiate di un mestiere che si è a lungo ammirato.

Questo tipo di tracciato ha permesso di scomporre la vicenda biografica del comisano negli elementi dell'infanzia, della gioventù e della vecchiaia: precisando le stagioni della vita, le affezioni e le colpe, se ne esistono. Ha consentito, altresì, di rileggere la produzione dei romanzi e delle poesie con un'attenzione differente: offrendoci spunti e intuizioni che hanno schiuso nuovi e inaspettati percorsi di ricerca. Indicando le zone più nervose e segrete delle pagine di Bufalino, ci ha fatto conoscere un autore con interessi multipli. Un uomo che non si è occupato solo di libri, ma anche di pittura, musica, fotografia e cinema. Di tutte le più importanti forme di comunicazione del mondo moderno.

Nel credere al valore della lingua, Bufalino non si è sottratto alle sperimentazioni, alle contaminazioni; anzi, spesso si è divertito a inventare parole nuove, un po' come da bambino si allenava a imparare i nomi delle vie del suo paese. Alternativamente assimilando e smemorando le disciplinate purezze della Crusca. Rivolgendosi ai cultori del bel canto, soffiando talvolta sul volto di qualche divinità della nostra lingua, ma sempre alla ricerca di un unico ed universale dizionario dell'Uomo.

Bufalino è riuscito davvero ad attraversare tutti i giardini segreti della letteratura, riflettendo la sua anima su ogni palazzo di specchi incontrato,

cifrando le allusioni di ogni pagina-sfinge, pungendosi con le spine della poesia e rincorrendo la coda di ogni astro delle lettere come si cerca la mano di un padre. E dal padre ferraio ricevette, ancora fanciullo, la gioia di toccare i primi volumi e il primo dizionario Melzi, assumendo, col segreto di un adepto, l'investitura donchisciottesca a cavaliere delle sue parole future. Giacché con le parole, intuì da subito, si possono assediare e conquistare tutte le roccaforti di questo mondo. Perché crescere e migliorare non vuol dire altro che cercare i "nomi delle cose", reali o irreali, e qualora non si riesca a trovarli: generarli da sé, come dei maghi. Così, nel caso di Bufalino, come se si trattasse di un personaggio favoloso, dovremo da principio rivolgerci al tempo delle sue felici maestranze libresche, a quelle primitive e misteriose ebollizioni verbali, a quegli invincibili abracadabra profusi nel buio della sua stanza:

L'esercizio dell'alfabeto mi apparve sin dal principio come una pratica magica, forse abusiva, l'unica però di cui mi potessi fidare in un universo donde mi venivano tante ragioni di terrore.³

Quel sentimento di paura infantile, infatti, attraverserà tutte le stagioni della vita di Bufalino. E sarà la ragione per cui egli deciderà di consegnarsi alle parole per far breccia tra le sue angosce.

Nell'osservare quella passione linguistica all'opera, quindi, scopriremo quanto l'esperienza elzevirista del comisano sia stata una miniera di rivelazioni, di confessioni e di richiami intertestuali. Contribuendo in maniera decisiva alla comprensione dell'intero *corpus* delle opere di un autore che si pensava oramai canonizzato, e permettendo, in questo modo, un nuovo e positivo bilancio critico.

³ Id., *Saldi d'autunno (Autoritratti a richiesta)*, in *Opere/2 1989-1996*, cit., p. 858

I capitoli sono così distribuiti:

- 1) ***Bufalino e il genere dell'elzeviro:*** fa il punto sui contributi giornalistici (ma non solo) della produzione spuria dell'autore di Comiso. È presente una breve sintesi storica sul genere dell'elzeviro e si prende spunto da una brillante ipotesi di studio di Massimo Onofri per dare avvio alla ricerca.
- 2) ***Il paese della «luce greca»:*** si occupa dell'influenza che molti luoghi antichi di Comiso, specialmente certi riconosciuti «simulacri mortuari», hanno esercitato sull'indole di Bufalino e di come essi si siano, successivamente, riversati nel percorso della sua scrittura.
- 3) ***I sogni... di quale memoria?:*** rielabora il concetto di «memoria» nell'opera di Bufalino e il suo rapporto con la «verità», suggerendo il recupero bergsoniano di certe istanze temporali alla luce di un nuovo «sogno della memoria».
- 4) ***I fiori perduti della poesia: Bufalino discepolo di Baudelaire:*** in cui si cerca di evidenziare, oltre che il debito poetico che Bufalino aveva contratto con Baudelaire, anche quello di pensiero. E che lo porteranno a sperimentare, nel suo spazio siculo, la stessa oscillazione tra lo *Spleen e l'Idéal* del grande poeta francese.
- 5) ***La scrittura di luce: l'esperienza della fotografia e del cinema:*** a partire dal rapporto profetico che “la parola” intrattiene con “la luce”, si studiano i motivi all'origine della passione bufaliniana per la fotografia e per il cinema. Concentrandosi sulle differenze strutturali tra queste due arti, e sul modo in cui esse si siano riflesse nella scrittura del comisano.
- 6) ***Da Combray a Comiso: Bufalino e il “farmaco proustiano”*** è un omaggio alla «salutare e giovanile scoperta» della *Recherche* proustiana e del suo rapporto con la formazione del futuro scrittore comisano.
- 7) ***Un sogno siracusano: l'origine dell'Oresteia bufaliniana:*** analizza il *Viaggio sentimentale a Siracusa* per comprendere la vera genesi

dell'incipit della *Diceria dell'untore*, e prova a suggerire, nel confronto coi testi successivi: *Argo il cieco* e *Le menzogne della notte*, la presenza sotterranea di un "disegno tragico" sul modello dell'*Oresteia* di Eschilo.

8) ***Le stagioni della fede: il tema religioso nell'opera di Bufalino:*** a partire dalla lettura di alcuni elzeviri, si riflette sulla questione teologica che attraversa l'opera di Bufalino. In particolare, si cerca di rivalutare il personaggio di don Vittorio all'interno della *Diceria dell'untore*, mettendo a confronto i modelli letterari che ispirarono la maschera del frate, ossia: la *Filotea* di Francesco di Sales e il *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos.

9) ***L'isola della morte: dalla nevrosi del contagio al tema del suicidio:*** rielabora le suggestioni e le paure relative al tema del "contagio" e di quelle nevrosi che hanno sedotto la scrittura di Bufalino.

10) ***Il plagio in letteratura: «la regola di Bufalino»:*** riflette sul costante ricorso alle allusioni e alle citazioni nella prosa di Bufalino, analizzando il concetto di originalità e di scrittura ibrida nel confronto con l'esperienza scrittoria dei suoi modelli letterari.

11) ***Bufalino critico d'arte:*** in cui i richiami cromatici ricavati dalla lettura dei romanzi conducono ad una sintesi di tutti gli interventi (e le perizie) del comisano relative al mondo dell'arte. Un modo per ricordare quanto profonda fosse la sua conoscenza delle tecniche pittoriche, delle mode e della storia dell'arte in genere.

12) ***Dalla fine della «narrazione pura» alla produzione spuria:*** è il bilancio finale di tutta la tesi. La sintesi che rivela come Bufalino non seguisse un orientamento «narratologico puro», piuttosto preferisse una «scrittura frammentata», colma di 'zone carsiche' in cui il suo pensiero s'insinuava di continuo, riemergendone più forte e nutrito. Costringendoci, così, a ripensare la vera collocazione dello scrittore siciliano nel panorama della letteratura italiana.

Bufalino e il genere dell'elzeviro

Nonostante i saggi, i commenti e le perizie di parte, la produzione spuria di Gesualdo Bufalino si compone principalmente di elzeviri apparsi sui quotidiani per i quali egli collaborava.

Tutti questi articoli e contributi sono stati raccolti, in tempi diversi, in quattro opere comunicanti: *Cere perse*, *La luce e il lutto*, *Saldi d'autunno*, *Il fiele ibleo*. Queste hanno reso possibile un'archiviazione organica dei contenuti trattati, ma non sono prive di differenze, se non altro in ragione dell'orientamento più siciliano di alcune di esse (*La luce e il lutto*; *Il fiele ibleo*).

In generale, il lavoro di assemblaggio dei testi ha riguardato tematiche di ordine ambientale e sociale, ma anche l'analisi tecnica (recensioni) e storica di libri e autori amati nel tempo. A questi si aggiungono i pezzi di bravura critica intorno all'andamento degli altri mondi dell'arte: pittura, incisione, fotografia, cinema, musica.

Possiamo dire che la maggior parte degli elzeviri si occupa della Sicilia e delle vicende intorno all'isola, e di questo gruppo fanno parte: *Sicilianerie* (*Saldi d'autunno*); *Occasioni siciliane* (*Cere perse*); *La luce e il lutto* nella sua totalità (con diversi articoli dedicati a Comiso); *Mestiere d'isola* (*Il fiele ibleo*). Tutti componimenti che partono da pretesti o quesiti di carattere geografico, storico, mitologico, sociologico e antropologico, ma anche turistico.

Un'altra grossa parte della produzione si occupa di autori siciliani, ricordiamo: *Per Pirandello e Scrittori di qui* (*Saldi d'autunno*); *Occasioni siciliane* di *Cere perse* (in particolare: *Brancati, trent'anni dopo*; *Il poliziotto di Dio*; *Malgrado tutto*; *Codicillo a D'Arrigo*); *Di Sciascia, per Sciascia* (*Il fiele ibleo*). In questi contributi sono trattati: Sciascia e Pirandello su tutti, ma anche Quasimodo, Tomasi di Lampedusa, Verga, D'Arrigo, Brancati, con cenni sui poeti dialettali.

Dopo la Sicilia e i siciliani, leggiamo pezzi straordinari su altri scrittori in: *Casi di varia letteratura (Saldi d'autunno)* e *Il lettore di ventura (Cere perse)*. In particolare, tra gli italiani, restano notevolissimi gli articoli su Dante, il Manzoni e Leopardi; anche se è la francofilia del comisano ad avere la meglio per via delle sue riflessioni intorno a Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Gide, Flaubert, Toulet, e le prefazioni ai testi di Giraudoux e Madame de la Fayette. Lasciando spazio, tuttavia, anche a Borges, Goethe ed altri.

Delle osservazioni intense sulla «scrittura» e il «linguaggio» si trovano in: *La parola ansiosa (Cere perse)*; il bellissimo *Messaggi di «lingue tagliate» di La memoria ferita (La luce e il lutto)*, ma in generale in tutta la produzione elzevirista.

Contributi scanzonati e di ordine vario (televisione, scacchi, cinema, giustizia, insonnia, il modello 740) sono quelli presenti in: *Inchiostro simpatico (Saldi d'autunno)*; *Svaghi (Cere perse)*. Interessanti riflessioni sulla «memoria» e il tema della «morte» sono in *'Pot-pourri' di memoria e morte (Cere perse)*.

Prima di addentrarci nei capitoli per comprendere in che modo il corpus degli elzeviri di Bufalino abbia sollecitato la scrittura di questo lavoro di ricerca, sarebbe utile tracciare una storia riassuntiva dell'elzeviro nel mondo giornalistico e letterario d'Italia.

Da principio, l'elzeviro era il nome di un elegante carattere di stampa introdotto da una famiglia di stampatori olandesi del Seicento: gli Elzevier. Solo successivamente, in Italia, quando la forma raffinata di quelle lettere fu adottata dai maggiori quotidiani per designare un determinato tipo di articolo, la parola «elzeviro» mutò il suo significato. L'articolo giornalistico dell'elzeviro componeva la cosiddetta «Terza pagina»¹: lo spazio che il

¹ In merito all'anno di nascita della *Terza pagina*, Benvenuto ha scritto: «La Terza, è opinione consolidata, debutta sul "Giornale d'Italia" in occasione della prima assoluta della Francesca di Rimini di Gabriele D'Annunzio interpretata da Eleonora Duse nella sera del 9 dicembre 1901», (in Benvenuto B., *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 27). Ma, in verità, come giustamente ha fatto notare Paolo Di Stefano nella prefazione al testo *La*

quotidiano di turno destinava agli approfondimenti culturali di ogni genere (letteratura, teatro, pittura, scultura, fotografia, cinema, musica, viaggi², ma anche fatti storici e di politica) nello stile della «prosa d'arte».

L'elzeviro era assegnato a scrittori già affermati³ e per una grossa fetta di lettori divenne l'appuntamento più amato, capace di sollevare la tiratura di un giornale.

Grazie ai consensi ottenuti, dopo un po', scrivere elzeviri nella «Terza pagina» di un quotidiano rappresentò un segnale di prestigio per qualsiasi autore cercasse visibilità e fama⁴. Tra i più famosi elzeviristi ricordiamo: Emilio Cecchi, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi ed Eugenio Montale.

critica letteraria e il «Corriere della sera» vol. I, 1876-1945, curato da Bruno Pischetta, si tratterebbe di un equivoco: dato che articoli simili a quello sull'opera del D'Annunzio erano già stati pubblicati in precedenza sullo stesso quotidiano. Sicché: quella datazione non può essere più assunta come indicativa dell'origine della Terza pagina. Al contrario, precisa Di Stefano: «la genesi della Terza è tutt'altro che lineare, e la pagina monografica del mercoledì 11 dicembre 1901 non segna alcuna svolta: nei giorni successivi riprende infatti la consuetudine che mescola politica, cronaca nera, cronaca giudiziaria, economia, ecc. Non di rado, gli articoli letterari continuano a trovare sede in seconda pagina, dove, per fare due esempi, il 26 dicembre compare un elzeviro sull'umorismo di Carducci e il giornalismo dopo un'ampia recensione di Alessandro D'Ancona ai *Souvenirs* del Conte de Reiset», (in Di Stefano P., *Prefazione*, in *La critica letteraria e il «Corriere della sera»*, vol. I, 1876-1945 a cura di Bruno Pischetta, Fondazione Corriere, Milano, 2011, pp. X-XI). Lo stesso «itinerario lungo e tortuoso» compiuto dalla Terza pagina riguarda, chiaramente, anche l'elzeviro: i cui barlumi risalgono «già in un'appendice corrieresca del 27-28 settembre 1880», quando «Luigi Capuana utilizza il termine alludendo all'elegante carattere tipografico di origine olandese ma anche al genere giornalistico «in voga». Nato sul «Corriere» da qualche anno nella forma primordiale del «risvolto», sin dal primo numero del «Giornale» (16 novembre 1901) l'elzeviro è presente nelle due colonne di destra della seconda pagina... il passaggio successivo prevede un giro da pagina 2 alla 3 nei casi, non rari, in cui la misura dell'elzeviro ecceda le due colonne. Tra il luglio 1902 e la fine del 1903 l'elzeviro comincia ad attrarre sempre più al suo fianco, in terza pagina, qualche servizio di contenuto artistico», (in *ivi*, pp. XI-XII).

² Fu Piovene a suggerire il taglio letterario nei resoconti dei viaggi: «Gli scrittori amano l'oggetto della loro osservazione, la seria verità, poiché amano la vita», (in Falqui, E., *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969, p. 121). Sempre Piovene riteneva che il giornalismo italiano fosse munito di una qualità letteraria di gran lunga superiore agli altri analoghi europei.

³All'inizio l'elzeviro fu «l'emblema prepotente d'una consorteria, quella rondista... diventò un idolo esclusivo cui era doveroso bruciare incensi...», (in Ajello N., *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974, p. 4).

⁴ «La «Ronda» rivendica il primato della letteratura come stile» (*ivi*, p.55), e i vecchi rondisti «trovarono nell'elzeviro una delle loro dimensioni. Diciamo pure la più specifica», (*ivi*, p. 57).

Gli scritti critici intorno a questo tipo di genere giornalistico non sono molti, citiamo solo quelli che ci appaiono i principali: *Giornalismo e letteratura* (1969)⁵ di Enrico Falqui, *Elzeviro* (2002) di Beppe Benvenuto e *Della scrittura mista e d'invenzione: ipotesi sull'elzeviro* (2018) di Massimo Onofri. È proprio quest'ultimo contributo che offre le sollecitazioni migliori sul destino dell'elzeviro nella storia giornalistica e letteraria del Novecento, e può tornare utile al nostro lavoro, considerato anche il rapporto, di stima e amicizia reciproca, che il critico viterbese strinse con Gesualdo Bufalino.

Ragionando sull'elzeviro come genere letterario, Onofri ha preferito mettersi in una zona interlocutoria. Consapevole che l'elzeviro rappresenti un unicum nel panorama europeo, ha lamentato una scarsa densità critica intorno alle opere sorte grazie a questo taglio giornalistico, (su tutte *Pesci rossi* di Emilio Cecchi pubblicato nel 1920), disapprovando la «vaghezza» con cui finanche il *Grande dizionario della lingua italiana* non smetta di definire l'elzeviro un «articolo di varia letteratura».

Sicché, nel concentrarsi nuovamente sulla storia dell'elzeviro, Onofri ha mostrato cosa renda difficile definire la natura di quel tipo di articolo. Sentiamo, per esempio, cosa dice dopo aver finito di commentare lo splendido incipit di *Pesci rossi* di Cecchi:

Ecco: l'elzeviro rilutta e non si risolve mai in poesia, ed è lontanissimo dal romanzo, ma della poesia e del romanzo continua a nutrirsi, ne conosce – mentre le corteggia – le potenzialità, vive con essi in una condizione di promiscuità, sicché attraverso poesia e romanzo, ma non cedendo né alla prima né al secondo, diventa continuamente “altro” da sé, si complica e si approfondisce. E lo fa, ... con grande evidenza, in vista d'una invenzione sciolta da remore, spinta sin quasi alla bizzarria, che lavora sul dettaglio, ma per forzarlo, per sondarne la dismisura. Ecco perché – mi verrebbe da aggiungere – quel termine ‘varia’ della definizione citata arriva a estendere il suo alone semantico sino a includere, tra le sue declinazioni possibili, anche quella di ‘mista’ e ‘d'invenzione’: ‘varia letteratura’, insomma, in quanto mista e d'invenzione. Senza dire, appena sotto pelle, della fin troppo nota vocazione saggistica che tutto irrori. Se le cose stanno così, e solo arrestandosi ai modi d'una scrittura già precocemente e perfettamente predisposta da Cecchi allo scopo, risulta davvero

⁵ In cui sono confluiti i contributi del precedente: Falqui E. (a cura di), *Inchiesta sulla «Terza pagina»*, Torino, Eri, 1953.

difficile, se non impossibile, ridurre i frutti dell'elzevirismo italiano a quella mera radice rondista, per di più dentro una tradizione notoriamente in ritardo sulla storia europea del romanzo e che, nei suoi momenti di eccellenza – mettiamo il Manzoni dei Promessi Sposi o il Gadda della Cognizione del dolore, entrambi di gestazione faticosa e pluridecennale –, ha essa stessa offerto campioni assai anomali, se non eterodossi, rispetto al genere, sempre in commercio, per altro, con qualcosa di non facilmente traducibile entro una dispiegata e pacifica vocazione narrativa⁶.

Dunque, per Onofri, l'elzeviro «formalmente» non può dirsi poesia o romanzo, ma con questi due generi vive «una condizione di promiscuità». L'elzeviro si nutre delle stesse «potenzialità» di quei due generi da cui si differenzia, eppure non ne ottiene gli stessi risultati. Esso «diventa continuamente 'altro da sé', si complica e si approfondisce»: è cioè qualcosa che non smette di trasformarsi e di sfuggire ad una definizione. Non è nemmeno un «saggio» sebbene venga «irrorato» di «una nota vocazione saggistica».

Ora, riassumendo il tutto, otteniamo tre condizioni: 1) l'elzeviro non è poesia, eppure nel nutrirsi della prosodia poetica dà l'impressione di poter convogliare in poesia, ma solo in parte; 2) l'elzeviro non è romanzo, sebbene possa costituirsi in frammenti e l'insieme dei frammenti possa generare, a sua volta, un tracciato che con la forma romanzo mantiene, al massimo, un rapporto di verosimiglianza; 3) l'elzeviro non è un saggio, non scorgiamo in esso un vero schema composto di: una premessa, un'argomentazione centrale e una conclusione. C'è solo una suggestione che abbaglia e intorno a cui si produce «un'invenzione sciolta da remore, spinta fin quasi alla bizzarria».

Nell'indagine sui rapporti tra giornalismo e letteratura, Enrico Falqui ha operato su una zona di criticità storica più grande. Tanto da attrarre nel suo campo magnetico una lista di scrittori insospettabili, per interessi e formazione, come il Magalotti, il Bellini e il Redi. Tutti autori della sfera scientifica, ciò non di meno, muniti di un linguaggio talmente elegante e

⁶ Onofri M., *Della scrittura mista e d'invenzione*, in «Paragone», anno LXVIII terza serie, Agosto -Dicembre 2017, pp. 88-9.

preciso da avere – è sempre opinione del Falqui - un rapporto di consanguineità col genere dell'elzeviro. Quegli autori, precisa lo stesso Onofri, hanno recuperato il «senso del vissuto» nei loro scritti: «quell'esperienza concreta, la natura viva delle cose, quell'*Erlebnis* che il rigore matematico copernico-galileiano-newtoniano avevano bandito»⁷ e che raggiungerà, in un incredibile percorso, il suo vertice con la «Teoria dei colori» di Goethe.

Ci sarebbe dunque «una convergenza tra prosa scientifica post-galileiana e quella elzevirista»⁸: la quale a sua volta genererebbe un nuovo e più interessante «rapporto tra letteratura e verità» che la scrittura finzionale non è riuscita a rendere.

E questo potrebbe spiegare perché in Italia, dopo aver avuto una grande tradizione poetica, e un difficile attecchimento della «forma romanzo»⁹, ci si sarebbe orientati verso le «forme brevi della scrittura».

Al pari di Falqui, Onofri ha compreso che la natura versatile e concisa dell'elzeviro lo fa essere un prodotto vincente da un punto di vista editoriale, eppure, anche lui, sondandone la polpa verbale, non riesce a trovarne l'osso decisivo che gli chiarisca di che organismo si tratti. Allora, non volendo cadere nella vacuità di quel «varie» di cui si è macchiato il *Grande dizionario della lingua italiana*, fa l'unica cosa saggia in una situazione di questo tipo: utilizza una specie di «procedimento per assurdo»: non cerca di dimostrare quello che l'elzeviro sia, ma sottolinea tutto ciò che esso non potrà mai essere. Finendo col parlare di «letteratura mista e d'invenzione» in un senso più ampio.

Il problema nasce dal fatto che la vocazione dell'elzeviro sembra quella di voler essere tutto, ma solo in parte: una perfetta monade quando viene

⁷ Ivi, p.91.

⁸ Ivi, p.92.

⁹ Alfonso Berardinelli si è espresso in maniera negativa intorno alla grossa mole dei romanzi pubblicati in Italia, giudicandoli spesso incapaci di provocare riflessioni e interpretazioni critiche: essi «non fanno storia». Spingendosi, addirittura, alla formulazione di una preghiera: quella di non incoraggiare la scrittura di nuovi romanzi, (Cfr. Berardinelli A., *Non incoraggiate il romanzo*, Marsilio 2011, p.10).

stampato sul foglio di giornale, oppure una splendida omeomeria di contenuti se è inserito nel contesto di un libro o di un'opera autonoma, come nel caso dei *Pesci rossi* di Cecchi. Opera alla quale si ispirerà, probabilmente, il Calvino de *Le città invisibili* (1972) e l'insospettabile Sciascia de *L'affaire Moro* (1978)¹⁰.

Nella storia della letteratura italiana non troviamo un momento preciso che possa aver fatto nascere l'elzeviro come «genere». Anzi, stando ai punti sopra elencati dell'intervento di Onofri, esso appare il risultato di una costante adesione e sottrazione di strumenti formali da generi già esistenti. Non importa se si tratti dell'insieme «poesia», «romanzo» o «saggio»: l'elzeviro rappresenterebbe, in modo sintetico, la zona d'intersecazione di tutti e tre i gruppi.

Se questo fosse vero, si dovrebbe ammettere che l'elzeviro riesce a unire zone e livelli di espressività differenti. Ossia: esso può funzionare come anomalia, a dispetto delle regole e dei perimetri definiti dai generi letterari. Risolvendo, si potrebbe dire, finalmente, l'annosa questione se sia o no fondamentale parlare di generi in letteratura.

In conclusione: la «criticità» che Onofri ha brillantemente analizzato nel corpo storico dell'elzeviro è all'origine di questa ricerca. Ci permette, facendo appello a quella intersecazione tra generi, di ascoltare i testi del Bufalino elzevirista come se fossero, talvolta, capitoli segreti dei suoi romanzi. Pagine piene di doppi fondi e passaggi invisibili, in cui l'autore comiso abbassa inconsapevolmente la guardia permettendoci di fare luce su ambiguità prima indecifrabili.

Per questa ragione, nei capitoli che seguono, rileggeremo (dov'è possibile) e metteremo a confronto coi romanzi e le poesie, solo gli articoli più funzionali ai temi via via scelti. Nel tentativo, come si è già anticipato, di innescare un nuovo percorso critico intorno alla produzione spuria di questo autore.

¹⁰ Cfr. Onofri M., *Della scrittura mista e d'invenzione*, cit., p. 94.

Il paese della «luce greca»

Ciascuno di noi ama fabbricarsi un Pantheon o “nobile castello” privato e vi fa entrare chi vuole, come al Circolo della Caccia¹.

Se si va a Comiso lo si può vedere il castello di Gesualdo Bufalino. Anche se occorre una buona vista e una certa quantità di fede, in lui e nelle sue parole. In quei luoghi dove, lentamente, è andato formandosi e poi scheggiandosi l’universo visionario dello scrittore. Da via San Biagio a piazza delle Erbe (dov’è sito il portico del vecchio mercato ittico, oggi sede della Fondazione Bufalino); da corso San Francesco a piazza Fonte Diana (il cuore di Comiso); dalla chiesa dell’Annunziata alla S. Maria della Grazia (in cui è collocata la cripta dei cappuccini). E non vi è dubbio, insomma, che - prima o poi - percorrendo gli stessi tracciati tanto cari a Bufalino, possano venire a materializzarsi le mura del palazzo-fortezza dentro il quale amava dimorare il nostro don Gesualdo.

Fu l’esperienza della parola a renderlo possibile. La parola che, in Bufalino, è venuta sorgendo alta e spigolosa, quanto una studiata architettura di torri, mura e feritoie². Qualcosa di simile al castello di Donnafugata: «concentrato delle più varie invenzioni, rimembranze, e suggestioni foniche e visive»³. Ma è una parola che, oltre a proteggere, è capace di incantare almeno quanto i giardini di Canicarao, tra i luoghi più amati dallo scrittore nella sua infanzia.

¹ Collura M., *Bufalino: la vita? Un patatràc*, “Corriere della Sera”, 16 aprile 1996.

² Anche Zago fa ricorso al concetto di baluardo nel definire il “tono Bufalino”: «un’idea antica, artigianale, umanistica, del lavoro intellettuale, segnatamente di quello letterario, visto come un estremo baluardo, benché malfermo e debole, eretto sul terreno sdruciolevole e infido dei tempi moderni, come un indispensabile argine di fronte al malessere del tardo capitalismo», (in Zago N., *Scrittore Segreto*, La Sicilia, il 14 giugno 2016).

³ Bufalino G., *Il fiele ibleo (A caccia del Gattopardo nelle bandite del principe)*, in *Opere/2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1016.

In generale, gli elzeviri dedicati a Comiso incoraggiano una lettura particolare e gelosa del territorio natio dello scrittore. Per prima cosa, Bufalino ci tiene a definire la distanza che esiste tra la sua Sicilia e le altre «Sicilie». In *Comiso, ancora*, nel parlare del ragusano, si legge:

Qui s'incontreranno città civili, di nobile architettura; popolazioni che, per avere patito meno la piaga del latifondo, e per avere serbato meglio l'eredità della luce greca, sono state fino a poco fa pressoché immuni dalla tentazione mafiosa, salvandosene attraverso una temperata saviezza, una gentile misura dell'anima. Dico "saviezza", dico "misura", benché a giudicare dai suoi edifici, questa sia terra di sfoghi barocchi. Solo che qui anche il barocco si bagna in un cielo di tenere fantasie, non si esalta di funebri zolfi ma si placa nel calcare dorato delle nostre cave⁴.

E dunque i comisani hanno ereditato «la luce greca» che li ha salvati dai mali sociali, garantendo loro «saviezza» e «misura dell'anima»: gli ingredienti giusti per estirpare l'ombra e l'inquietudine.

Altri elzeviri, com'è normale, sono meravigliosamente partecipi di sentimenti privati, oltre che ricchi di informazioni utili per meglio intendere da dove abbiano tratto origine certi temi, e cosa abbia sollecitato maggiormente l'autore. Per esempio, in *Comiso città teatro* si ascolta:

Qui infatti ogni persona tende senza sforzo a diventare personaggio. Ogni gesto si accalora e s'illumina di enfatico furore [...] Perché le immagini di morte qui premono dappertutto: dal monumento funebre del conte Naselli, nella chiesa dell'Immacolata, al gran mausoleo neoclassico dei Ferreri-Passanitello, nella chiesa Madre, dalla cripta dei cappuccini, su a Monserrato, dove decine di scheletri ripetono nelle loro nicchie la lezione monotona della polvere⁵

Ecco come, nell'attraversare quel paese ai piedi dei monti Iblei, riusciamo ad imbatterci nel motivo centrale della scrittura di Bufalino, sotto forma di monumento, chiesa, o angolo del camposanto. Esso è contenuto in tutti quegli idoli funerari di cui il luogo è allestito e che sono all'origine di quell'alterazione della sensibilità propria dell'autore:

⁴ Id., *La luce e il lutto (Comiso, ancora)*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 1250.

⁵ Ivi (*Comiso città teatro*), cit., p. 1247.

Turbamenti indimenticabili, nessuno dei quali, però, fu capace di emozionarmi – forse nel segno d’una vocazione precoce – quanto il primo incontro coi simulacri della morte nelle molte chiese e nei due camposanti, il vecchio e il nuovo, del mio paese⁶.

Tra questi ‘turbamenti indimenticabili’ non manca il monumento del bambino Giuseppe Cesareo Molè che si erge nel cimitero e che l’autore comisano ricorda nel *Malpensante*:

Nel camposanto del mio paese uno scolareto morto nei primi anni del secolo se ne sta in piedi vestito d’una marinara di pietra. Quando lo vidi la prima volta avevo i suoi stessi anni e decisi d’essergli amico, di giocarci in sogno la notte. Per qualche tempo mi riuscì, poi cominciai a sognare me stesso, da solo, in piedi sul medesimo piedestallo, col medesimo volume sigillato sotto l’ascella. Allora con spavento capii che quel libro era la vita-non vita di entrambi e che nessuno lo avrebbe aperto⁷.

Simulacri di morte differenti ma che si sporgono all’unisono e con clamore dallo stesso davanzale sul nulla. Di tutti, i più ricordati da Bufalino sono due: la cripta dei frati Cappuccini, presente nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, che entra sotterraneamente in tante pagine dello scrittore, ma si affaccia come libera citazione nel bellissimo racconto *Ciaciò e i pupi*, in *L’uomo invaso*:

A Ciaciò venne in mente l’ossario che aveva visto una volta nella chiesa dei Cappuccini di Comiso, coi santi padri e i romiti distesi nei loro sai di bigello, ma fatti polvere d’ossa, cineree guardie del niente⁸.

Di quelle salme, la scrittura del comisano riflette l’ostinazione a fissare la morte, nel suo ultimo indizio di umanità, con la cera delle parole⁹. Si

⁶ Id., *Saldi d’autunno (I simulacri della morte)* in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 650.

⁷ Id., *Il malpensante*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1059.

⁸ Id., *L’uomo invaso*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 457.

aggiunge un dubbio: che non sia la possibilità di un altrove, o la presenza o meno di una finestra sull'aldilà a tediare il Nostro, quanto la difficile accettazione del dolore terminale, come se non smettesse di portare - nel cuore - il suo timore di fanciullo, l'orrore dell'istante ultimo che vedeva segnato sui resti dei cappuccini, come il vero colpo di teatro del nulla. Quell'immagine dei frati doveva certamente suggerirgli un qualche scenario claustrofobico, la morte come luogo saturo e stretto in cui saremo adagiati per sempre, immobili, incapsulati nel silenzio. Una desolazione che continua ad agire dentro di lui per il resto della vita:

Dal ventre materno alla bara la mia non sarà stata che una storia di compartimenti stagni, di capsule: isola, paese, casa, famiglia, sanatorio, cassetto... Come navigare in un sistema di chiuse lungo un canale olandese in un romanzo di Simenon.¹⁰

La morte agisce dentro di lui come una tortura fisica e psicologica insieme. Le parole possono rasserenare l'anima, non il corpo. Bufalino è prigioniero di un dualismo congenito, non organizzato dal pensiero: vi è una «vita del corpo» che segue i suoi accadimenti materiali, che deve sforzarsi di accettare la ruota della storia locale e generale, che può scegliere di partire o restare. E poi c'è la «vita dell'anima» che si nutre di esperienze libresche, delle musiche della grande poesia, compresa la pittura, la fotografia, il cinema. A volte, quando il comisano è investito da un dubbio trasversale alle due sfere vitali: i destini di entrambe sembrano avvicinarsi, senza però

⁹ «Scorrere in un tempo fermo, tuttavia, è possibile mai? E viceversa, ricchi solo di parole, armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse? Parole, mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità, i gesti senza passione... Come già da bambino, quando le cercavo nel vocabolario, e ciascuna sembrava una dea che nasce dal mare. Parole inventate e tempo sospeso: questa la mia ricetta per essere felice. Del resto, sin da prima, al tempo delle elementari, l'avevo scoperto ogni lunedì in una pagina del *Corriere dei Piccoli*, a un chioschetto di fronte alla scuola. Qui m'incantavo a guardare dietro Mio Mao i verdi prati, l'azzurro del cielo, i rossi tetti, tutto un paese angelico dove il tempo era morto ma morire non si poteva. Da allora ogni sillaba mia cerca Arcadie dipinte, senza un grumo d'umano, con una cascata ferma a mezz'aria, un mulino dalle pale immobili, un ramarro fra due pietre, addomesticato al sole: una pace. In un mattino che non diventerà mai mezzogiorno», (in Id., *Argo il cieco...*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 306-7).

¹⁰ Id., *Il malpensante*, cit., p. 1060.

coincidere mai. È come se l'anima di Bufalino provi a conciliarsi col suo corpo, ma questi, puntualmente, la disillude a causa di paure e di timori infondati. Ad esempio: desidera stare vicino all'amico Romanò ma non ci riesce mai sul serio, sogna di viaggiare eppure non lo fa e quando ci prova ne ha spiacevoli conseguenze: come l'episodio del viaggio in Germania, a Colonia, durante il quale, colpito da un fortissimo attacco di nostalgia, prega l'amico che lo riporti a casa¹¹. Vorrebbe essere circondato da persone più stimolanti intellettualmente, eppure si accontenta dei vecchi amici presenti al circolo del suo paese¹². Il suo eterno disimpegnarsi o rimandare l'azione pare giustificare l'assunzione di quel motto di Chesterton ricordato nel *Malpensante*: «Il miglior modo di prendere un treno è perdere il precedente.»¹³ Una sentenza che potrebbe essere estesa anche su altri aspetti della vita. Bufalino, però, non ha mai nascosto di soffrire anche di cali di autostima considerevoli e che vedesse spesso negli altri quello che a lui mancava: «È più facile amare gli altri che sé. Degli altri si conosce il meglio, l'antologia...»¹⁴

Va detto, comunque, che non tutti i simboli funerari di Comiso fanno a Bufalino lo stesso effetto. Per esempio, in più di una riflessione, egli contrappone le «cineree guardie del niente» dei cappuccini al mausoleo marmoreo del conte Gaspare Naselli della chiesa di S. Francesco

¹¹ Ne *Il viaggiatore mutolo* Bufalino farà riferimento proprio al quel viaggio in Germania e allo spaesamento provato dal non conoscere nemmeno una parola di tedesco: «Una condizione infelice, da paria, da lebbroso. Ci si sente d'improvviso orfani sopra la terra, esclusi da quel bene supremo su cui riposa ogni senso di civile comunione e cultura e che è l'oralità colloquiale. Si ha un bel satollarsi di paesaggi, di monumenti. Ci resta chiusa con tre giri di chiave, se non possiamo disserrarla dicendo e ascoltando parole, l'anima della gente», in Id., *Saldi d'autunno (Il viaggiatore mutolo)*, cit., p. 839.

¹² Sentiamo cosa riferisce a Romanò nel maggio 1950: «Non scrivo nulla ho quasi, ho vaghi progetti. La letteratura, almeno nella sua accezione quotidiana di commerci complicati e risse e parole, mi appare sempre più una cosa proibita e ostile, forse non serve la mia vita, forse io non so vivere fuori del deserto, e certamente le mie parole non servono agli altri se così poco servono a me. Per questo anche mi piace questa provincia di lune dolci e di amici mediocri che amo e mi amano e con cui passeggio senza dir nulla», (in Romanò A. - Bufalino G., *Carteggio di gioventù*, a cura di Nunzio Zago, edizioni Il Girasole, Catania, 1994, p. 95).

¹³ Bufalino G., *Il malpensante*, cit., p. 1031.

¹⁴ Ivi, p. 1040.

all'Immacolata. Là dove il "Conte Rosso", elegantemente scolpito, pare immerso in un dolce sonno, come se contemplasse senza turbamento i suoi pensieri. Quest'ultima era forse l'immagine più cara a Bufalino, la forma dentro la quale avrebbe voluto cristallizzare una volta per sempre le sue paure. Se avesse potuto, avrebbe scelto di addormentarsi come il conte Naselli. Ma quella figura, frutto dell'opera di Antonio Gagini, la si comprende appieno solo in rapporto alla precedente. Il volto gentile e proteso del conte, infatti, si carica di quel suo obliquo candore quando lo si affianca, nella mente, alle orbite vuote dei frati della cripta (e non alla sinistra goffaggine del monumento del povero bambino Molè, nel camposanto). Pur essendo tutte forme dello stesso destino. Il conte Naselli «dorme» e non sembra morire: a lui è forse concesso il lusso di sognare nella morte? In tutti quei monumenti Bufalino aveva davvero trovato un'immagine fedele di cosa ci attende? Un «clic pietrificato» del mistero più grande? Possibile che il suo turbamento dipendesse dal credere vere le raffigurazioni di quelle opere?

Per rispondere a queste domande, è necessario intrecciare la vita del Nostro con l'opera che da lui è venuta costituendosi. Sprofondare negli stessi amari turbamenti, ascoltare le sue piccole resurrezioni e fare attenzione ai termini utilizzati. Per afferrare la «tenebra» che lo atterrisce conviene carpire, per esempio, che cosa sia, per Bufalino, la «luce» e come siano venuti declinandosi quei concetti di «vista» o di «visione» ad essa connessi. Dal "Sole" di Sicilia e di Comiso, infatti, Bufalino ha ricevuto la prima vera educazione alla «luce». Un aspetto davvero determinante e che non lo abbandonerà mai, specie a sentire ciò che egli scrive in quell'elogio della solarità siciliana (*Il nostro sole*), quando riflette sul suo rapporto con la luce, giudicato inestinguibile, anche se non sempre felice:

Se il sole dell'isola mi pare inimitabile è solo perché inimitabile è la memoria che ne conservo nel cuore: di un ragazzo in una vigna di vespe, lui solo sveglio con un libro, nella siesta universale; felice o infelice, chissà, ma già esperto a riconoscere in ogni pletora della vita un gusto di putrefazione.

Poiché in nessun posto come qui lo splendore corre lungo un ciglione di funebri spine; né v'è raggio che non trabocchi dal cielo come il sangue da una ferita...¹⁵

Il «Sole» siciliano è «inimitabile»: mantiene la sua memoria individuale accesa come gli occhi del ragazzo che è stato: «felice o infelice» non importa, già capace di «riconoscere» nella vita «un gusto di putrefazione» - e forse anche il gusto per le pose leopardiane, per quella cultura di «funebri spine» di cui si nutrirà il suo stile barocco. Ma non è tutto. Giacché aggiunge: «né v'è raggio che non trabocchi dal cielo come il sangue da una ferita...» e questa non è solo una potentissima immagine lirica. Bufalino è qui testimone di un vezzo tipico della sicilianità, quello di considerare le evidenze empiriche a cui la luce sottopone lo sguardo come uno “scandalo”. La luce sveglia le «cose» dal loro torpore: le rivela come simboli universali - le allontana dall'individuo. Non vi è dunque un semplice «trascorrere del tempo» da considerare, piuttosto una “caduta”, una “perdita” che le cose subiscono quando sono messe in evidenza. Nella luce tutto si de-finisce. In essa noi scopriamo il nostro destino fugace, il nostro instancabile morire. Ma la «solarità» e tutto ciò che essa comporta era già emersa nell'esperienza dei romanzi, per esempio in *Argo il cieco* si parla della Sicilia, come di un'isola capace di mille resurrezioni. Mai stanca di ricominciare il gioco della vita da capo, per quanto provata:

Ma come sembrava lontana un secolo, quanto sembrava remota, la sozza guerra, la sozza morte! Rinascevamo convalescenti al sole; più ancora: incapaci di morire, invulnerabili nell'uno e nell'altro tallone. E tu anche, Sicilia, isola mia, ti davi il rosso alle labbra, tornavi a civettare con la vita di nuovo. Sotto il sole che non s'è mai accorto di niente, non sa d'invasioni, grandini, mafie, alleva solo imparzialmente vespe su questa cesta di fichi e mosche su quell'ucciso, sotto un ulivo sciancato¹⁶.

Bufalino ricorda che: «rinascevamo convalescenti al sole», dentro la luce sempre nuova del giorno. Ma di quella stella l'uomo non possiede che una

¹⁵ Id., *Saldi d'autunno (Il nostro sole)*, cit., p. 659.

¹⁶ Id., *Argo il cieco...*, cit., p. 379.

scienza parziale. La stessa «Sicilia» tornava «a civettare con la vita» nella piena indifferenza di quell'astro, o come egli dice: «sotto il sole che non s'è accorto di niente». E non appare una semplice chiusura di periodo: Bufalino comincia a dissotterrare una delle sue radici filosofiche: il pessimismo. Non un pessimismo spicciolo o capace semplicemente di manomettere «verità» minori, quelle che bastano agli uomini di paese. Al contrario, l'indifferenza del «Sole», è il segnale di un'indifferenza cosmica: che si tratti della Storia degli uomini o quella dell'Uomo non importa. Il «Sole» («Dio» o «l'universo») che «non si è mai accorto di niente» raggia cioè una «luce neutrale», il cui ostinato e meccanico gioco dell'evidenze fa della Terra il teatro dell'insensato. Lo «scandaloso» spazio in cui ciò che accade potrebbe pure non accadere: nulla cambierebbe nel bilancio siderale. È questo «pianeta di non sensi» presidiato dall'universale indifferenza dimostrerebbe forse, e ancora una volta, l'esistenza di quel «pirandellismo di natura» di cui parlava Sciascia? E poi, al netto della Sicilia, quanto dista la posizione bufaliniana da quella «natura maligna» del Leopardi? Quella Natura che non aiuta e che non sente il bisogno di farlo, anzi, propriamente: non si accorge nemmeno che quel bisogno esiste, ma seguita ad operare freddamente i suoi computi di vita e di morte.

Eppure, spesso, Bufalino parla del «Sole» (o della «luce») nella forma di una vigilanza superiore: come se si sentisse assediato, quasi. Così che - su questo terreno - potremmo essere tentati d'incoraggiare vecchie scommesse filosofiche: per esempio, quando si guardano le cose nella dimensione del giorno si assiste, - «eleaticamente», - ad una specie di evento, ad uno svelamento dell'essere del mondo, ad una messa in discussione delle «opinioni degli uomini» e della loro fede nelle false «verità». E che la formazione classica di Bufalino agisca, costantemente, nel suo cervello di coltissimo analista e osservatore del territorio siculo, è dimostrato dalle *Istruzioni per l'uso della Sicilia*, contenuto ne *Il fiele ibleo*, in cui troviamo una citazione interessante in riferimento al «tema della luce»:

La Grecia ci ha educato al gusto della luce, dell'armonia; ci ha insegnato a erigere contro la volta celeste la forza pura delle colonne; ma ci ha insegnato anche a correggere le stasi della ragione con le spine dell'ironia, a ravvisare dietro il volto radioso di Apollo la smorfia ebbra di Dioniso...¹⁷

Non potevamo sperare in qualcosa di meglio: «La Grecia ci ha educato al gusto della luce» è un'importantissima confidenza che l'autore ci ha lasciato. Significa che quando parla di «luce», «luminescenza» o «vista», Bufalino ha in mente l'insegnamento dei greci. I quali associavano la capacità razionale del «vedere» al «volto radioso di Apollo» e che montavano contro le «stasi della ragione» le ironie o meglio «la smorfia ebbra di Dioniso».

Riassumendo: da un lato, il «Sole» comisano del Bufalino fanciullo, (che «alleva solo imparzialmente vespe su questa cesta di fichi e mosche su quell'ucciso, sotto un ulivo sciancato»), resta a presidiare in modo neutrale tutti i monumenti funerari della «vita del corpo»; mentre la «luce greca», la misura ellenica della ragione, nutre la «vita dell'anima»: costruisce «la vista» opportuna che conduce «all'armonia» che ha insegnato agli uomini come «la forza pura delle colonne» si eserciti «contro la volta celeste». Dacché se ne deduce che «l'armonia», oltre che motivo estetico, è da considerarsi come sinonimo di «forza», di «strategia di difesa», di «resistenza» contro le evidenze che dimorano sotto «la volta celeste». Ecco, allora, da dove nasce il «castello» del Nostro: esso è il risultato di «quell'apparato di luce» che adesso meglio s'intende. Una luce che è «studiata armonia»: geometrica programmazione del bello - con annessi gli strumenti che a quel «bello» avvicinano, siano esse citazioni, allusioni o rimandi. Sicché è l'educazione alla luce che produce il barocco bufaliniano, per quanto l'autore non neghi che la genesi sia più antica e complessa. Per esempio, quando sostiene che la passione per gli eccessi della parola derivino ai siciliani dai fasti del barocco spagnolo:

¹⁷ Id., *Il fiele Ibleo (Istruzioni per l'uso della Sicilia)*, cit., pp. 981-2.

Gli spagnoli ci hanno contagiato l'iperbole e la superbia, il fasto delle parole e dei riti, la magnanimità del gesto cavalleresco, ma, con essi, il sapore della cenere e della morte...¹⁸

E sarà pur vero: giacché non v'è dubbio che un certo contagio iberico abbia nutrito la passione per quel barocco. Ma, si sa, la Sicilia è terra di contagi, di costumi e mentalità diverse: soprattutto di parole e linguaggi. Un'isola babele che ha mantenuto nelle sue viscere quelle differenze: talvolta camuffando i suoni, scomponendo le parole, tagliando delle sillabe. Gli stessi scrittori siciliani, nati in avamposti differenti dell'isola, riflettono il risultato di quei contagi: il racalmutese Sciascia, nel suo stile essenziale e geometrico, mostra una tipica ascendenza araba e si contrappone all'ellenico Bufalino che gode dell'abbondanza estetica dei classici ma non disdegna neppure le novità e le avanguardie.

L'eredità araba ed ellenica che questi illustri siciliani hanno ricevuto, li ha spinti verso progetti differenti, e non solo stilisticamente. Le *Parrocchie di Regalpetra*¹⁹, in cui l'analisi storica, economica e antropologica di un paese è eseguita con metodo scientifico e archivistico, mantiene un suo notevole livello narrativo, ma non si può dire simile alle autobiografiche *Calende greche* di Bufalino. Certo è che tra *Kermesse*²⁰ e *Museo d'ombre*²¹ si trova una comunanza d'intenti, pure editoriali, visto la data di uscita di entrambi i testi: ma la cernita di espressioni raccolte da Sciascia e l'almanacco degli antichi mestieri di Comiso sono trasposti sulla pagina con una partecipazione diversa: più matura la prima, maggiormente nostalgica la seconda. Del resto lo stesso Sciascia non era uomo di semplici nostalgie: per quanto potesse trovare falle nella realtà, preferiva accettarla. Anche quando lo interrogarono sul destino del dialetto siciliano si mostrò un inguaribile realista: evitando di erigere inutili barricate a difesa dell'idioma isolano, e preferendo accettare «fatalmente» le decisioni della «società dei

¹⁸ Ivi, p. 982.

¹⁹ Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, Laterza, Bari, 1956.

²⁰ Id., *Kermesse*, Sellerio, Palermo 1982.

²¹ Bufalino G., *Museo d'ombre*, Sellerio, Palermo 1982. L'edizione però alla quale faremo riferimento è quella presente in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 149-230.

parlanti». Non mancando però di rifugiarsi - almeno quanto Bufalino - nella sua dichiarata francofilia quando sentiva il bisogno di rigenerarsi di suoni e metafore di bellezza.

Ma alla Comiso di Bufalino mancano i retroscena mafiosi e le tragedie che hanno avuto come sfondo le zolfare di Racalmuto. In quella Sicilia «babba» («bonaria» come a dire «innocente») in cui egli è cresciuto, solo l'ombra prodotta sul suo capo da quegli accennati simulacri funebri lo stimolavano a combattere le difficoltà economiche e le privazioni conosciute da fanciullo. Lasciando nella mente un tracciato preciso, sul quale non tardò a muoversi la sua immaginazione: prendendo spunto da ogni pezzetto di paese, ogni volto di comisano e ruota di carro. Tutti elementi indovinati per allestire i teatri che venivano schiudendosi nella sua vita («Teatro il sole e la luna, teatro ogni stagione. Teatro i funerali, le feste; gli odi, gli amori... quando non si dissimulano dietro la maschera d'un sofisma o di un'omertà...»²²), dove, per l'appunto, i «sofismi» sono trattati alla stregua delle «omertà», in un palcoscenico insensato in cui la «sensatezza» di ogni «verità» non può avere valore. Ma dove pure, in virtù di quella differenza che facevamo valere poc'anzi, esistente tra l'anima e il corpo, tra l'indifferenza universale e la «luce greca», tra l'esistenza di un luogo dalle origini misteriose e il ricorso alla ragione «apollinea» per fare ordine: si cerca comunque di produrre uno spettacolo che meriti il «Riessere», la medaglia dell'eterno. Sperando che nessuno si domandi: quanto ha senso affaticarsi a «riessere» in un universo, già «indifferente» alle faccende umane, e che seguirebbe comunque ed eternamente a restare tale, malgrado i nostri meriti e le nostre conquiste?

In *Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello*, insiste il concetto della «morte» vissuta come “scandalo”, l'inesauribile teatralità della vita e la miracolosa funzione riabilitativa del mito. Non solo: ritorna anche qui quella “scrittura di luce” con la quale la morte aggiorna il suo triste computo:

²² Id., *Il fiele ibleo (Istruzioni per l'uso della Sicilia)*, cit., p. 984.

La morte come scandalo, la vita come teatro, il mito come miracolo. La morte come castigo di una forza di sole che ci grida negli occhi; la vita come stupore e inverosimiglianza per le sue infinite contraddittorie parvenze; il mito come discesa nelle viscere buie dell'ancestralità, nel terriccio arcaico che ci sta dietro le spalle. Tutto questo alla luce d'una sfiducia organica nella storia e nei suoi progressi ingannevoli²³

Il «mito» può rappresentare un ponte temporale tra chi siamo e chi abbiamo dimenticato di essere stati. Esso è certamente uno strumento di conoscenza della realtà, ma solo nella misura in cui riesce a mutarla in una disposizione «miracolosa» del tutto. E questo, in verità, risulta più un elemento «dionisiaco» che non «apollineo». Il ricorso al mito distoglie dalla superbia di poter credere in una soluzione appagante, di poter fare luce sempre e comunque. Potremmo sostenere, facendo leva sulle osservazioni precedenti, che il ricorso al mito da parte di Bufalino rappresenta uno di quei momenti in cui l'anima si piega alle esigenze del corpo e lo assiste «favolosamente», perché in lui si plachi il dolore di ciò che lo attende, si sparga quel «gusto di putrefazione». Come altrimenti intendere l'espressione «discesa nelle viscere buie dell'ancestralità»²⁴? Una discesa nel buio, nel profondo, nel nostro primitivo essere, fatta in questi termini, significa costeggiare la filosofia di Nietzsche, e non solo per l'assunzione del binomio apollineo-dionisiaco. Vuol dire sposare le oscillazioni umane di quei due momenti come il massimo risultato che la stessa «educazione alla luce greca» ha offerto sia al filosofo tedesco che allo scrittore siciliano. Quando Bufalino la pensa così, però, non fa che trasmutare il suo pessimismo in una forma di nichilismo: ma giacché egli non smette di sconfessare finanche il linguaggio come forma di predicazione efficace della realtà, ci troviamo curiosamente a trattare una

²³ Id., *Saldi d'autunno (Parole nell'occasione d'un premio di provincia intitolato a Pirandello)*, cit., p. 687.

²⁴ *Ibidem*.

forma di nichilismo alla Gorgia più che a rilevare una perfetta adesione all'autenticità dionisiaca nella quale tanto confidava Nietzsche.

Tornando ai romanzi: neppure nella *Diceria*, Bufalino riesce a tacere il luogo in cui è stato educato alla luce; quella Comiso che - seppur non citata esplicitamente, - gli ha reso la «chiarezza della mortalità», specie negli anni in cui sperimentava la scrittura:

Quanto a lungo ho creduto in me, e quanto a torto, davanti a questo scrittoio di finta pelle, accanto a questa portafinestra, da cui si vede ancora la stessa piazzetta da niente, un fazzoletto di sole disabitato e fermo²⁵.

In questo passaggio molto sentito, il protagonista mostra senza filtri il suo sentimento sconfitto. Il paese senza nome in cui il reduce ritorna è certamente Comiso: con tutti gli aspetti che la caratterizzano: la piazzetta, le campagne, le stradine e i volti curiosi dei compaesani. Ma è anche la Comiso dove la «luce affilata» svela le maschere delle cose, in una cruda indifferenza che rende la vita insopportabile:

Oh avrei voluto che veramente tutto attorno a me franasse in un tracollo di polvere, ore creature parole: ogni istante era un affilato coltello di luce a cui offrivo pazientemente le mani²⁶.

Ma in tutta la *Diceria dell'untore*, il «sole» e «gli uffici della luce» vengono costantemente rievocati nei momenti più importanti della storia. È nella luce del giorno che si scopre il pallore dei malati della Rocca: quelle anime condannate alla morte ma che solo nella luce svolgono gli ultimi esperimenti di vita:

Finimmo così col trovarci un'alba fianco a fianco di fronte allo stesso primo sbieco raggio di sole, senza più un pretesto che c'impedisce di parlare e di dire contemporaneamente la stessa cosa: «Come ti chiami?»²⁷.

²⁵ Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 57.

²⁶ Ivi, p. 58.

Anche il tempo intrappolato negli orologi cerca di raccogliere la luce, rendendo ancora più straziante il trascorrere delle ore («Scorrevano sul quadrante le ore, grani di lenta insostenibile luce»²⁸). Dentro una splendida luce siderale, una «stazione di stella», Marta è convinta possa ancora trovarsi a transitare il suo amore passato per l'ufficiale tedesco:

Penso che se uno potesse correre più presto della luce e sopravanzarla e fermarsi ad aspettarla in qualche stazione di stella, vedrebbe replicarsi per intero tutto il rotolo del passato. Mi consola pensare che in un raggio ancora in cammino c'è lui che mi bacia e mi parla, e che qualcuno in capo al cielo non sa ancora ch'è morto»²⁹.

Altrove, anche la tenue presenza del «Sole» è motivo d'affezione. Infatti, per quanto persista la sua indifferenza di astro, il suo occhieggiare la vita terrestre senza interesse, esso rimane qualcosa a cui comunque ci si affida («E seppure il sole era presso a morire, resisteva sulle mie mani la sua lontana carezza»³⁰).

Dicevamo che i riferimenti a Comiso, presenti nelle opere, sono innumerevoli. Per esempio, nel paese ibleo si mantiene l'usanza antica di «còggiri 'na missa» da parte di ogni fedele. Per farlo, il fedele si reca di porta in porta chiedendo un obolo da rendere successivamente alla chiesa interessata alla celebrazione. L'obolo³¹ si trova, seppur in forma più mitica, anche nel finale della *Diceria*:

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Ivi, p. 53.

²⁹ Ivi, p. 70.

³⁰ Ivi, p. 124.

³¹ A questo proposito, è interessante notare che tra le carte dell'ultima stesura della *Diceria* studiate da Francesca Caputo, nell'elenco di titoli possibili presi in esame da Bufalino per la sua opera d'esordio, compaia anche quello de "L'obolo falso". A maggiore sostegno dell'importanza assunta dall'obolo come simbolo del "viaggio nel passato" affrontato dal reduce nel romanzo. (Cfr. Id., *Note ai testi*, in *Opere/2.1989-1996*, cit., p.1330).

...avrei preferito starmene zitto e portarmi lungo gli anni la mia diceria al sicuro sotto la lingua, come un obolo di riserva, con cui pagare il barcaiolo il giorno in cui mi fossi sentito, in séguito ad altra e meno remissibile scelta o chiamata, sulle soglie della notte³².

Quella notte che è il «viaggio finale» si compone quindi di un'altra reminiscenza comisana: è un'associazione antica, uno dei tanti elementi della Comiso «umana». Alla Comiso «naturale», invece, distesa ai piedi degli Iblei, circondata da splendidi carrubi, e attraversata dal fiume Ippari, antico custode dei suoi ricordi di fanciullo, Bufalino dedicherà tanti versi giovanili, tra i quali la lirica *Al fiume*:

Ippari vecchio, bianchissimo greto
a te ho consegnato la mia infanzia,
l'empia novella t'ho raccontato.
Come serpi nelle tue crepe
Stanno tutti i miei giorni ad aspettarmi,
sotterrata nell'acque tue
c'era la pietra del mio cuore.

Ippari vecchio fiume di vento,
voglio un'estate venirti a trovare.

Quanta rena di tempo è volata
fra le tue sponde di luce veloce,
quante tacquero trecce scellerate,
ai davanzali che non scordo più³³.

[...]

Nell'*Isola nuda* contenuta in *Saldi d'autunno*, Bufalino descrive la sua terra partendo dalle differenze cromatiche che la natura isolana via via offre allo sguardo. E si può carpire come «l'acqua» sia probabilmente l'elemento sul

³² Id., *Diceria dell'untore*, cit., p.142.

³³ Id., *L'amaro miele*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 747.

quale baudelerianamente insiste di più³⁴. Non solo l'acqua del mare, che ricorre in molte delle sue opere, ma soprattutto quella dell'Ippari che, data la vicinanza a Comiso, era un luogo molto frequentato dai ragazzi del paese. L'Ippari e lo scenario naturale che lo accompagna, fatto di erbe, alberi di melo e animali (bisce e rane) ritornano in altre opere come indizi di una poetica duplice: 1) il fiume come metafora eraclitea dello «scorrere del tempo» fin troppo ovvia; 2) Il fiume come luogo in cui non ci si stanca di «immergersi» come dentro ad un Lete, per sollecitare una dimenticanza, un oblio di ricordi che liberi il cuore dal patimento di rivivere gli avvenimenti tristi della propria vita. In *Museo d'ombre*, l'Ippari diventa *L'acqua «'o pumu»*: l'acqua dove c'è il melo:

Un tempo l'Ippari fu un fiumicello leggiadro, fra due sponde tutte verdi e arborate. Sul suo greto, non ancora calcinato e deserto, cadevano foglie d'ibisco e si torceva la biscia acquaiuola. Dove il fiume faceva laghetto, sotto un melo, se ci si assopiva, a mezzogiorno, dopo aver giocato a catturare e a liberare dieci volte di fila una rana, non era raro vedere, tra le palpebre semichiusse, emergere grondante e nudo dal bagno il corpo sovrumano di Diana³⁵.

Il mito di Diana che emerge dalle acque è spesso citato³⁶ quando Bufalino parla dell'Ippari. Come se quel ricorso mitologico, oltreché nobilitare il

³⁴ «A cominciare dal perimetro costiero, un circuito di meraviglie, lo stesso di cui s'invaghirono nei secoli mercanti e predoni, giungendo un mattino dal mare. E vi s'accampano bianche città, ne sporgono promontori aggressivi, lingue di lunga sabbia vi corrono intorno, umide, lisce, dove il calcagno voluttuosamente s'affonda; quando non se ne formano mucchi mobili, sorta di ondose mammelle che il vento foggia a suo gusto e dissolve. Non vi sboccano fiumi di maestoso volume, ma acque magre dai nomi felici: Simeto, Ippari, Irminio, Salso, Platani, Anapo, Cyane... le cui foci cercano quiete in segreto fra sipari di canne e, in un caso, fra ciuffi di moribondo papiro». In Id., *Saldi d'autunno (L'isola nuda)*, cit., p. 637.

³⁵ Id., *Museo d'ombre*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 177-8.

³⁶ Altrove, in *Museo d'ombre*, leggiamo: «U cuozzu r'Apollu. Il colle d'Apollo. Badate, qui siamo sangue dei greci, il paese si chiamava Casmene e si bagnava nell'Ippari, potete chiederlo a Pindaro. Qui i numi sono di casa, il colle sopra l'abitato (lo scalavamo ragazzi) ebbe nome da Apollo, la fonte in mezzo alla piazza chiese battesimo a Diana», (ivi, p.183). Nel *Malpensante* scrive: «Lettura, vizio precoce: da ragazzo, raccattavo i giornali unti di pesce che trovavo per strada, li facevo asciugare, li leggevo di notte. Max Jacob (*Le cornet à dés*) raccontò d'aver incontrato un centauro sulle strade di Bretagna, D'Annunzio in Versilia. Altri ha visto per fiumi e mari orche, sirene... Ma io che dovrei dire di quella storia con Diana, mezzo secolo fa, laggiù, dove l'acqua dell'Ippari faceva gomito, sotto l'ombra verde d'un melo?», (in Id., *Il malpensante*, cit., p. 1082).

luogo, venga assunto come un viatico, un pretesto per consegnare la sua «memoria stanca» al candore dell'acqua che scorgeva da fanciullo, e ci mostra un'altra «soluzione lirica» per liberarsi dal peso della vita.

L'associazione tra l'Ippari e l'infanzia, infatti, è sempre ribadita: nella poesia, abbiamo trovato un «a te ho consegnato la mia infanzia»; altrove, nel *Malpensante*: «L'ippari della mia infanzia» oppure «nell'Ippari mi bagnai da bambino»³⁷. Un'insistenza che conferma quanto le acque di quel fiume rappresentassero il riparo istintivo della sua prima vicenda umana. Anche in *Calende Greche*, la sua fantasmagorica autobiografia, non dimentica di occuparsi dell'Ippari nel *Sillabario del peccato (1933)*, forse con un tono differente, ma che ci offre maggiori ragguagli:

Oppure si scende all'Ippari, dove il fiume s'allarga in laghetto, nel luogo chiamato «acqua del melo», e vi s'intravide una volta, poi sparì fra le canne (era una dea? Una lavandaia?) un corpo immenso e nudo di donna. Poiché non si scorge anima viva, ci si adagia a prendere il sole, supini sulla sponda, con un filo d'acetosella da masticare fra i denti; o fumando mezza Indigena fetida, dal sapore di magnesio. Gli occhi pesano, ora; piace, prima di chiuderli da un sonnacchioso spioncino osservare la corrente che s'aggrappa sopra un avanzo di legno arenato nel limo, sia scheggia d'anta o magliolo di vite; quindi in vorticosi mulinelli sdoppiarsi. Più tardi, quando non si spera più che dal gorgo emerga una donna, meno che mai, la *culorva*, rugoso drago acquaiolo, dagli occhi gialli, dalle squame color del fango, si tenterà senza esito, prima di venirsene via, di accendere con una cicca fumate nelle erbe secche un falò...³⁸

E in quel «sonnacchioso spioncino» dal quale si osserva «la corrente che s'aggrappa sopra un avanzo di legno arenato nel limo» si trova, alla fine, la conferma di come già nel fanciullo Bufalino si fosse manifestata una densità riflessiva sul tema del «mutamento» eracliteo, della

³⁷ «Memorie. L'Ippari della mia infanzia: un Gange, un Mississippi. Spaventi di allora: 'a culorva, cioè la grande biscia di fiume; "a cura draunara" che era la coda del drago o tromba marina; i briganti Salibba e Intaglietta; 'u filu 'u zingaru, il passo dello zingaro, dove s'appostavano...

Memorie. Nell'Ippari mi bagnai una volta da bambino. Mi tolsi le scarpe, le calze, le posai sul greto. Una calza se la portò via la corrente. Io piangevo finché dal fiume uscì una grande donna ed era nuda, mi prese una mano, mi condusse a riva. Forse era una lavandaia, forse Diana», (ivi, p. 1116).

³⁸ Id., *Calende greche*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 33.

«trasformazione», della lenta sconfitta delle cose materiali. Un tema che lo atterra, come se si trattasse di un altro e più «dinamico» simulacro di morte e di paura:

Paura della culorva, laggiù, dove l'Ippari trova il mare, biscia e drago grandioso, che ti avrebbe inghiottito intero, dicevano, risalita solo per te dalle ceche pieghe d'abisso.³⁹

Quella “culorva”, ma in generale il simbolo della «serpe», ritorna più volte nelle pagine del Nostro e sempre con riferimento a cose, persone o aspetti presenti in Comiso. Per esempio, nella *Diceria* ascoltiamo:

Tutto era come prima, non avevano toccato nulla: un nido di serpi, un pozzo di raccapriccio. Con ogni serpe al suo posto⁴⁰.

La serpe⁴¹ è l'immagine edenica del diavolo, del male, della presenza negativa. Ci basti in questa sede sottolineare quanto il ricorso a quel sostantivo, nella poesia o nella prosa bufaliniana, sia spesso spia di un'insofferenza che l'autore aveva nei confronti di aspetti della sua casa o dei suoi compaesani. Per quanto, diciamolo, non lesinasse parole luminose per la sua amata Comiso. In lui persisteva un conflitto evidente: di quel luogo era capace di avvelenarsene quanto una sua privatissima Recanati o di difenderlo, nonostante tutto, dalla stupidità del presente, nel suo *Museo d'ombre*:

Nessuno ci pensava più, nessuno poteva immaginare che di tanti luoghi d'un tempo, desueti o distrutti, questo solo, il più sinistro, dovesse risuscitare, riverniciato a nuovo, ospizio di altri e tanto più stupidi e perfetti congegni per ammazzare, chiamati (chissà cosa vuol dire) Cruise...⁴²

³⁹ Ivi, p. 173.

⁴⁰ Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 57.

⁴¹ Anche nell'epistolario con Romanò, si ascoltano passaggi di questo tipo: «I miei Autunni, delirare immobile del vespro sul povero oro degli orti, il cielo che si sgretola nel vento; le mie Estati, vipere in un grappolo di luce, lapidazione del sole...», (in Romanò A. – Bufalino G., *Carteggio di gioventù*, cit., lettera del 26-27 novembre 1943, p. 26)

⁴² Id., *Museo d'ombre*, cit., p. 184.

E altrove aggiungeva:

Felice? Ahimè, lo sai bene, felici quaggiù non siamo mai stati. Non lo fummo nell'infanzia remota, fra lumi a petrolio, alluvioni e canicole estreme, serenate malinconiche e più malinconici canti di carrettieri in cammino verso la notte. Non sappiamo esserlo ora che siamo più vecchi, ancorché più agiati, in un paese che ha smesso di somigliarci, stravolto dalle familiari sembianze e baldanzosamente proteso al millennio che incombe⁴³.

È l'amara constatazione (*Lettera da Comiso, dopo i missili*) di un Bufalino che risponde a proposito di quella Cruisetown in cui si è trasformata la Comiso dei famosi "missili americani". Ma che restituisce il pessimismo di chi vede il proprio domani nelle mani di forze troppo distanti e invisibili. Nonostante un'infanzia passata tra "lumi a petrolio" e "canicole estreme". Insomma, ancora due simboli di luce, artificiale e naturale, che testimoniano quel "chiarore della ferita" di cui si parlava.

⁴³ Id., *Saldi d'autunno (Lettera da Comiso, dopo i missili)*, cit., p. 184.

I sogni... di quale memoria?

In *Lanterna cieca*, Bufalino è ormai convinto che non si possa vincere il logoramento del tempo attraverso i ricordi:

Ricordare, ora lo so, può essere per una volta un dono celeste, ma nove volte rappresenta una trappola delle peggiori, un nascondiglio di vipere micidiali. Sono bestie strane, i ricordi. E ora si negano cocciutamente; ora giungono spontanei, simili ad amici che entrano senza bussare. Mansueti fino a poc'anzi, di punto in bianco si rivoltano e morsicano la mano che li accarezza. Sono bestie strane, che solo addomestica chi li racconta. Poiché raccontare un ricordo gli toglie il veleno dal dente, lo fa diventare in qualche modo una fiaba.¹

Sicché ci s'impegna a ricordare anche per disinnescare il male che dentro la realtà si trova. Il giudizio del comisano intorno agli eventi accaduti è sempre schermato da una forma di anamnesi che cerca di riscattare quel vissuto rendendoglielo più sopportabile. Intorno a questa capacità «analgesica» del ricordo, Bufalino cita Apollinaire che a sua volta si era rifatto ad un verso di Baudelaire: «i ricordi sono corni di caccia/ il cui suono muore nel vento...»². Questo è il carattere della memoria: quello di passare «dalla delazione impulsiva all'omertà più ritrosa»³, dall'urlo al silenzio.

Nella *Diceria dell'untore*, il reduce non mentiva quando sosteneva che: «dagli attimi che dissotterro - quanti ne ho vissuti apposta per potermeli ricordare! - non so cavare pensieri, io non ho una testa forte, e il pensiero o mi spaventa o mi stanca»⁴.

Parole che suonano come una resa: dato che egli è stato a lungo una «macchina ricordante», ma oramai, sopraffatto dalla stanchezza e dallo

¹ Bufalino G., *Cere perse (Lanterna cieca)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1019.

² *Ivi*, p. 1020.

³ *Ibidem*.

⁴ *Id.*, *Diceria dell'untore*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 81.

spavento, sente di dover abbandonare i riti della memoria coi quali ha combattuto l'oblio.

Bufalino durante la sua vita non ha fatto altro che vivere per ricordare e ricordare per vivere. Nel *Malpensante*, civettando Kant, dirà: «Agisci in modo che ogni tuo atto sia degno di diventare un ricordo»⁵

La storia della *Diceria* si basa essenzialmente su ricordi che continuano ad agire sul cuore di chi non ha creduto nella vita quando la vita stava compendosi. Così egli ricorda per poter «rivedere» ciò che accadde e dolersene⁶. Il reduce (o autore) della *Diceria* si accorge che l'azione del ricordare è ormai divenuto un'operazione faticosa quanto lo studio di un oggetto estraneo.

Si sa: per il principio di indeterminazione di Heisenberg è impossibile ottenere un'aderenza precisa ad un oggetto osservato, figuriamoci ad uno semplicemente ricordato. Anzi, proprio in virtù dell'osservazione costante del ricordo non si fa che modificarlo: sottraendo o restituendo elementi che ci «sembravano» far parte del vissuto pregresso.

Dato che è dentro il tempo del ricordo che si attua l'esperienza scrittoria di Bufalino, non possiamo definire lineare né il suo modo di procedere, né tantomeno il risultato che se ne ottiene. Il ricordo, nelle parole dell'autore comisano, è qualcosa di volubile come la verità: ha un suo atteggiamento «mercuriale e gassoso». Ricordare significa anche recuperare, platonicamente, quello che un tempo sapevamo meglio. Dunque: compreso che la facoltà del ricordo non è più attendibile di quella del sogno, ecco che Bufalino mette in comunicazioni le mancanze del primo con le risorse del secondo, generando: i sogni della memoria⁷.

⁵ Id., *Il malpensante*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 1063.

⁶ «Ma vorrà dire qualcosa se quelle antiche giornate piovono ancora nella memoria una bionda polvere d'oro. Mi sembra certe volte d'invecchiare incatenato alla mia memoria, come invecchiano nelle caverne i draghi custodi accanto al tesoro. Senza che mai sopraggiunga da fuori un solo paladino a sfidarli», (Id. *Argo il cieco...*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 393).

⁷ «Noi non ricordiamo, in effetti, quello che abbiamo vissuto, ma lo inventiamo: il sottotitolo del mio romanzo *Argo il cieco*, è cioè i "sogni della memoria", la dice lunga a

Non che i sogni siano materiali semplici da maneggiare, tanto è che in *Bluff di parole* ascoltiamo sentenze di questo tipo: «sulla bilancia i ricordi pesano meno dei sogni»⁸. L'atteggiamento desiderante, infatti, stanca più della rimembranza: ci mette in una condizione interlocutoria intorno a ciò che dovremmo o vorremo fare. Ma è una stanchezza, dicevamo, della quale l'autore di Comiso si pente troppo tardi, quando la vita è trascorsa e il commercio dei ricordi è l'unico spettacolo che gli è rimasto. E quando i suoi ricordi non bastano, cerca di alimentarsi con quelli degli altri: «Sazio dei miei ricordi, usurpare quelli degli altri ormai più che un gioco è una necessità»⁹. Ma se questo è vero, chiediamoci: i sogni di quale memoria contempliamo quando leggiamo le opere di Bufalino?

Il problema è che la memoria «truca, diluisce e scancella» la realtà, lasciandoci il dubbio che essa schiuda, del nostro passato, o la stanza del tesoro o il suo sepolcro: «piuttosto questo che quella, se è vero che il più delle volte la parola d'ordine c'introduce agli orrori d'una cripta di cappuccini»¹⁰.

Intanto: non è singolare che l'immagine della «cripta dei cappuccini» derivata da quei «simulacri di morte» presenti a Comiso e di cui abbiamo parlato, diventi metafora di memoria e allo stesso tempo indissolubile «stemma di morte»? Alla maniera del Petrarca di: «Et sol de la memoria mi sgomento...»¹¹.

Ma allora in che modo accettare il principio che lega la memoria all'identità? Cosa rimane di quel «Memini ergo sum»¹², in cui crede Bufalino?

questo proposito», (Onofri M., *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, "La Voce Repubblicana", 6-7 maggio 1988).

⁸ Bufalino G., *Bluff di parole*, in *Opere/2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p.897.

⁹ Ivi, p. 904.

¹⁰ Id., *Cere perse (Lanterna cieca)*, cit., p. 1020.

¹¹ Petrarca F., *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, Roma, Donzelli, 2004, p. 846.

¹² Bufalino G., *Cere perse (Lanterna cieca)*, cit., p. 1021.

Il comisano non ha dubbi: «è nel passato che io mi certifico e mi battezzo»¹³, e qualora qualcuno si divertisse a contraffare la sua memoria, continua: «io non saprò più chi sono o crederò d'essere un altro»¹⁴. Ma la memoria sa anche trasformarsi in controfigura e protesi del passato: riesce a recitare suoni e immagini che già conosciamo, come se ci trovassimo dentro una «macchina del tempo»:

Mentre, a quanto pare, si tratta solo di cellule cerebrali, strabilianti e microscopiche tramature di nervi, gremite d'acido ribonucleico, dove si codificano, come in una privilegiata biblioteca, i fotogrammi innumerevoli della nostra giornata, i baleni di luce e di sentimento, il pandemonio di umori di cui si compone il fluido, fuggitivo, mercuriale, inafferrabile Io.¹⁵

Qualcosa di questo tipo avviene in realtà, senza sforzo, nei nostri cromosomi: quando i padri in modo incosciente inoculano nei figli certi «dati» fisici e morali ma «perfino taluni frammenti singolari di esperienza visiva. Al punto che un luogo dove mettiamo piede per la prima volta ci sembri non nuovo, ma familiare, forse per effetto d'una particola di vissuto altrui, pervenuta di sangue in sangue remotamente fino a noi»¹⁶. A volte, invece, la memoria può agire addirittura come anticorpo:

Isolina: nella foto di gruppo di quella giornata che conservo nella memoria, lei sola appare sfocata. Come se la memoria l'avesse censurata apposta, messa in castigo, circondata d'un cordone di sanità. Forse coi minuti la memoria procede come il corpo davanti alle invasioni dei microbi. Appena l'infezione avvenga, saltano subito al contrattacco milioni, miliardi di globuli amici e fanno ressa attorno al punto cruciale, lo isolano, lo sommergono, ispezziscono i tessuti fino a fargli attorno una crosta di calcare invincibile¹⁷

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ivi*, p. 1022.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Id. Argo il cieco...*, cit., p. 389.

Ma, proprio in *Argo il Cieco*, quando la riflessione sulla memoria si fa più penetrante, Bufalino riesce a regalare oltre che l'ennesima prova della sua capacità critica, anche splendide sollecitazioni di carattere filosofico:

Ricordo che Iaccarino mi disse una volta: «Un giorno uno di noi due verrà a sapere della morte dell'altro. Allora questo minuto che stiamo vivendo insieme, e che insieme ricorderemo entrambi finché vivremo, risulterà dimezzato, biffato al cinquanta per cento. Più tardi l'onda nera finirà di coprire quel ch'è rimasto. E nessuno saprà più che davanti all'edicola Turco-Colosi, il 13 luglio del cinquantuno, alle ore tredici e trenta, abbiamo acceso due Serraglio con lo stesso cerino».

La prendeva da così lontano per scroccarmi una sigaretta, ma io rimasi turbato lo stesso, imparai la prima volta a distinguere le memorie plurali da quelle d'un solo, e come moriamo ogni giorno nella morte di chi ci ricorda, e come uccidiamo ogni giorno gli altri dimenticandoli.¹⁸

Ed è come se lo stesso personaggio-autore (già conosciuto nella *Diceria*) si slacciasse per qualche istante la maschera della morte, con la volontà di mostrarci come funziona la «macchina del ricordo» e le differenze formali esistenti tra punto di vista singolo e plurale.

In questa scena, per voce di Iaccarino, Bufalino realizza una geometria del ricordo per “porzioni emotive”, ossia: in base al «numero delle voci» che è coinvolto nell'azione ricordata¹⁹.

Nel parlare di ricordi per «porzioni emotive» (individuali) Bufalino considera la «memoria» come una specie di «cooperativa del ricordo», in cui i soggetti interessati possiedono «parti» di un analogo fotogramma mnemonico, ed ogni parte è unica e irripetibile. Così che la condivisione di quei fotogrammi psichici deve essere distinta da quello che comunemente s'intende per “Storia” ufficiale. Ma questo modo “non ufficiale” di conservare i ricordi, può davvero garantire una qualche forma di oggettività (autenticità?) sufficientemente armonizzata da resistere al trascorrere del tempo?

Certamente no, e infatti Bufalino ammette che nemmeno le arti tecniche

¹⁸ Ivi, pp. 294-5.

¹⁹ «Quante persone scomparse che mi amavano, nella cui memoria esistevo, con cui dividevo un ricordo!», (Id., *Il malpensante*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 1030).

possono fare questo miracolo, sebbene sia persuaso che la scrittura rappresenti ancora il mezzo migliore per far durare qualcosa il più a lungo possibile. E questo, nonostante la consapevolezza che lo stesso concetto di memoria sia destinato a cambiare nel tempo:

A che serve codesta longevità, quando nella valigia del vostro cranio non sarete riusciti a stipare nemmeno la miliardesima parte dello scibile possibile? Un tempo bastava campare quarant'anni e studiarsi la *Storia Naturale* di Plinio, e si poteva morire in pace, sazi di viste e visioni. Oggi sono tanti i libri, le scene, le pitture, le musiche, i visi, i cieli di terre lontane, e così magra la parte che ne tocca a ciascuno, da scoraggiare ogni intelligenza, ogni fame...²⁰

Ad ogni modo, saremmo quasi tentati di dire, ricorrendo a Bergson, che in Bufalino il «tempo psichico» di un individuo è certamente diverso dal «tempo meccanico» dentro cui quell'individuo agisce, sebbene non possa rivendicare un livello di «autenticità» maggiore finché non è vigilato da un altro tempo psichico.

Ecco perché la verità di un ricordo non sarà mai più vera del «sogno di un ricordo». Possiamo cioè ricordare tutto quello che vogliamo, e non è necessario che questo nostro ricordo sia vero, può essere anche un ricordo «verosimile», purché in esso ritornino gli stessi simboli che hanno reso quell'evento degno di essere celebrato dai protagonisti della rievocazione medesima.

Quando invece non si registra alcuna «geometria del ricordo», l'autore cade nella trappola dell'inesistenza:

Tanto tempo è passato. Ora, se provo a fischiare, il sibilo che mi nasce da questo buco fra i denti, qui dove due incisivi mi fanno difetto, non significa nulla. Non ho più amici né favole, solo compongo cabale e cabalette di parole, beffe e baruffe di parole per ingannare la morte.²¹

In questo passaggio, il protagonista è cosciente di essere il solo a ricordare, che è come non esistere. Allora il pensiero della morte diventa un tema per

²⁰ Id., *L'ingegnere di Babele*, in *L'uomo invasore*, in *Opere. 1981-88*, cit., pp. 465-466.

²¹ Ivi, p. 295.

«baruffe di parole»: una pantomima, un esercizio teatrale attraverso cui sognare nuovamente il ricordo, mutandolo in quello che si sarebbe voluto rievocare: per esempio, popolando il passato di altri personaggi, o punti di vista.

Non nasce forse da un proposito analogo quel bellissimo *Museo d'ombre*, in cui Bufalino cataloga in «dagherrotipi di parole» ogni mestiere, figura, voce e luogo della sua vecchia Sicilia? Egli pretende, (ma è una pretesa romantica), alla maniera del *Kermesse* di Sciascia, che tutti ricordino, affinché non si perda quello spaccato di operosa «vita sicula».

Bufalino non vuole, cioè, essere l'unico a ricordare tutto. Ecco perché, scrive in *La moviola della memoria*, non ci accontentiamo che «le ombre del tempo» siano spontanee «ma le aizziamo col dito, le provochiamo artificialmente a risorgere»²².

Ciò significa, come abbiamo premesso, che per il comisano noi «sogniamo la nostra memoria» anziché limitarci ad esporne i contenuti. In *Latitudine Clerici*, nel chiarire il rapporto artistico fra il pittore Fabrizio Clerici e Alberto Savinio, il sogno viene inteso come «la terra di nessuno»:

... è da supporre che si riconoscessero entrambi, fuori d'ogni battesimo, cittadini d'una patria comune, di quella "terra di nessuno" del sogno che figura da spartiacque fra le evidenze della veglia e la cecità del letargo. Del sogno, non tanto *sub specie* di romantica *rêverie* solitaria o di freudiano bidone delle immondizie diurne, quanto di *raptus* concettuale che, sotto l'impulso della memoria collettiva e mediante l'invenzione delle più farcite mitologie arcaiche e moderne, si traduce in una sorta di profetica estasi. Non una costellazione di pittoresche metamorfosi insomma, ma una macchina della verità, capace di scorgere le intime linee di forza dell'universo, nascoste dietro il subbuglio delle apparenze come gli scogli dal mare.²³

²² Id., *Cere perse (La moviola della memoria)*, cit., p. 988. In questo elzeviro racconta le vicende della guerra e della sua fuga dalla prigionia tedesca grazie alla complicità di Sesta Ronzon: «...chissà che ne è stato di lei. Sempre che sia esistita... Poiché, vedete, io sono vecchio e ho tanto visto, tanto letto, tanto sognato negli intervalli brevi fra due insonnie. E la memoria mi si sbilancia così di frequente nel più e nel meno: ora s'annebbia e manca, sembra una vuota lavagna di cenere; ora si gremisce di nomi e visi immaginari, inventati», (ivi, p. 992).

²³ Id., *Saldi d'autunno (Latitudine Clerici)*, in *Opere/2. 1989-96*, cit., p. 786.

Quindi, è da una memoria collettiva che si ottiene l'impulso per innescare l'azione onirica. Così, il sognare di Bufalino si traduce in una «profetica estasi», e può, come una «macchina della verità» scorgere, addirittura, le «linee di forza dell'universo», ossia la struttura che lo determina. Qualcosa di simile all'azione che per Platone svolgevano i filosofi (in possesso dell'anima aurea) quando «scorgevano» l'Iperuranio. Ossia quando «ricordavano» il mondo delle Idee in cui, eternamente, dimora la verità di tutte le cose.

Sicché, per il filosofo greco, al «ricordo» e alla «ricordanza» siamo in qualche modo chiamati dalla nostra anima. Ed è la stessa anima a suggerirci come e quanto dobbiamo sforzarci di ricordare. L'anamnesi platonica era dunque la «somma capacità di vedere».

Adesso: può essere interessante tornare su alcune riflessioni contenute nell'elzeviro: *Cecità in Borges*. Là dove Bufalino cerca di convincerci che «un cieco» sia «per biologica vocazione un veggente»²⁴e quindi un uomo destinato a dirci qualcosa che solo lui è stato, per elezione, chiamato a sapere. Facendo della sua cecità una «fontana di moltiplicata memoria».

Mancandogli la vista, infatti, Borges può accedere ad «un teatro inesauribile di meraviglie»²⁵: siano esse meraviglie libresche o sogni di meraviglie libresche. Per Borges, che la memoria sia prodotta da un sogno anziché dall'esperienza non cambia la sostanza della stessa. Ma poi: è sicuro che nel parlare di Borges, Bufalino non stia parlando di se stesso? E che quel buio gravido di splendori dello scrittore argentino, altro non sia che una metafora che il comisano ha pensato di prendere in prestito? Sentendosi, similmente accecato da una «luce» capace solo di svelare lo «scandalo» della realtà? E quanto sarà casuale che, nel parlare di Borges, gli siano venuti in mente i versi danteschi:

Oh abbondante grazia ond'io presunsi

²⁴ Ivi, p. 947.

²⁵ *Ibidem*.

ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!²⁶

Nei quali è rimarcata l'ostinazione ad "accecarsi nella luce", consumando e smarrendo la stessa possibilità di vedere. La cecità in sé non è vista materialmente, ma è il risultato di una scelta fatta altrove da noi. Là dove forse si discutono i destini delle anime che si nascondono dietro i corpi. E sono proprio i corpi offesi quelli che mostrano più tangibili i segnali di un «confronto divino». Qualcosa che ricorda gli antichi «tracciati orfici», tanto cari a Platone e che nella lettura della cecità di Borges ritorna con evidenza. Come altrimenti interpretare quell'osservazione che Bufalino fa intorno al vero sforzo della letteratura di Borges: quello di «incuneare tra tempo ed eternità il corpo mistico della memoria, fino al punto che essa ripete allucinatoriamente la vita».²⁷

Eccoci dunque: perché definire la memoria un «corpo mistico»? Perché utilizzare un'espressione di una così alta densità metafisica? È possibile che quel sotterraneo «platonismo», avvertito in precedenza, sia infine riuscito ad invadere, non sappiamo quanto consciamente, anche gli spazi più intimi, remoti, e mentali dell'autore di Comiso? La memoria è quindi l'interfaccia di un'ulteriorità metafisica?

La posizione di Borges ha offerto a Bufalino la possibilità di riflettere su questo problema, di costruire una sorta di ponte tra il fisico e il metafisico, tra il naturale e il sovra-naturale. Il comisano crede che tutto quello che accade nel mondo sia il riflesso di qualcosa che avviene altrove. E non manca di ricorrere, direttamente, alle soluzioni platoniche quando si domanda: «se fossimo solo le ombre sul muro della caverna, oppure, e non cambierebbe molto, i sogni di quelle ombre...»?²⁸

²⁶ Ivi, p. 948.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 949.

Nemmeno Borges ha risposto a questo quesito, dice Bufalino. Ma in aggiunta a questo tracciato critico, diventa davvero interessante ricordare come per gli orfici il culto della memoria fosse una delle regole che gli adepti dovevano coltivare. Un culto della memoria che viene splendidamente testimoniato dall'opera di Bufalino.

I fiori perduti della poesia: Bufalino discepolo di Baudelaire

Nell'estate del 1942 Gesualdo Bufalino preparò la valigia per partire soldato, vi mise dentro tre libri: una piccola edizione di Dante, la retroversione de *I fiori del male* di Baudelaire e i versi di Montale. In quel lungo viaggio decise di farsi accompagnare da tre poeti¹. Nessun romanziere o narratore. Non sapeva cosa sarebbe stato di lui, da lì a poco, ma qualsiasi cosa avesse incontrato sulla sua strada, avrebbe usato la poesia per affrontarla. Forse perché sperava che pure il suo potesse essere il destino di un poeta²: «Ho cominciato componendo versi e per moltissimi anni non ho scritto prose... mi consideravo soprattutto un poeta»³.

Sembra di vederlo, quel giovane Bufalino fare a gara con i decadentisti in quei primi versi tracciati nei quaderni di scuola e successivamente raccolti in *I languori e le furie* (1995). Esercizi di poesia 'inattendibili' sul piano dei contenuti⁴: nei quali, tuttavia, già s'intravede, oltre l'ambizione, la felice padronanza della metafora, il primo gioco delle allusioni e la metrica dichiaratamente dannunziana. Tutti elementi che lasceranno in incubazione quei 'vizi futuri' destinati a schiudersi solo agli inizi degli anni '80, quando la vittoria al premio Campiello con la *Diceria dell'untore* (1981) lo strapperà alla sua lontana Comiso, per consegnarlo alla storia

¹ «A Campobasso per un corso di allievi sergenti, Bufalino giunge inseparabile dagli amati libri (gli indispensabili: la retroversione di Baudelaire, un finalmente avvicinato Montale, un piccolo Dante, un quaderno di versi). Successivamente si sposta a Fano per un corso di allievi ufficiali, e ivi rimane dal gennaio all'agosto '43 e si lega d'amicizia ad Angelo Romanò, a lui affine per sensibilità e cultura», ricorda Ella Imbalzano in *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, p. 10.

² «...suggerisco innanzi tutto una lettura musicale delle mie cose, un'attenzione al ritmo, alle andature melodiche, alle scansioni ritmiche, ai campi metaforici, alla prosodia nascosta nei meandri del periodo», (in *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, Roma, Omicron, 1996, p. 39).

³ Palumbo S., *Articoli ovvero Cere perse*, in *Gazzetta del Sud*, 18 agosto 1985.

⁴ «La fase d'avvio della produzione bufaliniana è caratterizzata da un prolungato esercizio di scrittura sommersa, che affonda le sue radici nell'adolescenza e nella prima giovinezza dell'autore», (in F. Caputo, *I due tempi delle "Opere" di Gesualdo Bufalino*, in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, n. 2, 2017, p. 91).

della letteratura italiana.

Ma quel ragazzo cresciuto nella profonda provincia ragusana, dicevamo, sentì da presto la sua vocazione alla poesia, già nelle sue inquietudini da fanciullo, e lo sappiamo da un bellissimo autoritratto in cui ammette: «Primo profondo sentimento della mia infanzia fu infatti il terrore e lo sconcerto d'essere»⁵. Uno sconcerto analogo a quello che avevano aperto in lui i «simulacri della morte» prima citati, e che lo porterà a scegliere con passione i suoi poeti *de chevet* (Leopardi, Baudelaire, D'annunzio, Wilde, tutti i simbolisti e i decadentisti, ma anche Gozzano, Montale, Quasimodo). Scoprendo, tra l'altro, un precocissimo talento per la traduzione, che gli consentì, appena sedicenne, ed essendogli inaccessibili i versi dall'originale, di tentare - come s'è già detto - un'eroica retroversione de *I fiori del male* partendo dalla versione italiana in suo possesso⁶. Solo molti anni dopo, guadagnato il successo, si dedicherà a una nuova traduzione dell'opera del poeta francese, ottenendone la versione edita per la Mondadori nel 1983⁷.

L'abilità di Bufalino per i processi della traduzione diventerà anche un elemento centrale della sua scrittura, se non addirittura decisivo - spiega Nunzio Zago - e tale «da investire le zone più profonde e nevralgiche della sua stessa poetica»⁸. Lo dimostra il fatto che oltre a Baudelaire, anche Madame de la Fayette, Hugo, Renan, Giraudoux, Toulet e Ramon Gomez sono stati per lui oggetto d'interesse e di lavoro. Alcuni di questi autori, in verità, erano ancora poco noti in Italia. Di conseguenza, risultavano assai preziosi nella mente di un traduttore che si divertiva a creare arditi giochi

⁵ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Autoritratti a richiesta)*, in *Opere/2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 858.

⁶ «Si diede allora a un'impresa disperata (ma che indubbiamente gli apparve gioiosa: poiché nulla si fa senza gioia quando alla «vocazione alle lettere» corrisponde l'inutilità, il nessun impegno, la certezza che nessun compenso ne verrà): tradusse in francese la traduzione italiana», (in Sciascia L., *Bufalino, dicerie in versi*, "Tuttolibri", 5 giugno 1982.

⁷ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, con prefazione e traduzione di Bufalino G., Milano, Mondadori, "Oscar", 1983.

⁸ Zago N., *Bufalino e la traduzione*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della fondazione Gesualdo Bufalino, 1", 2002, pp. 89-99.

combinatori tra le lingue e considerava il suo lavoro simile a quello di «uno scassinatore di casseforti»⁹. Perlomeno, questo è ciò che si sentì dire Massimo Onofri nel corso di un'indimenticabile intervista, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*¹⁰, dalla lettura della quale capiamo bene quanto, per il comisano, l'operazione del tradurre non rappresentasse una semplice attività terapeutica per curare l'insonnia¹¹. Piuttosto, avesse il sapore di un "duello" ingaggiato tra intelligenze differenti, specie tra quelle considerate modelli da emulare¹².

In questo senso, dunque, la traduzione dei *Fleurs* rappresentò per Bufalino la prima sontuosa sfida in cui la bellezza e l'intelligenza siano venute intrecciandosi sotto la sua penna¹³. E quella per il poeta francese sarà una

⁹ «Il suo compito, a mio parere, è più umile e umano che non si pensi: il suo è un servizio, un'assistenza prestata da un vedente a uso dei non vedenti; qualcosa di simile a chi aiuta un cieco ad attraversare la strada. Dove per cecità si intende la barriera d'una lingua straniera. Altrimenti, non si parli di traduzioni ma di originali *à la manière de*, di nobili e meno nobili variazioni su un valzer del Diabelli. Voglio anche aggiungere che il traduttore è come uno scassinatore di casseforti. Guai se gli tremano le mani. D'altra parte, come farebbe a soffrire la fatica e il rischio del furto se non fosse innamorato dell'oro che lo aspetta dietro la porta d'acciaio? Freddezza e passione, dunque, ci vogliono entrambe. Il traduttore deve essere insieme un mistico e un ingegnere. Quindi, è un gesto di ascesi e di amore. Chi traduce intreccia con l'autore un rapporto di ripicche, invidie, rivalità, complicità, che è simile a un duello amoroso. Bisogna sentirsi chiamati, non è detto che serva a chiunque. Taluno può uscirne mortificato o distrutto», (in Onofri M., *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista (7 marzo 1992), in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, pp. 31-2).

¹⁰ Ripubblicata per volontà dell'autore nel II volume delle sue *Opere*.

¹¹ Pare che l'esercizio del tradurre lo aiutasse a guadagnare un riposo sereno: «Può sembrare diminutivo che tradurre rientri in un disegno terapeutico; che tradurre possa essere assomigliato a una specie di svelante psicofarmaco. Ma Bufalino dice il vero, e lo dice con poetica naturalezza. Tradurre è un *placebo*, ma proprio quando il testo in causa viene travalicato da necessità di contemplazione intellettuale, quando viene a suo modo noverato come occasione, sia pure privilegiata, dell'esistenza. Scrivere è vivere: a quel punto, anche tradurre diventa vivere. E nel flusso del vissuto possono cadere i versi meravigliosi delle *"Fleurs du Mal"*: - in tale disegno, quei versi sono violati, liberati dalla loro scorza splendente denudati di quella sublimità inafferrabile che pare difenderli per sempre», (in Siciliano E., *Quando tradurre è una medicina*, "Corriere della Sera", 8 maggio 1983).

¹² Fanno al caso nostro le parole di Primo Levi risalenti allo stesso anno della traduzione bufaliniana dei *Fleurs*, e contenute nella postfazione a *"Il Processo"* di Franz Kafka, (Scrittori tradotti da Scrittori, Einaudi 1983): «Tradurre è seguire al microscopio il tessuto del libro: penetrarvi, restare invischiati e coinvolti. Ci si fa carico di questo mondo stravolto, dove tutte le attese logiche vanno deluse».

¹³ «Il poeta delle *Fleurs* - lo sappiamo da sempre - forse è il più ostico, il più insuscettibile ad essere travolto in un'altra lingua e parola. Il suono profondo della sua musica sfugge a qualsiasi coazione a ripetere. Eppure, Bufalino mette a segno quartine e sonetti, versi

passione che condividerà con molti altri intellettuali siciliani «che avevano, come allora si diceva, vocazione alle lettere»¹⁴

Baudelaire fu responsabile di un superamento dello stile e dei contenuti del Romanticismo, che lo portarono ad essere il fondatore della poesia moderna e un vero «sismografo della sua epoca»:

Baudelaire s'è impegnato, con tutte le forze che gli lasciava la violenza del vivere, in una sofferta avventura critica e sentimentale, ripetitiva la sua parte e magari frettolosa, ma gremita di folgorazioni e precoci segnali, da sismografo della sua epoca, tali da farci intendere retrospettivamente non solo la sua poesia e poetica, ma gli svolgimenti dell'intera letteratura mondiale dell'ultimo secolo e passa.¹⁵

Nei suoi versi si condensa una critica profonda nei confronti di quella società europea che andò trasformandosi sotto gli ideali della nuova borghesia industriale. Ed è all'origine, probabilmente, di quel pendolo doloroso tra lo *Spleen* e l'*Idéal* che lo condurrà verso quei 'paradisi artificiali' e quelle invocazioni a Satana che conosciamo. Ma che, alla lunga, si riveleranno soluzioni momentanee e contro-veleni inefficaci. La figura dell'albatro dileggiato ne è la sintesi (*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule*)¹⁶. L'albatro-poeta (*rois de l'azur*)¹⁷ vive il dolore di chi ha avuto in sorte una sensibilità talmente marcata e un'intelligenza così luminosa da apparire inopportuna in mezzo alle tenebre del mondo, come solo si trovano analoghi nelle maschere più famose della tragedia antica.

Quei fiori di bellezza che dal male (di un allarmante tipo di male) derivano, offrono al giovane Bufalino possibilità espressive di cui non comprende subito il potere, ma che eserciteranno una duplice influenza sulla sua opera. La prima, 'd'imitazione', che riscontriamo ne *I languori e le furie*,

interi con singolare abilità mimetica», (in Siciliano E., *Quando tradurre è una medicina*, art. cit.).

¹⁴ Sciascia L., *Bufalino, dicerie in versi*, art. cit.

¹⁵ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Baudelaire agiografo di Poe)*, cit., p. 747.

¹⁶ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 14.

¹⁷ *Ibidem*.

considerati «ectoplasmi à la manière de..., incerti fra truculenza e languore, e portatori di malattie e lussurie inventate al di là del credibile»¹⁸. Nei quali versi, oltre al metro del D'Annunzio alcionico, si fa ricorso ad immagini che rimandano immediatamente a *Les fleurs du mal*. La seconda influenza, di sotterranea ispirazione, riferibile ai primi romanzi e ai versi di *L'amaro miele* (1982). Soprattutto a quella parte, gli *Annali del malanno*, dove il sentimento doloroso della guerra affligge l'individuo coi suoi tormenti (*Spleen*). Riducendolo alla nera appercezione di un 'corpo' ormai refrattario alle speranze della fede, quantunque non manchino dirette e indirette allusioni cristologiche. Il corpo dell'uomo diviene materia da analizzare, vivisezionare e abbandonare, privo com'è della 'volontà di potenza' necessaria per schiudere un chiaro *Idéal* salvifico.

Baudelaire al pari dei grandi poeti romantici (Vigny, Lamartine, Hugo), si servì della sua elezione poetica per individuare, nella frammentata realtà, l'armonia segreta delle cose. L'elezione alla poesia, quindi, eliminata la religione, generava il sospetto di sentirsi portatori di un destino irreali. Ma anche individui "tarati alla sofferenza" e di conseguenza indicati a contenere fatalmente il dolore; talvolta, con moti di marcata teatralità¹⁹:

Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!²⁰

L'adolescente Bufalino, a cui mancano i contorni del gotico (che tanto sono dovuti all'ammirazione che Baudelaire mantiene per l'opera del suo *génie fraternel* Edgar Allan Poe), si sentirà comunque pronto alla *noblesse unique*²¹ della poesia. Giacché è ancora lontano dal carpire quanto il dolore

¹⁸ Id., *Note ai testi*, in *Opere/2.1989-1996*, cit., p.1468.

¹⁹ Cfr. Barthes R., *Il teatro di Baudelaire*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 5- 12.

²⁰ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 10.

²¹ «Je sais que la douleur est la noblesse unique...», in *ivi*, p. 15.

che si prova (stigma) sia altra cosa dall'epica del dolore (stemma) per la quale si vorrebbe combattere. Ed ecco perché, in una delle primissime composizioni giovanili, *Il racconto dello straniero*, ascoltiamo versi come questi:

So feste di supplizio, messe nere
dove alle labbra l'ostia si rabbuia
d'un sacrilego sangue e l'alleluia
finisce in gemiti di miserere.

Alcove so, dentro le cui cortine
principi schiavi servono in ginocchio
la corpulenta Pigrizia dall'occhio
losco sotto le palpebre bovine.

L'onda del mio supremo naufragio
mi scagliò sulla riva senza nome
fra i compagni di pena e caddi, come
loro, in balia d'un demone malvagio.

Sorgevano dall'abisso legioni
di fantasmi, franavano nell'aria
rupi e nubi, la terra solitaria
tremava tutta di maledizioni²².

In cui possiamo notare quanto gli effluvi dei *Fleurs* abbiano agito nella scelta di termini quali: 'messe nere'; 'gemiti'; 'alcove'; 'demone malvagio'; 'abisso'; 'maledizioni'. Mentre l'espressione 'corpulenta Pigrizia', riflette bene quel concetto di 'Noia' inteso come «fumo grigio che impigrisce il cuore e lo avvezza a una morbida disappetenza di tutto»²³.

²² Bufalino G., *Reperti giovanili (I languori e le furie)*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., pp. 1259-60.

²³ Id., *Introduzione*, in Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. XIV.

In modo analogo, nella *Prosopopea di Don Juan*, si distingue un desiderio di «viziosità emulata» che, non essendo vera linfa del comisano, dissolve le ombre iniziali nel grido finale per una «carezza perduta»:

Ma ora che ogni notte le mie donne
mi sfilano sul letto lungamente
simili a un silenzioso, obbediente
esercito di furie e di madonne,

ora deliro ancora, folle ancora,
fantasticando l'assurdo e l'enorme,
e tendo ancora le mie braccia a forme
labili che dissolve l'aurora,

e grido ancora: o tu, o creatura
alta che attendo, o tu l'inconosciuta,
verrai tu mai a porre la perduta
tua carezza sulla mia fronte impura?²⁴

In quest'ultima strofa, Bufalino sembra dialogare con la “madre del Poeta” che Baudelaire ha fatto urlare nella *Benedizione* sopra menzionata:

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;

Tuttavia, nel *Lamento degli attori*, Bufalino esce allo scoperto: simulando e dissimulando in un tempo il proprio stato di maschera (*Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur*²⁵) e il proprio destino di vanità:

Io celo la mia pallida agonia
stupidamente ed ostinatamente,
ogni sera esibendo fra la gente
le mascherate dell'anima mia.

E più avanti:

²⁴ Id., *Reperti giovanili (I languori e le furie)*, cit., p. 1261.

²⁵ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 42.

Tutto quindi finisce e dell'immenso
fuoco che m'arse, del lume di sogni
che illuminava le mie veglie, e d'ogni
palpito, d'ogni mio più caro senso,

cenere mi rimane, e palandrane
da circo, e bistri, e trucchi, e finti risi,
e lacrime, e dipinti paradisi
di carta eretti sulle scene vane...²⁶

Esistono, tuttavia, anche nei versi più maturi di *L'amaro miele*, esempi che mostrano un'aderenza ancora più marcata al testo baudeleriano, dove s'intuiscono, per sequenza analogica, le stesse identiche suggestioni, quando non addirittura le stesse parole:

Udrò la legna d'ottobre
battere sopra le pietre,
come mill'anni addietro
l'abbiamo letto in un libro;²⁷

È questa una strofa di *Aegri ephemeris* che rimanda al meraviglioso *Chant d'Automne* dove ascoltiamo: «Le bois retentissant sur le pavé des cours»²⁸ che Bufalino traduce con: «È la legna che cade sui ruvidi selciati» (il termine *pavé* può essere reso anche con 'lastrico' o 'ciottoli' ossia 'pietre'); e più avanti: «Il me semble, bercé par ce choc monotone»²⁹ che diviene: «Mi par d'udir, cullato da quel battere uguale». E queste sono prove sufficienti di una dipendenza terminologica e d'ispirazione imbarazzante. Se poi, oltre a quanto sostenuto, volessimo giovarci del prezioso lavoro svolto da Francesca Caputo sui materiali originari donati da Bufalino al Fondo

²⁶ Ivi, p. 1263.

²⁷ Bufalino G., *L'amaro miele*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p.702.

²⁸ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 104.

²⁹ *Ibidem*.

Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, (tra i quali troviamo le uniche stesure superstiti della *Diceria dell'untore*), scopriremmo che, tra le poesie di cui si componeva la prima stesura della *Diceria* (poi confluite in *L'amaro miele*), il componimento *Aegri ephemeris* risulta intitolato proprio *Canto d'autunno*.³⁰ E che, curiosamente, nell'ultima stesura, l'espressione *Aegri ephemeris* viene annoverata nell'elenco dei titoli possibili per l'intera opera. Non solo: nella lista delle liriche per la stesura finale, lo stesso componimento che stiamo considerando appare addirittura intitolato in lingua francese: *Chant d'automne*. Ma, come se non bastasse, il titolo muterà ancora, e in modo definitivo, nell'attuale *Aegri ephemeris*, soltanto nella versione einaudiana di *L'amaro miele*: allontanando, così, l'allusione diretta ai *Fiori del Male* di Baudelaire.

Domanda: che idea dobbiamo farci di questo modo di procedere da parte di Bufalino? Fermo restando che lo scrittore di Comiso ha più volte ribadito la sua vicinanza ai versi di Baudelaire, e abbia riconosciuto di essersi ispirato a lui in modo importante nei suoi primi esperimenti poetici, ciò nonostante, egli ha deciso di non privarsi della paternità di quella lirica: prima ammettendo e poi tacendone la filiazione dall'originale francese. Evidentemente avvertiva i sentimenti ivi espressi come centrali e tali da divenire simbolo dell'intera opera: altrimenti perché pensare di intitolare addirittura il romanzo in quel modo?

In un altro componimento, attingendo dalla memoria storica della sua terra, Bufalino recupera un'immagine della "morte" come "piaga" punitiva che ricorda, per scelte analogiche, alcune suggestioni già ascoltate nel finale di *La voix*³¹:

³⁰ Cfr. Bufalino G., *Note ai testi*, in *Opere/2.1989-1996*, cit., pp. 1327-1330.

³¹ «Je te répondis: «Oui! douce voix!» C'est d'alors/ Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie /Et ma fatalité. Derrière les décors /De l'existence immense, au plus noir de l'abîme, /Je vois distinctement des mondes singuliers, /Et, de ma clairvoyance extatique victime, /Je traîne des serpents qui mordent mes souliers. /Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes, /J'aime si tendrement le désert et la mer; /Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes, /Et trouve un goût suave au vin le plus amer; /Que

Dal mio trono di polvere repente
ho visto il vento levarsi, una daga
di luce il cielo misteriosamente
fendere: ecco, e s'infuria la piaga

dei papaveri, vipere divagano
dai pozzi, ove arida si sente
crepitare la ghiaia se l'allaga
la marea del vespero demente.

Poi crolla il sole, rapido, e si sgretola
sulle paranze confitte nel greto,
o come un sangue insudicia le porte.

Più tardi dalle vigne lungo il mare
s'udrà il tamburo arabo cantare
la nenia lunga e sorda della morte.³²

Un elemento fondamentale della musica dei *Fleurs* è il mare: «La musique souvent me prend comme un mer»³³. Infatti, chiarisce Giovanni Macchia in *Baudelaire e la poetica della malinconia*, il mare «illumina l'essenza spaziale, numerica, contenuta nel suono e moltiplicata all'infinito, sin a perdersi in un instancabile generazione di orizzonti»³⁴. Baudelaire farà riferimento all'elemento marino in tanti dei suoi versi. Per lui, nel mare si raccolgono tutte le contraddizioni e le opposizioni possibili: la vita e la morte insieme. Il mare sembra restituire pure al giovane Bufalino una voce autonoma (vedi *Osanna delle maree*), e diventerà una costante in molte delle sue pagine. Quando tutto pare essere destinato al più disarmante dei silenzi, il mare non smetterà di essere radice empedoclea: l'elemento

je prends très souvent les faits pour des mensonges, /Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous», (Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., pp. 296-97).

³² Bufalino G., *Dal mio trono di polvere*, in *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38)*, Valverde, Il Girasole, "Le gru d'oro", 1995, p. 67.

³³ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 124.

³⁴ Macchia G., *Baudelaire e la poetica della malinconia*, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, "I Meridiani", Mondadori, 1997, p. 1354.

originario da cui 'ripartire' o verso cui 'tornare':

Come nel tempo dei diluvi sale
a coprire le cuspidi degli irti
scogli l'onda. S'arrendono le sirti
all'azzurra violenza che le assale.

Ed io qui vengo, mare, per offrirti
le spoglie sozze del mio lungo male
e alla tua inquietudine immortale
infervorare i miei pavidi spirti.³⁵

Nei versi di *L'amaro miele*, tuttavia, scopriamo un livello di sicurezza espressiva maggiore, anche se non tale da indurre Bufalino alla costruzione di un'opera complessa quanto i *Fleurs*. Né lui la pretende da sé stesso. Piuttosto, pur rimanendo legato alla poetica di Baudelaire e dei simbolisti³⁶, preferisce strutture ermetiche sul modello degli *Ossi di seppia* (1925) di Montale, che saranno, tra l'altro, costantemente citati nella *Diceria*³⁷; insieme al Quasimodo di *Erato e Apòllion*, le cui suggestioni, lo approfondiremo più avanti, contribuiranno non poco ad innescare l'incipit

³⁵ Bufalino G., *Reperti giovanili (I languori e le furie)*, cit., p. 1266.

³⁶ In diversi elzeviri, Bufalino si dedica all'analisi dei poeti che legge e ammira. Offrendo, talvolta, fulminanti definizioni di poetica. Senza mai arrendersi a giudizi dal taglio antologico, seguitando piuttosto a liberare i poeti dalle vecchie categorie critiche: «E se Paul Verlaine fosse un grande poeta? Schiacciato fra Rimbaud e Mallarmé, fra l'assoluta sete di perdizione dell'angelo veggente e le metafisiche scommesse del giocatore di dadi, non si può dire che il pauvre Lélian abbia goduto una fortuna critica paragonabile a quella degli altri due epigoni di Baudelaire. Gli s'imputava la mancanza d'un nucleo ideologico che non fosse l'equivoco e morbido cattolicesimo; un arrendersi senza condizioni alle lascivie della melodia; un manco d'audacia nel rifiutare di farsi alchimista del verbo o teologo del nulla; infine, soprattutto nei suoi ultimi anni, l'incontinenza e la corrività nello scrivere come nel bere...», (in Id., *Saldi d'autunno (Verlaine secondo Carlina)*, cit., pp. 771-2).

³⁷ Per un'esauriente rapporto sulle presenze montaliane nell'opera di Bufalino, si rimanda all'ottimo contributo di Traina G., *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino*, "Siculorum Gymnasium", n.s., a. XLIII, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1990, pp. 239-271; al quale aggiungerei le note indicate da Antonio Zollino in *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, contenuto in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di Zago N., Comiso, Salarchi Immagini, 1998, pp. 73-82.

del romanzo: aiutando il comisano a ricavare soluzioni liriche per meglio definire quella sua solitudine³⁸ non ancora raggrumatasi in isolitudine³⁹.

A partire dagli *Annali del malanno*, «un libro cui è difficile dar posto nella poesia italiana dei nostri anni»⁴⁰, Bufalino mostrerà una nuova presa di coscienza: confessandosi a più riprese l'untore-colpevole della sua infelicità. Ma, a ben vedere, in quella fenomenologia bufaliniana del “contagio” (centrale nella *Diceria*), la sua auto-investitura ad ‘untore’ sembra fare il paio, in qualche modo, con quella ‘maledetta’ elezione alla poesia di cui parla la *Benedizione* di Baudelaire, nell’apertura dei *Fleurs*. Se così fosse, dovremmo ritenere lo stato bufaliniano dell’untore come una vera e propria ‘maledizione romantica’, e la sequenza dolorosa delle immagini liriche - che da quella dipendono - un velato omaggio allo spirito dei *Fleurs*. Sarà forse per questo che Giovanni Arpino⁴¹, insieme a Sciascia e dopo aver ammirato la *Diceria*, accolse le poesie di Bufalino con grande entusiasmo: «Ora questo *Amaro miele* ci corre nelle vene svelando i suoi tesori minuscoli e poi immensi, gracili e poi infiniti». ⁴²

Insomma, per definire il rapporto Baudelaire/Bufalino si potrebbero usare

³⁸ Roberto Deidier ha ben inteso questi processi intrecciati di vita e poesia in Bufalino, arrivando a sostenere che la “solitudine” di questo autore, oltre ad essere una fonte di alimentazione per le sue opere, deve essere intesa come «un principio formale: quello in virtù del quale la confessione (o “testimonianza” o “delazione”) può essere resa attraverso il linguaggio ipersegnico della poesia come in quello di una prosa che, nutrendosi del verso, si presenta come un’istanza di secondo grado, come un racconto al quadrato: insomma come una *ri-scrittura*», (in Deidier R., *Bufalino dalla poesia al romanzo*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, “Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1”, p. 236).

³⁹ «Isole dentro l’isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire “isolitudine”. Se ne rilevano nel nostro carattere due eccessi di segno contrario: l’estroversa ospitale socialità, talora quasi servile, per antidoto dell’essere soli; e l’ombroso, omertoso riserbo, il claustrofilo rifiuto d’ogni contatto e colloquio», (in Bufalino G., *Saldi d’autunno (L’isola nuda)*, cit., p. 640).

⁴⁰ Sciascia L., *Bufalino, dicerie in versi*, art. cit.

⁴¹ Arpino, tra l’altro, non mancò di segnalare l’influenza esercitata da Baudelaire nella scrittura di Bufalino anche nel recensire *Argo il cieco*: «Il discorso è ozioso, naturalmente, sarebbe meglio misurare la pasta baudeleraiana di cui è fatto questo romanzo, non lungo ma smisurato, volutamente infarcito come certi dolciumi che valgono un pasto intero, eretto è però diroccato come quelle torri che sveltano in cima una collina e sono abitate solo degli eventi», (in Arpino G., *La vita? È una bambola truccata*, il Giornale, 7 gennaio 1985)

⁴² Arpino G., *Tra orgoglio e pudori*, “Il Giornale”, 13 giugno 1982.

gli stessi termini che lo scrittore siciliano adopera per descrivere il rapporto Baudelaire/Poe: «un caso di vampirismo intellettuale, si sarebbe tentati di definire questo abbeverarsi tenace del primo nel sangue del secondo, il suo farsene possedere»⁴³. Al punto che gli elementi simbolici che Baudelaire ha introdotto in quello che possiamo definire il suo ‘testamento lirico’ resteranno nella memoria letteraria di Bufalino per sempre.

In verità, sono anche il motivo che, successivamente, nella produzione dei romanzi, lo hanno allontanato dalle tematiche affrontate da Verga, da Capuana, da De Roberto: tutti esponenti del verismo siciliano. Autori, tra l'altro, che il comisano non manca di giudicare notevolissimi, seppur lontani dallo stile e dai contenuti che sta cercando. Sicché, di quella biforcazione in seno al romanticismo, tra simbolismo e naturalismo, Bufalino sceglie certamente la prima via: tanto è convinto che significhi sposare l'estetica di Baudelaire. Quel movimento, come si accennava, che dallo *Spleen* conduce all'*Idéal*: da uno stato in cui il “male” ha la meglio e la vita viene vanificata dalla morte, ad un altro stato in cui l'uomo baudelero esplora la follia guadagnando una via per l'Assoluto.

Baudelaire vuole annullare la morte e, per farlo, non cerca ‘volontariamente’ un altro percorso gnoseologico tra le rovine filosofiche di cui l'Occidente ha riempito le biblioteche: «*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant*»⁴⁴. Il baratro che si muove insieme al ‘filosofo’ rappresenta la crisi del razionalismo: «la sfiducia nella ragione, quella ragione che crea un peccato glorioso... il positivismo, il regno della scienza, il progresso»⁴⁵. Lo spirito ha ormai, leopordianamente, consumato la materia: tutto ciò che rimane, eliminate le maschere del pensiero, è la decadenza, ossia: quel senso tragico della vita che genera l'operazione poetica. Stabilendo un'associazione armonica tra le tenebre e la folgore di cui si costituiscono gli inesauribili ossimori del mondo. Anzi, nei *Fleurs*, si assiste - dice

⁴³ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Baudelaire agiografo di Poe)*, cit., p. 746.

⁴⁴ Baudelaire C., *I Fiori del Male*, cit., p. 306.

⁴⁵ Macchia G., *Baudelaire e la poetica della malinconia*, cit., p. 1344.

Bufalino - ad «un unico invadente ossimoro psicologico e morale, che stringe e sdoppia insieme, come un caduceo due serpenti, le più riluttanti e incompatibili forze».46 Dentro questo tracciato doppio e perpetuamente oscillante viene componendosi anche l'opera bufaliniana: resistendo, a sua volta, a quel delirio di luce e lutto spesso richiamato. E sforzandosi d'intuire «le misteriose corrispondenze che legano fra loro le parti eterogenee dell'universo»47 di cui solo l'atto poetico è prova.

I *Fleurs* portarono Bufalino a prendere «coscienza di una voragine»48 presente nel cuore dell'Uomo moderno. E dato che solo gli strumenti della poesia sono capaci di riorganizzare un 'mondo ormai spezzato', Bufalino allenerà la sua rima su quelle sinestesie, quelle metafore, quelle allegorie, cercando di raccogliere le schegge della sua anima come Baudelaire aveva fatto con le parti del mondo49. Tanto che, quell'esercizio emulativo, finirà con l'influenzare non solo le scelte stilistiche di Bufalino, ma anche e soprattutto quelle di pensiero.

È Sergio Cigada a ricordarci che «la retorica di Baudelaire - coerente sviluppo della sua poetica del trascendente - è tutta fondata sul principio neo-platonico della *reductio ad unum*, della riunificazione del diverso attraverso il processo linguistico di sintesi - espressione artistica (ed unica) del processo mistico verso l'Assoluto-Uno»50. Pertanto, se la ricerca di una perfezione sovranaturale ha condotto il poeta francese ad assumere molte

46 Bufalino G., *Introduzione*, cit., p. VII.

47 Cigada S., *Cultura simbolista e cultura naturalista in Simbolismo e naturalismo: un confronto*, a cura di S. Cigada e Verna M., Milano, Vita e Pensiero, 2006., p. 32.

48 Cfr. Richter M., *Naturalismo e Simbolismo di fronte a Baudelaire*, in *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, cit, p. 274.

49 Lo *Spleen*, nel suo desertico simboleggiare il limite dell'uomo, è rimasto intatto nonostante le rivoluzioni e le involuzioni della storia. Adesso bisogna credere in quella *Élévation* che permetta di fermare la macina del tempo e la sorte delle persone che a quella pressa sono destinate. Tra i poli dello spirito il processo di liberazione è dinamico: bisogna cioè lasciarsi attraversare da una guerra passionale, non esente da sbagli, come la ricerca di artificiali antidoti di piacere. Purché questi atteggiamenti "anti-naturali" non allontanino dalla constatazione di una generale "decadenza dell'umanità" che può essere superata solamente per mezzo di un'energia nuova, l'*Immaginazione*: capace di dare all'uomo il posto creativo che gli spetta.

50 Cigada S., *Cultura simbolista e cultura naturalista*, cit., pp. 24-25.

reminiscenze di tipo (neo)platonico. Allora, anche il dualismo tra *Spleen* e *Idéal* potrebbe essere spiegato ricorrendo, heideggerianamente, al ‘mito della spelonca’: a quel percorso cioè di liberazione in cui i processi dianoetici (matematico-verbali), che richiamano la studiata armonia degli alessandrini baudeleriani, vengono sostituiti da quelli noetici (o intuitivi), in cui si può riconoscere l’intero senso profetico dei *Fleurs*.

In sintesi: aderire a quella ‘decadenza’ ha significato, per Bufalino, guadagnare solo apparentemente una forma estetica, ma più chiaramente una ‘forma di conoscenza della realtà’. Ed è qui che interviene la prima differenza rilevante sul piano concettuale dei due autori: perché là dove Baudelaire mantiene una visione ‘tragica’ della bellezza, Bufalino ne ha una ‘classica’: la intende cioè come una virtù etica. Di modo che essere educati al ‘Bello’ significa, per lui, essere educati alla ‘Verità’, ma anche alla ‘Giustizia’. «Ho imparato a non rubare ascoltando Mozart»⁵¹, ironizza il comisano. Come a dire: conoscere il ‘Bello’ significa conoscere il ‘Bene’. E se non fosse stato per il rifiuto che Platone impose sull’arte, adesso, in quell’aforisma, non sarebbe difficile rinvenire, per ingrandimento, il cuore stesso della società concepita dal filosofo ateniese.

In fondo, però, queste suggestioni ci appaiono verosimili perché l’autore di *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco* e *Le menzogne della notte* non ha mai smesso di ‘attualizzare’ quella poetica baudeleriana che vive un continuo stato illuminato dal ricordo. Ecco dunque che l’infinito dal quale Baudelaire vuole trarre la novità è ‘la malinconia del Passato’, che non è diversa dalla Memoria nella quale Bufalino vuole recuperare la gioia di ‘riessere’. Pur non riconoscendosi particolari meriti e non avendo neppure fatto esercizio di tutti gli angoli maligni della modernità. Anzi, diffidando dell’esperienza diretta e preferendole un’innocua sedentarietà (claustrofilia)⁵². Motivo per cui Roberto Deidier può ricordarci che

⁵¹ Bufalino G., *Il malpensante*, in *Opere 1981-88*, cit., p. 1039.

⁵² Farebbe al caso nostro il *Dialogo di un viaggiatore e di un sedentario*, in cui Bufalino mette a confronto gli argomenti della sua accidia di provinciale con quelli del viaggiatore che sarebbe potuto essere: «Sedentario: Fisime, gioventù! Domani anche tu smetterai di

«l'autobiografismo di Bufalino si presenta come un'operazione tutta letteraria, ancor prima che dal punto di vista formale, da quello dei suoi ingredienti e dei suoi referenti»⁵³. Ma se questo è vero: quale potrà essere il destino della verità dentro una vita parzialmente immaginaria?⁵⁴ E allora, giacché la stessa *Diceria* giocava sulla sua ambiguità terminologica, sul suo essere reale nella misura in cui era “assunta” dalla parola scritta: allo stesso modo, anche le poesie - dalle quali siamo partiti - possono considerarsi ‘dicerie’ e godere delle sedimentazioni reali e oniriche senza differenza. Almeno fino a quando i tornanti iblei, sui quali il comisano ha provato a superare il suo *spleen* siculo, non terminano. Il tempo e lo spazio si spezzano in fotogrammi e Bufalino prende ad amare il cinema e la fotografia: i luoghi della sua nuova *Imagination*. Si veda in *Marlene, cinquant'anni dopo*:

Costava una lira, nel 1935, un biglietto di loggione nel cinema Vona, a Comiso, dove io consumavo quasi ogni sera i miei primi tremanti commerci amorosi col cinema. Una lira, cioè venti soldi, che non era facile mettere insieme. Tuttavia, a costo di chiedere un prestito a un amico più quattrinato o di sfilare la somma con mani notturne dal borsellino paterno, finivo sempre col racimolarla e porgerla nel palmo aperto – obolo e sesamo di un'Ade dalle bellissime larve – alle unghie non sempre nette dell'operatore-cassiere. Me ne venivano in cambio estasi di cui non mi sono scordato e che ora, inopinatamente, il miracolo della televisione mi consente di rinnovare.⁵⁵

È singolare che nel ricordare le prime sortite presso il cinema del suo paese, Bufalino non manchi di segnalare un senso d'inquietudine che «la sala del cinema» gli lasciava, rispetto alla televisione:

nel buio della sala, respirando quasi bocca a bocca il complice fiato degli altri, mi pareva di assistere

fare e disfare bagagli e chiederai il biglietto solo per le stazioni che non esistono: castelli sui Pirenei, Atlantidi, Shangrilà... Dove si arriva in sogno per imbucare una cartolina a nessuno. Viaggiatore: Domani, forse. Oggi non darei il più brutto dei paesi reali per il più bello degli immaginari», (in Id., *Cere perse, (Dialogo di un viaggiatore e di un sedentario)*, in *Opere 1981-88*, cit., p. 967).

⁵³ Deidier R., *Bufalino dalla poesia al romanzo*, cit., p. 236.

⁵⁴ Cfr. Ivi, p. 237.

⁵⁵ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Marlene, cinquant'anni dopo)*, cit., p. 832.

a una messa catacombale: succube degli invisibili celebranti, agito da loro, burattino innamorato⁵⁶

L'incontro col cinema fu importante anche per le idee che in esso venivano scambiate o che da esso venivano generate («Poiché una cosa non si sa abbastanza: che fu il cinema americano, e poi subito il francese, il grimaldello provvidenziale delle nostre bastiglie di universitari fascisti.»⁵⁷)

Una passione, quella per il grande schermo, che - a sua insaputa - sarà condivisa anche da quel Leonardo Sciascia del quale diverrà amico. Ma, diciamolo subito, cos'è il cinema per Bufalino, se non l'immediato consumo dell'immaginazione? Intesa non come elemento lirico o metafisico in opposizione alla voragine aperta dai *Fleurs*; ma come sollievo, scatola delle meraviglie, luogo di svolta in cui il ricorso alla riproduzione meccanica dell'immagine costituisce il primo e vero 'parricidio baudeleriano'.

Bufalino cioè si lascia avvincere dai rimedi della Tecnica, guadagnandosi un 'paradiso artificiale' che funziona meglio di tutti quelli che il suo padre di poetica gli aveva suggerito.

Fin da giovanissimo, lo attireranno molto i film francesi, prova della sua innata francofilia, ma seguirà con entusiasmo anche tutte le stagioni del cinema hollywoodiano: dai prodotti narrativi degli anni Trenta, basati su azioni e dialoghi seducenti. Passando per l'epoca dei 'divi' degli anni Quaranta e Cinquanta. Fino a giungere alle produzioni degli anni Sessanta ispirate ai cambiamenti sociali europei.

Si lasciò così tanto abbagliare dalle dolci illusioni che il cinema regalava che saremmo portati a dire, magari per un'incauta suggestione, che in Bufalino quell'*Imagination* tanto invocata in precedenza, trasmuterà in un'allusività di tipo filmico⁵⁸. Anche se il comisano non smetterà di scrivere

⁵⁶ Ivi, p. 833.

⁵⁷ Ivi, p. 836.

⁵⁸ «Chiunque abbia un po' di familiarità con le opere di Bufalino certamente sa di avere a che fare con una scrittura letterariamente satura: con una scrittura cioè in cui i rinvii (espliciti, occulti o semioculti) ad altri testi sono talmente fitti e pervasivi da configurare una dialogicità interna imprescindibile per la decifrazione dello stesso discorso d'autore. Riguardo a tale densità di citazioni e allusioni c'è da aggiungere anzi che non di soli testi

versi dolorosi, o di sentire le pareti del suo insuperato *spleen*: egli, tuttavia, si disimpegnerà dalla ricerca dell'*idéal* baudeleriano con la formula di una recitazione al quadrato. Ne danno prova le riflessioni intorno al tema dominante della morte che viene messa in scena, continuamente, in quell'unica grande tragicommedia della quale lui è attore e regista insieme. Gli stessi capitoli della *Diceria* sembrano brevi cortometraggi che illuminano, con il loro bagliore, una lunga veglia funebre⁵⁹. In questo modo, Bufalino cerca di disincagliare la morte dal tempo dell'anima, ricollocandola nel tempo meccanico del fotogramma, che poi altro non è che il tempo della scienza e della modernità. Elemento che ci aiuta a capire, forse, il passaggio dalla verticalità della poesia all'orizzontalità della prosa lirica. O, sarebbe meglio dire, della 'calligrafia' in cui tutto si contamina: arcaismi, voci dotte, forme desuete, regionalismi e parole straniere. Senza dimenticare quella fitta lista di termini tecnici (soprattutto della sfera medico-scientifica) che viene utilizzata per generare un nuovo linguaggio figurativo. Ma che seguisse tecniche e «abilità d'arte varia» è lui stesso a renderlo noto in *Autoritratti a richiesta*:

Non senza malizia, se è vero che nella tecnica scrittorica, mentre da un lato rilutto agli usi più corrivi della parola, in ossequio a un'istintiva decenza e a un programmatico "inattualismo", dall'altro mi ispiro alle più consumate abilità d'arte varia: il piano sequenza del cinema, il "non finito" della scultura, l'economia di messaggi nella licitazione del bridge, la punizione a foglia morta del calcio, l'effetto retard di certe pasticche sonnifere...⁶⁰

letterari si tratta, ma anche di film, di musiche, talvolta perfino di quadri. Una scrittura polimerica, insomma, che lega in una struttura nuova e unitaria elementi culturali selezionati e immagazzinati - nel corso del tempo - attraverso una straordinaria, inquieta e vorace attività di lettore e consumatore d'arte», (in Monastra R.M., *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed empietà*, "Rivista di Studi italiani", a. XIX, n.2, dicembre 2001, p. 107).

⁵⁹ Del resto, anche negli aforismi, Bufalino ricorre al bianco e nero del cinema per figurare la morte di altri autori: «Nerval prima d'impiccarsi in un biglietto alla zia Labrunie: "Non aspettarmi stasera, perché la notte sarà nera e bianca". Nera e bianca, così egli si figurava la notte e la morte. Due colori impeccabili, gli stessi donde dovette originarsi la vita, quando un fulmine solo, abbacinante, lacerò l'eternità», (in Bufalino G., *Il malpensante*, cit., p. 1038).

⁶⁰ Id., *Saldi d'autunno (Autoritratti a richiesta)*, cit., p. 863.

Bufalino crede cioè che la forma ibrida della prosa lirica sia capace di fornire un modello estetico più alto, e di conseguenza un criterio di verità più stabile nella rappresentazione della sua angoscia esistenziale. Ma in questo modo non fa altro che confondere le ‘verità reali’ dell’intimo ‘stato spleenitico’ (la sua ‘esistenza’) con le ‘verità mentali’ della letteratura e del cinema che conosce (la sua ‘resistenza’). E che sarà la causa di quella tendenza bufaliniana a camuffare con la forma romanzo: giudizi, commenti, dubbi di ogni genere.

All’orizzonte, non vi è più un *Idéal* da raggiungere, si diceva, solo un’invisibile schiera di lettori (spettatori) sconosciuti, verso cui scagliare i suoni e le immagini del proprio imperio verbale. Lo stesso che, talvolta, non mancherà di farlo eccedere dal grande schermo della pagina. Mantenendolo, tuttavia, se non altro nel rigore estetico, ‘discepolo’ di Baudelaire. Un po’ come se l’animo del poeta parigino continuasse ad agire nel corpo del prosatore comisano.

In conclusione, possiamo dire che il senso tragico dei *Fleurs* ha attraversato l’intera opera bufaliniana. Ed è all’origine di quella lunga riflessione mortuaria presente in tutti i suoi scritti, ma che vedremo mutare tra la prima e la seconda fase della sua produzione. Quando cioè la morte smetterà di essere il buio ontologico del reduce che narra la *Diceria*, e si trasformerà in una suggestione decadente del suo barocco, in un’operazione di anamnesi letteraria o di autentica epifania libresca. E tutte le volte che Bufalino cercherà nella logica una via di ‘liberazione dalla morte’, non si sentirà sufficientemente tarato alla latenza della vita teoretica (filosofia), preferendo ripiegare sull’ironia degli ossimori⁶¹ (aforismi), o su altri più rassicuranti *fiori* letterari (antologie). Scopriremo allora che per quanto l’esperienza dei romanzi sia stata notevole, non può

⁶¹ «L’autore dei brevi racconti dell’uomo invaso sembra lo scrittore rivale di chi ha composto la *Diceria dell’untore*. La scrittura sensibilissima e lirica si capovolge in una scrittura secca, spiritosa, parodistica, come se Bufalino, dopo essere disceso negli abissi del senso, della lirica e della morte, volesse conoscere cosa trarre dai doni della pura intelligenza», (in Citati P., *Bufalino, cannibale divoratore di libri*, “Corriere della Serra”, 22 aprile 1988).

essere considerata l'unica alla quale riferirsi per tracciare un giudizio complessivo sull'opera di questo autore. Al contrario, ormai superata la canonicità della *Diceria* e delle pagine successive che da essa dipendono, vedremo che sarà la produzione elzevirista e saggistica a regalare un nuovo scrittore alla Sicilia ⁶². Uno scrittore che troverà nella forma breve dell'articolo, al modo dell'operetta morale, nuove energie di pensiero. La zona franca in cui l'eloquenza farà tutt'uno con la poesia, e alle marea riottose di vita e di morte sarà concesso un lido di pietà.

⁶² «Ma era nell'elzeviro da ricercare la sua cifra stilistica più personale, la sua più grande abilità di scrittore. Di lui restano due raccolte memorabile: *Cere perse* e *La luce e il lutto*», (in Collura M., *Addio a Bufalino, scettico cantastorie*, "Corriere della Sera", 15 giugno 1996).

La scrittura di luce: l'esperienza della fotografia e del cinema

Si è notato come la passione per Comiso, in Bufalino, si sia tradotta in una sorta di «educazione alla morte». Dai “simulacri funerari” all’Ippari tutto cercava di esistere e resistere nel chiarore “scandaloso” di quel tormento. Dallo stesso “scandalo” è derivato il legame tra la parola e la luce che ha orientato lo stile dello scrittore comisano.

Questo rapporto può chiarirlo un bellissimo aforisma de *Il malpensante*: «La parola ha preceduto la luce e non viceversa: Fiat lux e la luce fu»¹. Ossia: tutto ciò che dalla luce dipende non verrà mai prima di tutto ciò che la parola ha detto o potrà dire. Ovvero, se traducessimo la stessa sentenza con una maggiore densità critica, potremmo addirittura ammettere che, per Bufalino, la parola “biblicamente” confinata in una zona antecedente alla luce, dimora (propriamente) nel buio. Sicché: la “chiarezza” non dipende dalla sostanza luminosa e tangibile della luce reale, ma rappresenta la stessa possibilità che la parola mantiene di svelarsi, di farsi Verbo originario. Con la conseguenza che non sarà la parola a tendere alla luce per rivelarsi, piuttosto sarà la luce che si rivolgerà al linguaggio per “celebrarsi”.

A proposito, invece, di tutto ciò che ruota intorno alla “scrittura della luce”, intesa nelle varianti tecniche della fotografia e del cinema, si occupano diversi elzeviri di Bufalino. A testimonianza del fatto che si tratti di un passaggio importante per capire l’opera del Nostro.

Curiosamente, la fortuna di Bufalino è legata proprio al ritrovamento di vecchie fotografie. Capitò in un luglio di fine anni Settanta, durante una passeggiata tra le tenute campagnole dell’antica famiglia Iacono. Nella soffitta di un caseggiato abbandonato, Bufalino scovò, nascoste in un baule, oltre quattrocento lastre al collodio scattate da un membro della famiglia,

¹ Bufalino G., *Il malpensante, lunario dell’anno che fu*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1060.

nonché fotografo dilettante: Gioacchino Iacono Caruso. Nelle foto erano ritratti volti di uomini, donne e bambini della tenuta contadina e rappresentavano un interessante spaccato di vita delle campagne di Comiso di fine Ottocento². Queste foto, unite a quelle di un altro fotografo, Francesco Meli Ciarcià, andranno a comporre il libro fotografico, *Comiso ieri, Immagini di vita rurale e signorile* (1978)³, la cui splendida “introduzione” scritta dall’autore comisano attirerà l’attenzione di Elvira Sellerio e Leonardo Sciascia. Leggiamo un piccolo brano in cui il professore di Comiso definisce poeticamente il ruolo del fotografo con una felice giostra di analogie:

Se immaginiamo quel che dovette provare il primo (si chiamasse Adamo o Narciso) che si sporse a guardarsi nell’acqua di una fonte; e il primo che con una scheggia di cristallo si foggì uno specchio; e il primo che, seguendo i contorni della propria ombra sulla parete della caverna, li graffi con la punta della selce, e dal copiare se stesso passò poi a trascrivere in effigie i moti della sua fame, brama e paura: idoli da rabbonire, femmine da concupire, selvaggine da trafiggere in anticipo, propiziatoriamente... ecco, se proviamo a immaginare tutto questo, avremo capito la fatalità dell’impulso che spinge il bambino a inventarsi in una macchia di soffitto un’Iliade di cavalieri e di draghi e a leggere il profilo di Batman nella forma di una nuvola. Fino a tal punto qualunque ideogramma o silurata che la vista gli offre lo rimanda a un universo che è il suo, a un alfabeto che è umano, e dell’umano conserva un certo derelitto tepore. È lo stesso impulso e amor di figure che condusse due amici, due notabili di Comiso, Gioacchino Iacono Caruso e Francesco Meli Ciarcià, a rizzare su un terrazzo un trespolo, a coprirlo di un panno nero, e a ficcarci dentro la testa⁴.

Allo stesso modo, Bufalino vede nell’opera del fotografo una certa similitudine col mestiere dello scrittore. Anche il fotografo, come lo era il «traduttore» che «scassinava casseforti», tenta di rubare il segreto di quello che ritrae:

² «(Gioacchino Iacono) realizza una strana *Spoon River* siciliana, volgendo appunto gli occhi intorno nei suoi possedimenti di città e di campagna...» (in Carluccio L., *Una Spoon River siciliana*, Panorama, 15 ottobre 1979).

³ L’opera è stata riedita nel 1992 con il titolo *Il tempo in posa*, a cui sono state aggiunte le fotografie di Carmelo Arezzo, Corrado Melfi.

⁴ Id., *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 2000, p.41.

Un detector, dunque, il fotografo; ma anche un cecchino, un ladro, una spia... O ancora, se ascoltiamo Roland Barthes, un mallevadore della storia, uno che avalla l'evento e ci garantisce che è stato. O ancora, se ascoltiamo Susan Sontag, un assassino, se è vero che, nel momento in cui confisca e pietrifica un oggetto, lo uccide...⁵

Che il fotografo abbia qualcosa di chi spia non è difficile da immaginare: anche solo l'atto con cui s'infilava l'occhio dentro il foro stenopico ricorda molto il gesto malizioso di chi guarda dal buco della serratura. Interessante quello che suggerisce Roland Barthes in *La camera chiara* (1979): «La veggenza del Fotografo non consiste tanto nel «vedere» quanto piuttosto nel trovarsi là. Ma soprattutto, imitando Orfeo, bisogna che non si volga verso ciò che egli reca con sé e mi offre»⁶.

Il critico francese ci suggerisce che l'arte della fotografia sia in qualche modo inclassificabile. La foto cerca di unire il tempo passato (*Spectrum*) col tempo presente di chi osserva (*Spectator*): per tramite del fotografo-*operator* che si sforza di mutare un "soggetto" in un "oggetto", di farci cioè vivere una "piccola morte"⁷: «In fondo, ciò che io ravviso nella foto che mi viene fatta (l'«intenzione» con la quale la guardo), è la Morte: la Morte è l'*eidōs* di quella Foto»⁸. Qualcosa di analogo scrisse Bufalino quando osservò i volti estinti dei comisani ritratti da Gioacchino Iacono: «Era come se una quarantena di Lazzari fosse cessata d'un tratto e potessimo scorgervi sulla soglia della cripta, nell'atto di sbendarsi e di riaprire occhi e bocche allo scandalo della luce»⁹.

⁵ Id., *Saldi d'autunno (Professione ladri di luce. Due fotografi siciliani)*, in *Opere/2.1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 644.

⁶ Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p.50.

⁷ «L'Operator è il Fotografo. Lo Spectator, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, delle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di eidōlon emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo Spectrum della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo «spettacolo» aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto» (ivi, p. 9).

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Bufalino G., *Il tempo in posa*, cit., p. 21.

Per questo motivo la “fotografia” è ancora una vicenda misteriosa, un «peccato» o più propriamente, come dice Bufalino, «l’ottava empietà capitale»¹⁰. Siamo tutti persuasi che di fronte ad una foto ci troviamo al cospetto «di un *analogon*, un *eidolon* al quale manca soltanto il movimento»¹¹. Il flash delle foto che «paralizza» gli istanti è un «atto di trasgressione e di scandalo»: esattamente come lo erano il «Sole» e la «luce del giorno». In *Tommaso e il fotografo cieco*, Bufalino farà dire a Tiresia: «la mia Nikon vede per me»¹². Ma è necessario, continua Barthes, capire che non si può “penetrare la fotografia”¹³: essa può essere “esplorata con lo sguardo”¹⁴ ma resta “piatta”, non vi è alcun passaggio dalla cosiddetta “camera scura” alla “luce”: vi è solo una “camera lucida” che offre qualcosa al nostro sguardo. La fotografia è tutta esteriore. Non ha intimità: «non rivelata e tuttavia manifesta, possedendo quella presenza-assenza che costituisce la seduzione e il fascino delle Sirene. (Blanchot)»¹⁵.

Bufalino aggiunge che vi sia «un fondo di perversità nell’insistenza con cui ci sforziamo di catturare la luce»¹⁶ al pari del «reprobo Faust» che, oramai, preferirebbe barattare la gioventù con una Kodak. Si veda *Il clic impuro*, la decisione con la quale Bufalino si esprime intorno «all’eroico paradosso della fotografia»:

Siamo qui, se non sbaglio, nel cuore di quello che volentieri chiamerei l’eroico paradosso della fotografia. Poiché essa è di tal plurima e misteriosa natura da costringere gli estremi più risoluti a toccarsi. Rappresenta un certificato di morte ma, nello stesso tempo, una promessa di resurrezione; è un documento impassibile ma, nello stesso tempo, una fontana di lacrime esistenziali. Più ancora: obbedisce al tempo e lo fulmina; sanziona una perdita e vi sostituisce un simulacro immortale...¹⁷

¹⁰ Cfr. Id., *Cere perse (Una Kodak per Faust)*, in *Opere 1981-1988*, cit., p.856.

¹¹ Morin E., *Il cinema o l’uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Cortina Raffaello 2016, p. 41.

¹² Bufalino G., *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 437.

¹³ Barthes R., *La camera chiara*, cit., p. 106.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Bufalino G., *Cere perse (Una Kodak per Faust)*, cit., p.856.

¹⁷ Id., *La luce e il lutto (Il clic impuro)*, in *Opere 1981-1988*, cit., p.1236.

Altrove, Bufalino sottolinea come «in ogni fotografo si nasconde un inventore di sogni», un nuovo esploratore: un «ladro di luce», per l'appunto. Eppure, intervistato da Massimo Onofri, ci tenne a chiarire che la memoria fosse “una macchina di sogni” ben distinta dalla “macchina fotografica”¹⁸. Questo perché lo scopo della vera fotografia, in generale, è quello di far coincidere la verità con la realtà, ossia di rendere effettiva una delle scommesse più folli della filosofia antica.

Per rendere accettabile la follia che la fotografia rappresenta, secondo Barthes, essa deve diventare un'arte, ma «la Fotografia può essere un'arte: quando in essa non vi è più alcuna follia, quando il suo noema è dimenticato e, di conseguenza, la sua essenza non agisce più su di me»¹⁹. Ciò spiegherebbe il desiderio dei fotografi di essere considerati degli artisti. La foto è vissuta come un'allucinazione, il cinema, invece, solo come un'illusione.

Si consideri a questo proposito il libro fotografico su Kafka di Wagenbach recensito da Bufalino. Specie quando il comisano ricorda come quelle immagini dello scrittore ceco siano capaci di procurare un'esperienza di tipo «medianico», a metà tra «incantesimo» e «raccapriccio». Potrebbero rappresentare un bell'esempio di come l'opera e la vita di Kafka si siano riflesse in lui: «a somiglianza di due specchi che si fronteggiano e in mezzo

¹⁸ Onofri M., *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista (7 marzo 1992), in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 21. Curioso, però, che nel suo ultimo romanzo rimasto incompiuto, ritorni l'analogia memoria/fotografia quando Bufalino dice di Capablanca: «Gli bastò in effetti una sola manciata di fotogrammi. Sin dalla prima apparizione del cielo natale, la fantasia gli s'era impennata a ritroso. Si rivide ragazzo, si riamò. Fu un prolungato sogno o romanzo intriso di fragranze, sapori, sudori; una resurrezione di panorami diletta, come sfogliare dentro di sé un album di lacrime e risa...», in Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, in *Opere* | 2. 1989-1996, cit., p. 602. Poco più avanti, nel ricordare l'amata Irina, troviamo un nuovo ricorso alle tecniche di riproduzione di un'immagine: questa volta si fa riferimento alle “stampe”: «Irina è nella mia memoria due viste o stampe, incise con un bulino mordace: un corpo guizzante, tiepido, dagli occhi sgranati, dalla voce come un battito d'ali; un'esangue spoglia su un tavolo di marmo, in un obitorio. Due stampe, due viste, che talvolta s'accavallano, si mescolano, fanno una immagine sola che, obnubilata e inerte per anni, mi si risuscita imperiosamente negli occhi e mi costringe a fermarmi, ad addossarmi barcollante al muro vicino», (ivi, p. 621).

¹⁹ Barthes R., *La camera chiara*. cit. p.118.

a cui c'è una torcia» che li porta ad «inondarsi di mutui fuochi, riverberandosi l'una nell'altra moltiplicate, con un lampante effetto di sortilegio»²⁰.

La fotografia, in quanto «scrittura di luce», lascia a Bufalino la convinzione che i fotografi siano come dei maghi: abbiano armi superiori a quelle che adoperano gli scultori e i pittori: usano la luce per fare luce. Hanno il difficile compito, però, di lottare contro il tempo: sono alla ricerca, proprio come dei killer, di attimi perfetti, decisivi.

La fotografia promette forse più di tutte le altre arti figurative una 'resurrezione' delle cose ritratte, sostiene Bufalino. Accecando il mostro del tempo, prova a rubare il segreto dell'eternità. Una convinzione condivisa da Giovanni Verga e forse ancora di più da Luigi Capuana che, come ci ricorda Sciascia, oltre alla scrittura si dilettava nella fotografia, ed era persuaso di poter ritrarre attraverso l'obbiettivo addirittura gli spettri²¹.

Qualcosa di simile accade ai soggetti abbandonati al sonno nelle foto di Ferdinando Scianna²². Quel sonno inquieto in cui chi è catturato svela la precaria paratia che separa la vita dal niente, ed è come la scoperta di una porta di passaggio. Per quanto questa non sia per Bufalino una pacifica conquista, data la sua angoscia baudelariana («Il sonno m'impaura, come un crepaccio denso di larve e di minacce, inesplorato, immenso...»)²³.

Nelle fotografie di Giuseppe Leone, invece, Bufalino ritrova quella Sicilia "sveglia" e ionica che conosce, dove si sceglie di non dar spazio ai fatti di mafia o di violenza, e si preferisce zittire la collera e la pietà civile, per

²⁰ Bufalino G., *Cere perse (Una Kodak per Faust)*, cit., p.857.

²¹ Sciascia L., *Cruciverba (Verismo e fotografia)*, in *Opere 1971-83*, Bompiani, Milano 1979, p. 1129.

²² A Scianna si aggiungono altri fotografi ammirati da Bufalino, come Enzo Sellerio, Letizia Battaglia, Giuseppe Leone, e Meno Minnella. Cfr. Bufalino G., *Saldi d'autunno (Professione ladri di luce. Due fotografi siciliani)*, cit., 648.

²³ In Baudelaire leggiamo: «J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou./Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;/je ne vois qu'infini par toutes les fenestres...» che Bufalino traduce in: «Il sonno m'impaura come un crepaccio, denso/di confusi spaventi, inesplorato e immenso:/da tutte le finestre l'infinito mi appare», (in Baudelaire C., *I Fiori del Male*, con prefazione e traduzione di Bufalino G., Milano, Mondadori, "Oscar", 1983, pp. 306-7.

osservare le «mimiche significanti del grande teatro umano, tanto negli individui quanto nelle folle, durante le cerimonie e le liturgie delle feste; ma specialmente, una devozione attenta alle forme, ai comportamenti, alla pelle del cielo, della terra e del mare»²⁴. Offrendo il quadro di una Sicilia diversa, forse insospettabile, non del tutto mediterranea.

Ora, dunque, pur ammettendo l'utilità della fotografia, non vi è modo di sapere se la luce intrappolata in un fotogramma possa dirsi davvero universale. In fondo, ogni fotografo sceglie tutto quello che deve ritrarre: pensa ai soggetti, alle pose, ai luoghi, ai colori, insomma allo spazio e al tempo in cui immortalare qualcosa o qualcuno. Diremmo allora che sono vere solo le foto scattate senza preparazione? Difficile sostenerlo: specie se si pensa a quelle foto antiche in cui sono dipinti soggetti con una posa studiata, ma che restano carichi di utili informazioni storiche²⁵.

Se per Croce non esiste intuizione senza espressione, per gli stessi motivi, non esiste una foto che non esprima. Le intuizioni sono vissute dal pensiero umano come luminose epifanie di verità. Nell'immaginario comune è diffusa la convinzione che intuire sia come fruire di una foto mentale in cui la soluzione si estrinseca. Il ricorso al concetto di foto o immagine allude sempre alla precisione formale e geometrica con cui s'intende qualcosa. La fotografia, in senso elementare, è un'estrinsecazione della struttura materiale dei soggetti ritratti. Una «scrittura di luce» per l'esattezza. Una scrittura che usa la luce per dire. Ma partendo dal presupposto che ogni affermazione è tesa a far comprendere o illuminare: perché la fotografia godendo dell'ausilio strutturale della luce necessita di una chiosa almeno quanto la pagina di un libro? Forse che la "luce" di cui si compone una fotografia non è vera luce?

È proprio l'aforisma dal quale siamo partiti che ci aiuta a rispondere a questi quesiti. La luce ha il potere di illuminare le cose, ma non ha il potere

²⁴ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Professione ladri di luce. Due fotografi siciliani)*, cit., 648.

²⁵ A pensieri analoghi deve essere giunto Bufalino quando rinvenne le foto di Gioacchino Iacono Caruso.

di illuminare se stessa. Questo perché, nell'immaginario di Bufalino, essa viene sempre dopo la parola. La fotografia è intesa come "un'immagine immobile": tutto quello che vediamo in una foto vive solo nella misura in cui facciamo esperienza di quella riproduzione per alimentare la nostra immaginazione. Giacché questa è sempre in movimento e si nutre delle migliori suggestioni. Il cinema, infatti, nega l'immobilità. Esso parte dalla fotografia, ma ne muta il senso con il reiterato flusso delle immagini²⁶. Non solo: la macchina del cinema sembra rappresentare perfettamente l'universo bufaliniano dal momento che i fotogrammi contenuti in un film assumono la "parola" per autodeterminarsi. Sono certamente delle "foto animate" ma soprattutto delle "foto parlanti": adempiono cioè all'aforisma del *Malpensante*. Ecco perché l'interesse di Bufalino per le foto non raggiunge la grande passione che mantiene per il cinema.

Passione che abbiamo già scorto nelle pagine della *Diceria*, in quei luoghi dell'opera in cui si trovano vari riferimenti cinematografici, ne ricordiamo solo due: il già citato *Amanti senza domani* di Tay Garnett, in cui l'incontro di due tristi destini genera un amore impreveduto, del tutto simile a quello del reduce con Marta; e lo sforzo analogico attraverso cui l'edificio della Rocca è visto dal protagonista come una struttura pesante e scura al pari della «cineclubica nave di Nosferatu»²⁷ di Murnau.

Si veda in *Un "sogno", tanti anni fa*, come Bufalino rammenti «il gelo voluttuoso e notturno di bosco fra le seggiole del loggione»²⁸ in una calda sera d'agosto del 1937. Nel pieno della sua adolescenza, quando si divertiva

²⁶ È Roland Barthes che ci aiuta a capire questa variazione: «(la fotografia) presa in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni; indubbiamente, nel cinema vi è sempre un po' di referente fotografico, solo che questo referente si schermisce, non rivendica la sua realtà, non reclama la propria esistenza passata; esso non si aggrappa a me: non è uno spettro. Come il mondo reale, anche il mondo filmico è sorretto dalla presunzione «che l'esperienza continuerà costantemente a fluire nello stesso stile costitutivo» [Husserl]; la Fotografia, invece, spezza «lo stile costitutivo» (questo è il suo stupore); essa è senza-avvenire (questo è il suo lato patetico, il suo lato malinconico); essa non è minimamente protesa, mentre invece il cinema è proteso, e perciò niente affatto malinconico...», (in Barthes R., *La camera chiara*, cit., p. 88).

²⁷ Bufalino G., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-88*, cit., p. 18.

²⁸ Id., *Un "sogno", tanti anni fa*, in *L'enfant du paradis*, Salarchi, Comiso, 1996, p. 39.

a prendere in prestito le vite altrui, o si figurava “comparsa” in vicende che di fatto non lo riguardavano:

guardando un film, mi sarà accaduto di sfiorare con gli occhi una comparsa fuggevole e di congiungere per un secondo il mio e il suo destino, come suole avvenire tutti i giorni coi passanti sconosciuti del Corso²⁹.

Non solo: seguendo il percorso artistico di alcuni attori, e ritrovandoli più invecchiati o passati a miglior vita, Bufalino riflette sul trascorrere del tempo. Si legga, ad esempio, nella *Ballata delle figurine del tempo che fu*, contenuto in *Museo d'ombre*:

Ancora oggi, se mi piace immalinconirmi, non mi chiedo dov'è sepolta la «famiglia reale» di Broadway, dove sono Gloria, Norma, Pola, né dov'è Flora la bella Romana, Archipiade, Taide; ma penso all'erba che copre l'amabile naso di Jimmy Durante, alla cassa di quercia dove s'allunga in divisa di gala Aubrey Smith; immagino Donald Meek che offre whisky, timidamente, sopra un traghettino del Lete; Misha Auer che urla in russoski d'avere freddo, di non capire come d'un tratto tanta terra gli sia entrata negli occhi. Talvolta, d'estate, li rivedo in tv. Già dai titoli di testa mi salutano fiocamente: il postiglione Andy Devine, il gangster Lloyd Nolan, il maggiordomo Edward Everett Horton, il poliziotto Nat Pendleton. E ancora gli svaniti, le svanite, quel bambolotto di ciccina che invita sempre a ballare la Hepburn... Tutti con modi e facce di totale innocenza, benché, quando cominciano a muovere le labbra, sia subito chiaro che sanno d'esser morti, e non una, ma due volte. Sanno di vivere ormai solo la vita fuggiasca della mia mente, e che quanto prima usciranno di scena una terza volta, e per sempre³⁰.

A causa di quei pensieri, Bufalino si sentiva attraversato da una sorta di disagio: «Ma che posso farci se me ne turbo e meraviglio e spavento lo stesso? Non senza una finale misericordia degli altri e di me»³¹. Al cinema sono legati anche i pochi momenti felici dell'autore:

²⁹ Ivi, p.40.

³⁰ Id., *Museo d'ombre*, in *Opere 1981-1988*, cit., p 209.

³¹ Id., *Un “sogno”, tanti anni fa*, cit. p.40.

Ho commedie lievi e gaie, nel mio carriera, sulla cui finezza di grana non giurerei, ma che dentro di me durano, ci si mescoli io non ho la memoria, d'un tepore vicino di compagna di scuola, come evanescenti eppure inconsumabili epifanie di felicità³²

Tra le altre cose, *In quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*, Bufalino rammenta che fosse solito tenere un registro dei film visti, con annessi attori, registi e case di produzione³³; ma non dimenticò neppure quanto, in termini di libertà, la sua generazione dovesse alla passione per certe pellicole: «il cinema americano e francese degli anni Trenta fu il grimaldello che ci consentì di evadere dalle nostre bastiglie di universitari fascisti³⁴».

Lo stesso Benjamin notò che il film possedeva una straordinaria energia (“con il suo effetto di choc”) capace di catturare l’attenzione e si mostrava «come l’oggetto oggi più importante di quella dottrina della percezione che presso i Greci si chiamava estetica»³⁵.

Bufalino menziona con piacere Sciascia quando sostiene che la fotografia e il cinema rappresentassero (anche per il racalmutese) la maniera più entusiasmante di dimenticare l’odioso tormento della morte:

uno stesso strumento di affabile guerra contro il destino di cenere che attende ogni gesto e ogni volto: un’arma che concede alla memoria, se non la vittoria del tempo, che gli dei ci hanno negato in eterno, una momentanea rivalse, il miraggio d’una resurrezione che valga per un istante a trattenerci al di qua della tenebra dove fatalmente si azzera la storia della nostra vita³⁶.

Edgar Morin affiderà alle pellicole una dignità più complessa: «il cinema è per così dire una specie di spirito-macchina, o una specie di macchina per pensare, “mimo e fratello dell’intelligenza” (Cohen-Séat), quasi come un

³² Ivi, p. 42.

³³ Ivi, (*Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*), cit., pp. 45-6.

³⁴ Ivi, p.46.

³⁵ Benjamin W., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma 2012, p. 59.

³⁶ Ivi, p.47.

robot»³⁷. Il cinema è vissuto come un gigantesco organismo che «immagina per me, immagina al mio posto, e al tempo stesso fuori di me, con un'immaginazione più intensa più precisa»³⁸, e tra le tante cose, è capace di farci intendere e forse apprezzare «il piccolo cinema che abbiamo nella testa»³⁹.

In *La Sicilia e il cinema: nozze d'amore*, Bufalino sottolinea quanto la passione cinematografica avesse contribuito a mutare lo stesso modo di guardare il paesaggio reale, quotidiano: inducendolo a spiare nella sua stessa isola la naturale *location* di un film:

Qui ogni persona tende senza sforzo a diventar personaggio, ogni evento, minimo, si promuove subito a scena, a spettacolo: così la festa come la morte, la vacanza come la fatica, l'empietà come la pietà⁴⁰.

Bufalino ci tiene a ribadire quanto la Sicilia, con il supporto della sua grande tradizione letteraria, e più di ogni altra regione italiana, possa a buon diritto considerarsi il teatro ideale di molte riprese cinematografiche (*La terra trema*, *Salvatore Giuliano*, *Divorzio all'italiana*). Non solo: l'allora nuova e promettente stagione dei registi siciliani (Calogero, Cino, Grimaldi, Termine, Tornatore, Zagarrì) offrì a Bufalino l'opportunità di riflettere sul cinema come riscatto sociale contro la violenza dei fatti di cronaca⁴¹. E nel proclama di quell'adesione non mancò di usare toni enfatici e gloriosi:

Un modo di arruolarsi volontari nella guerra contro la tenebra: l'unica che siamo in grado di combattere, noi inermi soldati di biblioteca, in servizio dietro la barricata che ci protegge. Nella fiducia che il cinema, col suo bruciante apporto di testimonianza e di stimolo, di bellezza e di verità,

³⁷ Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p.197.

³⁸ Ivi, p.198.

³⁹ Ivi, p.199.

⁴⁰ Bufalino G., *La Sicilia e il cinema: nozze d'amore*, in *L'enfant du paradis*, cit., p.50.

⁴¹ Cfr. Ivi (*Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*), cit, p. 51.

ci aiuti a vincere la nostra quotidiana scommessa d'amore per la difficile, bellissima terra dove c'è stato concesso il regalo di vivere⁴².

In *Divagando su Sciascia, il cinema, la Sicilia*⁴³, entrando negli aspetti tecnici del cinema, Bufalino ammette che la parola possieda un livello di ambiguità che l'immagine non riesce a pareggiare. Eppure, si è già fatto notare parlando dell'influenza di Baudelaire nella scrittura di Bufalino, che il cinema divenne lo spazio della vera *Imagination* creativa. Abbiamo infatti spiegato come, nella formazione scrittoria del comisano, sia venuto a comporsi una specie di "parricidio baudeleriano", ossia un superamento della dialettica *spleen* e *ideal* assunta dalla lettura di *Les fleurs du mal*, anche grazie al contagio delle pellicole più famose che il giovane comisano andava ad ammirare al cinema Vona.

Bufalino si è dunque giovato di quei bellissimi "rimedi della tecnica" (la fotografia e il cinema soprattutto) alla maniera di quei "paradisi artificiali" che il suo Baudelaire trovava nel alcool e le droghe. E non è certamente un caso che oltre al dilagante potere del cinema americano, Bufalino sia diventato un cultore di quello francese, in piena sintonia con la sua francofilia.

Il cinema rappresentò per Bufalino il nuovo mondo vicario. In esso vi cercò soluzioni che curassero la sua inappetenza al vivere. E seppure quel 'mondo della pellicola' risultava una forma di conoscenza inferiore, riuscì ciò nonostante a produrre un'alterazione soggettiva della sua realtà. Ebbe certamente una funzione compensativa, ma non solo⁴⁴: considerato che le sollecitazioni ricavate dai film visti verranno poi restituite in diverse pagine delle sue opere. Abbiamo già detto, infatti, come le stesse scene di *Diceria*

⁴² Ivi, p.52.

⁴³ Ivi, p. 53-57.

⁴⁴ Scrive Zago: «D'altra parte, com'è tipico di questo autore, la sua cinefilia era qualcosa in più d'un semplice interesse culturale, in quanto fortemente tassata da implicazioni sentimentali ed esistenziali». In *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di Nunzio Zago, Comiso, Salarchi, 2002, p17.

dell'untore possono essere viste come un insieme di cortometraggi indipendenti: frammenti visivi, cioè, che uniti assieme hanno offerto a Bufalino la possibilità di ritrarre la morte da più angolazioni. Con quelle scene (spesso scritte in tempi differenti), fu capace di produrre un'efficace composizione: poiché «le immagini da sole non sono nulla, solo il montaggio le converte in verità»⁴⁵.

Così, il cinema concede a Bufalino, ciò di cui parlava Barthes, il movimento illusorio del futuro: ossia, gli dà l'illusione che la fine o la dipartita siano solo parti di una sceneggiatura.

⁴⁵ Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 198.

Da Combray a Comiso: Bufalino e il “farmaco proustiano”

In *Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello*¹, Bufalino, ricordando l'intervento di Leonardo Sciascia durante le celebrazioni pirandelliane in Palermo del 1986, confessa di essere rimasto colpito dalla contrapposizione che il racalmutese avvertì tra Pirandello e Proust. Un'opposizione che gli ricordò quella che proprio Pirandello compì tra il Verga e il D'Annunzio² nel 1920, quando toccò al grande scrittore di Girgenti parlare nel giorno degli ottant'anni di Verga:

Non me ne dolsi, io che pur amo a un tempo Pirandello e Proust e giudico compatibile questo contemporaneo e duplice amore. Non me ne dolsi, perché so, pirandellianamente, quanto sia evasiva e multipla la verità, non solo di fronte alle ambiguità misteriose della vita ma anche, e soprattutto, nel dominio quasi più ambiguo e misterioso dell'arte. Certo, se la prova dell'eccellenza d'uno scrittore sta, come presumo, nel fatto che dalla sua lettura usciamo mutati e cresciuti, ebbene, io devo confessare che in me ciò è avvenuto sia con Pirandello che con Proust.³

È raro sentire Bufalino in disaccordo con Sciascia, anche in occasione di questo premio giornalistico, il comisano decise di usare un modo pacato per sottrarsi al giudizio dell'amico su uno degli scrittori francesi da lui più amati. Nel suo *Bluff di parole*, invece, sempre in riferimento allo stesso tema, fu più diretto: «Diceva Sciascia che a un siciliano Proust non può piacere. Solito inganno, in cui tutti caschiamo, di scambiare per verdetto collettivo una sentenza privata»⁴. Come privato è il motivo che spinge

¹ L'intervento di Bufalino, membro della giuria del premio giornalistico “Luigi Pirandello” di Racalmuto, fu stampato, successivamente, col titolo: *Il luttuoso lusso dei siciliani*, sul “Giornale di Sicilia” il 10 giugno 1987.

² Per un giudizio finale sul *Discorso* tenuto da Pirandello e il confronto tra Verga e D'Annunzio si rimanda alla lettura di Onofri M., *Pirandello Verga e D'Annunzio*, in *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003, pp. 31-42.

³ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello)*, in *Opere /2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 685.

⁴ Id., *Bluff di parole*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 942.

Bufalino a difendere l'autore del più splendido e complesso *organon* romanzesco del '900.

Bufalino scoprì, infatti, la *Recherche* di Proust⁵ nel 1944, quando, ammalato di tisi, venne ricoverato presso l'ospedale di Scandiano. Fu il primario del suo reparto, il mite e illuminato dottor Biancheri, col quale condivise molte piacevoli conversazioni libresche, a dargli la possibilità di accedere allo scantinato dell'ospedale, dove aveva sistemato la sua biblioteca privata, per proteggerla dai pericoli della guerra⁶.

Il degente Bufalino, quando le forze glielo permettevano, scendeva le scale della clinica e andava a frugare tra le pile altissime dei volumi, alla ricerca delle parole di Proust. Scovò i testi della *Recherche* alla rinfusa e tutti in lingua francese. E fu addirittura meglio: giacché guadagnò quel "farmaco di bellezza", (quello "scrittore-meprobamato"⁷), da subito, nella sua veste originale, senza dover osare intrepide retroversioni.

Così, dopo l'esperienza de *Les fleurs du mal* (1857), la *Recherche* diede a Bufalino la speranza di credere in un esempio di prosa lirica nella quale non si era ancora calato. La scrittura di Proust, composta di frasi lunghe e "cembali debussiani", non era solo una meravigliosa occasione d'orchestra. Ma come nel caso del Pirandello, per stare al confronto sciasciano, anche Proust aveva partecipato a «quella crisi del soggetto umano che è lo stemma doloroso e glorioso del nostro secolo»⁸.

Si veda in *La ragnatela incantata*, il modo in cui Bufalino precisa quanto Proust rappresentò per lui il montaliano "fantasma che ti salva": lo scrittore che avrebbe voluto essere, il "super-Es scrittorio", diciamo così, che avrebbe voluto realizzare:

⁵ Bufalino scrive a Romanò il 1 dicembre 1944: «Così sto leggendo finalmente la "Recherche", ma senza ordine, come la fortuna mi fa emergere or l'uno or l'altro dei volumi dalle pile enormi: che non è poi il meno fruttuoso metodo, per Proust...», in Id., *Carteggio di Gioventù*, in *Opere/2. 1989-96*, cit., p. 1284.

⁶ Id., *Cronologia*, in *Opere/2. 1989-96*, cit., p. LI.

⁷ Id., *Bluff di parole*, cit., p. 932.

⁸ Id., *Saldi d'autunno (Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello)*, cit. p. 685.

Come se Proust fosse un infallibile, inalienabile ectoplasma di me da non potermene più districare; un verme solitario nelle mie viscere, un immortale ragno nella mia mente [...]. La sua lunga frase, in verità, che altro è se non il travaglio d'un gomito infinitesimo e sterminato, l'addipinarsi e sdipinarsi senza fine degli anelli del lombrico Tempo sotto la volta di una botola nera, che strapiomba nel silenzio? Donde una pietà si genera, vogliosa di lacrime; ma, soprattutto, una vertigine: quella che si prova di fronte a qualunque crepaccio profondo⁹.

Proust fu lo scrittore del tempo privato e incantato. Di lui, Bufalino ammirò il coraggio e l'ostinazione, contro tutte le mode del periodo, di riportare alla luce un passato familiare. Convincendoci che il più sofisticato punto d'osservazione si trovi sempre dentro di noi. Là dove le voci e i volti della nostra memoria ritornano ad essere gli unici "luoghi" verso cui vale la pena ritornare. Così che egli può parlare di tutto, parlando solo di qualcosa. Seguendo a distribuire, in tutte le sue pagine, infiniti castelli d'intelligenza e tracciati onirici con una calligrafia ricca e ostinata.

Una volta scoperto Proust, tutto ciò che era bello in letteratura, doveva esserlo solo nella misura in cui ricordava la musica della *Recherche*.

In *Toulet, sortilegio lontano*, Bufalino avvicina, con audacia, Toulet a Proust. Ben sapendo che i due non si amassero per niente. Eppure, nella sua mente, forse per una disperata suggestione estetica, trovava i due autori francesi molto simili:

Comune la reclusione coatta in una stanza, con accanto un comodino ingombro di medicine e di libri; comuni molti amici (e fra essi Jean de Tinan e Louis de la Salle, compagni di Marcel nei giochi agli Champs Élysées e di Paul-Jean, più tardi, nelle redazioni e nei bar); comune la morte precoce, con le bozze dell'opera (irrisorio fascicolo o saga fluviale) sparse sulle lenzuola. E ancora, in

⁹ Id., *Cere perse (La ragnatela incantata)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1011. In questo elzeviro, Bufalino affronta il suo rapporto coi libri a diversi livelli. Partendo da una considerazione generale: i libri «sono capaci, malgrado la loro apparente spassionatezza di oggetti, di ricambiare un amore, un'indifferenza, un'ostilità». Questo spiegherebbe la sua preferenza per autori dei quali si sente amico, piuttosto che per quelli dai quali viene respinto. Proust lo sente con un amico di vecchia data: non a caso, dedica l'intero componimento all'anniversario della sua prima lettura della *Recherche*.

entrambi, l'incontentabilità di fronte alla pagina scritta; e una permalosa squisitezza dei nervi; e il dono di saper carezzare con dita leggere le cicatrici degli anni...¹⁰

Anche Toulet era rimasto affascinato dal problema del tempo. Nelle sue *Controrime* (1921) aveva mischiato laconicità e farsa, sopra un magma di geniali intendimenti, regalandoci piccoli quadri di bellezza. Seppure si consegnasse, nelle scelte formali, alla frammentarietà del tempo. A quell'insieme di schegge brillanti e affilate di cui si compone la nostra vita, e sulle quali Bufalino si applica con una straordinaria concentrazione critica:

Certo, quando leggiamo, di Toulet: "*Puisque l'avenir se rétrécit autour de moi comme une plage que le flot dévore, laissez que je me console avec le passé*"; o anche: "*C'est dans le passé qu'est tout notre bonheur; et le mien me torture de sa grâce évanouie*", un accento familiare ci tocca, anche se appare subito chiaro che a lui manca la spaventosa capacità di respiro dell'altro (Proust) per potersi calare senza capogiri nei precipizi dove il Tempo coniuga i suoi assoluti misteri¹¹.

Ci fu un momento, pensiamo, in cui lo stesso Bufalino si sentì simile a Proust. Non avvenne a Scandiano, ma alla Rocca di Palermo. Assecondato, forse, come il suo Toulet, da elementi ambientali affini a quelli che aveva trovato nella *Recherche* (il letto, la stanza), che sviluppavano analoghe tendenze idiosincratice (il ricordo, la memoria).

In questo senso, è interessante ciò che accade se accostiamo due passi tratti dalle opere di entrambi gli autori. Per esempio, in *Cambray*, nelle prime pagine di *Dalla parte di Swann* (1913), leggiamo:

Ma era sufficiente che, nel mio stesso letto, il mio sonno fosse profondo e tale da distendere completamente il mio spirito, ed ecco che questo abbandonava la mappa del luogo in cui mi ero addormentato e, svegliandomi nel pieno della notte, io non sapevo più dove mi trovassi e, in primissimo momento, nemmeno chi fossi; avevo nella sua semplicità primaria soltanto il sentimento dell'esistenza così come può fremere nella profondità di un animale; ero più privo di tutto dell'uomo delle caverne; ma a quel punto il ricordo – non ancora del luogo dove mi trovavo, ma di alcuni dei

¹⁰ Id., *Saldi d'autunno (Toulet, sortilegio lontano)*, cit. p. 755.

¹¹ *Ibidem*.

luoghi dove avevo abitato e avrei potuto essere – veniva a me come un soccorso dall'alto per strapparmi dal nulla al quale da solo non sarei riuscito a sfuggire; in un secondo scavalcavo secoli di civiltà e le immagini, confusamente intraviste, di qualche lampada a petrolio, poi di alcune camicie col collo piegato, ricomponevano a poco a poco i tratti originali del mio io.¹²

E ci sembra di scorgere entrambi gli scrittori, seduti sullo stesso letto alla Rocca, nella *Diceria dell'untore*. Raccolti nella sola passione di udire i fatti del mondo approssimarsi ai loro sensi, leggeri, come i passi dei fanciulli:

Bastava talvolta, tra sonno e veglia, un fischio di treno addolcito dalla distanza, oppure il cigolio dei carri di zolfo in fila per la collina, e si balzava col cuore in tumulto, seduti sul letto, a origliare le invidiate informazioni e leggende di quella stella infedele in cui s'era trasformata la terra. [...] Si tornava dall'immobile viaggio più lieti, più tristi, chi può dirlo, e tuttavia non delusi del nostro bottino di nuvole, l'unico che la sorte non aveva facoltà di vietarci. Allo stesso modo il pellegrino, a cui accade di sostare sotto un davanzale straniero, sospende il passo se mai gli giungano, in una pausa di canto, svogliatezze e amorosi sussurri di donna; e se ne riparte racconsolato, stringendosi nel pugno quel bene, quel pane rubato, di cui cibarsi più tardi.¹³

Quella splendida ricerca di suoni, immagini, significati, oltre che le tendenze autoriflessive di Proust condurranno, analogamente, lo scrittore comisano verso un destino, non solo letterario, ma anche filosofico, simile a quello del suo collega francese. Sarà come se Bufalino appendesse alle pareti del suo universo di provincia gli orologi proustiani della “durata”: ricavandone lo stesso ingrandimento introspettivo che, in precedenza, riteneva confinato alla sola verticalità della poesia, e che, in seguito, scoprirà nell'orizzontalità della prosa.

Ma è soprattutto sul territorio della “ricordanza” che dobbiamo ricavare quel sentimento di affinità che Bufalino rivendica e che continua a scandagliare in Proust. Portandolo, in *Umoresca del non dormire*, a sublimare, in un eccesso di partecipazione all'inventiva del francese, anche i suoi disturbi del sonno come espedienti fortunati per accedere ad uno

¹² Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto (Dalla parte di Swann)*, Milano, “I Meridiani”, vol. I, Mondadori 2006, p. 8.

¹³ Bufalino G., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 20.

stato di veglia altrimenti irraggiungibile: «Insonnia e memoria, veglia e memoria, che matrimonio da principi! Come sin dalle prime battute Proust s'era affrettato a insegnarci...»¹⁴

Giacomo Debenedetti ha sostenuto che la *Recherche* di Proust, tra le tante cose, fosse un'opera munita di una tale peculiarità che la si potrebbe riconoscere anche smembrandola o riducendola in pezzi. Questo perché ogni pezzo o frammento bastava, in qualche modo, ad indicarla tutta. In quel caso, il critico impiegò il linguaggio geometrico per meglio definire il suo pensiero:

La *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto; perché, come dicono, ciascun tratto vale a determinare la legge è la ragion del moto, onde la curva fu descritta¹⁵.

Nell'individuare la quintessenza del capolavoro proustiano, Debenedetti non manca di segnalare come sia proprio la musica in cui tutta l'opera è sommersa a renderla così unica e insuperabile.

Anche nelle pagine di Bufalino si avvertono alzarsi e ritirarsi le stesse deliziose maree sonore di cui Proust resta incontrastato direttore d'orchestra. La *Recherche* era nel cuore e nelle orecchie dello scrittore comisano, al punto che se anche non avesse apertamente confessato di averla letta e i volumi di Proust non si trovassero nella biblioteca della Fondazione Bufalino, saremmo comunque persuasi che la salmodiasse nell'animo.

Ecco, dunque, come possiamo guadagnare uno strumento d'indagine: perché se è vero che un frammento dell'epopea proustiana può di fatto valere, in quanto "attimo totalizzante" a rendercela presente interamente. Allo stesso modo possiamo quantificare le allusioni bufaliniane che

¹⁴ Id., *Cere perse (Umoresca del non dormire)*, cit., p. 960-61.

¹⁵ Debenedetti G., *Proust*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 7.

all'opera del francese rimandano per meglio intendere il percorso scrittoria dell'autore siciliano.

Così facendo, infatti, si scopre che i luoghi della *Recheche* sono davvero belvederi lussureggianti dai quali Bufalino si è sporto di continuo. Non basterebbe, tuttavia, questa trattazione per enumerare le frasi, i nomi, gli aggettivi e i verbi che dall'opera del francese si sono riversati in quella dello scrittore di Comiso: e quando non sempre direttamente, comunque la scrittura di Bufalino si è fatta partecipe di molte suggestioni ricavate dalla lettura di Proust.

La stessa atmosfera ansiosa che contamina tutta la scrittura dei romanzi, dalla *Diceria dell'untore* a *Tommaso e il fotografo cieco*, trova nella "stanza proustiana" il senso di quel silenzio presago e sanguinante dentro il quale la scrittura avviene¹⁶.

Bufalino cerca voci affini fin da giovanissimo ed è la letteratura francese che risponde più compiutamente a questa sua richiesta, con Baudelaire, Proust e Montaigne su tutti. La musica di Proust arriva dentro gli interstizi più segreti dell'anima: è persuasiva, scompone la realtà in modo avvincente: antropomorfizza i luoghi, le cose, gli animali, le piante. Lo scrittore francese riusciva ad avere un dialogo anche con i biancospini che incontrava per strada.

Nelle pagine di Bufalino i nomi delle piante e dei fiori citati ci vengono offerti come avamposti per sempre nuove riflessioni: che sia la morte nelle sue sfinite pose, il ricordo di un familiare o di un amico, un amore non

¹⁶ Anche in *Argo il cieco...*, leggiamo un riferimento diretto al Marcel che ammira tanto ed una breve citazione: «E di nuovo segreti da nulla si nascondono sul rovescio d'un francobollo; un ciondolo si strappa, rotola sotto un comò... Falci esangui di labbra, motivi di vecchie pavane... Venera, Assunta, Isolina: frotte rosee, capolinea del batticuore! Chissà dove siete, chissà dove sono le belle d'*antan*, Flora la bella romana, e Taide, e la cassiera Adalgisa del cinema Splendor, sdegnosa, chissà dov'è, quanti figli ha, e zampe di gallina sul collo, e varici sull'indimenticabile poplite!... E chissà in che strofinaccio di cucina o tappo per botti s'è tramutata la mia cravatta di seta, a elefanti verdi e pagode... *Eheu, fugaces, Postume, Postume* licealmente mi lagno, e accanto a Postumo mi viene in mente Marcel. Poiché veramente tutte le voci e i visi delle mie donne non pesano, sommati insieme, che un grammo scarso di polvere, e le cravatte e le cassiere sono fuggitive, ahimè, come gli anni...», (in Bufalino G., *Argo il cieco...*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 247-48).

consumato, un moto di pietà ancora da esaudire. Lo stesso cuore poetante sgorga da un'analoga ossessione per la lettura. Dall'amore per quei libri considerati luoghi protetti della vita reale oltreché mentale: un esempio su tutti è la piccola biblioteca del babbo ferraio, dove Bufalino rinvenne i primi testi della sua lunga carriera di lettore e dove fece convergere tutto il potenziale dei suoi sensi.

Il piccolo Gesualdo non tarderà a comprendere che il mondo degli altri era di già imperfetto, serviranno gli anni del liceo e successivamente la chiamata sotto le armi per saggiarlo alla pietra della vita. Fu allora che le regole della scrittura, la perfezione che le lettere nascondevano lo attraversarono come un annuncio provvidenziale: si poteva salvare la vita rinunciando ad essa: sposando l'espressione artistica. Ecco perché, per lui, non è difficile spendere le stesse parole che Debenedetti utilizzò per Proust:

Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza che registravano quelli inviti senza nemmeno curare di autenticarli con un nome sublimandoli nel vago fluido di una musica indefinita¹⁷.

In Proust notiamo che i capitoli dell'opera altro non sono che trasposizioni delle giornate trascorse, specie quelle vissute da bambino: quando il sonno tardava a venire. In Bufalino, lo abbiamo detto, si scorge la stessa insonnia renitente: una volontà di perpetuare la veglia diurna anche nel buio, come se fosse dentro il cuore della notte il segreto di ogni "durata".

È vero che in Proust viene ad essere disatteso il motto antico: *primum vivere, deinde philosophari*,¹⁸ ma allo stesso modo in Bufalino la scrittura viene sentita come un'attività vicaria assai più rassicurante e completa degli scenari reali. Proust cerca di ascoltare la voce del mondo e ne ottiene un coro fantasmagorico e universale; Bufalino si proclama "seduttore di spettri" e quando non si sente appagato di quello che lui riesce a carpire, si

¹⁷ Debenedetti G., *Proust*, cit., p. 11.

¹⁸ Cfr. Ivi, p.13.

affida agli scrittori del mondo passato: sfidando la tanatofilia di cui certi lo accusano.

Nella via segnata da Proust, lo spazio-tempo (o la durata) rappresenta l'unica categoria valida per declinare i microcosmi di ogni singolo personaggio nel macrocosmo della memoria:

Qui preme notare che protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria¹⁹.

Come abbiamo detto, nelle opere di Bufalino, i luoghi descritti sono teatri in cui i ricordi si confondono coi sogni. Dove il tempo e l'assenza di tempo sembrano fotogrammi di un unico lungometraggio. Sono altresì zone di alienazione volontaria: un gioco di allontanamenti immaginativi nei quali si cerca la realizzazione compensativa ai propri desideri. Quello che in Proust era la descrizione delle proprie idiosincrasie, in Bufalino diviene amara confessione di una riconosciuta viltà del vivere. Ed è questa ammissione ad intervenire nella struttura stessa dei romanzi, in quelle pagine in cui l'autore sembra più propenso a risolvere un suo intimo turbamento piuttosto che esplicitare un elemento della trama. E sarà proprio questa tipica inclinazione intimistica a portare Bufalino fuori dalla forma romanzo, preferendo le forme brevi (elzeviri, saggi, recensioni).

Se è vero che con l'opera di Proust muta il destino del romanzo occidentale: si rivalutano le ambientazioni, aumenta la densità psichica dei personaggi, - ormai memori di quei lunghi sotterranei dostoevskiani, - e si scoprono un insieme di cose nuove da descrivere dato che egli è arrivato a sciogliere l'ordito impenetrabile delle sue insofferenze. In Bufalino, tutte quelle novità vengono accettate e trovano terreno fertile non solo nel senso della

¹⁹ Ivi, p14.

cifra lirica con la quale vengono espresse, ma anche e soprattutto perché fermentano un lento e inesorabile processo di emancipazione formale.

Un percorso di allontanamento, in realtà, che nella scrittura dell'esordiente ormai sessantenne si è già inconsapevolmente realizzato e che può intravedersi in alcuni luoghi della stessa *Diceria*. Là dove le frasi smettono di sollevarsi lente e insinuanti come quelle proustiane, ma assumono il rilievo di logiche stringenti, diventano rapide ascensioni d'intelletto: scale di un Rachmaninov della parola. Ispirato, forse, da una citazione che non conosciamo ma che avvertiamo elusa in forma di celia o ammiccamento.

Si può dire quindi che, in Bufalino, la poesia autentica abbandona il suo lirismo per prendere carne nei personaggi dei suoi romanzi. I quali, nella somma delle loro disperazioni, altro non sono che schegge di vita dell'autore. Un tritume di idee, progetti, voci che riproducono le silenziose insofferenze dello scrittore comisano. Quella sensazione di solitudine sofferta (ma il più delle volte scelta) che, facendolo trasognare da quel suo arroccamento, gli suggerisce trame sceneggiate ad arte per i suoi "tanti se stesso".

Ecco, allora, che la morte, - già individuata come principale simbolo barocco dell'intera produzione, - si compone e ricompile nel modo dei dialoghi interiori. Nutrendosi di molte domande suggestive e poche risposte rassicuranti. Dialoghi che, sporgendosi come approfondimenti della narrazione, offrono il pretesto di una morale, di un giudizio e un'evocazione letteraria. E che ricercando di continuo la perfezione stilistica, impongono un livello sempre alto alle descrizioni. Oppure sconfessano impianti all'apparenza più rassicuranti e schematici (*Le menzogne della notte*, *Tommaso e il fotografo cieco*): dove la chiusura dello spazio conduce ad un agire ripetuto: e si eliminano gli imprevisti legati alla narrazione che opera in spazi aperti.

Vero è che tutta la produzione dei romanzi è caratterizzata dalla preferenza degli spazi chiusi e più controllabili. La quale preferenza altro non è che la cifra della scrittura di Bufalino. In essa è inscritta la stessa infelicità

dell'autore, quei suoi commerci con la memoria divenuti il motivo profondo di ogni suo dramma, il coro inconscio che chiede, col bel canto, un senso al mondo.

Un sogno siracusano: l'origine dell'Orestea bufaliniana

Nel *Viaggio sentimentale a Siracusa*, contenuto in *La luce e il lutto*, ma già pubblicato come “una specie di elzeviro”¹ in *Democrazia* il 20 giugno 1948, Bufalino ci offre il romantico resoconto di una gita scolastica per assistere alla rappresentazione teatrale dell'Orestea².

In *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, l'autore comisano ammise di aver scritto quel brano molto prima della *Diceria dell'untore* e che, successivamente, decise di inserirlo nella trama del suo romanzo d'esordio³, là dove - nel capitolo XV - si allude proprio alla recita «*Morti di Acamennoni re*» alla quale partecipano il reduce e Marta, ormai fuggiti dalla Rocca.

Quel viaggio a Siracusa, però, non è importante solo per una ragione temporale, piuttosto per una questione sottesa all'uso dell'aggettivo «sentimentale» che appare nel titolo. Ascoltiamo il primo passaggio:

Dalla mia casa a Siracusa ci furono molte strade nell'ombra o nel sole, e bambini pieni d'occhi ai davanzali dei paesi, acque dal nome antico, ma tenere in mezzo alla campagna, e lente fra le dita come una sabbia. Che il mare fosse ormai vicino, dietro quel velo d'ulivi, un uomo ce lo disse, diffidente e beato, che sedeva su un muretto di sassi: infine vedemmo il gabbiano volare, basso come una rondine, sul rigo di mare scuro, dinanzi a noi.⁴

¹ «In un numero di *Democrazia* pubblicai una specie di elzeviro su un viaggio a Siracusa per una rappresentazione dell'*Orestea* di Eschilo. Ebbene, subito dopo, quelle pagine nate da un'occasione realistica furono violentemente modificate in modo da inserirle in un luogo della *Diceria* dove immagino che i protagonisti assistano ad una recita di pupi siciliani dedicata, appunto, all'Agamennone re», (in Onofri M., *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, “La Voce Repubblicana”, 6-7 maggio 1988).

² In effetti, dagli archivi ufficiali, abbiamo prova che nei giorni 15-17-19-22 maggio del 1948 fu rappresentata al Teatro greco di Siracusa proprio l'*Orestea* di Eschilo. Sicché, dato che la pubblicazione del *Viaggio sentimentale a Siracusa* su *Democrazia* è del 20 giugno, se ne deduce che la scrittura del brano sia stata rapida (tra la fine di maggio e l'inizio di giugno '48), e che i ricordi ivi descritti siano ancora nitidi.

³ Cfr. Bufalino G., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale “Agorà”, 1989, p.54.

⁴ Id., *La luce e il lutto (Viaggio sentimentale a Siracusa)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1199.

L'inizio del viaggio è segnato «dall'ombra e dal sole», che è una variante minore del binomio «luce e lutto», ma sufficiente a generare un'atmosfera lirica da un contrasto. Oltre al sole (fuoco), si aggiungono gli altri elementi empedoclei: quello aereo del «gabbiano e della rondine»; quello liquido delle acque antiche (fiumi) che segnano il passaggio del tempo; e quello della terra «tenera e lenta» che li circonda.

Chi c'è ad attendere i protagonisti del viaggio?

«Le Erinni»: anche se non si conoscono le vere intenzioni («se sarà solo un incontro, o addirittura, Dio liberi, un colloquio»⁵), il cattivo presagio però è segnalato dal «mare» che «sa ritrovare i suoi più luttuosi e indiscreti mezzogiorni, il suo vecchio odore di pece e di disastri».⁶

Interessante notare che Bufalino riprodurrà alcuni elementi di questo primo passaggio anche ne *L'uomo invasore*. Si veda ne *Il ritorno di Euridice*, l'uso di «pece» in riferimento all'elemento liquido:

il fiume non pareva scorrere ma arrotolarsi su se stesso, nella sua pece pastosa, con una pigrizia di serpe⁷

Nell'Ade il mare era nero pece, il mare del *Viaggio* in oggetto è «scuro». L'impressione è che anche la vicenda che si racconta della povera Euridice, altro non sia che un fiumiciattolo partito da questo antico scritto di Bufalino. Sviluppato dal punto di vista della donna. Nel *Viaggio*, non appena i protagonisti (di cui non sappiamo ancora i nomi) giungono al teatro, la vista si posa su un susseguirsi di immagini negative, prova di un sentimento già riarso sullo stesso ricordo:

Vedevamo in un visibilio funesto accecarsi la capra sulla balza, brulicare di bisce la ghiaia magra dei pozzi: chissà che malore gonfia adagio la terra come una fronte lebbrosa; perché impazzisce il cielo

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Id., *L'uomo invasore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 411.

negli occhi degli uccelli: li vedi d'un tratto radere l'acqua precipitare⁸.

Dove rinveniamo la stessa immagine del brano di Euridice:

Un guizzo d'ali inatteso, un lampo nero, sorse sul pelo dell'acqua e scomparve...⁹

Che possiamo sommare al precedente e già citato:

Infine vedemmo il gabbiano volare, basso come una rondine, sul rigo di mare scuro, dinanzi a noi¹⁰.

Curiosamente, di fronte al dispiegamento di questi che appaiono simboli rovinosi (lutto), l'autore sottolinea un sentimento positivo (luce): «eravamo stanchi, forse, ma anche allegri di esistere in un tempo così puntuale, in un paese tanto obbediente alle nostre più facili mitologie...»¹¹.

Quella rappresentazione teatrale appare cioè il migliore scenario in cui innescare i propri sogni amorosi. Tant'è che, di fronte al preludio della scena, l'autore avverte un furore corporeo, un'emozione crescente. L'istinto estetico viene ad amplificarsi e anche il tempo diventa un luogo:

già eravamo seduti sulle pietre del teatro, e sperduti in mezzo alla folla, appena la musica del preludio si udì, e il falso oro delle corazze brillò aspro intorno all'altare, il mito dell'ora divenne più forte di ogni cosa...¹²

Ma non è semplice teatro: si percepisce un campo magnetico in cui gravitano parole e significati di cui tutti si sentono attori:

E parve che qualcuno ci chiamasse in causa tutti, laggiù, sulla scena a risponderne di persona¹³.

⁸ Id., *La luce e il lutto (Viaggio sentimentale a Siracusa)*, cit., p. 1199.

⁹ Id., *L'uomo invaso*, in *Opere 1981-1988*, cit., 411.

¹⁰ Id., *La luce e il lutto (Viaggio sentimentale a Siracusa)*, cit., p. 1199.

¹¹ Ivi, p. 1200.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

Di modo che non ci siano dubbi che quanto avviene, da questo punto in poi, aderisca alla vita stessa dello spettatore-Bufalino. Si presti attenzione, in particolare, al seguente passaggio:

Cassandra cominciò d'improvviso a lagnarsi sul carro da preda, e la sua voce era corrosa e indifesa, una voce povera di bestia, e il vento che si alzò dal prato le scagliò sugli occhi i capelli; quando il re gridò dalla casa la sua morte: "ahimè, sono trafitto da una ferita mortale", il re Agamennone che era tornato da Troia, e aveva posato i suoi piedi sui rossi tappeti, come solo conviene a un dio; allora, ecco, non ci fu più ragione di diffidare: tra quel tempo eloquente appreso nei libri e il nostro sangue, la nostra vita di sempre, funebre e bruciata, i nostri anni spesi nelle piazze e lungo i fiumi con la bocca colpevole, e il cuore spaventato nel petto, fra quel tempo e noi un accordo naturale vigeva. Una complicità, forse¹⁴.

Del personaggio di Cassandra, così carico di ambiguità e di poteri inopportuni, oltre il suo lamento, vengono indicati solo dettagli materiali: «la sua voce era corrosa e indifesa... di bestia»; «il vento... le scagliò sugli occhi i capelli». Cassandra, malgrado la sua maledizione, è una donna con gli occhi proiettati sull'avvenire. Esattamente come sono gli occhi di un adolescente che cerca ragguagli sui giorni che l'attendono, e si sente scoraggiato tutte le volte che i suoi timori non vengono riconosciuti come importanti. Eppure, in questo caso, alla desolazione di Cassandra, è il re Agamennone che lamenta un «ahimè, sono trafitto da una ferita mortale». Ma Cassandra e Agamennone sono proprio coloro che dicono di essere?

Quando il giovane professor Bufalino scrive: «non ci fu più ragione di diffidare: tra quel tempo eloquente appreso nei libri e il nostro sangue», si sta riferendo alla storia rappresentata o alla relazione difficile con una persona che è lì con lui?

Cosa sono «gli anni spesi nelle piazze e lungo i fiumi»? E soprattutto a cosa si deve «la bocca colpevole, e il cuore spaventato nel petto»? L'espressione potrebbe riferirsi agevolmente alle visioni di Cassandra come ai baci rubati a qualcuno di cui è saggio non parlare. Ma di cui si intravede la tresca in quel successivo: «fra quel tempo e noi un accordo naturale vigeva. Una

¹⁴ *Ibidem*.

complicità, forse».

Solamente così si spiega perché quell'episodio ebbe il potere di interferire nella produzione di Bufalino. Tanto da indurlo a rammaricarsi di quei suoi «anni perduti» e a temere che quel ricordo potesse perdersi («la nostra memoria minacciata»):

la presenza della morte nell'effusione presaga di quei gesti divenne il nostro familiare prodigio: era facile morire, nella storia di ognuno di noi c'era un demone guardingo e un coltello, e un piede sopra la nuca. Era come andare scalzi in un bosco di carrubi, per un duello rusticano inutile ed eterno. Non avremmo mai visto in faccia il nemico. Ci avrebbero preso ogni volta a tradimento¹⁵.

Ecco, in breve, riassunti tutti gli elementi dell'opera di Bufalino: la morte («nostro familiare prodigio»); l'angoscia perenne («demone guardingo») che fomenta pensieri autodistruttivi («un coltello, e un piede sopra la nuca»); le soluzioni donchisottesche («un duello rusticano inutile ed eterno») che non porteranno mai ad alcuna vittoria: «Non avremmo mai visto in faccia il nemico. Ci avrebbero preso ogni volta a tradimento»¹⁶. Finché in un quadro di desolazione «dinanzi all'Areopago. Al posto di tante inquietudini un cielo ricominciò a ruotare, prestabilito e credibile»¹⁷.

Così, di quella presunta tresca, a Bufalino rimarrà solo «una cronaca di colpe felici»¹⁸. Giacché «salvarsi o perdersi era il privilegio di ognuno»¹⁹, considerato che nessuno conosce la verità, tranne gli interessati che potranno ripensare a tutto come ad «un segreto di bambini sussurrato contro la guancia, come di un ricordo ricordato all'improvviso»²⁰.

Ma mentre si accingono a custodire la felicità che hanno provato, lo spettacolo finisce, e il teatro viene smontato mentre cala il buio. E quella che appariva una avventura consegnata al silenzio ritorna ad essere solo e

¹⁵ Ivi, p. 1200-1.

¹⁶ Ivi, p. 1201.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

soltanto la radice di un malessere:

Dalle bocche delle latomie sorse allora un fiato di terra marcia, di fiori consunti. Si sparse sull'asfalto come una foglia la luna. Noi scendevamo adagio, a lumi spenti, verso l'Anapo, e poi la città non fu più dietro di noi che una rissa remota di frettolosi splendori²¹.

Adesso, nutrendoci di queste considerazioni intorno al *Viaggio sentimentale a Siracusa*, e tenendo a mente quella conclusione sinistra che dalle latomie siracusane si è sollevata, come «un fiato di terra marcia», proviamo a rileggere l'intero incipit della *Diceria dell'untore*:

O quando tutte le notti - per pigrizia, per avarizia - ritornavo a sognare lo stesso sogno: una strada color cenere, piatta, che scorre con andamento **di fiume** fra due muri più alti della statura di un uomo; poi si rompe, strapiomba sul vuoto. Qui **sporgendomi da una balconata di tufo**, non trapela rumore o barlume, ma mi sorprende un ribrezzo di pozzo, e con esso l'estasi che solo un irrisorio pedaggio rimanga a separarmi... da che? Non mi stancavo di domandarmelo, senza però che bastasse l'impazienza a svegliarmi; bensì in uno stato di sdoppiata vitalità, sempre più rattratto entro le materne mucose delle lenzuola, e non per questo meno slegato ed elastico, cominciavo a calarmi di **grotta in grotta**, avendo per appiglio nient'altro che **viluppi di malerba** e schegge, fino al fondo dell'imbuto, dove, fra macerie **di latomia**, confusamente crescevano alberi (degli alberi non riuscivo a sognare che i nomi, ho imparato solo più tardi a incorporare nei nomi le forme).

Ai piedi della scarpata, **di fronte al viottolo che ne partiva, e pareva col suo rigo chiaro rassicurarmi** così del repentaglio che m'ero lasciato alle spalle come dell'orridezza nuova dell'aria, esitavo un momento, in attesa che mi si calmasse nella gola il batticuore dell'avventura, e gli occhi prendessero confidenza con le visioni del sottobosco e la loro **bambinesca mobilità**. Caduto il vento, la cui mano m'aveva a più riprese, come la mano di un complice, trattenuto o sospinto nella discesa, il silenzio era pieno; i miei passi, quelli di un'ombra. Non restava che procedere un poco, ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro, uomini vestiti d'impermeabili bianchi, e si scambiavano frantumi di suono, una poltiglia di **sillabe** balbe rimasticate in eterno da mascelle senili. M'avvicinavo a loro con un turbamento che l'abitudine non rendeva minore. Essi levavano mestamente la fronte, tutt'insieme accennavano un divieto, mi gridavano con spente orbite: **vattene via**. Non mi riusciva di obbedire, ma in ginocchio, a qualche metro di distanza, torcendomi le dita dietro la schiena, **aspettavo che uno si muovesse**, il più smunto, il più vecchio, una serpaia di rughe fra due lembi di bavero, e semplicemente curvandosi a raccattare una pietra, rivelasse dietro di sé, sulla soglia di un sottosuolo finora invisibile, botola di

²¹ *Ibidem*.

suggeritore o fenditura flegrea, la dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava.²²

Esistono molti studi che si occupano del cifrario stilistico che Bufalino adoperava in questo vertiginoso incipit. In generale, tutte le pagine dell'opera sono intrise di echi danteschi, montaliani e proustiani²³. La *Diceria*²⁴, cioè, trabocca di presenze letterarie a più livelli. Alcune delle quali sono segnalate dall'autore nel prontuario *Istruzioni per l'uso*: scritto per aiutare i lettori a ricomporre la trama delle allusioni e delle citazioni che egli aveva

²² Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-88*, cit., pp. 9-10.

²³ Per l'analisi delle figure retoriche e degli aspetti stilistici si rimanda agli studi di F. Caputo e G. Traina. Interessante il richiamo alle *Nozze di Figaro* suggerito da Gilberto Lonardi, in merito alla rima: «Per pigrizia e per avarizia» che tanto somiglia a quel «Coll'astuzia, coll'arguzia...», (Gilberto Lonardi, *Baudelaire di Bufalino: poeti per la Diceria*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di Nunzio Zago, Comiso, Salarchi, 2002 pp. 223-233).

²⁴ Detto in sintesi: la *Diceria* è la storia, raccontata in prima persona, di un reduce di guerra, malato di tubercolosi, che è costretto nel sanatorio della Conca d'oro, a Palermo. Questi, tutte le notti, non fa che ridestarsi da un'inquietante trama di sogno, nella quale rivive il suo perduto amore di gioventù. All'epoca in cui egli aveva ormai smarrito la sua fiducia nei confronti degli uomini e in Dio: memore silenzioso dei campi di battaglia e delle uccisioni patite. Sopravvissuto infelice, dunque, assediato da un invisibile malessere: sicuro che nel suo sangue si celi uno stigma inestinguibile. Motivo per cui il tempo trascorso con gli altri pazienti sembra essere un tempo vuoto, senza scopo, fatto di brevi ticchettii nervosi in cui tutto si disfa, anche la propria "individualità".

Il sanatorio della «Rocca» è un palcoscenico desolante, sul quale gli attori combattono debolmente contro i mali del corpo: lasciando le battaglie vere correre dentro gli spazi invisibili dell'animo. Se "animo" possa ancora dirsi quel luogo lontano dalla luce in cui i morituri imparano e disimparano a morire.

Da principio, l'opera era stata concepita come un canzoniere privato, ma dopo aver composto le prime parti e molti dei suoi versi (confluiti successivamente nella raccolta *L'amaro miele*), Bufalino avverte il timore che la storia abbia ormai assunto una china decadente e uno stile troppo funerario per continuare. Negli anni, tornando a più riprese sulle stesse pagine, rimedierà a quella tendenza originaria, apportando modifiche e miglioramenti di ogni specie. Rimanendo fedele, tuttavia, a un'idea di opera che faccia leva sull'intera tradizione lirica otto-novecentesca: nel senso della poesia, del romanzo, della grande opera, per poi sfociare nelle pitture e nell'esperienza delle avanguardie. La *Diceria* cioè fu pensata nel tempo come un'opera disposta su piani multipli. Per esempio, i capitoli dovevano essere introdotti da poesie che rendessero un tono di maggiore solennità e profondità tra le parti. A queste, nelle intenzioni, doveva accompagnarsi una descrizione (o cartella) dettagliata del profilo clinico di ogni paziente, e tutte dovevano nutrire la rappresentazione di un malanno più generale, talmente universale da investire l'operato stesso del Creatore. Prova ne è lo sfogo del Gran Magro nel secondo capitolo dell'opera: «Esiste,» gridava «esiste: non c'è colpa senza colpevole!». Oppure: «Che gaffeur, che cavadenti; che schiappa di un garzone di mago! Guarda!» e mi tirava la manica, mi mostrava con un gesto circolare l'universo. «Guarda che merda!». «Passa via!» faceva infine, come se ce l'avesse lì davanti, in forma d'idra o cerbero, l'Altissimo, e volesse salvarsene scoraggiandolo», (Bufalino G., *Diceria dell'untore*, cit., p. 16).

sepolto nell'opera. Chiaramente, molte erano rimaste fuori dal suo catalogo, ed è stato solo grazie al lavoro critico di tanti bravi studiosi che ora possiamo apprezzare maggiormente, più che un romanzo, il risultato di una lunga oreficeria linguistica²⁵.

Il *Viaggio sentimentale a Siracusa* che abbiamo analizzato si era concluso nelle latomie, mentre la *Diceria* parte proprio da un sogno ambientato tra le grotte di latomie. Uno «spazio naturale e sinistro» che va lentamente schiudendosi e che nel movimento del «calarsi» tenta di simulare l'ingresso all'Inferno dantesco. Finché un enigmatico «sinedrio di anziani», ostile alla presenza del reduce che sta sognando, non tenta di cacciarlo occludendogli la «vista» della donna per cui il sogno si è innescato.

Alziamo la prospettiva: l'opera si apre col reduce che sta dormendo nel letto di un sanatorio. Sapremo presto, per ammissione del protagonista, che ci troviamo nel lazzaretto tubercolotico di Palermo. Eppure, anche se il reduce sta dormendo nella Sicilia occidentale, in realtà, sogna di trovarsi «tra macerie di latomie». Ora, per quanto le cave di latomia siano distribuite un po' su tutto il suolo siciliano, non vi è dubbio che le più frequentate restino quelle presenti nella valle dell'Anapo, e che le più spettacolari e famose siano quelle del siracusano, nella Sicilia orientale. Dunque il reduce sogna di trovarsi all'altro capo dell'isola, nelle zone in cui egli (l'autore) è cresciuto.

Nella *Diceria*, le «latomie» sono citate in apertura e chiusura del primo capitolo: segno che l'autore ci tenesse a marcare i confini della sequenza onirica, improvvisamente interrotta dal «collirio di luce» del giorno, dentro quelle grandi cave di pietra che aveva più volte ammirato. Non solo: se anziché accontentarci subito delle «istruzioni bufaliniane», recuperassimo - prima ancora di Dante o del Montale - la suggestione di altri scrittori o

²⁵ È noto a tutti quanto curiosa sia stata la strada che portò alle stampe quest'opera. A distanza di qualche decennio da quel felice 1981, si discute ancora sulla genesi del testo e su come essa sia stata composta in un periodo di tempo molto lungo. Pensata negli anni cinquanta e scritta nel 1971, da lì in poi, essa ha goduto di molteplici riscritture, che sono state, per l'autore, una prova di *opus perpetuum*, di speranza estetica, quando non di vera e propria condanna.

poeti che si sono lasciati incantare da quelle pareti di roccia bianca, scopriremmo che Salvatore Quasimodo aveva dedicato, nella raccolta *Erato e Apollion*, il componimento *Latomie* proprio a quei paesaggi:

Sillabe d'ombre e foglie,
sull'erbe abbandonati
si amano i morti.

Odo. Cara la notte ai morti,
a me specchio di sepolcri,
di latomie di cedri verdissime,

di cave di salgemma,
di fiumi cui il nome greco
è un verso a ridirlo, dolce.²⁶

Ed è davvero singolare vedere che, in questo importante componimento di Quasimodo, non solo vengano riportate ben tre evidenti citazioni presenti nell'incipit della *Diceria dell'untore*. Ma cosa ancora più interessante: l'intera poesia altro non è che una forma di «ascolto sepolcrale», in cui i morti che paiono «abbandonati sull'erba» continuano, in realtà, ad «amarsi». E chi osserva la scena lo può fare solo attraverso uno «specchio di sepolcri», un doppio che riesca a restituire quello che nel profondo accade: ossia il perdurare dell'amore oltre la vita corporea. Ebbene: non è forse la rappresentazione in versi, diretta e schematica, di quello che capita al reduce durante il sogno, e che può valere per l'intera vicenda narrata nella *Diceria*? Non sintetizza, in altre parole, il defunto amore («si amano i morti») che egli, ogni notte, rivive per la donna di cui non rammenta più il nome? Sembra del tutto evidente.

Assodato pure che i termini «purgatorialmente» e «balbe» (aggettivo utilizzato anche dal Montale), come quel «calarsi nell'imbutto», cioè nelle

²⁶ Quasimodo S., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1971, p. 110.

profondità, siano i chiari segnali di una studiata cosmesi dantesca, resta il fatto che il «debito quasimodeo» contratto dal comisano è maggiore di quanto non si pensi. Non solo per via di qualche coincidenza terminologica, piuttosto per l'assunzione di intere aree tematiche, di ambientazioni e di simboli fondamentali per la catabasi che il protagonista bufaliniano sta per compiere.

Ricordiamolo: in antichità, le latomie oltre che essere delle cave di pietra e delle prigioni venivano utilizzate anche come catacombe. Tra l'altro, fortuna ha voluto che dei tre richiami della poesia di Quasimodo: «sillabe», «di fiumi», «di latomie», proprio la parola «sillaba» rientrasse nell'incipit del comisano. Di modo che là dove Quasimodo «ode» tra «sillabe d'ombre» l'amore dei morti, Bufalino intuisce le «sillabe balbe» degli anziani che lo respingono, ma di cui - il lettore - non può comprendere subito il motivo.

Gli uomini in «impermeabile bianco», infatti, allontanano il reduce che sta sognando la sua presunta morte dalla loro assemblea perché lo riconoscono in possesso ancora di un «corpo», mentre loro sono già «anime», ossia - nella traduzione quasimodea, - «si amano» nei loro sepolcri e ascoltano «cara la notte».

Di fronte a questa assemblea di anziani, il reduce resta in una posizione simile a quella del kafkiano Joseph K., il quale è imputato senza conoscerne le ragioni. L'alter ego di Bufalino è persuaso, invece, che il senso dei suoi ricorrenti incubi sia da ricercare nelle sue trascorse vicende con una donna. In questa direzione, può aiutarci un altro componimento di Quasimodo, sempre della raccolta *Erato e Apollion*, intitolato *Sillabe a Erato*, in cui il poeta superava il senso di «caducità della vita» consegnandosi alla tradizione orfica:

Per averti ti perdo,
e non mi dolgo: sei bella ancora,
ferma in posa dolce di sonno:

serenità di morte estrema gioia²⁷.

I sentimenti in gioco nella *Diceria* sembrano gli stessi. Il reduce di Bufalino, come l'uomo di Quasimodo, s'interroga sul mistero della sua esistenza e sul dolore che segue la perdita della donna amata. Ed ecco che quella strada che «scorre con andamento di fiume» riflette, da subito, la stessa legge eraclitea del mutamento, del precipitare di tutte le cose, che abbiamo avvertito nel *Viaggio sentimentale a Siracusa*.

Pertanto: il personaggio del reduce della *Diceria* è lo specchio in cui Bufalino genera una possibile mitologia di sé medesimo: soldato-martire-sopravvissuto di un'epoca decaduta.

Così, nell'incipit della *Diceria*, oltre a riprendere i colori e le atmosfere, Bufalino decide di seguire la stessa ambizione di Quasimodo: quella di costruire un racconto che si muova dentro «il tempo del mito»: affidando al tempo presente solamente la propria contratta solitudine, e facendo coincidere il tempo futuro con la «durata» del racconto che si accinge a rivelare.

L'unico spazio in cui il «tempo del mito»²⁸ è possibile è lo «spazio del sogno». Nel sogno gli elementi reali e quelli fantastici non solo si mischiano ma si capovolgono. Come per la vicenda classica di Orfeo ed Euridice, Bufalino compie spesso, e non solo nella *Diceria*, le stesse scelte mitiche di Quasimodo. Fu questi, infatti, nel componimento *Dialogo*, a dipingere un Orfeo «sporco di guerra» sul quale «brulicano gli insetti», cosciente che il tempo trascorso «è stato furia e sangue», ma capace ancora di «urlare il suo amore» malgrado tutto: «Ma come è sempre tardi per amare;/ perdonami, dunque. Ora grido anch'io/ il tuo nome in quest'ora

²⁷ Ivi, p. 95.

²⁸ Forse è a questa capacità «di fare mito» che si deve quella bella definizione di «sovratemporalità» di cui parla Madrignani, quando a proposito del successo di lettori riscontrato dalla *Diceria*, afferma: «lo spessore stilistico suggerisce un vago senso di sovratemporalità, o almeno si appoggia a quell'impostazione allucinata vagamente atemporale, che si pone fuori da discriminazioni stilistiche storicamente datate», (in Madrignani Carlo A., *Una scrittura macinata*, Belfagor, n. 5, 1981).

meridiana»²⁹. Né più né meno quello che si accinge a fare il reduce gridando il suo amore per Marta. Ma giacché egli è attraversato da un sentimento duplice di colpa e di cenere insieme, per liberarsene, decide di scrivere quei ricordi. Rimettendosi all'unico potere che conosce: quello della "parola", senza timore di mischiare, dove possibile, la letteratura con la vita.

Del resto, dirà Bufalino, «la scrittura non riproduce e non copia la memoria, ma la fa diventare visione», ed è forse questa la ragione che lo spinge a riproiettare quel passato nel suo presente: cercando di renderlo chiaro a sé stesso. Così facendo, solo sul finire della *Diceria*, al capitolo XV, l'autore ci rimette di fronte ai «fantasmi» coi quali ha aperto il sogno iniziale:

La voce del puparo ripeteva nell'ombra: «Ah i destini degli uomini, una spugna bagnata li cancella, come una pittura». Io non mi volsi, nell'aria già tarda, a osservare gli spettatori che avevo visto prima entrare in silenzio e sedermi dietro. Sapevo quel che m'aspettava, un consesso che sconosciuto non m'era. Di fantasmi grigi, di ombre vestite di tuniche bianche come impermeabili bianchi, non so se uomini o donne, ma no, erano uomini e donne insieme, una giuria di milioni sulle soglie di una fossa senza fondo. E m'incolpavano, mi scolpavano, mi gridavano con spente orbite: vattene via, sàlvati almeno tu.

Riconobbi allora, o credetti, l'ingranaggio del mio desiderio diviso e del mio sogno di tutte le notti.

Fu all'ultimo atto che le Menadi s'addormentarono e il mondo guarì di fronte all'Areopago: al posto di quel furore una clemenza fioriva, un arcobaleno di pace. E seppure il sole era presso a morire, resisteva sulle mie mani la sua lontana carezza. «Come si sta bene» pensai. «Questo momento è bello». E levai gli occhi, come da ragazzo, a cavalcare nel cielo la forma taurina di una nuvola, sempre più impallidita nel viola della sera che cresceva. Mi parve in quel momento che il mio guasto, laggiù in fondo alle vene, non fosse più che un rimasuglio d'ombra e di fumo, le poche lettere del nome di una stazione notturna che lo sguardo carpisce in un lampo di finestrino e di cui si scorda dopo un istante. Ci si poteva dunque ancora salvare? Essere perdonati, veder tramutarsi ogni nostra ira e miseria in una cronaca di colpe felici? E le furie che c'infestavano, avevano anch'esse sonno dopo tanta corsa? Lo dissi a Marta, senza voce, solo posandole la mano sulla spalla. Ma lei, a questa notizia, o dovrei dire sesamo e strenna, che la sera sembrava offrirci, oppose un acquiescente, inerte profilo: quello di un adulto a un bambino che gli millanta in una conchiglia il mare.

Così, quando il siparietto calò, e la folla si disperse, e nelle strade già solitarie lanterne di carro, traballando, e uomini, s'allontanavano, Marta si staccò da me, s'avviò sola verso la macchina, mi

²⁹ Ivi, p. 172.

lasciò solo per qualche minuto a custodire nel crepuscolo, come un'esca di fuoco, quella speranza d'assoluzione. Poi ragazzi vennero a smontare il palco, a portar via le panche; dalle bocche delle grotte vicine nacque un miasma di terra marcia, di fiori consunti; si sparse nello stellato, con movenze di gelso, la luna. Noi scendevamo adagio, a fari spenti, verso il mare, finché la festa fu solamente dietro di noi una rissa remota di frettolosi splendori.³⁰

Quindi: gli uomini in «impermeabile bianco» altro non sarebbero che gli attori-ombra che indossano «tuniche» di scena nella rappresentazione teatrale che Marta e il reduce stanno osservando. Eppure, nonostante il capitolo XV dell'opera offra maggiori elementi per comprendere l'incipit della *stessa*, qualcosa continuava a rimanere oscuro. Come se si percepissero delle vibrazioni differenti tra la prima citazione degli «uomini in impermeabile bianco» (gli «anziani» minacciosi del sogno) e i secondi «fantasmi» sempre «in impermeabili bianchi», quei teatranti - «non so se uomini o donne, ma no, erano uomini e donne insieme» - che lo esortano a fuggire, nella parte finale della storia.

Ma gli uomini «dalle mascelle senili» potrebbero essere solo apparentemente gli attori del presunto Areopago eschileo che viene citato. E per comprenderlo, ancora una volta, dobbiamo ricorrere ad un elzeviro, quello intitolato *Il sudore e la Pietra*³¹:

Per i primi quindici anni della mia vita m'è capitato di vivere in seno a una società fondata sull'abilità manuale e l'innocenza del cuore. Una società dove il rispetto del lavoro vigeva con la maestà e l'energia d'un sacramento inviolabile. Ne erano membri sarti e calzolai, carradori e pastai, falegnami e barbieri, tutt'un esercito di "mastri" che al chiuso o all'aperto, meno per bramosia di guadagno che per rovello di perfezione, manovravano dall'alba al tramonto con aghi, trincetti, martelli, spatole, rasoi, cazzuole, o con qualunque altro arnese di legno o di ferro servisse ad assottigliare, farcire, ammorbire, inasprire, in una parola a lavorare, una consenziente o recalcitrante materia. "Figli del lavoro", appunto, era il nome del sodalizio d'artigiani dove fui a lungo di casa, al seguito di mio padre, ch'era fabbro ferraio e mi ci portava la sera. Rammento i soci uno per uno, a somiglianza d'un conclave di bonarie divinità. Rammento gli uomini fatti, **i baldanzosi apprendisti, i vecchi di leggendaria bravura, dai quali, come dalle labbra d'una sillaba, i più giovani attendevano risposta ai loro più capziosi dubbi**

³⁰ Bufalino G., *Diceria dell'untore*, cit., p. 124.

³¹ Id., *La luce e il lutto (Il sudore e la pietra)*, cit., pp. 1270-73.

d'esecuzione. Li rivedo, questi eroi di rade e gravi parole, **seduti ai quattro capi d'un tavolo per una partita a briscola**; o fuori, sui marciapiedi estivi a prendere il fresco che saliva dalle cantanti cannelle della fontana di Diana³².

Dal confronto dei due testi è possibile riconoscere nelle figure senili in cui il reduce s'imbatte la stessa descrizione degli artigiani di Comiso che Bufalino conosceva, dato che il padre aveva l'abitudine di portarlo sempre con sé al circolo dei *Figli del lavoro*. Ecco lo schema dei dettagli:

IL SUDORE E LA PIETRA (LA LUCE E IL LUTTO)	DICERIA DELL'UNTORE (CAP. I)
Per i primi quindici anni della mia vita m'è capitato di vivere in seno a una società fondata sull'abilità manuale e l'innocenza del cuore.	M'avvicinavo a loro con un turbamento che l'abitudine non rendeva minore.
seduti ai quattro capi d'un tavolo per una partita a briscola	ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro
questi eroi di rade e gravi parole	si scambiavano frantumi di suono
come dalle labbra d'una sillaba	una poltiglia di sillabe balbe rimasticate in eterno da mascelle senili
somiglianza d'un conclave	un ostaggio provvisorio in mano al sinedrio
buio catacombale	prima della decisiva capitolazione nel buio

Tornando, invece, al confronto coi versi di Quasimodo di cui parlavamo, emergono altri chiarimenti. Per esempio: l'uso di quel violento imperativo «Vattene via!», in realtà, sembra nascondere non tanto un'ingiunzione rivolta al reduce perché si salvi dalla tubercolosi, quanto un vero (e quasimodeo) presentimento d'amore che i morti rendono al protagonista.

³² Ivi, p. 1270.

«Sàlvati almeno tu»: ossia cerca di scoprire - finché sei in tempo - l'amore che i vivi hanno disimparato. Solo così, infatti, la circolarità della *Diceria* può dirsi finalmente compiuta.

Ancora: si è sostenuto che la scrittura di Bufalino premi l'espedito della *mise en abyme*, ossia produce una struttura di tipo frattale. Immagini speculari che sono inscritte dentro altre immagini della stessa specie, come triangoli dentro altri triangoli simili. Questo sistema è utilizzato spesso nel cinema, soprattutto in quelle sequenze in cui si descrive un sogno dentro un sogno. In alcuni autori, questa strategia narratologica non nasce solo da un'esigenza di tipo estetico, piuttosto dall'illusione che si possa guadagnare, con la ripetizione, se non la verità (a cui, per esempio, Bufalino non mira), una «verosimiglianza». Nell'opera del Nostro, invece, la scrittura doppia, ripetuta, diciamo pure «a specchio», è condotta su piani sfasati: non riguarda solo la dimensione onirica o quella di veglia. Il sogno e la realtà si mischiano, ma ciò che è più grave: la «memoria reale» genera «sogni» dai quali è prodotta «nuova memoria» che si mischia alla precedente. Questo serbatoio di ricordi veri o falsati, belli o brutti, felici o infelici resta a disposizione dell'autore che, di volta in volta, stabilisce come orchestrare questo materiale nel testo che vuole creare. Per eccesso, potremmo definirla una sorta di «eugenetica del sogno». Bufalino utilizza cioè solo i ricordi più funzionali alla dialettica musicale che sta inseguendo sulla pagina. Ma così facendo non riesce a controllare tutte le coincidenze, le contraddizioni e le trappole che a quei sogni si legano. O come disse il Gran Magro: «Come vedi, ogni enigma ha il suo specchio»³³.

L'incipit della *Diceria* è musicale e profondo. Si capisce subito che il sentimento quasimodeo che lo anima è parte di una più complessa regia teatrale. In seguito, però, con la pubblicazione del secondo romanzo *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), per quanto Bufalino riprenda³⁴

³³ Ivi, p. 108.

³⁴ Sentiremo proprio nel capitolo VIII bis di *Argo il cieco*, l'autore ammettere: «cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda scura; deluso un po'

direttamente la sinopia del reduce che è stato nella *Diceria dell'untore*, confessa di voler realizzare un progetto d'opera «felice», chiamata quasi a controbilanciare i lunghi lutti del sanatorio di gioventù e che riesca ad essere, come chiarisce Massimo Onofri, una «lunga e moderatissima meditazione sul tema del doppio»³⁵.

Senonché, in modo del tutto inaspettato, nel leggere con la giusta attenzione questa seconda opera ci imbattiamo ancora una volta nella scansione di quel prodigioso incipit del romanzo d'esordio. In un viaggio catacombale, che rispetto a quello della *Diceria* - ricorda Ella Imbalzano - sembra «liberato dall'orrido e dal pauroso»³⁶ e alleggerito «dall'ironia di brevi intermezzi dialogici».

Le cave di latomie adesso sono meglio precisate, ci troviamo ad Ispica, e tutta l'azione avviene alla luce del sole, in pieno giorno. I protagonisti della storia, Angelo e Maria Venera, si recano presso le grotte antiche, e l'intera sequenza sembra «riportare alla realtà», diciamo pure alla «vera memoria dei sensi», quelle che in precedenza - nel sogno d'apertura della *Diceria* - era sembrato solo un efficacissimo espediente narrativo. Ma, per capire quello che stiamo dicendo è necessario rileggere una parte del capitolo XII di *Argo il cieco*, intitolato: «Luglio e i suoi svaghi. Passeggiata nella cava antica»³⁷:

Una domenica che Alvisè si sentì meglio volle venire con noi a Ispica, a visitare la Cava, una valle lunga e magra, bucherellata di **grotte** antiche e sacelli. Aveva preteso troppo, si stancò subito, non si mosse più da un sedile di sasso, ma ci lasciò procedere oltre a esplorare il luogo più addentro. Noi ci spingemmo avanti, **catecumeni di un felice e verde Al di là**. Senza i rumori di catene, i lamenti, i flosci voli di pipistrelli che accompagnano i viaggi sotterra d'ogni Enea o Vas d'elezione. Mentre qui, lungo le diserbate muraglie, un intreccio si svolgeva di tunnel e oblò offerti alle allegrie della luce; né c'era veduta o figura che non persuadesse quietamente di vivere.

quando, al posto della testa del Magro, un'altra, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce ho udito dirmi: "Si spogli". Id., *Argo il cieco...*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 314.

³⁵ Onofri M., *A proposito di Argo il cieco*, in *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003, p. 164.

³⁶ Imbalzano E., *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, p. 123.

³⁷ Bufalino G., *Argo il cieco...*, cit., pp. 345-47.

Cercai il braccio di Venera, l'aiutavo a venir fuori dai cunicoli dove s'era cacciata in cerca di fresco, tanto era duro il sole, ma più ancora per un impulso fanciullesco di nascondersi, di giocare. Fatto sta ch'è difficile, quando si è fanciulli, resistere a lungo nella finzione d'essere grandi.

Dentro la necropoli più capace il lezzo era opaco come in un'antica cantina, rabbrivimmo nelle nostre membra sudate. Ci muovevamo a piccoli balzi, scansando i loculi vuoti. Uno la sedusse, minore, accanto a un altro maggiore. «Una bambina e suo padre» supposi io. «La sposa bambina di un re» mi corresse. Guardammo ancora, ci perdevamo, ci ritrovavamo, andando fra i colonnati che l'artificio degli uomini o i crolli naturali avevano creato. Una scolopendra provò a seguirci, non ce la fece, rincasò rapidamente quando si sentì sovrastare da una scarpa minacciosa. Lei con coraggio atterrito volle rivoltare la pietra.

Un **rumore** di voci si avvicinò. Molte. Di donne, uomini. Per gioco ci nascondemmo dietro un pilastro di **tufo**, aspettammo che passassero. La comitiva non cercava tombe, capimmo, ma **erbe lungo i pendii della valle**. Erano persone alla buona, i discorsi erano umani, in vernacolo. **Noi rimanemmo immobili**, il gioco del nascondersi è fra i più amorosi del mondo, se si pratica in due: due soli contro tutti, più soli e amorosi che nudi in un letto.

Dal nostro nascondiglio vedevamo **una striscia assoluta di viottolo, d'un bagliore accecante. Sagome d'ombre vi apparvero, titubarono, passarono oltre**. Io avevo l'alito di lei sulla nuca, ora era tornato il silenzio, i cercatori dovevano essere già a fondovalle, non si udivano più. Lei si sciolse, emozionata, forse, ma sorridente, s'avvicinò all'ingresso.

Qui una bambina, poteva avere cinque anni, appoggiata a una scheggia di roccia, ci guardava. Senza paura, ma seria. Una sbandata, una ritardataria del gruppo, pensammo. Oppure... Maria Venera guardò la fossa minuscola e vuota davanti a noi e rise con gli occhi verso di me. Lei, la bambina, rimase seria, ci scambiava, immagino per i padroni di casa. Specie quando Venera la fissò e si mise un dito sul labbro, come per segno di un'alleanza segreta. Lei fece altrettanto, col suo indice piccino si premette con forza la bocca, indi camminando a ritroso piano piano se ne andò.

Ora andavamo a braccetto nella verzura. Un orto di Esperidi fra due coste **di latomie**. Vita in morte, morte in vita eccetera eccetera. Venera non parve interessata al concetto, ma volò su leggera per un sentiero da rocciatori fino a una **grotta** sospesa sul vuoto, **mi si mostrò ridendo da una sorta di balcone**, mimò Giulietta, poi ridiscese.

Era vestita di nero, come sempre. Il solito abito liso, una mussola da rigattiere. Ma come le stava bene, la faceva sembrare un uccello. Con le gambe sottili e snelle e un'aire naturale di volo. Una cicogna, una gru. Se non un'allodola, per come cantava. Perché ora s'era messa a cantare, canterina anche lei come Cecilia, ma con un repertorio di melodie meno andanti: «*È l'amore uno strano augello...*». Ma sì, ma sì, Maria Venera! chi lo potrà addomesticare?

Quindi, mentre era curva a cogliere origano e capperi, a emulazione delle contadine di or ora, «Non vuoi proprio?» mi venne di dirle alle spalle. «Io ti voglio sposare.» Si voltò sorpresa, com'ero sorpreso io stesso d'aver pensato e detto queste parole. «Ma come?» chiese, squilibrata dal colpo, era chiaro che voleva prendere tempo, che stava calcolando in fretta qualcosa. «Nonostante tutto?» «Nonostante tutto» dissi io.

Ma lei s'era messa a correre. Per un guizzo di lucertola o vipera, disse da lontano, che l'aveva spaventata. Non le credetti, naturalmente. Stava pensando alla risposta, era fuggita a pensare una

risposta. Quando mi ritornò vicino mi disse bruscamente di no: «No, non ti sposo. Galfo sì, l'avrei sposato, mi avrebbe servita tutta la vita. E io ho bisogno di un uomo oppure d'un servitore. Mentre tu non sei bene né questo né quello... Inoltre sei senza età, né giovane, né bambino, né vecchio. Anche se presto, fra poco, pochissimo, diventerai tutto vecchio.» Non risposi, forse aveva ragione, forse no, come faceva a essere così sicura? «Insomma, **vattene via**» fece lei. E mi attirò con le braccia la testa contro la sua, brevemente mi baciò.

Quadro sinottico dei riferimenti incrociati tra l'incipit della *Diceria dell'untore* e il capitolo XII di *Argo il cieco*:

DICERIA DELL'UNTORE (CAP. I)	ARGO IL CIECO (CAP. XII)
Sporgendomi da una balconata di tufo	mi si mostrò ridendo da una sorta di balcone (poco prima aveva detto: « un pilastro di tufo ») [si aggiunga a parziale completamento del lavoro di confronto testuale, che nella sceneggiatura che Bufalino aveva già preparato in vista di un futuro lungometraggio dell'opera, aveva mutato nuovamente questa immagine, ricalibrandola nella direzione della <i>Diceria dell'untore</i> , e di fatto ascoltiamo: « s'affaccia da una specie di balcone aereo di tufo »]
non trapela rumore	Un rumore di voci si avvicinò
grotta in grotta	bucherellata di grotte
viluppi di malerba	erbe lungo i pendii della valle
fra macerie di latomia	fra due coste di latomie
di fronte al viottolo che ne partiva, e pareva col suo rigo chiaro rassicurarmi	una striscia assoluta di viottolo, d'un bagliore accecante
la loro bambinesca mobilità	per un impulso fanciullesco di nascondersi, di giocare. Fatto sta ch'è difficile, quando si è fanciulli, resistere a lungo nella finzione d'essere grandi.
aspettavo che uno si muovesse	Noi rimanemmo immobili
vattene via	"Insomma, vattene via" fece lei

Una coincidenza di parole, suoni e immagini davvero sorprendente. Ed essa non riflette solamente quel tentativo di fare dei protagonisti della storia degli «esploratori di oltretomba letterari»³⁸ (“viaggi sotterra d’ogni Enea o Vas d’elezione”) che oscillano tra la voce o l’eco di una testimonianza, come vorrebbe la Imbalzano. Ma c’è di più: se il sogno della *Diceria*, partendo dal bilancio del *Viaggio sentimentale a Siracusa*, produceva una trama onirica quasi-infernale, abitato da figure mortuarie di vecchi e dall’apparizione della «rapida nuca di lei» così rapida da rendere difficile capire se si tratti della sua «Euridice, Sesta Arduini o come diavolo si chiamava»³⁹; *Argo il cieco* ci offre la possibilità di intendere appieno da cosa nasca quella trama e da cosa realmente dipenda. Ossia, approfondisce e realizza il senso di quell’aggettivo “sentimentale” da cui eravamo partiti per analizzare la gita nel siracusano. Non inganni il fatto che Bufalino abbia semplicemente spostato di pochi chilometri la località, da Siracusa a Ispica, perché nulla della vicenda è mutato: i protagonisti sono gli stessi, adesso potremmo addirittura chiamarli per nome, sebbene si tratti di nomi di romanzo.

In sintesi: la rappresentazione dell’*Oresteia* alla quale Bufalino assistette nel maggio del 1948, ispirò la scrittura del *Viaggio sentimentale a Siracusa*, innescò il sogno dell’incipit della *Diceria*, e fu motivo di incanto amoroso in *Argo il cieco*. Non solo: se a queste concordanze aggiungiamo la storia di *Agesilao degli Incerti*, contenuta in *Le menzogne della notte*, dove si ascolta:

Era dunque tuo padre, o tale lo presumevi, l’ufficiale che assassinasti! Il tuo gesto crudissimo non nacque dunque da una civica collera, come tanti di noi hanno sinora creduto, ma valse solo a sciogliere una privata ossessione...

³⁸ Imbalzano E., *Di cenere e d’oro: Gesualdo Bufalino*, cit., p.124.

³⁹ Bufalino G., *Diceria dell’untore*, cit., p 10.

Comprendiamo che il povero soldato Agesilao⁴⁰ ha vissuto solo per portare a termine la sua vendetta. La madre, commediante ambulante, fu violentata da un cavalleggero e lui, nato da quello stupro, fu abbandonato in un orfanotrofio. Quando uccise suo padre, Agesilao sentì di aver realizzato il suo vero obiettivo ma, agitato nell'animo, provò ad espiare l'assassinio commesso servendo i nuovi ideali di libertà⁴¹. Anche in questo caso, siamo di fronte ad una vendetta familiare che, per quanto differente, viene generata da sentimenti analoghi a quelli che, per Eschilo, hanno condotto Oreste a vendicare il padre Agamennone.

In fondo nell'uccidere un genitore, (specialmente la madre nel caso di Oreste), l'assassino uccide simbolicamente il «tempo»: il motivo della nascita, «il prima» e, di conseguenza, anche «il dopo»: giacché è la sua storia a morire, ciò di cui è fatta la sua identità. Ecco, anche in Bufalino sembra che si celi, nelle sue prime opere, diciamo pure sotterraneamente, una rivolta che con la tragedia eschilea presenta, se non un legame evidente, una certa affinità. Quella del comisano è una tragedia più metafisica che fisica: nella quale egli cerca di uccidere il «tempo materiale» per non essere ucciso dal «tempo mentale». L'obiettivo è fermare il mutamento con l'ausilio della parola: «continuare ad Essere» quindi, se non propriamente a «Riessere». Provando a fare armonia delle contraddizioni del vivere: ostinandosi, forse, a dare un senso alla propria personalissima tragedia.

Pertanto, sollecitati da queste considerazioni, può essere interessante scorgere nella costruzione dei tre romanzi: *Diceria dell'untore*, *Argo il*

⁴⁰ «Di natali bastardi, esposto dalla sconosciuta madre alla ruota, crebbe in collegio d'orfani e pareva avviarsi alla Chiesa, ma all'impensata, quando stava sui sedici anni, scappò per iscriversi nell'esercito sotto onomastico finto, fintamente crescendo gli anni», in Bufalino G., *Le menzogne della notte*, in *Opere. 1981-88*, cit., p. 570.

⁴¹ Resta interessante, tuttavia, il dubbio che il compagno di cella e poeta confessa ad Agesilao dopo aver ascoltato la sua triste storia: «Tu, Agesilao, non nascesti da un accordo ma da una forza. Il seme che t'intruse la vita, ti trasmise in quell'atto il contagio della sua stessa efferata natura. Tuo padre, voglio dire, ti fece scimmia di sé ed è perito per questo. Non è un parricidio che tu hai commesso ma è tuo padre che s'è ucciso servendosi delle tue mani!», (ivi p. 648).

cieco e *Le menzogne della notte*: i tre tempi teatrali, diciamo così, di una incosciente “Orestea bufaliniana”.

La *Diceria* corrisponde al primo atto: la morte. La fase, secondo il trittico eschileo, dell'*Agamennone* re che, curiosamente, viene proprio citato nel testo. In questo senso, il sogno d'apertura della *Diceria*, nascendo da un sentimento di interrotta meraviglia (o dramma romantico) genera una doppia ermeneutica: 1) rappresenta certamente una sorta di «preludio alla Morte», 2) è anche un estremo tentativo di sfuggirle, e incontrare la donna amata.

Bufalino deve aver preso questa idea da due film che amava tanto: il «*Sogno d'un prigioniero*» di Henry Hathaway (1935), con Gary Cooper e Ann Harding, in cui i due amanti, dopo diverse traversie, possono incontrarsi solamente nel sogno serale⁴²; l'«*Orfeo*» di Jean Cocteau (1950): dove un moderno Orfeo compie un viaggio negli inferi per poter incontrare la principessa che lo ama.

Nella *Diceria* si fa ricorso sia all'ostinazione dell'Orfeo di Cocteau che – con le dovute differenze – all'idea di un «sogno comunicante» sul modello di Hathaway. La pretesa è la stessa: quella di credere che dentro un terreno onirico si possa trovare un rifugio, una risposta, quando non un vero e proprio spazio d'incontro con chi amiamo, malgrado le barriere e gli ostacoli della realtà. Così come capitava ai protagonisti del film di Hathaway, anche nel sogno del reduce della *Diceria* si possono rintracciare dei «luoghi già familiari» in cui il protagonista ha sperimentato la vita vera⁴³, e che vanno a giustapporsi a quelli «solamente immaginati»⁴⁴e generati nel «sonno incosciente».

⁴² In *Quel “sogno” d'un film*, Bufalino redige una lettera d'amore indirizzata al cinema che ha amato, e diventa un'occasione per stilare un confronto tra la sua generazione “troppo letteraria” ma legata ai primi lungometraggi, rispetto alle nuove generazioni oramai viziate dal VHS.

⁴³ Anche in *Museo d'ombre*, tra i luoghi “vissuti” e catalogati dall'autore, si trova la “grotta del porcaio” così descritta: «Fu una grotta a mezza costa, con la volta così bassa che non solo gli adulti, ma noi stessi bisognava che ci chinassimo un poco, nel visitarla. Vi stagnava un'aria da catacomba, un'aria vischiosa, grigia, serpigna, buona per talpe, millepiedi e simili inquilini di sottoterra. Dei cadaveri nessun indizio, oramai. Tranne la misura dei

Ma adesso sappiamo che il sogno della *Diceria* non raccoglie le suggestioni amorose di una paziente «inventata» (Marta) e incontrata in sanatorio, piuttosto camuffa i «sentimenti reali» per una figura femminile vicina all'autore nel *Viaggio sentimentale a Siracusa* e che, verosimilmente, è la stessa (Maria Venera⁴⁵) che svolge la passeggiata presso le cave d'Ispica.

Argo il cieco è dunque il secondo atto: la vendetta. Il testo, nonostante le “felici” premesse dell'autore, non descrive una vicenda sempre lieta e divertita. In questo senso ha pesato la scelta di scriverlo secondo il duplice canale del protagonista vecchio (che ricorda) e di quello giovane (che agisce). Aggiungiamo che, superati i propositi di commedia alla Brancati, nell'opera è possibile rintracciare un'ostinata malinconia per i primi esperimenti amorosi e per certe rappresaglie rimaste inesplose. Considerato che, nell'impossibilità di una senile rivincita, la vera vendetta che si consuma è quella del tempo o della memoria che conduce all'oblio e alla perdita di sé:

Dentro l'orecchio un fruscio di pioggia che non cessa mai, scalpiccio di minuscole zampe, orda di termiti che innalza con pazienza, con indifferenza l'edifizio della mia morte. Provo a spegnere la luce. Puntini senza numero mi ballano davanti nel buio. L'altro, l'al di là da me? Quale alfabeto da cieco a cieco, quante rune da interpretare! Mi dicessero il mio nome, m'insegnassero chi sono, che vuol dire questa chiocciola di tempo e luogo che abito e non riesco a censire coi miei goniometri falsi.

corpi, quale la denunciavano le dimensioni delle sepolture. Su due d'esse fantasticammo per un pezzo, ch'erano vicinissime: l'una scavata visibilmente per un eroe dalle membra esorbitanti; l'altra un tumoletto levigato con amore agli spigoli, da far pensare che contenesse le ossa d'un morticino precoce, d'un infelice erede di re», (Bufalino G., *Museo d'ombre*, in *Opere 1981-88*, cit., p.181.)

⁴⁴ Sebbene gli elementi della “grotta”, della “cava di latomie” e delle “selve” ritornino in altre opere rimescolati, camuffati o parzialmente rilevati. Per esempio, si legge nel *Guerrin Meschino*: «Eccomi» diceva, «ancora una volta girovago per selve antiche e disagevoli transiti, e mi pare di combattere sempre con la stessa fantasima o sogno»: e abbiamo tutta l'impressione che Bufalino stia rivisitando quei luoghi cavernosi dell'incipit della *Diceria* e ritrovati in *Argo* attraverso un dubbio malinconico di Guerrino che suona come un ammiccamento volontario al lettore che già conosce le altre pagine dell'autore, (Cfr. Id., *Il Guerrin Meschino*, in *Opere/2. 1989 -96*, cit., p. 405).

⁴⁵ Del resto, tra il nome «Marta» e «Maria» viene mutata solamente la consonante con la vocale: «t/i». Quel «Venera», invece, potrebbe rifarsi al nome di uno dei più importanti siti del parco della Neapolis di Siracusa: la «latomia di Santa Venera», nella quale è presente un grande giardino ricco di vegetazione sub-tropicale, e si trovano ancora - risalenti all'età ellenistica - centinaia di incavi votivi in onore di defunti eroizzati

Io e il mio fascio d'arterie dure, i denti in rovina, le chiazze di fungo sul collo, le varici, la mente che non ha più smanie né forza... E soprattutto, giorno e notte, quel dolore, quella volpe qui, dove premo la mano.⁴⁶

Le menzogne della notte è il terzo atto: la giustizia. Dove i condannati della Fortezza aspettano l'esecuzione per i reati contro l'autorità del re. Uno di questi è proprio l'Agesilao che ha vendicato la madre e se stesso, e che deve pagare per un gesto che sentiva legittimo. In generale, però, tutti i condannati rispondono di colpe innescate da un vuoto d'amore familiare. Per Agesilao abbiamo detto; il barone Ingafù, invece, parla dell'affetto per il fratello Secondino che, nonostante le sue "sconsigliate ambizioni", riuscirà addirittura ad ispirarlo; il povero Narciso ha ucciso la madre nascendo, facendosi odiare dal padre e dalla sorella Olimpia, e cerca di compensare questo vuoto di bene con l'amore per Eunice (suo "fulmineo alleluia"). Nel racconto del poeta Saglimbeni resta toccante la descrizione del candido Amabile, figliastro di donna Matilde, e che «aveva vissuto quei sedici anni della sua vita senza altri spasimi che dai libri; senza aver conosciuto la madre, morta di parto; senza conoscere del padre se non un bacio domenicale, umido di setolosi mustacchi; né altro, della matrigna, se non l'odore che la indicava da lontano, prima assai che i passi nelle pianelle di seta»⁴⁷.

In tutte le opere di Bufalino, nelle *Menzogne della notte* soprattutto, le donne sono sempre figure colpevoli. Per quanto il comisano tenti di riabilitarne qualcuna (Marta), in generale, le donne sono all'origine di tutti patimenti propri o altrui che vengono descritti. E non perché le opere di Bufalino siano sempre tragedie romantiche, piuttosto perché sembrano riprodurre un sentimento ossessivo per la figura femminile più importante: la madre. Sappiamo che Bufalino ha avuto un rapporto molto intenso con la madre, tanto da non riuscire mai a separarsene, e perfino a preoccuparsene pochi istanti prima di morire.

⁴⁶ Id., *Argo il cieco...*, cit., p. 398.

⁴⁷ Id., *Le menzogne della notte*, cit., p. 660.

I genitori di Bufalino sono quelli che si opposero al fidanzamento ufficiale con Giovanna Leggio, molti anni prima che si sposassero. E, andando a ritroso, sono gli stessi genitori che lo chiusero nella soffitta⁴⁸ in cui è venuta generandosi l'insuperata malinconia che caratterizza la sua scrittura.

Così, possiamo vedere conclusi, in quel trittico di romanzi, tutti i motivi dell'*Oresteia* di Eschilo. Con ramificazioni e varianti, con voci fuse e confuse, ma sempre ispirate da un motivo antico, sacro, primordiale: la scoperta che l'amore può essere perduto. Generando, per questa ragione, un'insicurezza, un'isolitudine, un tormento che, in modalità differenti, si riverserà in tutte le altre opere di Bufalino. Nella speranza, forse, di guadagnare una catarsi, quando non una vera nemesis della propria esistenza.

I personaggi di Bufalino, lo si è detto spesso, sono le maschere del suo versatile Io. Esprimono cioè quello scheggiarsi mutevole del suo spirito. Vero è che non si può negare la legittimità solo fantastica, diciamo così, di alcuni personaggi. Né Bufalino ha mai negato che la sua scrittura sia un tessuto meticcio in cui vita e finzione risultano due funzioni della stessa arteria.

È stato Massimo Onofri a ricordare quanto l'autobiografismo di Bufalino si distingua da quello di un Soldati, di una Ginzburg, di una Romano. Il comisano, infatti, «nell'enfaticizzazione dei dati della sua vita» ha mirato «all'azzeramento di quegli stessi dati»⁴⁹. Proprio come se «nel segno di un'assoluta impudicizia sia possibile approdare al grado zero della vita, attingere alla nuda esistenza del personaggio-uomo»⁵⁰. Ed è a quel

⁴⁸ La vicenda è stata descritta nel racconto *Felicità del bambino punito*, presente in *L'uomo invaso*, ma è stata riproposta anche nelle pagine di *Calende greche*, a testimonianza del fatto che la punizione accorsa allo scrittore fanciullo abbia rappresentato un trauma difficile da cancellare.

⁴⁹ Onofri M., *A proposito di Argo il cieco*, in *La modernità infelice...*, cit., p. 172.

⁵⁰ *Ibidem*. Anche nel dare l'estremo saluto al suo amico, Onofri insisterà su questo punto, difendendo le scelte stilistiche di Bufalino: «Una lingua che, con gli anni, ha ingenerato qualche diffidenza: se è vero che, al crocevia esatto di retorica e pietà, Bufalino ha sempre collocato il personaggio-uomo, convinto com'era che, per medicare le ferite sanguinanti, fosse necessario accarezzare le parole, magari sino all'estenuazione», (in Onofri M., *In*

personaggio che ci rivolgiamo quando proviamo ad afferrare il senso del “sogno siracusano” all’origine di tutto. E che ci spinge ad ammettere che: 1) considerato il sogno - che apre e chiude la *Diceria* - l’autentico campo magnetico in cui si articola tutta la vicenda che il reduce ricorda a distanza di anni, è stato ermeneuticamente fondamentale capire da cosa esso abbia tratto origine (ossia aver compreso le ragioni della finzione e della realtà a cui si lega); 2) giacché lo stesso sogno in oggetto (per le coincidenze testuali riscontrate) risulta visibilmente tracciato su di un’esperienza diretta vissuta dell’autore ed è altresì manifesto (proprio per quell’ammissione che Bufalino fece della sortita siracusana allo scopo di assistere alla rappresentazione dell’*Oresteia*) che la gita ad Ispica raccontata in *Argo il cieco* (così come l’intero viaggio a Siracusa) è successiva alla vicenda del sanatorio e quindi della guerra: possiamo concludere che la donna del sogno e della passeggiata nella cava di latomie sia la stessa o, più precisamente che la donna amata nella *Diceria*, qualunque sia il suo vero nome e il suo vero volto, è certamente - al netto di ogni mascheramento - la stessa che viene amata in *Argo il cieco*. Ma siccome la *Diceria* si attesta cronologicamente prima di *Argo il cieco*, siamo costretti ad ammettere che il sogno d’apertura dell’opera d’esordio rappresenti una sorta di «sogno premonitore» di quello che accadrà in seguito, quando il reduce uscirà dal sanatorio; 3) nei racconti privati dei condannati de *Le menzogne della notte*, si riflettono, a livelli differenti, gli stessi dolorosi motivi dell’*Oresteia* eschilea di cui abbiamo parlato.

Ora dunque: a fronte di quanto è stato detto, proprio a partire dall’analisi del *Viaggio sentimentale a Siracusa*, possiamo ammettere che i primi tre romanzi di Bufalino appaiono strutturalmente comunicanti. I personaggi camminano nei sogni quasimodei, costeggiano itinerari danteschi e piranesiani, cercano felici rivalse tra le stelle di un’estate oramai perduta, ma non riuscendo a fuggire dalle montaliane «maglie rotte» delle proprie

morte di Gesualdo, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di Zago N., Comiso, Salarchi Immagini, 1998, p. 16.

condanne, finiscono col processare loro stessi, mettendo in essere il disegno incosciente di un'ineluttabile tragedia.

Le stagioni della fede: il tema religioso nell'opera di Bufalino

I romanzi di Bufalino sono tutti attraversati dal problema religioso. Un motivo che intrecciandosi con le trame e i personaggi descritti ha talvolta impedito una collocazione precisa dello scrittore di Comiso nel quadro della nostra letteratura.

Quando si parla dei libri di Bufalino, infatti, si ricorre allo stile per definirli e non ad un genere specifico. Essi figurano come testi lirici, con temperature e umori volubili. Nei quali, tuttavia, capita spesso di imbattersi in quesiti di carattere esistenziale o metafisico, per quanto, a volte, siano espressi ironicamente e in modo autoreferenziale. Come nel caso di quel “cristianesimo ateo”, la cui formula contraddittoria aiuterà Bufalino, da un lato, a placare il contenzioso con Dio, e dall'altro, a salvare dall'«abbandono della fede» l'immagine di quel Cristo apprezzata nell'infanzia.

Nelle raccolte di aforismi compaiono diverse sentenze rivolte all'inafferrabile «Dio» che Bufalino avrebbe voluto affrontare sopra la scacchiera dell'universo¹. Ma, nonostante i pungoli e gli sproni diretti al suo avversario metafisico, la partita da lui più desiderata, in vita, non ebbe mai luogo. Per quanto, date le strane coincidenze tra la sua morte e la trama di *Tommaso e il fotografo cieco* saremmo tentati di dire, ironicamente, che Dio rispose alle provocazioni pungenti dell'autore comisano contribuendo a confondere la verità con la verosimiglianza.

Ma quello che i romanzi e gli aforismi non chiariscono intorno alla sfida metafisica imbastita dal Nostro, ci aiutano, al solito, gli elzeviri a risolverlo.

¹ «In effetti, se vogliamo, una scacchiera non è soltanto un luogo d'agone privato, ma di collettivi spaventi e maschere. Un ring ma anche un fabuloso teatro. Dove il fine apparente, la distruzione dell'avversario, abbisogna per compiersi di apparati e apparecchi simbolici, che chiamano in causa non meno le sublimi vertigini matematiche che le abiette estasi della frode. Tanto più abiette in quanto il contenzioso sottinteso è, all'inarca, con Dio...», (in Bufalino G., *Saldi d'autunno (Ombre di legno)*, in *Opere*\2. 1989-96, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 825).

Si legga in *La marchesa uscì alle cinque...*:

Fino a quando non sapremo, e non lo sapremo mai, se Dio esiste o no, se la creazione è regola o caso, salute o metastasi, non serve negare o concedere alla marchesa il permesso di visitarla. Io certe volte penso a Dio *sub specie typographica* e non so decidere se sia un punto o una virgola o un punto interrogativo. O un refuso. O uno spazio bianco...

Se esiste, come non è del tutto da escludere, non per ciò diventa più verosimile. Cioè la Sua esistenza e la Sua verosimiglianza non sono necessariamente dipendenti e connesse. La vita stessa, dicevo ora, è improbabile, un sogno. Eppure, a quanto pare, esiste. Allora un'arte che volesse rappresentarla con fedeltà dovrebbe possedere gli stessi caratteri dell'implausibile e dello scandalo. Come dire, paradossalmente, che l'arte più realistica sarebbe quella più tendenziosa e fantastica. "Sii realista, menti" consigliava Stanislaw Lec in uno di quei suoi deliziosi Pensieri spettinati. Del resto il principio di Popper sulla falsificabilità del reale come criterio di giudizio della sua attendibilità, non potrebbe applicarsi alla letteratura?²

Dunque: se l'esistenza di Dio non verrà mai rivelata, il quesito più antico dell'umanità è svuotato di significato. Cosa rimane? Bufalino risponde in modo ironico che Dio potrebbe essere inteso *sub specie typographica*: come il garante di una sorta di correttezza formale. «Divino» sarebbe il tracciato in cui le parole sottostanno alle regole della coerenza grammaticale. Ma siccome l'esistenza di Dio e la sua verosimiglianza non sono direttamente proporzionali: questo significa che quello che «diciamo su Dio» potrebbe anche essere «logicamente corretto» ma non è detto che sia «reale».

Altrove, Bufalino aveva sostenuto che «la parola» venisse prima della «luce» stessa: «La parola ha preceduto la luce e non viceversa: Fiat lux e la luce fu»³. Ora, quindi, questo divertito mascheramento che Bufalino fornisce di Dio, rendendoci l'Altissimo come un felice esercizio d'interpunzione rispetto all'Uomo, è perfettamente in sintonia con la sua ossessiva «verbalizzazione» del mondo. Non solo: mostra quanto la densità critica del comisano sul tema teologico non fosse affatto improvvisata.

² Id., *Saldi d'autunno (La marchesa uscì alle cinque...)*, cit., p. 869.

³ Id. *Il malpensante*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p.1060.

Anzi, lo dicevamo, molti passaggi della sua opera sono avvertiti dal lettore come vere e pressanti sfide filosofiche. Come quando cerca una «prova ontologica» di Dio tirando in ballo l'insensatezza dell'esistenza: «La vita stessa, dicevo or ora, è improbabile, un sogno. Eppure, a quanto pare, esiste»⁴.

La verità e l'esistenza non sono, in altre parole, concettualmente appaiate. Questo potrebbe voler dire che affaticarsi a dimostrare «vero» Dio sia del tutto inutile se si insegue il miraggio di svelare la sua «esistenza». Giacché, stando alla lezione filosofica che Bufalino ha accettato: la verità offre una presunta «correttezza formale», ma l'esistenza è del tutto «metaformale»⁵.

A questo segue un passaggio rapido dalla filosofia alla letteratura, una piccola accelerazione analogica che conduce l'autore comisano a rendere equipollenti, d'un colpo solo, la «vita» e il «sogno» indicando nella più «implausibile delle arti» l'unico strumento adatto a investigarla⁶. L'arte, infatti, non gioca a esprimere il vero, come fa la filosofia, ma prova a creare degli «aggiustamenti», dei camuffamenti intelligenti: ma tanto basta per dare un senso alla nostra esistenza che non è perfetta.

Alle riflessioni su Dio, si affiancano quelle intorno alla figura di Cristo: simbolo di cui Bufalino si appropria in molti i luoghi della sua produzione. Ma è nella meravigliosa *Una lettera del '46*, riedita per la morte di Angelo Romanò, che scorgiamo il cambiamento che il Nostro ha vissuto nel suo rapporto con Gesù:

Di Cristo ho amato una volta su quelle vie di sabbia e di sonno la veste verde, e i sandali leggeri, e il

⁴ Id., *Saldi d'autunno (La marchesa uscì alle cinque...)*, cit., p. 869.

⁵ Per quanto, in Bufalino, mai si spenga l'ossessione di voler comprendere il più grande mistero metafisico anche negli aforismi: «Se Dio esiste, chi è? Se non esiste, chi siamo?» (in Id., *Il malpensante*, cit., p.1037).

⁶ In questo modo, riusciamo ad intendere quella confessione presente ne *Il filele ibleo*: «Tutti i libri, paradossalmente anche i più sacrileghi, parlano dell'uomo e dunque di Dio. Fluttuano come zattere di salvezza sulla fiumana dei secoli, sono legioni di angeli in soccorso della nostra fragilità carnale, sono ostie laiche con cui, mediante una diversa ma salvifica eucaristia, comunichiamo col divino della luce contro le ragioni della tenebra», (in Id., *Per l'inaugurazione di una biblioteca*, in *Il filele ibleo*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., p. 1089).

Suo volto come un'acqua silente⁷.

Bufalino è rimasto colpito dalla umana e pacata raffigurazione di Cristo che cammina senza trasmettere quel senso di irraggiungibilità di Dio. Ecco, allora, in che modo il cristianesimo, per quanto travagliato, resisteva nell'animo del comisano: ossia, come ricerca di un lento e mite arenile:

Tu sai da quanto tempo ormai Egli non è più nel mio cuore un inesplicabile ospite dalle mani di luce, ma il concitato rivale contro cui si va allo sbaraglio, in un duello funesto e sacro. Tu sai anche con quale disperata speranza io insisto a eludere la mia vocazione di triste eresiarca, e tento di restituire ai miei giorni un senso che non sia solo quello d'una bestemmia taciuta e vigliacca. Certo troppe volte ormai ho rinnegato silenziosamente Dio prima dell'alba, proprio quando solo m'avrebbe salvato il sangue o un grido, troppo sono stato pigro e perfido, perché io stesso abbia il diritto di credere alla sincerità dei miei gesti di domani. Me ne viene un altro rancore quando computo dentro di me le mie malefedi, come se palpassi piaghe nascoste e amate. Mi riscatta probabilmente la forza con cui mi aggrappo a questa condizione d'angoscia, respingendo ogni simulacro di pace e le leggende numerose e dipinte che mi chiamano ai quadrivi delle mille strade⁸.

Ad ogni modo, nel rifiuto confessionale del Cristo, a differenza della «critica su Dio», non troviamo ragioni teoriche sufficientemente sostenute da argomentazioni. Anzi, si avverte un'insicurezza di fondo (“troppe volte ormai ho rinnegato silenziosamente Dio”), unita ad una sofferta accidia (“troppo sono stato pigro e perfido”), che, infine lo conduce ad accettare lucidamente «questo scuro e dolce mostro che è la vita», ripetendosi che «la grazia è una lunga pazienza»:

Potrà essere allora la partenza per una pura solitudine, più facilmente la fine di tutto, il tradimento del mio destino di uomo. Intanto somiglio sempre al mendicante caparbio, seduto sulla soglia della cattedrale, e tendo la mia mano secca, e non so che elemosina aspetto, ma origlio le voci giubilanti e alte con un segreto terrore.

Vi è poi la guerra quotidiana degli umori, il sangue: scherni e fallimenti, ad ogni passo. La sera è un grumo di larve dementi che luccicano e poi il vento le spegne. Non importa: talvolta una stagione o un minuto approda, recente e celeste. Dunque è vero che fuori il mondo ha ancora colori e gesti di

⁷ Id., *Saldi d'autunno (Una lettera del '46)*, cit., p. 848.

⁸ Ivi, pp. 848-49.

musica e messaggi e fanfare dopo il diluvio? Mi ripeto che la grazia è una lunga pazienza, che giova intanto abituarsi a questo scuro e dolce mostro che è la vita, e amarne le cronache improbabili e allegre⁹.

E quando tutto sembra destinato, oramai, alla candida accettazione di una serena follia, di una vita come sogno verosimile, Bufalino aggiunge:

Vero è che il nodo di questo straordinario teatro è altrove, e che ogni cavillo, ogni fretta è colpevole. Questo solo conta, che qualcosa dovrà accadere, una catastrofe o un'assunzione, chissà, un evento di fiamma o di buio dopo il quale tutto sarà semplice e plausibile, in un paese di nuvole e di fiori. Saremo riconoscenti di un minimo dono, come chi torna da lontano; la morte sarà facile: un gioco d'infanzia, ricordato d'un tratto¹⁰.

Il pensiero di Dio è un «cavillo» inopportuno: ciò che conta è il fatalismo del «qualcosa dovrà accadere». I fatti sono sempre più «semplici e plausibili» delle parole. E quando tutto sarà chiaro, la morte ci sembrerà come un vecchio «gioco d'infanzia». Un buon senso che appare molto distante da quello che si sentiva dire al Gran Magro nel secondo capitolo della *Diceria dell'untore*:

«Esiste,» gridava «esiste: non c'è colpa senza colpevole!». Oppure: «Che gaffeur, che cavadenti; che schiappa di un garzone di mago! Guarda!» e mi tirava la manica, mi mostrava con un gesto circolare l'universo. «Guarda che merda!». «Passa via!» faceva infine, come se ce l'avesse lì davanti, in forma d'idra o cerbero, l'Altissimo, e volesse salvarsene scoraggiandolo¹¹.

Da queste parole, infatti, traspare una visione di Dio e del mondo assolutamente negativa, e che non cambia quando il giudizio si estende al destino dei poveri pazienti della Rocca. Quei corpi consumati dalla malattia, abbandonati a quel che resta di una vita desolata e orfana di fede. Un'età buia dell'esistenza, in cui la preghiera sembra non offrire più ristoro o resurrezione.

⁹ Ivi, p. 849.

¹⁰ Ivi, p. 850.

¹¹ Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 16.

Sicché, al fine di migliorare questo nostro intervento, converrà indagare quanto il problema della fede¹², in Bufalino, sia stato dominante nella scrittura della *Diceria dell'untore*. Al punto da indurlo a ritornare spesso sulla trama del romanzo d'esordio, per via dell'influenza esercitata in lui da differenti modelli letterari.

L'influenza di Georges Bernanos e San Francesco di Sales nell'opera di Gesualdo Bufalino

I temi dominanti della *Diceria* sono quelli della malattia e della morte, tra questi si dispiega la narrazione di quello che fu il «tempo dell'untore». Ora: si è analizzata in lungo e in largo l'opera, traendone indicazioni e suggestioni importanti. Ma, riguardo alla “malattia”, fa riflettere il fatto che certe contrapposizioni, nel testo, abbiano un senso solo finché dura lo «stato di degenza», poi non più.

Guarire insomma significa spretarsi, equivale a una scomunica, a porsi fuori dalla comunità dei fedeli. Chi guarisce, secondo la legge mafiosa, è un 'infame'. Nella *Diceria*, del resto, guarire comporta anche una caduta dal sublime alla prosa, un ingresso della non vita (“m'aspettava uno zero di giorni”), l'eroe diventa comparsa¹³.

«Guarire significa spretarsi»: al punto che sarebbe interessante capire se per Bufalino il mondo si divida in malati e sani o, piuttosto, in malati e medici. L'opera ci mette nelle condizioni di credere ad ambi i raggruppamenti. E allora: chi è il “medico” e chi il “malato” alla Rocca?

Il Gran Magro è il medico responsabile del Sanatorio, e sarà anche l'antagonista nel libro. Eppure la sua figura pare agli antipodi di ciò che

¹² Quando Leonardo Sciascia domanderà a Bufalino da quale esperienza fosse nato il progetto della *Diceria*, egli, tra le altre cose, dirà che uno dei motivi è stato proprio: «... il riconoscersi invincibilmente cristiano». Un'affermazione non semplice da analizzare, ma che inquadra il problema religioso come centrale nella sua vicenda privata. (Cfr. Sciascia L., *Che maestro, questo don Gesualdo*, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 37.

¹³ Bufalino G., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormina, Agorà, 1989, p.120.

pensiamo debba essere un medico. Egli è malato nel corpo e nell'anima. Non smette di mostrarsi altezzoso e giudicante con tutti. Né si cura di trovare filtri per nascondere la crudeltà di una diagnosi, men che meno si affatica per porgere prognosi di salvezza. È tradito e traditore: sputa tutte le mattine sul quadro dell'ex moglie, ma approfitta squallidamente di Marta, una paziente oramai all'asciutto di vita. E, ogni sera, si affaccia dalla veranda del sanatorio per gracchiare in faccia allo zodiaco la sentenza apocalittica del suo purulento destino di metastasi.

Malata è Marta, la bellissima ballerina ebrea dal passato compromesso. Non conosciamo tutti i dettagli della sua storia, ma sappiamo che è stata una kapò e ha avuto una relazione con un nazista. Egli è malato, eppure è una "medicina" per gli occhi dei pazienti del sanatorio che la vedono danzare ed è certamente "medico" per il reduce che s'innamora di lei, e scorge in quel sentimento una ragione per vivere.

Malato è il reduce che narra la storia, il quale si deprime nel riconoscersi vittima di una guerra che ha ucciso il suo spirito ancor prima del corpo. Egli non rammenta nemmeno il nome delle donne che ha conosciuto nei suoi pochi anni di vita, e soprattutto, non è medico del Gran Magro che si duole del Creato; non è medico di don Vittorio, che giudica ingiustamente ipocrita (lo chiariremo); non è medico di Sebastiano, col quale non riesce ad essere minimamente persuasivo (non riuscendo ad impedire il suicidio); non è medico nemmeno di Marta, della quale non riesce ad essere romantico compagno nella sua dipartita, piuttosto si è parlato di un novello Orfeo che canta a posteriori la sua Euridice.

Chi sono invece gli altri "malati della Rocca"?

In generale, di molti personaggi non si sa nulla, visto che sono appena tratteggiati sulla pagina. Ed è vero che l'autore ammette da subito di non aver stretto rapporti profondi con gli altri pazienti:

...trascorsi una settimana dopo l'altra, senza imparare quasi né un nome né una persona... fossi riuscito a resistere fino alla fine, avessi evitato di colluttare, oltre che con la mia, con la dannazione e la salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!¹⁴

Dunque, a parte il Gran Magro, don Vittorio e Marta (e fatta eccezione per Sebastiano), tutti gli altri personaggi, lo dicevamo, quasi non esistono.

Il Gran Magro è certamente il personaggio del quale si riconoscono bene i connotati, in quanto antagonista del reduce innamorato di Marta. Anche di quest'ultima si riesce a ricostruire un quadro abbastanza credibile, sebbene si tacciano i dettagli sul suo passato. Ma è con il personaggio di don Vittorio che nascono le prime perplessità ed è grazie all'analisi che faremo di questo attore fondamentale dell'opera che scopriremo il tracciato nascosto sotto le pagine di Bufalino.

Cominciamo col dire che frate Vittorio, il cappellano militare, appartenente ad una famiglia facoltosa del nord (Cividale), viene presentato come un uomo in crisi di vocazione, ammalato e depresso; incapace d'imporsi nella sua figura («strano che dopo tanto conoscerci e tante occasioni di domestichezza io non rammenti più nulla di lui se non qualche filamento di volto...»¹⁵).

L'attenzione rivolta all'«aspetto del religioso» non è un elemento secondario, e per capirlo ci viene in soccorso un breve elzeviro intitolato *I canonici «di Lignu»*, presente in *La luce e il lutto*. Là dove Bufalino racconta dell'impressione che, da giovane, riceveva dai ritratti degli arcipreti e dei canonici appesi alle pareti delle due sagrestie dell'Addolorata e dell'Annunziata: «seri e severi lassù, troppo in alto perché la vista potesse fermarsi più di un istante»¹⁶. Specchio, tra l'altro, di quell'espressione antica: «e tempi de canonici di lignu e de sacristani di stagnu»¹⁷.

¹⁴ Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 12.

¹⁵ Ivi, p. 31.

¹⁶ Id., *La luce e il lutto (I canonici «di lignu»)*, in *Opere. 1981-88*, p. 1261.

¹⁷ *Ibidem*.

In quei ritratti e sotto quelle sembianze, lo scrittore di Comiso rivedeva il simbolo della comunità a cui apparteneva. Il simbolo di chi, forte della sua statura morale, poteva guidare i fedeli. Al tempo di quei canonici, la chiesa nella forma del «clero» era uno «stato» forte quanto la nobiltà o l'esercito. Quando il reduce è alla Rocca, tutto è cambiato, e don Vittorio, così debole e impaurito, non fa che certificare una decadenza: l'assenza di guide forti, lo smarrimento che ci attende.

Non a caso, il frate è sentito come il «nemico che ci mancava e senza cui la partita non si sarebbe potuta giocare»¹⁸. Per quanto, quella imbastita tra il protagonista e il religioso, appaia solamente una “lotta fra ciechi” che si contagiano nient'altro che paure.

Sembra tutto chiaro: eppure, non si fa in tempo a prendere confidenza col personaggio di don Vittorio che Bufalino decide per la sua immediata dipartita. Lasciandoci il dubbio che l'autore abbia volutamente spezzato lo sviluppo di un tema che gli stava molto a cuore: quello teologico¹⁹.

Di fatto, è difficile credere che trovandosi al cospetto dell'unico uomo col quale poter disquisire su tutte le inquietudini della vita e le relative istanze metafisiche, Bufalino abbia scelto di rinunciarvi. In maniera un po' grossolana poi, ossia promuovendo la lettura di aforismi (attribuiti al frate) che per sonorità e nero umorismo tanto ricordano gli *Sghiribizzi* di Ramon Gomez de la Serna, di cui Bufalino è stato traduttore. Ma mentre nel progetto dello scrittore spagnolo quel catalogo di battute lapidarie aveva come unico scopo quello di giocare coi sensi e i non sensi della vita, nella *Diceria* quell'elenco di motti aforistici risulta un po' troppo lungo e non perfettamente in sintonia col tono cupo del “sacro abbandono” che si

¹⁸ Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 32.

¹⁹ Rosa Maria Monastra ha insistito sui tanti riferimenti ai testi sacri contenuti nella *Diceria*, “soprattutto ai vangeli e in particolare alla vicenda della Passione [...] accanto alla tradizione ebraico-cristiana compare anche la mitologia pagana. Più in generale, dal variegato intertesto letterario del romanzo è possibile estrapolare una serie di componenti indirizzate in senso metafisico/religioso», (in Monastra R.M., *Diceria dell'untore tra sacro e profano*, in *Bufalino e la traduzione*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica traduzione*, a cura di Zago N., Comiso, Salarchi Immagini, “Quaderni della fondazione Gesualdo Bufalino, 1”, 2002, p. 272.

celebra. Danno, come si diceva, l'impressione che Bufalino sia fuggito dal confronto col frate, lasciandolo al suo destino. Oppure che abbia preferito delle piccole formule consolatorie, a risposte più articolate e complesse. Cos'altro potranno significare, ad un lettore medio, quegli aforismi scritti ai margini di una *Filotea*? E perché a don Vittorio non viene offerta una «pace» o un esplicito “perdono” per le sue paure?

Tutti i personaggi della Rocca vengono in qualche modo “perdonati” dal protagonista: dal povero Angelo che, sul punto di morire, e con la complicità di una suora, imbastisce un epistolario immaginario da spedire (a puntate) alla madre per lasciarle la sicurezza di saperlo vivo. Salvo poi scoprire che moriranno, madre e figlio, a pochi giorni l'uno dall'altra, con le lettere fasulle ancora poeticamente in giro nell'aria. Si perdona al piccolo Adelmo la tenerezza con la quale si ostina a cercare un farmaco che lo guarisca, prima di cadere morto e freddo come un sasso. Si perdona, lo vedremo, anche a Sebastiano la scelta di una morte violenta; alla stessa Marta non si nega un perdono silenzioso sul suo passato, nonostante si sia macchiata di scelte ignobili. Ma chi perdonerà don Vittorio se non Dio?

È questa una domanda che va dritta al cuore tematico della *Diceria*. E per poter offrire una risposta, bisognerebbe mettere in relazione il testo di Bufalino con le opere che più di tutte lo hanno ispirato e che sono per l'appunto la *Filotea* di Francesco di Sales e il *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos.

La critica specializzata si è schierata quasi all'unanimità dalla parte di quest'ultimo, contando su alcune ammissioni fatte dallo stesso Bufalino in vecchie interviste e dal contenuto di certe lettere con l'amico Romanò.

Noi crediamo che, in realtà, nella *Diceria* possano scorgersi due orientamenti dominanti: uno cristiano e l'altro miscredente. Uno è quello che segue la *Filotea*: ossia, il testo devozionale che don Vittorio legge nel breve tempo che rimane sulla scena. L'altro, più ereticale, sembra ispirarsi alla crisi del curato di Ambricourt descritta da Bernanos.

In gioventù, fu Angelo Romanò a citare a Bufalino, in un paio di lettere, prima, una pagina di San Francesco di Sales (e guarda caso proprio «il racconto degli alcioni» che sarà ripreso nella *Diceria*)²⁰ e, in un secondo momento, a far riferimento all'opera di Bernanos, *Diario di un curato di campagna*²¹, di cui stava curando una traduzione. Di Bernanos, infatti, Bufalino conosceva solamente il romanzo: *Sotto il sole di Satana*²².

Ora: per quanto la crisi spirituale del curato di Bernanos certamente richiami quella di don Vittorio, nelle pagine che seguono cercheremo di marcare, tuttavia, quelle che a noi sono sembrate delle importanti differenze, sulle quali non è stata prestata la giusta attenzione.

Per cominciare: la morte di don Vittorio è una morte rapida, consumata nello spazio di un capitolo: egli ritorna nella trama sotto forma di flashback; quando invece il curato di Bernanos, prima di soccombere sotto il peso di un tumore incurabile, ha il tempo di far vivere al suo cuore di buon cristiano una piccola riscossa: che altro sono quelle parole finali: «Cosa importa? Tutto è grazia»²³, se non il miraggio placido ma sentito di una fede ritrovata?

Dunque il curato muore dopo una nuova metamorfosi, una metamorfosi positiva, che segnala quanto il «cristianesimo» interiore di Bernanos, per quanto offeso dai cattivi seguiti ideologici del cattolicesimo novecentesco, non si fosse del tutto estinto.

Ancora: vi è nello sviluppo dell'opera di Bernanos citata, in quei luoghi soprattutto in cui la fede e la scienza si confrontano, una progressiva e mite saggezza che segna la fine dello sconforto o della crisi spirituale del personaggio. Una conquista che nella *Diceria dell'untore* sembra non accadere. Là dove don Vittorio continua a lamentarsi col reduce, suo

²⁰ La lettera è del 3 dicembre 1943, (in Romanò A. - Bufalino G., *Carteggio di gioventù, a cura di Nunzio Zago, Il Girasole, Catania, 1994, p. 29*).

²¹ La lettera è quella del 23 giugno 1945, (ivi, p. 85).

²² Lo ammette proprio Bufalino nella lettera del 3 settembre del 1945, (ivi, p. 96).

²³ Barnanos G., *Diario di un parroco di campagna*, in *Romanzi e "Dialoghi delle carmelitane"*, a cura di P. Messori, "I Meridiani", Mondadori, Milano, 1998, p. 805.

compagno alla Rocca, del destino che sta per attenderlo, il curato di Bernanos trova nella fede la stessa capacità palliativa e «antidolorifica» che il suo medico curante (anch'esso gravemente ammalato) rinviene nell'uso scomposto della morfina.

Dunque don Vittorio, se non per l'originaria depressione che gli da un motivo di lamento, non assomiglia affatto al curato di campagna di Bernanos: egli, per quanto uomo di studi, non cerca di sconfessare davvero la regola clericale o l'abito della solitudine scelto: piuttosto, legge la *Filotea* di Francesco di Sales per ripetere, quante più volte è possibile, il sentiero della «vita devota».

La *Filotea* è un vademecum che il buon cristiano deve seguire nel momento di massima difficoltà della sua fede. Quando cioè sente di attraversare una fase di transizione, di scoraggiamento: egli allora deve sforzarsi di ascoltare i moniti del antico vescovo francese e «allenarsi» alla «devozione offesa» per tramite di un percorso ben segnalato.

Grazie alle indicazioni presenti nei capitoli della *Filotea*, tra l'altro, si possono meglio intendere i dubbi palesati da don Vittorio al reduce, ma anche alcuni comportamenti sui quali il reduce riflette dopo la morte del religioso. Per esempio, quando il reduce ricorda che il giorno prima della sua dipartita il prete era stato visto a celebrare messa da solo nella cappella del sanatorio, non fa che indurre il lettore ad attribuire a don Vittorio un sentore di follia o, nella peggiore delle ipotesi, di deriva «demoniaca». Ma, in realtà, tra i precetti della *Filotea* vien fatto di ricordare che quello della celebrazione quotidiana della messa (anche in solitaria) non è un atto irrazionale o di semplice zelo, ma un vero e proprio «dovere» che il «frate in crisi» è tenuto a compiere per purificarsi.

Curioso, poi, quanto ascoltiamo nel capitolo VI della prima parte della stessa *Filotea*, sempre a proposito del «percorso di purificazione»:

La prima purificazione è quella dal peccato; il mezzo: il sacramento della penitenza. Cercati il miglior confessore che puoi; serviti anche di qualche libretto scritto a questo scopo; leggi con

attenzione e nota, punto per punto, dove hai mancato, cominciando da quando hai avuto l'uso di ragione fino a oggi. Se ti fidi poco della memoria, metti per iscritto quello che hai trovato.²⁴

Il santo autore consiglia di «mettere per iscritto» i «peccati» che il fedele di turno riesce a ricordare. Giacché uno dei passaggi fondamentali per purgare l'anima dai peccati è quello di definire quali siano i pensieri malvagi che la pervadono. In questo modo, all'«oralità» della confessione si sostituisce, diciamo così, la «scrittura del peccato». E questa informazione, col senno di poi, risulta decisiva per un motivo: perché quando il reduce, una volta spirato don Vittorio, ritrova il testo della *Filotea* che il buon frate stava leggendo e si accorge che i margini delle pagine sono spesso segnati da aforismi sarcastici e di amara ironia: non sapendo che il frate, per tramite di quelle brevi sentenze, non aveva fatto altro che dare ascolto a Francesco di Sales, le ritiene, ingiustamente, delle confessioni («firmate») della sua sfiducia nei confronti di Dio.

Basterebbero queste due indicazioni per mutare il sentimento col quale il lettore ha creduto di «vedere» i segnali eretici della perdizione del frate. E potremmo, addirittura, sentirci più vicini al caro don Vittorio piuttosto che al reduce²⁵, tanto è forte il sospetto che Bufalino - nel tentativo di attribuire al suo personaggio in crisi di vocazione una dignità letteraria che calcasse la maschera dei suoi altissimi modelli (Francesco di Sales e Bernanos) - abbia di fatto confuso il percorso dei personaggi ai quali si è ispirato (*Filotea* e il curato di Ambricourt).

Domanda: perché Bufalino nelle *Istruzioni per l'uso* non ci ha messo al corrente di questa possibilità ermeneutica? Abbiamo due opzioni: la prima, detto sommessamente, «per dimenticanza». Forse quel dettaglio presente

²⁴ Francesco di Sales, *Filotea. Introduzione alla vita devota*, Paoline editoriale libri, Milano 1984, p. 33.

²⁵ Potremmo far aderire sulla persona del reduce (dell'autore?) lo stesso giudizio morale che Manzoni mostrò per la «leggerezza» di Voltaire, o come ebbe a sintetizzare Bufalino: «quella fatuità di voler giudicare fatue le cause più gravi; di spargere il sale d'un riso agro e cattivo su ogni più severo mistero...», (in Bufalino G., *Saldi d'autunno (Manzoni e Voltaire: un difficile amore)*, cit., p. 738.

nelle pagine della *Filotea* - l'invito ad annotare «materialmente» i peccati - può essere «sfuggito» al comisano, oppure non si è calcolato a dovere il suo peso critico. La seconda, «per necessità»: supposto che Bufalino si fosse reso conto di aver mischiato insieme due personaggi «simili» ma allo stesso tempo «dissimili» per «gravità» e «temperature»: cosa avrebbe potuto fare per scinderli? Non poteva modificare troppo né il tono e né le parole di don Vittorio senza rischiare di perderlo: non dimentichiamo che nella *Diceria* viene citato un intero paragrafo della *Filotea* (la storia degli alcioni). Si aggiunge che il tono e l'atteggiamento del reduce nei confronti del prete e degli altri personaggi presenti nell'opera, nasce in realtà dal sentimento generato in lui dalla maschera di don Vittorio che risulta quindi centrale.

Questa seconda ipotesi potrebbe essere avvalorata dall'osservazione, negli scaffali della Fondazione Bufalino di Comiso, oltre che di una vecchia edizione francese dell'opera di Francesco di Sales (con una pagina segnata), anche di altre due traduzioni italiane: l'ultima, quella del 1986, ossia edita dopo la pubblicazione della *Diceria*, risulta consultata dall'autore. Perché Bufalino ha sentito la necessità di rileggere (in una nuova edizione) la *Filotea*, dopo appena cinque anni dalla pubblicazione della *Diceria dell'untore*? Ossia quando la densità critica intorno alla sua opera stava aumentando?

La fine del frate solleva davvero troppi dubbi sul capitolo quinto, sembra in qualche modo dismesso, a favore di una triangolazione più lineare tra il protagonista, Marta²⁶ e il Gran Magro. L'idea viene corroborata dal fatto

²⁶ A sostegno di questa ipotesi è importante ricordare che il capitolo XI (la domenica di "libera uscita") della *Diceria* fu aggiunto solo nell'ultima stesura dell'opera. E questo, nonostante risulti un capitolo fondamentale: specie se consideriamo che è quello in cui il protagonista e Marta approfondiscono la loro conoscenza, e si accentuano gli aspetti ossessivi anche del Gran Magro ("Ho fatto il giro lungo" si scusò. "M'è toccato *buscar el levante por el poniente*" scherzò. C'era in tram Panzera, l'anima nera del dottor Grifeo, e mi osservava, ho avuto l'impressione che mi seguisse); e dove, peraltro, cominciano ad emergere i temi centrali della scrittura stessa di Bufalino: «Riessere, *this is the question*». Cfr. Id. *Note ai testi*, in *Opere/2.1989-1996*, cit., p. 1330.

che nel continuo dell'opera, il tema di Dio e del mistero della morte sia, comunque, costantemente ripreso.

Ma ci sono diverse perplessità che non sono state ancora affrontate a dovere. Per esempio, partiamo da chi ha criticato il modo in cui don Vittorio vive lo stato della malattia, con un atteggiamento troppo remissivo. Eppure, uno dei temi che ricorre nella *Filotea* riguarda proprio «l'umiltà che ci fa amare l'abiezione». Gli uomini, in altre parole, devono capire la propria pochezza e amarla. Questo rappresenta l'atto di umiltà più grande. In questo senso, il frate si duole della malattia, ma raccomanda la preghiera a se stesso e a chi è più vicino a lui. E quando don Vittorio sembra non curarsi addirittura delle offese indirette arrecate al suo ruolo di sacerdote, in realtà, anche in questo segue l'invito di Francesco di Sales di non preoccuparsi delle maldicenze dette o taciute, giacché:

la maldicenza fa del male solo a chi se ne preoccupa. Il timore eccessivo di perdere il buon nome dimostra mancanza di fiducia nel suo fondamento, che è la vita onesta. Le città dotate di ponti di legno su grandi fiumi, ad ogni alluvione temono di vederli travolti; quelle invece che sono dotate di ponti in pietra, temono soltanto in caso di piene eccezionali.²⁷

In altre parole, «bisogna costruire la propria forza attraverso un atto di coraggio», cercando di limitare ogni eccesso, specie quelli della collera²⁸. Ragione per cui anche le schermaglie con il reduce miscredente sono portate avanti con estrema comprensione e tenerezza. E anche quando don Vittorio confessa le sue difficoltà interiori al suo interlocutore, lo fa sempre con molta delicatezza, al punto che il reduce, pur di non ferirlo mente e dice che piange a sentire il suo tormento²⁹.

²⁷ Francesco di Sales, *Filotea. Introduzione alla vita devota*, cit., p. 148.

²⁸ «Meglio imparare a vivere senza collera, che volersi servire con moderazione e saggezza della collera, e quando, a causa della nostra imperfezione e debolezza, ci coglie di sorpresa, è meglio respingerla immediatamente che voler entrare in trattativa con essa. E sai perché? Per poco che tu le conceda, diventa subito padrona della piazza e fa come il serpente che, dove riesce a far passare la testa, fa passare tutto il corpo», (ivi, pp. 153-54).

²⁹ È necessario, quindi, essere dolci nei propri riguardi: «Uno dei metodi più efficaci per conseguire la dolcezza è quello di esercitarla verso sé stessi, non indispettendosi mai

Nella *Filotea* si sostiene che quando ci si accorge del proprio peccato, anziché essere troppo punitivi contro sé stessi, bisogna mostrare una ferrea volontà di migliorare. Questo esercizio deve essere continuativo. Non bisogna stupirsi delle cadute. La debolezza è qualcosa di naturale. Sicché la debolezza del frate all'interno della *Diceria*, coi suoi sali scendi umorali, deve essere motivo di cura devozionale e nient'altro.

In seguito oltre agli esercizi contro la collera e a favore di una disposizione dolce nei propri confronti, si fa riferimento anche alla cura dell'ansia come determinante nella vita devozionale. E fa riflettere il fatto che Francesco di Sales, come esempio, ricorra ad un brano in cui il Signore incontra Marta:

Quando Nostro Signore riprende Marta, dice: Marta, Marta, sei ansiosa e ti agiti per molte cose. Vedi, se ella fosse stata semplicemente premurosa, non si sarebbe agitata; ma è proprio perché era preoccupata e inquieta che si affretta e si agita, ed è proprio questo che Nostro Signore le rimprovera³⁰.

Naturalmente, oltre all'invito sul controllo dell'ansia, quello che colpisce è proprio il riferimento alla Marta in oggetto, che ricorda (nominalmente) quella di Bufalino. A questo si aggiungono le altre riflessioni che nella *Filotea* sono rivolte alla natura dei «rapporti fisici».

Francesco di Sales riflette sul valore della «castità» e del «contatto fisico» tra chi è «puro» e chi non è «portatore di purezza». Dell'attenzione che dobbiamo rivolgere verso chi potrebbe sporcarci toccandoci «in modo screanzato»³¹ e quindi «contaminarci». E questo non è forse quello che fa un untore?

contro di sé e contro le proprie imperfezioni. È vero che la ragione richiede che quando commettiamo errori ne siamo dispiaciuti e rammaricati, ma non che ne proviamo un dispiacere distruttivo e disperato, carico di dispetto e di collera», (ivi, p. 155).

³⁰ Ivi, p. 159.

³¹ Ancora: «Non permettere mai, Filotea, che qualcuno ti tocchi in modo screanzato, né per leggerezza, né per amicizia; è vero che, volendo, la castità può essere conservata anche in simili situazioni, che sanno più di leggerezza che di malizia; ma la freschezza del fiore della castità ne soffre sempre e ci perde qualche cosa», (ivi, p. 168).

Qui si potrebbe ragionare sul concetto di «contagio» nella *Diceria* e sviluppare il discorso intorno alle infinite combinazioni di peccato morale e carnale legate al tema dell'unzione.

Tra l'altro, è curioso come nella *Filotea* i capitoli che parlano della «maldicenza» e del «contagio» (o «unzione») siano allineati uno dopo l'altro, esattamente come nel titolo dell'opera di Bufalino, la parola «diceria» precede quella dell'«untore». Si tratta solo di un caso? Può darsi. Veniamo, però, al punto della *Diceria* (capitolo VII) in cui il rimando alla *Filotea* si fa diretto. Viene, infatti, citato da don Vittorio il capitolo XIV dell'opera devozionale, nella parte in cui si discute intorno alla «povertà di spirito osservata nelle ricchezze». Il paragrafo viene citato per intero, con poche variazioni, a entrambi i brani, aggiungiamo la citazione della *Filotea* che Bufalino lesse nella lettera speditagli da Angelo Romanò³²:

FILOTEA (PARTE TERZA, CAP. XIV)	DICERIA DELL'UNTORE (CAP. VII)	LETTERA DI ANGELO ROMANÒ (3 DICEMBRE 1943)
<p>Gli alcioni fanno i nidi in forma di palma e vi lasciano soltanto una piccola apertura in alto. Li piazzano sulla riva del mare e li costruiscono così solidi e impermeabili che se anche le onde dovessero travolgerli, le acque non penetrano; anzi rimangono sempre a galla in mezzo al mare, sul mare e padroni del mare.</p>	<p>«Gli alcioni» recitava il frate «costruiscono i loro nidi in forma di palla e non lasciano in essi che una fessura sottile, in alto; li mettono sulla spiaggia del mare, e li fanno così solidi e impermeabili che, pur quando siano sorpresi dalle onde, non si lasciano penetrare dall'acqua; anzi, restando sempre a galla, rimangono in mezzo al mare, sul mare e padroni del mare. Così dev'essere il tuo cuore...».</p>	<p>«Consideravo quel che alcuni autori dicono degli alcioni che fanno le uova sulla riva del mare: ossia che essi fanno nidi perfettamente rotondi e così ben compatti che l'acqua del mare non può penetrarli; e soltanto al disopra c'è un buchino attraverso il quale possono respirare ed aspirare. Lì dentro, collocano i loro piccoli... ah! Que j'aime ces oiseaux qui sont environnés d'eaux et ne vivent que de l'air, qui se cachent en mer et ne voient que le ciel!» «Rinventarsi» ogni giorno significa, in fondo, non altro che aver la forza di guardare attraverso quello spiraglio esiguo; adeguare la nostra avventura a un naufragio reale, dopo i naufragi artificiali della nostra ingigantita caducità.</p>

L'esempio è chiaro: dobbiamo ammirare quegli uccelli, abili nella costruzione del proprio nido, perché riescono a nuotare sopra l'onda malvagia delle cose superflue. In altre parole, il nostro atteggiamento nei

³² Romanò A. - Bufalino G., *Carteggio di gioventù*, cit., pp. 29-30.

confronti dei «beni terreni» deve essere simile a quello manifestato da quegli ingegnosi uccelli. È un invito a non smarrirsi nelle ricchezze, a non perdere lucidità.

Ma cosa c'entra questo invito con la *Diceria dell'untore*?

Bufalino non contestualizza l'esempio, nel capitolo in questione, il passo infatti viene recitato a memoria dal frate. Come a memoria, lo stesso brano, veniva citato (in modo imperfetto) da Angelo Romanò, nella lettera che abbiamo sopra richiamato.

In quel frangente, però, Romanò si rifaceva alla *Filotea* per invitare l'amico depresso a riprendere in mano la sua vita, risentiamolo:

«Reinventarsi» ogni giorno significa, in fondo, non altro che aver la forza di guardare attraverso quello spiraglio esiguo; adeguare la nostra avventura a un naufragio reale, dopo i naufragi artificiosi della nostra ingigantita caducità³³.

È ovvio che Bufalino fosse rimasto colpito sia dall'esempio suggestivo che dall'esegesi del compagno di lettere. Al punto da inserire il brano di Francesco di Sales nella trama della *Diceria*, con lo stesso significato che gli aveva dato Romanò, e che in parte differiva dall'intenzionalità dell'autore della *Filotea*.

L'esempio degli alcioni e il vanto del loro ingegno costruttivo miravano a fondare la tesi che l'essenzialità è prova di intelligenza e talento più di quanto non lo siano tutti i mezzi che può riservare l'agiatezza. Eppure, anche in questo caso, un lettore che non conosce la *Filotea* è indotto a credere che il mare rappresenti il dubbio (o il peccato) e che la declamazione di don Vittorio sia certamente rivolta a sé stesso, prima ancora che al suo interlocutore.

Bufalino (diciamo pure per colpa di Romanò) genera così due equivoci: il primo di carattere analitico, ossia ricicla un esempio tratto dal brano di un preciso percorso devozionale (quello relativo alla «povertà di spirito

³³ Ivi, p. 30.

osservata nelle ricchezze») spacciandolo per una confessione a voce alta del povero frate in crisi. Il secondo errore è di carattere sintetico, giacché seguitando ad utilizzare la *Filotea* in questo modo induce il lettore a perdere il senso dell'opera di Francesco di Sales, che è sempre e solo quella di fungere da percorso riabilitativo per chi si sente smarrito come il povero don Vittorio.

Del resto, che la *Filotea*, e non l'opera di Bernanos, abbia continuato ad agire in Bufalino lo dimostra anche il fatto che tutte le poesie che avrebbero dovuto essere poste a presidio dei capitoli della *Diceria* siano state raccolte in una miscellanea intitolata *L'amaro miele*. Infatti, la metafora del miele e delle api è quella più ricorrente nelle pagine di Francesco di Sales. Per esempio, a proposito dell'amicizia, egli scrive:

Distinguerai l'amicizia mondana da quella santa e virtuosa, esattamente come si distingue il miele di Eraclea dall'altro: il miele di Eraclea è più dolce al palato del miele ordinario; è l'aconito che gli aumenta la dolcezza³⁴.

Eppure, nonostante il miele di Eraclea sia più dolce è anche velenoso. Ecco perché la metafora del miele si sposa bene con quella dell'amicizia. Per quanto essa, infatti, possa essere dolce, potrebbe nascondere qualcosa di insano e velenoso. Al punto che bisogna stare attenti anche alle parole che ci provengono dagli amici: «proteggiamo dunque scrupolosamente le nostre orecchie dai colpi d'aria delle parole inutili; in caso contrario ben presto il nostro cuore ne sarà contagiato»³⁵. E ritorna anche qui il tempo di un «unzione» che ci deriva dalle «parole» e dalla «maldicenza». Un peccato, questo, nel quale si cade con troppa facilità, poiché: «non potremo mai dire che un uomo è cattivo senza pericolo di mentire»³⁶. Ma anche qualora avessimo dei «legittimi» giudizi negativi su qualcuno, sarebbe meglio provare compatimento verso queste persone («Riporta in se stesso

³⁴ Francesco di Sales, *Filotea. Introduzione alla vita devota, cit.*, p. 190.

³⁵ Ivi, p. 193.

³⁶ Ivi, p. 223.

il maldicente con buone maniere; se sai qualche cosa di bene della persona attaccata, dilla»³⁷).

In generale, bisogna essere attenti a come ci si comporta di fronte agli altri. Perché le altre persone amano ingigantire i nostri difetti e vedere il male anche lì dove non si annida³⁸.

Nella *Filotea*, i peccatori abituali vengono paragonati ad insetti cattivi che distruggono il lavoro delle api operaie: «i ragni rovinano sempre l'opera delle api!»³⁹

A questo riguardo, per aiutarci a separare i buoni insetti da quelli cattivi, Francesco di Sales opera un distinguo fondamentale tra «chi sente e chi acconsente» ad una tentazione:

Devi essere molto coraggiosa, Filotea, quando sei afflitta da tentazioni, e non sentirti mai vinta finché ti disgustano; tieni sempre presente la differenza che c'è tra sentire e acconsentire; è possibile sentirle pur continuando a provarne dispiacere, ma invece non è possibile acconsentire senza provare piacere in esse; il motivo è presto detto: il piacere è il gradino al consenso.⁴⁰

E ancora:

... perché anche se tutto è torbido nella nostra anima e nel nostro corpo, noi abbiamo fatto il proposito di non acconsentire al peccato e nemmeno alla tentazione; la dilettaazione che piace al nostro uomo esteriore, dispiace a quello interiore, e anche se circonda da ogni parte la nostra volontà, l'importante è che non sia entrata in essa: da ciò appare evidente che si tratta di una dilettaazione involontaria, e quindi che non può essere peccato.⁴¹

In queste parole sembra di rivedere il povero don Vittorio che, da un lato, sente il peccato, la sua miseria, la distanza rispetto alla fede che possedeva in principio, ma dall'altro, egli palesa il suo sentimento di avversità, ossia

³⁷ Ivi, p. 226.

³⁸ «Le nostre imperfezioni le ingigantisce e le classifica peccati, i nostri peccati veniali li fa mortali; i nostri peccati di debolezza li trasforma in peccati di malizia», (ivi, p. 264).

³⁹ Ivi, p. 265.

⁴⁰ Ivi, p. 269.

⁴¹ Ivi, p. 270.

non acconsente interamente a quello smarrimento. Ammette, invece, di sentirsi doppio: una parte di sé vorrebbe la fede di un tempo; un'altra parte invece prende coscienza del suo *status quo*, del fatto che quella fede non c'è più, che deve recuperarla. Da questo forse si spiega l'agitazione interiore del frate, e «l'agitazione è uno dei mali peggiori che possa colpire l'anima, eccettuato il peccato». Essa aumenta la tristezza, ed è nostro dovere combattere la tristezza. Perché essa «è come un duro inverno che cancella tutta la bellezza della terra e manda in letargo gli animali».⁴²

È necessario combattere l'aridità della tristezza, giacché: «l'anima che si trova in questo stato, sinceramente merita compassione, soprattutto quando la sensazione di aridità è molto profonda»⁴³. Compito del credente è capire che la causa del male è dentro di lui, e rallegrarsi di questa scoperta: «perché il male quando se ne scopre la causa, per metà è già guarito»⁴⁴.

Questo passaggio è importante, specie quando siamo indotti a credere che don Vittorio sia soggetto a quelli che Bufalino definisce «demonia»⁴⁵, ossia demoni che affliggono la sua anima. Perché l'aridità spirituale non è nemica della fede. Anzi, è proprio in questo caso che viene messa alla prova la volontà dell'uomo di fede. Sicché chi si produce in azioni buone o in azioni metodiche rivolte al bene, anche se il suo cuore è colmo di dubbi, mostra le migliori virtù⁴⁶.

Finché non si giunge al chiarimento centrale della *Filotea*:

⁴² Ivi, p. 288.

⁴³ Ivi, p. 298.

⁴⁴ Ivi, pp. 299-300.

⁴⁵ Cfr. Bufalino G., *Diceria dell'untore*, cit., p. 34.

⁴⁶ «Quando la primavera è bella, le api fanno più miele e si occupano meno delle ninfe, perché con il bel tempo si divertono molto a fare la raccolta sui fiori, tanto che dimenticano di occuparsi delle ninfe; ma quando la primavera è fredda e nuvolosa, si occupano di più delle ninfe e fanno meno miele, perché non potendo uscire per fare la raccolta del polline, occupano il tempo ad accrescere e moltiplicare la loro stirpe», (in Francesco di Sales, *Filotea. Introduzione alla vita devota*, cit., p. 301).

Molti, specialmente le donne, cadono nel grave errore di credere che il servizio che noi rendiamo a Dio senza piacere, senza tenerezza di cuore e senza sentimento, sia meno gradito alla Maestà divina; al contrario, le nostre azioni sono come le rose che, quando sono fresche, sono più belle, quando invece sono secche emanano un profumo più acuto: lo stesso avviene per le nostre opere; quelle fatte con tenerezza di cuore piacciono più a noi, dico a noi, perché noi guardiamo soltanto il nostro piacere; quelle invece compiute con aridità e sterilità, sono più profumate e hanno più valore avanti a Dio. Sì, cara Filotea, in tempo di aridità, la volontà ci trascina al servizio di Dio quasi per forza, e per conseguenza, deve essere più vigorosa e costante che in tempo di tenerezze.⁴⁷

In un altro brano, si parla di come «l'indisposizione fisica» (la malattia) possa indurre ad un certo tipo di aridità spirituale, e potrebbe essere questo lo strazio di don Vittorio nel sanatorio della Rocca. Del resto anche il grande San Francesco d'Assisi, si racconta nella *Filotea*, attraversò un momento critico nella sua fede. Egli fu segnato da un profondissimo malessere che gli impediva anche di parlare:

L'astinenza e la macerazione della carne lo opprimevano, l'orazione non gli dava più alcun sollievo. Rimase in quello stato due anni, tanto che sembrava che Dio lo avesse completamente abbandonato. Alla fine, dopo aver umilmente sopportato quella rude tempesta, il Salvatore gli ridiede in un attimo tutta la sua beata serenità. Questo per dirti che i più grandi servi di Dio sono soggetti a queste burrasche; e noi piccoli tra tutti, non dobbiamo meravigliarci se qualche cosetta capita anche a noi.⁴⁸

In conclusione, dopo queste analisi e riflessioni, possiamo dire che la lettura integrale della *Filotea* di Francesco di Sales ci ha schiuso un percorso esegetico della *Diceria dell'untore* più completo ed esauriente. Certo non si nega, lo ripetiamo, che la lettura dell'opera di Bernanos abbia anch'essa influito sulla scrittura di Bufalino (sebbene, il tono del curato di Ambricourt ricordi, a volte, più che la voce del frate, quella del reduce che si arrovella desolatamente su tutto ciò che ha compiuto e sta compiendo). Resta il fatto, tuttavia, che le tante indicazioni che si ottengono nel richiamo ai precetti devozionali del vescovo francese generino un «ritorno di senso» assai più convincente per decifrare, diciamo così, le maschere di

⁴⁷ Ivi, p. 302.

⁴⁸ Ivi, p. 307.

alcuni personaggi. Sebbene non si possa davvero contare su una comprensione lineare di tutti i luoghi del romanzo: molti personaggi restano solo abbozzati e lasciati in fase laboratoriale (tra questi lo stesso don Vittorio⁴⁹, ma certamente anche il personaggio di Sebastiano⁵⁰).

L'impressione che otteniamo, considerate le tante riscritture e l'originario connubio di prosa e poesia sul modello dantesco della Vita Nova, è che la *Diceria* sia un'opera spuria composta di poesia, riflessioni filosofiche, confessioni, bestemmie, e pezzi di bella prosa, camuffate nella forma romanzo. Sotto la *Diceria dell'untore* di Bufalino scorrono gallerie e zone carsiche di difficile scandaglio, in cui si consuma la vecchia nevrosi manzoniana se sia meglio «negare la Provvidenza o accusarla»⁵¹.

⁴⁹ Nelle *Note ai testi* della *Diceria*, Francesca Caputo ci fa notare come nelle stesure più antiche dell'opera manchino addirittura alcune importanti affermazioni del reduce riferite al capitolo V, proprio quello dedicato a don Vittorio. Tra queste troviamo: «il mio cristianesimo non era stato che una gravidanza supposta, un'isteria di tre mesi»: in cui Bufalino, attraverso la metafora temporale della “gravidanza” interrotta, ci informa che la fede del suo protagonista è rimasta involuta, o come la sua: quasi infantile. La seconda e la terza aggiunta provano a chiarire, con maggiore densità, il rapporto del reduce col frate: «Fu un duello di ciechi, m'accorgo ora... e accorgendosi alla fine di non essersi scambiati colpi ma solo contagi»: in cui la posizione miscredente del protagonista sembra essere dismessa a favore di un più blando scetticismo, o per usare una terminologia scacchistica: la partita finisce patta; (Cfr. Bufalino G., *Note ai testi*, cit., p.1338).

⁵⁰ Sempre ricorrendo alle *Note ai testi* appena citate, a maggiore sostegno di quanto ipotizzato, aiuta ricordare che nelle scelte strutturali dell'opera il capitolo X (la passeggiata con Sebastiano) verrà preso in considerazione solo nella tarda stesura del 1977: ragion per cui, il dubbio che abbiamo espresso sulla genesi del personaggio di Sebastiano pare confermato; (ivi, p.1330).

⁵¹ Cfr. Bufalino G., *Saldi d'autunno (I conti col Manzoni)*, cit., p. 735.

L'isola della morte: dalla nevrosi del contagio al tema del suicidio

In *Allegrezze di morte*, Bufalino racconta di quando fu invitato a presenziare ad un “Convegno sulla Morte” tenuto a Milano, in quanto “esperto sull’argomento”. Un appuntamento per il quale, tra l’altro, dichiarò di non sentirsi all’altezza. Seppure avesse confessato che, in gioventù, fosse solito annotare tutti i pensieri o le sentenze sulla morte che trovava nelle pagine dei libri che leggeva. Erano per lui come un “sesamo propiziatorio”, qualcosa che lo aiutava ad affrontarne il pensiero.

A questo riguardo, Bufalino offre un'affascinante parallelo tra le notizie funerarie che raccoglieva e le morti alle quali tristemente gli capitava di assistere:

La morte di Ivan Il'ic¹ e la morte di mio padre, chi sa distinguerle più? E quale ha concorso di più a costruire questa spicciola scienza di morte, questo nucleo di solido nero che conservo dietro la fronte?²

¹ Non è un caso che nel suo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Bufalino citi proprio il momento in cui Ivan Il'ic prende coscienza dell'ineluttabilità della morte con la stessa essenziale disperazione con cui toccherebbe ad una qualunque persona cara: «Sì, c'era la vita, ed ecco che se ne sta andando, se ne sta andando e io non riesco a trattenerla. Sì. Perché ingannar se stessi? Forse che non è chiaro a tutti, a eccezione di me, ch'io sto morendo, e la questione è soltanto nel numero delle settimane, dei giorni... subito adesso, forse! Un tempo, era la luce, ora invece è buio. Un tempo sono stato qui; ora, invece, andrò là. Dove?» Un vaso da un gelo, il respiro gli s'arrestò. Sentiva, soltanto, i colpi del cuore. «Non ci sarò più. Che cosa, dunque, ci sarà ancora? Niente ci sarà più. Ma dove dunque sarò io, quando non ci sarò più? Possibile, davvero, la morte? No, non voglio.» Era balzato su: fece per accendere la candela, annaspò con le mani tremanti, mandò a cader la candela con tutto il candeliere per terra, e di nuovo si ributtò all'indietro, sul guanciaie. A che scopo? Tanto è lo stesso, - si disse, con gli occhi spalancati fissando le tenebre. - La morte, sì, la morte. E loro non ne sanno niente, e non vogliono saperne, e non sentono compassione. Loro suonano. (Gli giungevano lontani, di là dalla porta, gorgheggi e ritornelli). - Loro non se negano pensiero: ma anch'essi moriranno. Oh stupidità! A me prima, a loro dopo: ma avverrà anche a loro lo stesso. E intanto badano a divertirsi. Bestie!», (in Bufalino G., *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, “Biblioteca delle Silerchie”, 1982, p. 309).

² Id., *Cere perse (Allegrezze di morte)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1016.

È un'ammissione di fusione e confusione dei processi del pensiero davvero interessante. Sembra che i vissuti, reali o irreali, una volta entrati a far parte del pantheon della "ricordanza" godano di un identico stato. Non sono cioè distinguibili in quanto frutti di vita vera o di semplice immaginazione. Un'altra prova, qualora non ne avessimo già avute, che non è la ricerca della verità quella che si vuole compiere. E a questo meccanismo di combinazioni psichiche non si sottraggono nemmeno quei siciliani che sul punto di morte palesano una strana ilarità.

Negli elzeviri in cui si fa riferimento al dramma della fine, Bufalino non smette di almanaccare formule di contenimento e quesiti sofisticati, ma che di fatto non capiremmo se non tornassimo, per un momento, al vaglio universale e terribile che fa di Dio il Gran Magro:

È solo una bestia che vuole sgravarsi di noi, e scalcia e si scogliona senza criterio. Un rimedio gli bisogna, uno squasso o un rutto, per mano di un altro, un Ur Gott, un archiatra più antico e vasto lui, che ci riduca in tritume di polvere, e lo liberi, finalmente. Ma la tua morte avviene al di fuori di un tale disegno, seppure un disegno esiste che lo concerne...³

È questa una confessione terribile, colma d'intenti filosofici. Ma il Gran Magro non voleva disquisire col reduce intorno a ciò che a lui risultava scontato; desiderava, piuttosto, che egli assumesse quella sentenza come assoluta e assolutamente verificata dai fatti (la morte dei pazienti), affinché ne potesse dedurre una formula individuale.

«Quel tritume di polvere» in cui il mondo verrà ridotto preparano uno scenario netto e preciso: una larga prospettiva in cui s'individua il risultato di ogni insensato esistere. E dove le disperazioni o le visioni cupe degli altri vengono assunte come oggetto di una riflessione condivisa del dolore.

È quello che accade a Fabrizio Clerici con il dipinto *l'Isola dei morti* di Böcklin, che diventa modello tematico o avamposto di quella «latitudine» che è il pensiero della morte:

³ Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 16-17.

Siamo così pervenuti alla latitudine Böcklin, come dire alla più autentica latitudine Clerici: che è il pensiero della morte. Lievito sottinteso d'ogni nostra giornata, qui assunto con tale patetica forza da divenire condizione di ascesi. E se ne avverte il brivido nei passi di fantasmi di cui risuonano i corridoi della storia...⁴

Lo stesso brivido che percepisce il reduce alla Rocca, quando la speranza si sta spegnendo e l'unica cosa che rimane è «la passione con cui s'imparava la morte degli altri come se fosse la propria»:

Così non c'era giorno o notte, alla Rocca, che la morte non m'alitasse accanto la sua versatile e ubiqua presenza; ch'io non ne intravedessi, in una striscia di luce o in un mucchietto di polvere, le imbellettate fattezze, ora d'angela ora di sgherra. Lei era la meridiana che disegnava sul soffitto delle mie insonnie le pantomime del desiderio; lei, la tagliuola che mi mordeva il calcagno; il mare di foglie che il sole tramuta in brulichio di marenghi; lei, la buca d'obice, l'*in pace*, le quattro mura di ventre dove nessuno mi cerca⁵.

È l'ora in cui tornano in soccorso le soluzioni oniriche di Cocteau, o di quel cinema che aveva assorbito il «sogno» come tracciato sconnesso di verità mitica e ragione inesplorabile:

Angelo diceva che la morte è un paravento di fumo fra i vivi e gli altri. Basta affondarci la mano per passare dall'altra parte e trovare le solidali dita di chi ci ama. Purché si lascino péste, uste, minuzie che conservano il nostro odore⁶.

In Sicilia, lo abbiamo già detto, si attraversa costantemente la «cortina di fumo del nulla»: in ogni frase, azione o sguardo dei siciliani si annida la speranza che dietro il teatro dell'esistenza ci sia un altro mondo ad attenderci. Sebbene la morte non cessi di essere «scandalo» di una vita comunque inverosimile e si ricorra all'oscurità del mito per accettarla («il

⁴ Id., *Saldi d'autunno (Latitudine Clerici)*, in *Opere/2.1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 790.

⁵ Id., *Diceria dell'untore*, cit., pp. 11-12.

⁶ Ivi, p. 23.

mito come discesa nelle viscere buie dell'ancestralità, nel terriccio arcaico che ci sta dietro le spalle»⁷).

Neppure l'amore per i poeti o gli autori moderni allontana Bufalino da quel sentimento nostalgico del mito antico, sebbene nella sua scrittura esso non abbia una pretesa conoscitiva, appare più come una debolezza estetica, un debito nei confronti di una cultura più grande che ci sta alle spalle, un riconoscersi dipendente da un universo figurativo che non ha bisogno del progresso per intendere il vero. Una verità, quando è una verità, è sempre uguale a se stessa: non ha bisogno del tempo per compiersi. Non si può dire lo stesso della morte, che non ci permette d'intenderla se non al costo del silenzio. A meno che essa non risulti di essere un nuovo principio:

Et la source, noire, où t'accueille
une fauve clarté,
une étrange félicité,
un rosier qui s'effeuille...⁸

È dunque «la morte: un esilio? Un rimpatrio?»⁹, si domandava anche il povero don Vittorio nel silenzio della sua intima confessione con Dio. Quel Dio che aveva perso e che cercò fino all'ultimo di ritrovare. Anche per lui, originario di Cividale, la morte era divenuta uno scandalo: aveva assunto i contorni del luogo in cui cercava di guarire. Ma quanto era persuasiva quella cultura siciliana dentro la cui medicina egli cercava salvezza? Senza saperlo, don Vittorio aveva dovuto affrontare un corpo a corpo invisibile con le ragioni mitiche dell'universo siciliano, capaci di moltiplicarsi in forme e non sensi difficilissimi da scardinare:

⁷ Id *Saldi d'autunno (Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello)*, cit., p. 687.

⁸ Ivi (*Toulet, sortilegio lontano*), p. 758.

⁹ Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 35.

La morte naturale non esiste: ogni morte è un assassinio. E se non si urla, vuol dire che si acconsente.¹⁰

Nel sostenere l'inesistenza della "morte naturale", è come se Bufalino aderisse, poeticamente o meno, al presagio parmenideo che il "non essere non è". In altre parole, la morte appare una violenza rivolta all'Essere, un'anomalia che contraddice "la grande logica dell'Uno". Morte come assassinio dunque? Eppure, poco prima, quando il frate era ancora in vita, aveva discolpato Dio da ogni crimine:

Soccombere ti bisogna per vincere. Chiudere gli occhi per poterti svegliare. È nella notte del tuo cuore che devi perderti, se vuoi ritrovare la luce. Dio non è l'assassino che credi.¹¹

Nel capitolo precedente, abbiamo parlato a lungo di don Vittorio e del reduce cercando di scovare le vere intenzioni di entrambi, oltreché i modelli letterari di riferimento. Adesso, in estrema sintesi, possiamo dire che è intorno alla difficoltà di affrontare la fine che ruota il rapporto dei due personaggi nella *Diceria*. Sul modo cioè di comprendere se la morte sia "una punizione morale" di cui siamo vittime o solo una "potenza naturale" e ineluttabile.

Nel sanatorio, è Marta che vede la morte come un presidio o una forma di autorità da rispettare:

Hanno preso un contrabbandiere» commentò lei. «E noi che viviamo di frodo, e trasportiamo una morte di frodo, nessuno ci perquisisce»¹².

In Marta come nel reduce (e quindi in Bufalino), la morte è la meta dei malati che sono contaminati dal male¹³. La contaminazione, da cui deriva

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ Ivi, p. 51.

¹² Ivi, p. 89.

¹³ È Bertrand Visage che segnala nel desiderio vampiresco di Marta di meritarsi la morte, (come quando vorrebbe introdursi furtivamente nelle case altrui per sputare dappertutto il suo sangue contagioso), «una strana variante della donna impura, che ci conferma la

lo «stato untorio», è un classico motivo greco che ha riguardato la storia di diversi personaggi paradigmatici. Ma cosa si nasconde dietro la fatalità di un male ereditato?

È il caso, secondo Bufalino, di quel Borges che ha dovuto patire la cecità, l'abbiamo già detto, come lo stigma di una sicura «elettività artistica»:

Vi sono certe infermità di scrittori che è difficile considerare involontarie, tanto astutamente e creativamente sembrano aderire all'immagine e all'opera del paziente, e adoperarsi a perfezionarla. La cosa, è ovvio, non vale per tutti... Ma il *delirium* di Poe, il mal caduco di Dostoevskij, la tisi di Kafka, è probabile che abbiano radici meno innocenti, germinate nella oscura terra di confine dove si mischiano, odiano e amano le ragioni del fisico e le pulsioni morali. Così in Borges, forse, la cecità.¹⁴

In generale, Bufalino sospetta che il nostro rapporto col corpo che abbiamo ereditato non sia casuale. Specie perché noi non siamo gli «innocenti» che crediamo di essere. Pertanto, anche le «infermità personali» risponderebbero ad un progetto più grande che a noi non è dato conoscere. Anche la cecità di Borges appare generata «nell'oscura terra di confine dove si mischiano, odiano e amano le ragioni del fisico e le pulsioni morali».

In fondo, non ne fa mistero nemmeno lo scrittore argentino nel *Poema de los donos*: in cui chiosa la sua infermità come una forma di «ironia di Dio», il quale aveva desiderato di regalargli «un'illeggibile biblioteca di tenebre». Ma di quella disabilità, il grande scrittore argentino, è riuscito a farne un'opportunità di visione. Accedendo ad una biblioteca di tenebre, ossia ad una densità della coscienza, che ad altri non può essere schiusa. Qualcosa di simile è presente in Baudelaire che soffrirà fino alla fine di un umore cupo e malinconico, dovuto certamente alla prematura perdita del padre, ma che sarà a fondamento del cuore nero de *I fiori del Male*. Flaubert ha sofferto di nevrosi (e stati psicotici o deliranti) per ragioni simili, ma che si

letture baudelairiane di Gesualdo Bufalino e ci rivela, sotto l'artificio barocco, l'ultimo scrittore romantico», (in Visage B., *Fiori del male alla siciliana*, Le Monde, 31 maggio 1985).

¹⁴ Bufalino B., *Cere perse (Cecità e luce di Borges)*, cit., p. 946.

sono dimostrate armi molto utili per comprendere la profondità dei suoi personaggi. Del povero Manzoni «ostaggio dello spavento», Bufalino ha detto tanto, e adesso, anche grazie a quelle considerazioni, noi possiamo domandarci che tipo di opera siano *I promessi sposi*, rispetto all'igiene mentale che hanno sollecitato nel loro autore. Per giungere ai siciliani: Pirandello era in preda ad un dramma familiare: la delicata situazione mentale della moglie, gelosissima e incolpevole dei suoi eccessi che la portavano ad innescare atroci alterchi col marito¹⁵.

Quel Pirandello, però, aveva scritto le sue opere migliori nel periodo più difficile della sua esistenza, quello che va dal 1903 fino al 1919, l'anno in cui la moglie Antonietta verrà internata a Palermo. Ma quel "semenzaio di angosce" aveva ormai segnato la vita di Pirandello e alterato il suo immaginario:

...dal *Mattia Pascal* al *Così è (se vi pare)*, dove Pirandello sembra superare con forza quel suo vulgato dilemma, che la vita o si scrive o si vive, risolvendo di viverla e scriverla a un tempo, e tanto più smaniosamente scrivendola quanto più amaramente vivendola: quasi cercasse, a furia di rovistare con dita cattive dentro la polpa delle parole, di estrarne più secco e più nudo l'osso della vita e dell'anima.¹⁶

E in queste parole di Bufalino, riguardo al dubbio pirandelliano se la vita sia meglio viverla o scriverla, non si nasconde forse la ricerca di una consolazione? Sembra probabile, anche considerando il modo in cui il comisano conclude l'elzeviro:

Ora non si vuol dire che questa intimità dolorosa sia l'unica chiave per intendere l'universo dello scrittore, ma è forse la chiave che apre più porte, che consente d'opera in opera più fruttuosi scrutini.¹⁷

¹⁵ Dei quali lo scrittore non beneficiava ma che, tutto sommato, lo hanno portato a sviluppare un talento per le analisi introspettive e la comprensione della psiche.

¹⁶ Id., *Saldi d'autunno (La lumaca sul fuoco)*, cit., p. 668.

¹⁷ Ivi, p. 669.

Tomasi di Lampedusa portava nel suo animo lo stemma di una società morente e che attraverso la sua pagina ha celebrato la sua fine (stigma), riguadagnando prestigio. Il poeta Vann'Antò non riuscì a destarsi dal triste ordine che un demone, logorandolo (contaminandolo?) dall'interno, gli intimò di attuare. Lo stesso Bufalino si sentì da sempre marchiato col fuoco da una malinconia che lo avrebbe condotto alla fine, se lui non si fosse impegnato a resistere. Ma della quale troviamo ripetuta testimonianza in tutti i momenti della sua opera, specie, in *Argo il cieco*, quando l'attesa dell'Altro viene meno, e l'autore cade in un turbine di nichilismo:

Avvertivo (era una delle prime volte, più tardi ci avrei fatto l'abitudine) un bizzarro sapore d'inesistenza: in me, negli altri, nel pulsare comico di vitamorte in quell'istante e in quel luogo. Come già nella cava, ogni fiore e frutto cresceva sul niente. Erano miliardi miliardi di miliardi - le cellule nostre in marcia verso lo sfacelo finale, la cinerea perfezione del niente. Col sospetto che i giochi veri si giocassero dietro il sipario, che qualcuno ci guardasse senza farsi vedere e battesse per finta senza suono le mani. Oppure a meravigliarmi era solo l'insensatezza che tante macchinette umane, adibite a pensare, stessero al mondo senza una ragione di esserci, supremamente facoltative. Quando ragione esige che al loro posto ci fosse soltanto il *vacuum* sterminato del non essere... Cos'altro ci voleva per dedurre che io stesso, il mio stesso incredibile io, fossi, fosse, soltanto un travestito non essere? «Io inesisto» mi dissi. «La mia con gli altri è soltanto una società di apparenze, una lega di mutuo soccorso, dove ciascuno è mallevadore per gli altri, tutti ci garantiamo vita, dolorosamente, a vicenda. *Videor, ergo non sum...* O magari: *Sum, ergo non sum...*»¹⁸

e più avanti:

Io pensavo alla morte, al mio cuore che s'ostinava a battere ancora, testardo come un mulo, benché mi sentissi in ogni fibra così vocato a morire.¹⁹

Oppure, Bufalino decide di accettare il «macchinario dell'esistenza», non dimentico del debito culturale nei confronti di quei luoghi dostoevskiani per i quali sente empatia:

¹⁸ Id., *Argo il cieco...*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 357-58.

¹⁹ Ivi, p. 377.

Io scrivo in uno stato di perpetua "piccola morte", con soprassalti d'isterica esilarazione. E so bene d'avere sbagliato tutto sin dal principio, e che l'*incipit* giusto era un altro, una spionata di me da imbucare di soppiatto nella bussola delle denunce, come in quel lamento di un sottosuolo, press'a poco un secolo fa: "Sono un uomo solo, sono un uomo malato..."²⁰

Ma a differenza della *Diceria*, questa volta il teatro della morte diventa la Sicilia, isola capace di mille resurrezioni. Mai stanca di ricominciare il gioco della vita da capo, per quanto provata:

Ma come sembrava lontana un secolo, quanto sembrava remota, la sozza guerra, la sozza morte! Rinascevamo convalescenti al sole; più ancora: incapaci di morire, invulnerabili nell'uno e nell'altro tallone. E tu anche, Sicilia, isola mia, ti davi il rosso alle labbra, tornavi a civettare con la vita di nuovo. Sotto il sole che non s'è mai accorto di niente, non sa d'invasioni, grandini, mafie, alleva solo imparzialmente vespe su questa cesta di fichi e mosche su quell'ucciso, sotto un ulivo sciancato²¹.

Nelle *Menzogne della notte*, il teatro della morte è allestito con tutti i suoi elementi principali: il buio della notte, la prigionia, la perdita di speranza, il peso dei ricordi, la condanna e il boia. Tutti i protagonisti del romanzo si sporgono dalle pagine come da un cappio ancora troppo largo:

Prima d'oggi la morte non appariva che una peripezia per attori, da recitare fra breve, col tacito accordo che, dopo le ovazioni e gl'inchini, si sarebbe tornati tutti dietro le quinte a rivestirsi, a riessere sé²².

Prima della prigionia, cioè, la morte per i condannati è stata un'esperienza immaginaria: il frutto di ostinate concordanze tra battute e silenzi di teatranti. Solo adesso che il momento fatale si avvicina, essi comprendono che la vera "morte" è il lento illanguidirsi dei ricordi che condurrà al silenzio assoluto.

²⁰ Ivi, p. 339.

²¹ Ivi, p. 379.

²² Id., *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 585.

Così, accade talvolta che Bufalino si abbandoni a sentenze di profondo nichilismo, dove il suo destino di piccola particella universale è solo quello di sparire:

Su questo globo inzuppato di sangue, dove tutto che vive dev'essere immolato senza fine sino alla consumazione del tempo, sino alla morte della morte...²³

E non reprime nessuno dei sensi, nemmeno gli elementi olfattivi, i quali contribuiscono a rendere la scena ancora più rovinosa («Ma, soprattutto, annusavo in ciascuna vittima un odore di paura e di morte, lo stesso del nostro odore presente: un tanfo di mestruo e di orina...»²⁴).

Altrimenti, la morte diviene motivo di merito o elemento discriminante per comprendere quale sia stato l'esito della propria vita:

Dicono che la mannaia è più umana, ma io avrei voluto piuttosto, non dico una nobile morte al petto, con polvere e piombo, ma almeno le forche...²⁵

Senza dimenticare il monito di partenza, quello che potremo definire il quesito di Pirandello: capire, cioè, se la vita la si vuole vivere o scrivere. Ed è lo stesso dubbio che assale Bufalino quando si chiede se la morte possa essere disattesa o meno con l'azione del narrare:

Se la morte è una pestilenza, vogliamo scordarcene, novellando?²⁶

In realtà, in questo romanzo, più che in altri dello stesso autore, le parole sembrano rincorrere le confessioni di Michelangelo. Allorché sostenne che non nascesse pensiero in lui in cui non vi fosse scolpita la morte, citazione ripresa quasi alla lettera da Bufalino:

²³ Ivi, p. 581.

²⁴ Ivi, p. 587.

²⁵ Ivi, p. 588.

²⁶ *Ibidem*.

Come se fosse mestieri un banditore a ricordarci la morte e non l'avessimo in perpetuo scolpita dentro la mente.²⁷

Ma la morte è assai versatile. Ne sa qualcosa il barone Ingafù che ha un rapporto burrascoso col fratello, Secondino, che riuscirà ad ammirare veramente solo una volta che lui muore. A dimostrazione di come spesso la morte si celi dietro la maschera dei vivi e, a suo diletto, riproponga nuove ed inaspettate resurrezioni:

La morte di mio fratello era stata, ve l'ho già detto, la mia resurrezione e secondo battesimo.²⁸

Anche nel barone Ingafù si consuma quel “contagio” del male di cui abbiamo detto. Egli porta con sé un rancore ingeneroso che non è dipeso dal fratello, ma dal modo in cui la famiglia ha percepito le differenze di entrambi. Secondino muore in modo plateale, quasi come se desiderasse morire, togliersi di torno, lasciare spazio al fratello a cui voleva bene e che non avrebbe mai voluto inimicarsi. Per contrappunto, il barone Ingafù non riprenderà la sua posizione di “figlio”, ma cercherà di seguire le orme del fratello, lottando per gli stessi ideali.

Può certamente essere questo un classico schema del mito, in cui le ragioni più alte della libertà e della fratellanza si rivelano energie assai più efficaci dell'egoismo e dell'odio privato. E indurranno lo studente Narciso a interrogarsi su quello che sta accadendo sulla scena. Col dubbio che tutto sia già stato scritto e che qualcuno stia per svelare l'artificio:

Tu poi, barone, che mi parevi così compatto e sicuro! E ti scopro ora sostituito d'un altro e quasi suo fantasma fra noi. Ma dimezzato o intero che tu sia, mi rafforzi il dubbio se io stia vivendo una favola o morendo una morte da libri di storia²⁹.

²⁷ Ivi, p. 605.

²⁸ Ivi, p. 627.

²⁹ Ivi, p. 630.

Ecco che i concetti di “mito”, “favola”, “storia” tornano nella trama di Bufalino come formule magiche per dare senso a tutto e lottare contro la morte. La morte intesa come “principio della dimenticanza”: l’idea di sparire, cioè, nella mente degli altri, di essere un niente di memoria, piuttosto che polvere nel sepolcro:

Certe volte mi chiedo: esiste ciò che ho dimenticato? E questa mia stessa morte, domani, esisterà ancora quando siano estinti gli occhi che l’abbian mirata: della truppa, del Governatore, del boia?³⁰

e ancora:

Invece la morte non è né buio né luce, ma solo abolita memoria, cassazione e assenza totale, incinerazione senza superstiti scorie, dove tutto ciò che è stato, non soltanto non è più né sarà, ma è come non fosse mai stato...³¹

La morte, in questo Decameron³² notturno o “veglione degli infelici”³³ (come dirà in *Calende greche*), assume pure le sembianze di una ricerca, di un percorso, che il personaggio di Cirillo (maschera tra le maschere) celebra con delle parole che suonano come una profezia, nell’estremo tentativo di portare qualcuno dei condannati alla confessione:

“All’alba,” riprese il frate ed era come se intonasse una cabaletta, “nessuno di noi sarà vivo, né varranno più torti e ragioni. Non me ne dolgo: curioso della vita, lo sono della morte altrettanto...”³⁴

Bufalino, nel dramma dei suoi personaggi, fa coincidere il “pensiero” della morte con il “sentimento” della morte, generando uno stadio ulteriore di

³⁰ Ivi, pp. 633-34.

³¹ Ivi, p. 585.

³² «Un Decamerone carcerario e notturno, caravaggesco...» scrive Massimo Onofri in *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 26.

³³ Bufalino G., *Calende greche*, in *Opere/2. 1989-96*, cit., p. 170.

³⁴ Id., *Le menzogne della notte*, cit., pp. 649-50.

umanità che potremmo definire di ultra-coscienza. I personaggi, infatti, nonostante siano possessori inviolabili dei propri ricordi, decidono di annullare la propria singolarità e cominciano a pensare come “genere”. Hanno atteso l’ultima notte per combinare la dissimulazione onesta ai danni del governatore che, invece, si è ingegnato in una dissimulazione disonesta. Vincono le menzogne oneste: quelle che celebrano il sentimento rivoluzionario di coloro che, pur patendo la forca, lasciano al governatore (e al lettore) il sospetto che certe battaglie siano più importanti delle vite che servono a sostenerle. Sicché la morte stessa nelle *Menzogne della notte* è una dissimulazione:

Vita? Oh no; e nemmeno morte; e nemmeno sonno; ma un simulacro di dormiveglia, una malavoglia e bonaccia del sangue, con rade minime gocce d’onde a sbriciolarsi senza rumore contro lo scoglio della coscienza.³⁵

La “menzogna” (o la “dissimulazione”) può agire perché il più delle volte confondiamo la prospettiva di ciò che stiamo guardando. Noi non siamo sempre sufficientemente vigili da capire quanto le nostre emozioni trasformino il contenuto della nostra vista. Così, la “paura della morte” è solo un’ombra mal decifrata del teatro della stessa:

Il fatto è che la morte è un portento da sbigottire, quando si odora da presso. Ma è pur vero che noi l’aggrandiamo di là dei suoi meriti, per solo abbaglio d’immaginativa: come quei cespugli del sottobosco che fra le ombre notturne pigliano figura di giganti all’occhio trepido del viaggiatore.³⁶

Non è la durata della morte che spaventa, tutto sommato. È piuttosto il bisogno di comprendere a quale storia si appartiene:

Ormai adulto negli anni, la morte non m’impaura. Ma m’impaura sentirmi zimbello nel vento d’una storia che non capisco.³⁷

³⁵ Ivi, p. 659.

³⁶ Ivi, p. 671.

In *Calende greche*, la morte ridiventa l'unico destino a cui sono condotti tutti coloro che nascono. Le definizioni intorno alla morte si fanno più geometriche e precise, riprendono il tono sillogistico e razionale di un Cartesio:

essere comporta non solo un'anagrafe, ma un destino, un decesso. Sum ergo morior³⁸

Le *Calende* sono un'opera caleidoscopica: l'autore riprende tanti luoghi di altre opere e le innesta in un contesto diaristico, di fanta-memoria, in cui la morte diventa un espediente narrativo che lega insieme diversi capitoli, nel tentativo ostinato di cucirsi addosso una biografia da personaggio decadente:

Di me sia la morte una spazzina totale. Perché nessuno mi tolga il diritto d'essere unico: un episodio irrisorio, ma irripetibile, chiuso, compatto; una monade non una tiritera a puntate³⁹.

Dopo il *sum ergo morior* cartesiano, si cita la monade leibniziana: origine e vertice del razionalismo europeo. Anche questi sono segnali di uno sviluppo, non si capisce quanto calcolato, di un'adesione da parte del Nostro alle soluzioni filosofiche più importanti del continente. Bufalino aveva cominciato la sua avventura letteraria con ambientazioni, personaggi, e dialoghi di assoluta reminiscenza platonica, un platonismo che aveva indirettamente ereditato da Baudelaire e che, probabilmente, lo aveva nutrito, suo malgrado, anche di quegli stessi caratteri orfici che abbiamo rintracciato nel culto della memoria. Successivamente, il suo stile subisce una leggera mutazione: difficilissima da scorgere in un mare lirico così colmo di studiate increspature. Puntini o flussi leggeri da indovinare

³⁷ Ivi, p. 685.

³⁸ Id., *Calende greche*, cit., p 59.

³⁹ Ivi, p. 130.

dentro un reticolato fraseologico che resta inciso sulla pagina come il disegno di un'acquaforte:

Non vuoi morire. È inutile girarci attorno con le parole, saccheggiare i lessici parlando d'altro. Hai capito da un pezzo che tutto, macchine letterarie e morali, indignazioni e pietà, passioni e noie, cavilli del razocinio e docili rese del cuore, tutto ciò che ci nasce dalla mente o nei visceri, sulle labbra o nel petto, tutto contiene una sola, puerile, inconsolabile, cieca opposizione a morire⁴⁰.

Altrove si è detto della memoria e di come essa interagisca con la scrittura di Bufalino e dei suoi tanti modelli letterari. Si è parlato di “memoria condivisa” in porzioni emotive. Una posizione che riemerge anche in *Calende greche*, in un brano bellissimo, sul “colore dei ricordi”:

“Il colore dei ricordi...” comincia Andrea e non aggiunge altro, chissà dove voleva andare a parare.

“Com'è? Blu, porpora o viola?” ironizzo in risposta.

“Non penserai - troppo facile! - al nero?” S'inquieta. Puerilmente, affettuosamente, com'è il suo modo. E chiarisce: “No, io penso al colore della guerra e al colore dei ricordi che ne serberemo fra cinquant'anni, se saremo vivi. Al colore di questa notte, al colore del dolore; nostro e del mondo. Un colore cinereo, piovoso, il colore dei vecchi film. Pensa questa casa fra cinquant'anni. Alla sua futura smemoratezza di tutto. Questo intonaco, queste mattonelle sul pavimento, codesta macchia di fuliggine dietro di te, quello scalino che scricchiola... Nulla sapranno dire di questa notte, testimoni neutri, presenze inette. Benché or ora m'è parso per un istante di sentire nell'aria, come dire?, di colore emozionato... Afferra il concetto?”⁴¹

Il ricordo è l'ossessione di Bufalino. Ne abbiamo già parlato ma non finiremo mai di parlarne. La morte del singolo e il ricordo isolato hanno la stessa temperatura. Si sarebbe quasi tentati di dire che i ricordi dei singoli uomini siano delle litografie di morte.

Lo abbiamo detto: Bufalino è persuaso che la memoria si componga di una “cooperativa del ricordo” che non può però, in alcun modo, definirsi “Storia”: in quanto la storia degli uomini mira ad accreditare una lettura unitaria degli avvenimenti. Al contrario, il comisano desidera che la

⁴⁰ Ivi, p. 180.

⁴¹ Ivi, pp. 69 -70.

Memoria mantenga in essere la “pluralità dei punti di vista”. Sia, cioè, specchio del suo mondo, quello siciliano, in cui e da cui Bufalino si sporge: «Il mio male, mi dico umilmente, e di non essere Dio. Cioè la coscienza e la memoria di tutti»⁴².

Negli altri, tuttavia, non risiede solo la possibilità di mantenere vivo qualcosa altrimenti destinato a morire. Gli altri hanno il potere di uccidere con la loro indifferenza, o di individuare “l’untore” da cui rifuggire:

Gli amici non mi aiutano, che hanno saputo il mio ritorno. Mi salutano appena quando li incontro e se ne vanno rasente i muri senza voltarsi. Sanno che, incrociando i miei occhi, dovrebbero abbassare propri. Fossi uscito di carcere, non avrebbero tanti scrupoli. Mi prenderebbero a braccetto, non senza un solletico d’eccitazione. Fieri di mostrarsi longanimi, manderebbero i servi a scannare un vitello grasso...

Invece sfortuna vuole che il mio morbo sia imperdonabile e la mia guarigione sospetta. Sono un reprobato è un segnato; uno sgarro della pubblica letizia, un disturbo da cancellare. Uno che con la sua nuda presenza li fa sentire colpevoli e che quanto primo odieranno. Contentandosi, frattanto, dopo di stretta di mano, di correre a insaponarsi nel bagno...⁴³

Sebbene, in seguito, interrogandosi sulla vera differenza che lo allontana dagli altri, non riesca a non attribuirsi il solito “stigma e stemma” del contagio: ossia, la caratteristica di essere, ad un tempo, vittima della sua malattia (colpa) ma proprio per questo più indovinato “testimone del suo tempo”:

Forse a muovermi non è il ribrezzo d’un contagio dopotutto improbabile; né il malanimo che da quel ribrezzo rampolla. Forse il sipario fra me e voi è d’una stoffa più spessa. Forse chi è qui rimasto, nel soffoco della provincia, invidia alla mia voce un’esperienza sfacciata, adulte pratica della storia; né sopporta che tocchi a me, col mio magro gruzzolo di memorie, e per il semplice privilegio d’essere sopravvissuto, di coronarmi senza merito testimone ed eroe del mio tempo...⁴⁴

⁴² Ivi, p. 122.

⁴³ Ivi, p. 83.

⁴⁴ *Ibidem*.

Interessante quello che accade se avviciniamo questa confessione alla lettura di *Palmina enne enne, sua morte, battesimo, esequie*⁴⁵, in cui Bufalino commenta un tragico fatto di cronaca avvenuto a Palma di Montechiaro, vicino ad Agrigento. Allorché fu rinvenuto in un mondezzaio, il corpo senza vita di un neonato.

Quel corpicino umiliato e offeso tra i rifiuti era il simbolo di uno scandalo sociale che non aveva niente a che vedere col vero scandalo della morte.

La Sicilia si è sempre difesa dallo scandalo della morte erigendo cattedrali, chiese e simulacri che fungessero da filtro tra i due estremi della luce e del lutto. Anche se, questo atteggiamento, tra le altre cose, ha sviluppato quel pessimismo della ragione che è divenuto un pessimismo della volontà⁴⁶.

Adesso, invece, per le nuove generazioni, la fine di un uomo era divenuta solamente un fatto biologico di scarso interesse. Nessuno bada più alle “offese divine”, alla “malattia come vergogna” o agli “eterni contagi”.

Per dar forza al suo discorso, Bufalino confrontò la tragedia di Montechiaro con un capitolo de *I Viceré* di De Roberto. L’episodio di Chiara Uzeda che «teneva sotto spirito, in una boccia di vetro, il feto della bambina nata morta»⁴⁷, per poterla contemplare in quel suo sonno ininterrotto e senza respiro.

Ecco i due eccessi, i poli di un sentimento mortuario che è oramai esplosivo, passando da festa tragica e passione collettiva a squallido fatto di cronaca. Anche se, in generale, Bufalino non nasconde che il sentimento della morte, col suo “imponente apparato di ideologie”, fosse «in declino» un po’ ovunque, al Nord come al Sud.

⁴⁵ Id., *La luce e il lutto (Palmina enne enne, sua morte, battesimo, esequie)*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1147-57.

⁴⁶ Quando parla di «ragione», Bufalino non ha in mente Cartesio o il talento del matematico di mestiere capace di quantificare e misurare ogni cosa. Considera, piuttosto, la ragione dei sofisti come Gorgia, oppure il talento di un Empedocle che - nell’eterogeneità delle cause (o «radici») - fu capace di riflettere quel primitivo pirandellismo delle maschere. Pirandello, infatti, è certamente il modello più indicato per descrivere il tema della luce e del lutto in Sicilia: egli è «sempre in bilico tra il mito e il sofisma, tra il calcolo e la demenza; sempre pronta a ribaltarsi nel suo contrario».

⁴⁷ Id., *La luce e il lutto (Palmina enne enne, sua morte, battesimo, esequie)*, cit., pp. 1154.

Se poi si sconfinava dalla “passione collettiva” per giungere alle vicende private, di sicuro capiamo che non sono mancati da parte del Nostro gli ammiccamenti alla morte volontaria. Troppe volte, infatti, il Bufalino-untore si è visto prossimo all’autodistruzione, e anche se alla fine riuscì a salvarsi, il tema del “suicidio” ha attraversato la sua intera opera.

È necessario, pertanto, vagliare tutti quei luoghi interessati all’argomento. Si veda per esempio, in *L'inquilino del terzo piano*, cosa ha provato nel vedere spegnersi Primo Levi e Renato Guttuso, due meravigliosi artisti che egli ebbe la fortuna di conoscere, seppur limitatamente:

Scrivo queste righe a distanza di mesi, ormai, dalla morte di Renato Guttuso; ma a pochi giorni dal suicidio di Levi, quando il clamore dell’una si va spegnendo, sia pure con brusche vampate, fra tanfi di sudor carnale e polvere di tribunali; mentre dell’altro non so ancora quanto a lungo e con quanta discrezione si parlerà. Certo il confronto fra i due s’impone all’istante, tale è l’eloquenza diversa con cui ciascuno ha obbedito, nel congedarsi dalla luce, alle prime e native ragioni del sangue: Guttuso, punendo nel prossimo la propria morte; Levi, punendo in se stesso la morte degli altri. Il primo ha girato il dorso al mondo, gli ha sbattuto la porta in faccia, con un taciuto rancore, forse, ma soprattutto cedendo alla sommersa coazione d’uno specifico siciliano; il secondo è perito nel ghiaccio fulmineo d’un attimo, come desse un pugno, il pugno dell’uomo mite, a un invisibile, insostenibile specchio⁴⁸.

Sembra che Bufalino, tra i due, sentisse il “congedo dalla luce” di Levi più vicino al suo sentire. Il modo in cui descrive la fotografia sul giornale dello scrittore ebreo, definendolo “simile ad un Cristo senile” che si è salvato dalla croce, ma “nelle cui pupille insorgano volta a volta, o confusamente si alleino, la misericordia e l’orrore”, ci fa credere che il comisano considerasse quel gesto quasi giustificato (sempre che esista un modo per scagionarsi da un atto tanto assoluto). Nel dubbio, Bufalino aggiunge una citazione baudeleriana, già analizzata in precedenza, e che rende perfettamente il suo sconforto:

Pascal avait son gouffre avec lui se mouvant... C’è da supporre che anche Levi avesse al fianco lo

⁴⁸ Id., *Saldi d’autunno (L'inquilino del terzo piano)*, cit., p. 763.

stesso baratro, visto che infine vi precipitò. Non da sé, beninteso, ma ad opera di un'ombra seguace, che dovette sollevarlo per le ascelle al di là della ringhiera e spingerlo a capofitto nel vuoto.⁴⁹

Guai però a considerare la riflessione sul suicidio solo un diversivo da *maudit*, Bufalino è davvero attento a leggere nella morte del suo simile uno schema, un progetto, un'opera che riveli qualcosa di lui:

Senonché, la morte volontaria d'un artista essendo a tutti gli effetti la sua ultima opera edita, il critico non può venir meno all'obbligo di recensirla. Tanto più in quanto essa inevitabilmente possiede una cifra sua peculiare di stile, che, sottraendo o sommando al profilo dell'autore il tratto che eccedeva o mancava, lo consegna essenziale e supremo alla nostra avidità di superstiti.⁵⁰

Ma se le cose stanno così, se la morte può essere l'opera di un autore quanto lo è stata la sua vita, allora scopriamo che erano vere le osservazioni presenti in *Bluff di parole*, quando Bufalino si riprometteva di percorrere la strada pirandelliana della vita coscientemente recitata:

Se una lezione ho imparato riguardo a questa cosa strana che è la vita, è che conviene viverla come se... Come se fossero reali tutte le larve che ci siamo inventate (amore, amicizia, famiglia, gloria, Dio...), di cui si maschera il niente⁵¹.

La vita dissimula, la morte dissimula: il Nulla partecipa al gioco della "dissimulazione" in tutte le sue varianti. E in questa citazione sentiamo gli stessi suoni di quella "preghiera dietro le quinte" che l'autore scrive alla fine di *Argo il cieco*:

Tu, poca, misteriosa vita, che posso dire di te? Se m'hai sempre esibito quest'aria di bambolina truccata; se non hai fatto mai nulla per persuadermi d'essere vera...

Odiabile, amabile vita! Crudele, misericordiosa.

Che cammini, cammini. E sei ora fra le mie mani: una spada, un'arancia, una rosa. Ci sei, non ci sei più: una nube, un vento, un profumo...

⁴⁹ Ivi, p. 765.

⁵⁰ Ivi, p. 762.

⁵¹ Id., *Bluff di parole*, in *Opere/2*. 1989-96. cit., p. 885.

Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere.

Minuto d'oro, non te ne andare⁵².

Una preghiera che recupera la tensione elegiaca dell'*Odi et amo* catulliano: "*Odiabile, amabile vita!*", in un senso universale e non particolare; ma che ai motivi del carne classico mescola sonorità percussive di memoria dannunziana a luoghi della più mite poesia luziana⁵³.

In conclusione, le pagine di Bufalino non sembrano altro che esercitazioni di un animo condannato alla decadenza. Gli stessi personaggi non s'impegnano ad essere credibili, poiché sono tesi al vuoto e all'autodistruzione. L'autore, a sua volta, non cessa di fare della sua vita uno stanco esercizio di morte. Camuffandolo di una liturgia romantica che, a ben vedere, rappresenta la sua formula di sopravvivenza, all'interno di una vita semplice e monotona.

Qualcuno potrebbe definirlo un comportamento da 'saggio', ma non sarebbe corretto. Siamo abituati a pensare, infatti, che il vero saggio sia colui che - facendo tesoro di tutto ciò che il suo corpo e la sua anima hanno esperito - si autodisciplina alla morte, mostrando una grande forza d'animo, o realizzando teorie consolatorie per l'esistenza. Ed è pur vero che Bufalino presenti molti aspetti ambientali tipici dell'uomo 'saggio': una vita in provincia controllata, un piccolissimo raggio d'azione (con rari allontanamenti), la misura dei piaceri mondani (cibi, vestiti, sesso), il costante nutrimento per lo spirito (lo studio e la lettura).

Ciò nonostante, sembrano emergere solo gli aspetti negativi del vivere 'saggiamente': il rifiuto di impegni politici o ideali, la candida riluttanza alla pubblicazione, il narcisismo dell'uomo qualunque che ricerca semplici

⁵² Id., *Argo il cieco...*, cit., p. 400.

⁵³ Una preghiera che si fa preghiera solo alla fine, peraltro: ossia, dopo aver udito tutti i giudizi e le esortazioni scagliate su una vita definita: "misteriosa", "truccata", "odiabile/amabile", "crudele/misericordiosa". Quando cioè la voce stessa dell'autore formula quell'ingiunzione a durare: "Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare". O forse che Bufalino, qui e in altre pagine, si ostini a recitare per se stesso un requiem fasullo?

accorgimenti del vivere (cinema, partite a scacchi o di bridge al circolo del paese).

In realtà, la faccenda è molto più complessa. Bufalino non si disimpegna dall'enigma del vivere. Non vuole cioè smettere di cercare una risposta razionale al mistero della sua esistenza. E da uomo 'misura di tutte le cose' prova a combattere la propria accidia, ma finisce sempre col sentirsi un povero Lemuel Gulliver di Sicilia. Frenato dalla preoccupante relatività delle sue membra e divenendo, suo malgrado, maschera di una disperazione senza sorriso⁵⁴.

Bufalino sopporta la malinconia della riflessione poetica, letteraria e filosofica, ammalandosene forse, giacché essa è capace di offrirgli soltanto misure che il suo cuore rifiuta. Ed è probabilmente per questa scoperta d'impotenza che si appassiona alle contraddizioni del vivere, preferendo realtà inverosimili. Esistenze vicarie, si è detto, purché prive dei contorni del reale. Addirittura ironizza sulle 'ricette di felicità' dell'uomo moderno: «La felicità esiste, ne ho sentito parlare»⁵⁵ dice ne *Il malpensante*.

Quando l'infelicità, tuttavia, è più forte di ogni resistenza, allora si aprono scenari differenti e si costeggiano soluzioni assolute. Ecco perché, l'idea del suicidio, di cui abbiamo parlato, intesa come auto-condanna per riconosciuta impotenza di fronte ai mali del mondo, attraversa tutta la produzione dello scrittore siciliano. Dalle poesie ai romanzi sembra svolgersi un'unica tesa riflessione tra il '*taedium vitae*' e la '*libido moriendi*', come nel suono tormentato di una confessione del povero Ortis: «Geme la natura perfin nella tomba, e il suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte»⁵⁶.

Ma, per quanto la vita sia complicata, neppure la morte appare semplice. E se non si trova il coraggio per assolvere all'atto supremo e consolatorio

⁵⁴ Id., *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, cit., pp. 55-58.

⁵⁵ Id., *Il malpensante*, cit., p. 1108.

⁵⁶ Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 67.

della morte, lo spazio intorno diventa territorio di solitudine. Una solitudine vissuta come un ‘sacerdozio laico’ alla maniera del suo Robinson Crusoe. E come Crusoe, il comisano si sente smarrito sulla sabbia lenta di una provincia rimasta indietro trent’anni rispetto al resto d’Italia, dove ogni giorno trascorre inutile e uguale in attesa del requiem finale. Nulla si redime nella morte, e chi si consegna all’idea della fine, pur non eseguendo l’intento, continua a vivere dentro uno scenario di malattia: in cui il presente e il futuro sono prospettive ormai nulle, e l’unico tempo che sopravvive è quello della memoria. E in questo ci sembra di avvertire un’eco che rimanda alla voce lapidaria di Carlo Michelstaedter:

Egli non sa ciò che vuole. Il suo fine non è il suo fine, egli non sa ciò che fa perché lo faccia: il suo agire è un esser passivo: poiché egli non ha se stesso: finché vive in lui irriducibile, oscura la fame della vita⁵⁷.

Fino a quando persiste questa “fame della vita”, infatti, l’individuo svilupperà una sua privata scienza dell’infelicità, una persistente auto-tortura. La propria coscienza sarà un demone che riflette e deforma l’immagine che si ha di sé, come dentro ad uno specchio rotto.

Nel caso di Michelstaedter sappiamo quale tragica scelta sia stata presa, ma riconosciamo anche nella vita di Bufalino, nel gioco sarcastico delle battute, dei motti lapidari, degli aforismi e delle domande inevase, quanto la stessa rovina gli fosse prossima. E come, quindi, la lettura e la scrittura siano stati veri esercizi di resistenza: lasciando, in tempi diversi, il giovane reduce a sconfiggere la tisi in sanatorio e il vecchio professore a reggere con malinconia le sue stagioni iblee. Nella romantica persuasione “che il futuro di tutti noi si giochi in silenzio, nella luce della biblioteca”⁵⁸ giacché “da tutti i libri, anche dai peggiori, emana una luce”⁵⁹.

⁵⁷ Michelstaedter C., *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 41- 2.

⁵⁸ Collura M., *Gesualdo nel paese delle meraviglie*, “Corriere della Sera”, 18 ottobre 1992.

⁵⁹ *Ibidem*.

Il plagio in letteratura: «la regola di Bufalino»

In *Ostaggio dello spavento*, contenuto in *Cere Perse*, Bufalino ci ricorda di un sogno ricorrente del Manzoni e che questi aveva raccontato a Ruggero Bonghi:

«Gli pareva che fosse a desinare con molti amici suoi e che ad uno di questi venisse in mente di sussurrare nell'orecchio dell'altro che il Manzoni era un impostore. La voce si sparse a poco a poco fra gli altri, che cominciarono a dirselo fra loro e poi a dirglielo sul viso. Il Manzoni, a questo, sconcertatissimo, si rivolse a sua moglie, ch'era l'altra, la prima, e la pregò che lei, che lo conosceva così bene e così intimamente, attestasse la verità e dicesse in faccia a tutti s'egli era quello che si diceva. La moglie arrossì e rispose: Io non avrei voluto parlare; ma poiché tu me lo dimandi e mi ci sforzi, devo pur dire che sei un impostore»¹

Il Manzoni, dunque, sognava di essere un impostore. In quelle notti inquiete, il suo inconscio lo portava involontariamente a dubitare del suo ruolo, della sua posizione: convincendolo che il sentimento che aveva maturato intorno alla letteratura fosse, in realtà, nient'altro che un'illusione.

Se le confessioni fatte al Bonghi fossero state delle semplici confidenze tra amici, non avrebbero destato l'attenzione di Bufalino. Il quale, evidentemente, era persuaso che quel sogno del Manzoni fosse all'origine di una nevrosi ben più profonda, per qualche «colpa rimossa» e che continuava a turbare il sonno del grande milanese.

Del resto, che le corde manzoniane dei nervi fossero sempre in tensione, lo dimostrava anche quella sua «incontinenza maritale» che Bufalino, non si sa quanto ironicamente, definisce «da virtuale uxoricida»²: visto che la salute della povera Enrichetta Blondel fu poi segnata dalle numerose e tragiche gravidanze contratte. Ma che nel proposito del marito,

¹ Bufalino G., *Cere perse (Ostaggio dello spavento)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 909-10.

² Ivi, p. 909.

rispondevano al solo obiettivo di sfidare il silenzio popolandolo di «voci consanguinee e solidali»³. Quando non era la moglie la sua occupazione, allora cercava più pacifiche distrazioni nella botanica⁴ e nelle passeggiate serali.

Bufalino ritorna più volte su questi aspetti della vita del Manzoni, persuaso che certe infermità e fobie abbiano giocato un ruolo importante nella stesura delle sue opere.

Eppure, certi «turbamenti» nella storia della grande letteratura sono stati più frequenti di quanto non si pensi. Per esempio, in *Gide lettore di Dostoevskij*, Bufalino nel fare un ritratto di André Gide volle approfondire il debito che questi aveva contratto col grande Dostoevskij del quale aveva divorato l'opera, e rivendicato una certa consanguineità⁵.

Gide a differenza del Manzoni non pativa il sospetto di essere un impostore. Sapeva che il suo spirito artistico, per quanto distante dell'autore dei *Demoni* o dei *Fratelli Karamazov*, sarebbe infine giunto a maturare analoghi progetti letterari. Egli «giocò a *faire du Dostoevskij*»⁶ pregando che questo bastasse a procurargli un qualche contagio. Nonostante cercasse di rivendicare come personalissimi possessi della sua anima, quelle inquietudini che tanto sembravano essere confluite dalle pagine del russo.

Nei suoi diari, Gide appare più ostinato che mai a convincerci che il suo talento, a dispetto di ogni circostanza, lo avrebbe condotto comunque verso una vita d'artista. E che niente e nessuno avrebbe mai impedito al suo destino di compiersi, nemmeno se gli autori letti e amati in gioventù non fossero mai esistiti:

³*Ibidem*.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Cfr. id., *Cere perse (Gide lettore di Dostoevskij)*, cit., p. 933.

⁶ Ivi, p. 934.

«Se anche non avessi conosciuto Dostoevskij o Nietzsche o Freud, non avrei pensato diversamente.» Così egli annota nel Diario del 7 gennaio 1924; e qualche anno dopo, il 4 novembre 1927, lasciando invariato il capofila della lista: «Non posso credere che, se non avessi incontrato Dostoevskij, né Nietzsche, né Blake, né Browning, la mia opera sarebbe stata diversa».⁷

A proposito del Manzoni, Bufalino si è soffermato sull'ammirazione che l'autore de *I Promessi Sposi* aveva mostrato per la cultura francese, in particolare per gli illuministi che leggeva avidamente. Su tutti, fu Voltaire a interessarlo maggiormente. Quel «Cristo dei tempi moderni» risultava al Manzoni tanto stimolante da diventare «interlocutore privilegiato e perpetuo del suo foro interiore»:

Ne studia amorosamente il teatro e dall'Italia ne richiede al Fauriel un volume spaiato che ricorda in vendita a Parigi; scrive sulla *Zaire*, diffusamente nella *Lettre à Monsieur Chauvet*; legge e rilegge i racconti al punto di ricordarsene negli stessi *Promessi Sposi*, se è vero, com'è stato rilevato, che l'Abbè de Kerabon e Don Abbondio si rassomigliano e che la visita di Renzo al Dottor Azzecagarbugli riecheggia con grazia la scena de *L'ingénu*, dove la bella Saint-Yves chiede consiglio al gesuita *Tout-à-tous*; per tacere d'altri riscontri variamente indicati dalla critica, coi quali però, si resterebbe sempre nell'orto augusto ma angusto della letteratura. Mentre è altrove che si celebra il contenzioso fra i due: nel dibattito fra verità e giustizia, innocenza e colpa, umanità e Dio.⁸

Manzoni ammira Voltaire ma, nonostante i riscontri che da quello dipendono, non parla di una «consanguineità» col modello francese: oppure è il suo inconscio a farlo per lui? In un atto di suprema insubordinazione rispetto all'operato vigile dello scrittore? E allora cosa cercava veramente Bufalino dentro le vite di Gide e di Manzoni? Se è vero che molti elzeviri oltre che essere folgoranti prove di linguaggio, rappresentano un suo privato confessionale analitico: cosa trarre da quel suo ostinato scandaglio gettato nei mari altrui?

La risposta più ovvia ci dice che egli si rivedeva in quei deliqui manzoniani, e annusava sulla sua persona un analogo «sospetto d'impostura». Non

⁷ *Ibidem*.

⁸ Id., *Saldi d'autunno (Manzoni e Voltaire un difficile amore)*, in *Opere/2.1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, cit., p. 739.

abbiamo prove che facesse sogni analoghi a quelli del Manzoni, ma di sicuro non si trincerava dietro la superbia di Gide. Fiutava, questo sì, nella vita degli scrittori frequentati qualche segno di peccato che glieli restituiva più umani e avvicinabili.

Bufalino era convinto che la vita di un autore fosse da considerare la sua opera più «rivelatrice e creativa, quella dove più inventivamente le eruzioni del profondo si mischiano e fanno fiaba con gli accidenti di cui si tesse la vicenda di ciascuno»⁹. Risulta dunque fondamentale conoscere i «territori segreti» di quel Manzoni adulto e ansioso d'ogni zelo linguistico, dedito alla conversazione ma che rinunciò precocemente alla creazione; fino ad acciuffarne gli angoli meno illuminati o qualche remoto gioco d'infanzia: come quando si divertiva a mettere due ragni nella stessa rete per osservare chi dei due divorasse l'altro, («giocando a mimare la parte crudele di un destino o di un dio»¹⁰).

Beninteso: non che Bufalino scorgesse nel «gioco dei ragni» una qualche regressione maligna del Manzoni, piuttosto una suggestione, o un simbolo remoto che messo, per ipotesi, in relazione col progetto della *Colonna infame*, poteva rivelare nell'indole fanciullesca del Manzoni quella sotterranea sfiducia nei confronti dei meccanismi «fallibili» della giustizia umana. La stessa indole che, divenuta adulta, non mancò di nutrirsi dei principi iscritti nel *Traité sur la tolérance* (1763) di Voltaire come pure delle idee di Cesare Beccaria. Al punto da radicare nel Manzoni la convinzione che, mancando la Provvidenza, ogni sfida che ingaggiamo nella vita venga a risolversi nei rapporti di forza che la natura predispone.

Gide non si spinge a tanto, e nonostante i suoi debiti col Dostoevskij e col Nietzsche siano molti, confida che una certa fatalità si manifesti comunque nelle vicende letterarie così come accade in quelle umane in genere; ossia: indipendentemente dal nostro volere e dalle nostre resistenze.

⁹ Id., *Cere perse (Ostaggio dello spavento)*, cit., p. 907.

¹⁰ Id., *Saldi d'autunno (I conti col Manzoni)*, cit., p. 909-10.

Bufalino che è molto vicino al Manzoni per singolarità emotiva, biasima indirettamente Gide per la sicumera mostrata, ma sotterraneamente non fa che comportarsi come l'autore francese. È probabile, cioè, che nella cura ornamentale, ma soprattutto, nella campionatura di citazioni che l'autore di Comiso ha lasciato affondare nelle sue pagine, si nasconda uno spirito di emulazione anche di quel Gide. Il francese, nonostante i sospetti sollevati da molti intellettuali, compose addirittura un'edizione critica sull'opera di Dostoevskij, seguitando a trasformare molte sollecitazioni ricevute in ulteriori e fruttuosi «innesti». Così, riconoscendo l'influenza (consapevole o meno) esercitata dai personaggi di Dostoevskij su quelli di Gide, Bufalino si sentirà legittimato a formulare una specie di «regola» per chiarire ciò che accade a quelli scrittori che sono stati anche dei lettori voraci:

Poiché uno scrittore, nell'atto in cui legge, dichiara, più o meno, una guerra d'amore e di rapina al libro che sta leggendo, e non smette di chiedersi sottovoce quanto in esso c'è da sottrarre o da restituire, e se alla fine egli dovrà sentirsi creditore, debitore, usurpatore. Oscillando sempre da esaltazione a disprezzo, pronto sempre a cogliere nell'altrui sangue meticcio i globuli genuini di sé da sceverare e riinocularsi come vaccini salvifici, lo scrittore è quasi mai un giudice o neotomista neutrale, ma quasi sempre uno Jack lo squartatore e desiderante, che rivolta e svela alla rinfusa le viscere più segrete del testo nemico.¹¹

In fondo, questa «regola del sottrarre o del restituire» sottende un ben più marcato orientamento alla dissimulazione che Bufalino aveva già analizzato nel bellissimo trittico *Tre maschere barocche*¹², là dove chiarisce la posizione del seduttore, dell'ipocrita e dell'erudito.

A proposito della figura dell'ipocrita, che evidentemente gli stava molto a cuore, propone la rilettura della famosa *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, dalla quale ricava subito la seguente sollecitazione: «la cecità volontaria nasce da intelligenza»¹³. Ossia: il dissimulare è un elemento

¹¹ Id., *Cere perse (Gide lettore di Dostoevskij)*, cit., p. 935.

¹² Ivi (*Tre maschere barocche*), cit., pp. 893-98.

¹³ Ivi, p. 895.

funzionale al nostro benessere, per quanto difficile da accettare moralmente.

Ancora: l'Accetto ammette che il dissimulare sia una vera e propria virtù congenita, una qualche forma di elezione di cui non si può fare «professione»: tanto è vero che dei migliori «dissimulatori non si ha notizia alcuna»¹⁴. Questo significa che se si compilasse una storia della finzione vi farebbero parte solo i comprimari, gli attori minori, e i protagonisti resterebbero sconosciuti o invisibili proprio in grazia del loro talento¹⁵.

Non solo, Torquato Accetto suggerisce che un tale risultato di «evanescenza e latitanza» sia, in verità, l'obiettivo non solo di chi vive ma anche di chi scrive: «essendo la scrittura null'altro che un esercizio di omissione...»¹⁶ desiderando di avvicinare la pagina «all'approdo del niente, allo zero sublime dell'assenza»¹⁷.

In *La marchesa uscì alle cinque...*, abbiamo già esaminato ciò che il comisano dice a proposito di Dio. Il fatto cioè che la supposta esistenza di Dio non implicasse il dono di una verità superiore da quella elargitaci dal crederlo solo verosimile. Considerato che la stessa vita umana può essere intesa come un «sogno», «una recita», ma non per questo risultare meno reale. Così, concludeva il comisano, l'unica arte che può rappresentare sia Dio che la vita è quella che possiede «i caratteri dell'implausibile e dello scandalo»: quella, cioè, capace di dissimulare.¹⁸

La letteratura dunque è intesa come frode¹⁹ analgesica: «Illudersi... è un inganno che ha dell'onesto»²⁰: è di questo che l'Accetto si fa garante:

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 896.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Id.*, *Saldi d'autunno (La marchesa uscì alle cinque...)*, cit., p. 869.

¹⁹ Sempre in *La marchesa uscì alle cinque...*, sentiamo dire: «È proprio così nuovo, questo gioco? Io voglio solo ricordare che l'arte è cominciata con una mimesi apotropaica: il bisonte d'Altamira, con cui i cavernicoli volevano esorcizzare il reale, copiandolo. Forse è qui che bisogna fermarsi. Giocando col motto vichiano del *verum ipsum factum*, vorrei

‘Si simula quello che non è, si dissimula quello che è’: un cuneo ingegnoso che gli consenta di condannare la prima come nebbia e di assolvere la seconda come velo di prudenza efficace.²¹

Ora: sia il Dostoevskij di Gide che il Voltaire del Manzoni non sono che riprove della «regola di Bufalino» o, se si vuole, di quell’«onesto inganno»: giacché ogni grande padre di lettere non fa che generare figli che tentano di diseredarlo.

In troppi dissimulano originalità là dove si gioca un semplice rimescolamento di carte. Oppure fomentano il mistero e le nebbie sulla propria persona, di modo che «la frode» resti inavvertita. Per esempio, ne *I racconti di madama nebbia*, Bufalino si chiede quale «luce oscura» si possa nascondere dietro l’inchiostro di un’altra francese: quella Madame de La Fayette della quale ha tradotto *L’histoire de Alphonse e Bélasire*, contenuto in *L’amore geloso*, uscito per Sellerio nel 1980.

Madame de La Fayette che «non amava firmare i suoi libri»²² forse perché «li compose all’interno di una cerchia o cooperativa di amici (amanti?) o collaboratori (*nègres?*) di qualità eccelsa, dove figuravano uomini come Gilles Ménard, Segrais, Nuet, La Rochefoucauld»²³. Bufalino non manca di

concludere che nell’arte *verum et falsum convertuntur*, si convertono l’uno nell’altro e cercano insieme di confondere quell’Ercole al bivio ch’è lo scrittore. Al quale resta tuttavia la risorsa salvifica della parola, una stupefatta e celeste colomba che vola sopra il diluvio di tutte le fedi. Poiché è la parola, se mi è consentito il bisticcio, che avrà l’ultima parola. Periremo con essa o ci salveremo con essa. I fatti sono stupidi, veri o falsi che siano. E i colpi di scena delle parole valgono più dei colpi di scena dei fatti. Questo io penso. E so che vi sono scrittori tanto più degni di me che legittimamente si sentono portavoce del mondo e legislatori e testimoni della collettività. Quanto a me io mi sento solo un testimone reticente o falso di me. Forse come l’abate Vella nel *Consiglio d’Egitto* di Sciascia, dove si narra l’arabica impostura, io non faccio che tradurre da una lingua che fingo di conoscere e non conosco. Una lingua che nel mio caso, se posso finire con una parola patetica, è il mio cuore», (in *ivi*, pp. 870-1).

²⁰ *Id.*, *Cere perse (Tre maschere barocche)*, cit., p.896.

²¹ *Ivi*, p. 897.

²² *Id.*, *Cere perse (I racconti di madama nebbia)*, cit., pp. 899.

²³ *Ibidem*.

definire oltremodo sospetta la segretezza della nobile scrittrice, e tale da celare «motivazioni più sotterranee, da chiederne a dottor Freud»²⁴.

Diciamolo chiaramente: la scrittura di certi lettori cannibali, bravi a «usurare» il lavoro altrui, presenta due indiscussi vantaggi: 1) quello dei contenuti da cui farsi ispirare e che sono già stati premiati dal pubblico; 2) quello sul piano morale, (riferito all'intreccio), per cui è sufficiente marcare le posizioni della «fonte» da cui si è tratto il progetto. Sebbene questo secondo punto rischi sempre di complicarsi quando i modelli utilizzati sono tanti e di «specie letteraria» differente.

Ad ogni modo, quali che siano i modelli originari, la maggior parte dei lettori si è sempre mostrata indulgente nei confronti delle contraddizioni che a volte emergono da questi piani di azione scrittoria, giacché intenzionati a lasciarsi trasportare da quello che credono essere la buona letteratura.

Tutto questo, in verità, Bufalino sembra chiarirselo soprattutto riguardo ad un altro campione di Francia: quel Jean Giraudoux di cui tradurrà per Sellerio: *Susanna e il Pacifico*.

Giraudoux si distinse per l'adozione di uno stile calligrafico talmente elevato da apparire solo di maniera. Accusato spesso dai critici di essersi occupato di intrecci e «storie semplici» e di aver invece puntato tutto sulla magnificenza dell'espressione e della metafora. Nelle pagine di Giraudoux, spiega Bufalino in *Pro Giraudoux*²⁵, si riesce a dare sostanza carnale ai capricci della fantasia: si possono trovare fresche fontane e magnifici obelischi, ma anche mari da leggenda e boschi pieni di mistero: tutti disposti in arredo a città, paesi e campagne. Lungamente descritti sotto ogni luce o sfumatura di colore, anche a discapito della trama. Più che un linguaggio, quello di Giraudoux sembra un codice di bellezza non sempre di facile decifrazione. Specie in quei momenti in cui la lingua dell'autore mostra più poesia di quanto i suoi personaggi siano capaci di raccogliere.

²⁴ Ivi, p. 900.

²⁵ Id., *Cere perse (Pro Giraudoux)*, cit., p. 939-45.

Allora si instaura una sorta di «monarchia dell'autore»: la pagina appare il proscenio da cui Giraudoux si sporge per far esplodere un'emozione o un dubbio: «un artificiere che abbaglia senza bruciare»²⁶ era la critica ricorrente. E le sue luminescenze, per quanto ingegnose e ardite, alla lunga stancano e appesantiscono la pagina, come un galeone che affonda per il peso dei suoi tesori.

Ciò nonostante Giraudoux seguita in quella sua ostinata voglia di bellezza. Un sentimento che abbiamo l'impressione riviva anche nelle pagine di Bufalino, spesso impegnato a cesellare e ornare la frase, più che preoccupato di far funzionare l'intreccio. Anche se, paradossalmente, e con incredibile profondità critica, riesce ad appuntare su Giraudoux quanto segue:

Anche quando accade (a volte gli accade) di sfiorare il capolavoro, ebbene, proprio allora, nell'atto stesso di inciamparci, con un'improvvisa sprezzatura e piroetta di grazia egli sguscia e lo scansa: tanto aborre da quella zolla di d'ispido e maleducato che ogni pagina sublime inevitabilmente sopporta; tanto si rifiuta al sudore, ai selvatici odori, ai muscoli tesi della creazione assoluta.²⁷

In realtà, con queste parole, Bufalino muove indirettamente una critica pure a se stesso. Al suo modo di fare romanzo (o racconto) di qualcosa. All'uso dei funambolismi, della densità espressiva e del gusto barocco degli aggettivi. Egli sosteneva di partire da suggestioni visive, alla maniera dei pittori. Sovente, si trattava di immagini o raffigurazioni ricevute da altri autori (non necessariamente scrittori). Al punto che in alcuni casi abbiamo parlato di veri e propri remake (*Il Guerrin Meschino*), oppure di sperimentazioni sofisticate intorno ad un genere (*Qui pro quo*).

In generale, Bufalino leggeva e annotava le sue riflessioni, sotto forma di aforisma, sentenza o principio di racconto; in un secondo momento,

²⁶ Ivi, p. 940.

²⁷ Ivi, p. 941.

riutilizzava tanti di quelli spunti montandoli all'interno di una trama più grande.

Un processo di questo tipo è all'origine sia della *Diceria dell'untore* che di *Argo il cieco*, ma non v'è dubbio che il Nostro abbia mentalmente operato lo stesso esercizio creativo per le altre sue opere.

Lo schema è sempre lo stesso: Bufalino individua un tema ad alta densità emotiva, (sono preferibili gli scenari «terminali» o «funebri»), capace di sviluppare un «movimento interno» nell'animo dei personaggi scelti, con ridotti «movimenti esterni» (azioni, o cambi di location). In seguito, egli destina molto tempo alla riscrittura delle scene, pigmentandole di allusioni o brandelli di citazioni. Le parole, sottoposte a questo processo di rifinitura costante, s'illimpidiscono come pezzi di cristallo e come il cristallo prendono a suonare.

Giraudoux credeva di regalarci un'illusione di grazia, dice Bufalino, ma finiva sempre col metterci «in mano niente più che una nuvola e nelle orecchie un cicaleccio di amabilissimi angeli»²⁸. Anche se un certo giudizio critico sull'opera del francese lo sente ingiustificato, specie quando basterebbe «aspettare non dico una seconda lettura, ma la saggezza della memoria riposata»²⁹ per comprenderne lo spessore. Come ad un'attenta rilettura non sfuggirebbe l'assonanza tra l'esordio di *Susanna e il Pacifico* con quello di *Argo il cieco*:

«Avevo diciott'anni, ero felice» (Giraudoux)

«Fui giovane e felice un'estate, nel cinquantuno» (Bufalino)

In questi due incipit non ascoltiamo concettualmente lo stesso slancio? Lo stesso felice «motivo edenico» che il francese non si stancava di dipingere, malgrado le critiche, convinto com'era che la sua letteratura non avesse altro scopo, e che a lui non rimanesse - con le parole - che «farsi garante, a

²⁸ Ivi, pp. 940-1.

²⁹ Ivi, p. 940

dispetto d'ogni evidenza, che, una volta usciti dall'Eden, è possibile rientrarci»³⁰. A questo, il comisano fa seguire, nonostante la profonda ammirazione, un giudizio complessivo su Giraudoux ancora più risoluto:

Partito da una liceale golosità di primo della classe per l'universo della retorica antica, egli ha finito col promuovere antitesi e chiasmi a modi mitici dell'anima e col farsene i poli d'una coscienza-pendolo, oscillante in perpetuo fra oblio e memoria, sacro e quotidiano, ordine leggendario e disordine umano. Col risultato di vivere, paradossalmente, nell'età dell'oro e, insieme, in quella del ferro; e di sentirsi l'unico ospite d'un cosmo-orologio, ma anche il guardiano che a orecchie tese ne avverte extrasistole e sgarri.³¹

Un'analisi critica magistrale che ci sollecita a rivisitare più che le opere dello scrittore francese, quelle dello stesso Bufalino.

In tutti i romanzi del comisano, infatti, avviene che l'io-narrante coincida spesso con la coscienza dell'autore. Questi, puparo degli avvenimenti narrati, può decidere o meno di conciliare (nei personaggi) i due estremi del «desiderio» e della «realtà». Ma quando ciò non accade, allora il personaggio-autore resta in compagnia delle sue parole, come le rose di un suo giardino, e assomiglia a quell'ospite che si aggira nel «cosmo orologio» di Giraudoux. A questo si aggiunge che, i personaggi di Bufalino, tutti simili tra loro, seguono uno schema dialettico preciso e ripetuto: personificano una «presunta colpa» che conduce ad un loro presunto castigo (il quale, il più delle volte, si traduce con il rimorso di ciò che non si è vissuto e che non si potrà più vivere).

In sintesi: Bufalino sembra aderire al codice di bellezza di Giraudoux, pur restando introiettato nella sua isola, coi vincoli e le resistenze che conosciamo. Egli ha certamente fatto suo il mito formale della prosa di Giraudoux, e nel prospettare il ritratto psicologico di questo autore ha cercato di difenderlo sollecitandone una nuova scoperta. Così facendo, il comisano ci ha fornito le generalità di un altro suo modello di riferimento,

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Ivi, p. 942.

dopo il giovanile amore per Baudelaire. Dal quale aveva guadagnato non solo la lettura dei *Fleurs du Mal* ma pure la passione per la prosa d'arte, la cura delle allusioni e delle citazioni.

In *Baudelaire agiografo di Poe*, di cui abbiamo già parlato in precedenza, Bufalino definisce una forma di “vampirismo intellettuale” il legame del francese con lo scrittore americano. E che investe sia i *Fleurs* che la scrittura dei saggi o dei testi che il poeta francese dedicò a Poe in seguito. Dai quali, oltre ad una sacra forma di devozione per il suo idolo americano, Baudelaire palesa un uso eccessivamente disinvolto di testi critici precedenti:

Allora non importa più molto che i testi biografici e critici risultino così spesso desunti, se non tradotti alla lettera, da quelli dei primi memorialisti americani (ma il plagio non potrebbe essere una bell'arte, come l'assassinio?), e che siano stati cuciti insieme con la disinvoltura d'un gazzettiere.³²

Ora, che Baudelaire abbia dedicato ogni suo sforzo per restituirci le suggestioni che l'opera di Poe era riuscita a dare a lui è abbastanza chiaro. Ma rimane il quesito di Bufalino intorno al celato plagio e alla volontarietà di produrre un testo ibrido che si rifaccia comunque ad un testo precedente. Ed è possibile, magari, che Bufalino scorgendo l'impavida capacità di Baudelaire di riprendere «alla lettera» altri autori, si sia sentito incoraggiato a fare altrettanto?³³

³² Id., *Saldi d'autunno (Baudelaire, agiografo di Poe)*, cit., p. 746.

³³ Del resto non sono poche le suggestioni, i termini e le metafore di chiara origine baudeleriana che abbiamo visto emergere dai componimenti di *L'amaro miele*. Gli stessi aforismi de *Il malpensante* e di *Bluff di parole*, nel loro agrodolce gioco di contraddizioni, richiamano due opere tradotte da Bufalino: *Le greguerías* di Ramón Gómez de la Serna e *Les Contrerimes* di Toulet. Di quest'ultimo è stato richiesto un difficilissimo lavoro di adattamento alla lingua italiana, dovuto agli eccessi di sperimentalismo che talvolta Toulet compieva nei suoi versi. Si veda in Toulet, *sortilegio lontano*: «È però il Toulet più difficile da dominare, chi si provi a tradurlo. E infatti il traduttore di Toulet deve pungersi a molte spine; ambiguità, ludismi verbali, inversioni, dissonanze». Eppure, l'idea delle *Controrime*, per quanto formata da un insieme di piccoli componimenti, sconvolge per la sua perfezione. Per il “bilanciamento” e l'ingegnoso mestiere con cui Toulet dirige la sua prosodia: «Sono testi che si richiudono su se stessi e si bastano, come chioccioline o cofanetti. Né per questo si negano alle lacrime o al sorriso, dal momento che il segreto di Toulet sta proprio qui: nel gesto con cui flette la voluta sinuosa di una vibrazione

Un altro sospetto di plagio, tra l'altro, Bufalino pensa di averlo scorto nei versi di *Voyage*: «Oh come il mondo è grande al chiaro delle lampade! / Com'è piccolo il mondo agli occhi del ricordo!» Che sono incredibilmente simili a quelli di Leopardi: «Ahi ahi, ma conosciuto il mondo/ non cresce, anzi si scema, e assai più vasto/l'etra sonante e l'alma terra e il mare/ al fanciullin che non al saggio appare»³⁴.

Concludendo: Gide ha abitato spesso nei sotterranei dostoevskiani, riemergendone colmo di tesori e di strumenti di investigazione dell'io. Manzoni si era lasciato «corrompere laicamente» dalle arguzie del Voltaire; Madame De La Fayette ha nascosto la «cooperazione creativa» con cui scriveva le sue storie; Baudelaire ha giocato nell'ombra con le creature di Poe; lo stesso Giraudoux non faceva che cercare parole dorate affinché le sue piramidi toccassero il sole.

Ebbene: è questo il quadro di alcuni scrittori che evidentemente hanno ispirato Bufalino e i cui risvolti esistenziali sono stati motivo di riflessione da parte sua. Siamo perciò indotti a credere che nello scrittore comisano vi fosse un «complesso di colpa» relativo al modo in cui potesse dirsi legittimo «fare letteratura». Un «complesso di colpa» che cercava di spartire con coloro i quali avvertiva più simili a lui, riconoscendo i segni di un analogo patimento o di un delicato tentativo di rimozione.

Ad ogni modo, assunto il principio che tutti possono rifarsi direttamente o indirettamente ad altre opere o progetti già realizzati, decade l'ideale della letteratura come spazio della pura originalità (qualsiasi cosa essa significhi). La letteratura, e l'opera dei letterati, diviene una compartecipazione stilistica, musicale e sostanziale, nella quale non si

dell'anima entro il perentorio carcere di una forma. E sarà per il suo stretto torace di *poitrine*, certo egli non resiste allo sforzo prolungato, agli orizzonti senza confini. Dacché, abbandonati i cieli oceanici e pirenaici, s'è dovuto assuefare alle mansarde e ai garnis cittadini, mai si sente così sicuro, come quando può chiudersi fra le quattro mura di una quartina o di una camera, con un soffitto basso sul capo, e una porta dietro le spalle. Solo o con una donna; solo o con un ricordo. Disattento, senza rimedio, ai contagi dell'epoca e alle febbri collettive», (in Id., *Saldi d'autunno (Toulet, sortilegio lontano)*, cit., pp. 752-3).

³⁴ Id., *Cere perse (Il viaggio dell'albatro zoppo)*, cit., p. 919.

prova imbarazzo nel generare prosa da sollecitazioni lette altrove. E gli scrittori si comportano come le api che fanno il miele partendo dai pollini altrui. Quello che conta, infatti, è il modo in cui si utilizzano i materiali non originali. Del resto, in ogni altra arte che non sia la letteratura si osservano forme di contaminazioni e ibridazioni continue: in pittura, nella scultura, nella musica moderna, finanche nel cinema. E allora, calate le maschere, alleggeriti gli animi dai falsi pudori, non resta che rispondere al quesito che già Bufalino aveva posto: «ma il plagio non potrebbe essere una bell'arte, come l'assassinio?»

Bufalino critico d'arte

Di Bufalino critico d'arte non s'è detto molto. Eppure non sono pochi i contributi in termini di saggi, di recensioni, e presentazioni di cataloghi per mostre a cui il comisano ha dedicato molto più che un interesse marginale¹. Già nell'esperienza dei romanzi, Bufalino aveva dato prova di padroneggiare tutte le varianti cromatiche della prosa figurativa. Sicché, in apertura di questo capitolo, appare quasi doveroso stilare un rapido quadro delle allusioni dirette e indirette dei campi artistici che più lo interessavano.

Delle fotografie e del cinema si già detto, ma, per esempio, la *Diceria dell'untore* era sembrata da subito, nel suo insieme, più che una pellicola, una grande pittura funeraria. Sul modello di quell'affresco che lo stesso Bufalino aveva indicato nelle pagine del romanzo. Vale a dire il *Trionfo della morte*² di palazzo Sclàfani, a Palermo. Un affresco del '400 sopravvissuto miracolosamente alle bombe della seconda guerra mondiale. In quel dipinto si riassumono tristemente tutti i motivi funerari di Bufalino: dai «simulacri della morte» presenti a Comiso, ai transitanti orrori della guerra, fino a giungere al suo destino di tubercolotico. Ed è importante quest'ultimo dettaglio, giacché la *Diceria* appare come un romanzo in bianco e nero, quando di fatto è il «rosso» il suo colore dominante. Il rosso delle emottisi dei malati della Rocca, che non smette di sgorgare, come un magma cattivo, dalle viscere fonde di quei condannati.

¹ Da notare come la sua passione per la pittura sia stata oggetto d'interesse anche per chi lo intervistava. In un numero del «Messaggero» del 1986, per esempio, fu proposto a Bufalino un questionario simile a quello sottoposto a Proust nel 1885 per un album di Antoinette Faure. Una delle domande era rivolta a capire quali fossero i pittori che apprezzava maggiormente. Bufalino fece i nomi di: «Friedrich, Vermeer, Klee, Lorenzo Lotto», (in *Questionario Proust*, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 162).

² A proposito di questa pittura, sono d'interesse, (se non altro come ulteriore prova di sintonia tra i due scrittori siciliani), le osservazioni di Leonardo Sciascia contenute in *Il Trionfo della morte*, «Illustrazione italiana», n.1, 1974.

In generale, facendo sua l'esperienza di «ammiratore di stampe» e acqueforti, Bufalino dimostra che scrivere significa disegnare un tracciato intimo: sommare o sottrarre colori dalle proprie pagine: cavarsela, insomma, coi “trucchi di crine”. Non è un caso che, sopra ogni processo artistico, egli prediligesse il disegno. Il momento, cioè, primordiale e originario di ogni rappresentazione:

Se è lecito (non sarebbe lecito, nessun teorico lo concede) stilare classifiche di valore fra le arti, e, all'interno d'una singola arte, fra le sue diverse espressioni, ebbene, lasciatemi dire che il disegno, ora graffito con la punta d'una selce su una roccia, ora con una matita su un foglio, ora con un bulino su una lastra, rappresenta il fiore del discorso pittorico. E sarà certo un pregiudizio di *amateur d'estampes* ma nulla io credo che valga l'estasi di scoprire in un pulviscolo di segni irrisori la genesi d'una facciata, d'un paese, d'un sogno³.

La scrittura bufaliniana ricorre spesso ai campi magnetici del sogno, a quelle zone della mente indefinite, contraddittorie e ricche di sfumature. Nelle *Istruzioni per l'uso*, Bufalino ha definito «klimtiano» il personaggio di Marta, forse perché in lei è presente un decoro di bellezza e fascino un po' contraddittorio rispetto al sanatorio, tanto quanto lo erano gli eccessi decorativi di alcune tele di Klimt. Le quali paiono, quando l'intuito funziona, delle fotografie oniriche, in cui il soggetto se è sveglio pare dormire, e se dorme dà l'impressione di ascoltare un discorso che viene dal profondo dell'essere.

In questa direzione, non sbaglieremmo nel giudicare la *Diceria* un'opera espressionista, sul modello dei lavori di Egon Schiele, allievo di Klimt, e artista molto apprezzato da Bufalino. Il cui *Eros e Thanatos*, con volumi diversi, potrebbe essere una scansione del romanzo del comisano, dato che «il desiderio sensuale è nervoso, languido, febbricitante: la sensualità ama

³ Bufalino, *Incisioni di Carla Horat*, in *Pagine disperse*, a cura di Zago N., Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1991, p. 185.

la sofferenza, provoca e cerca la sofferenza, pur di vibrare; e recita, per rendere più doloroso lo strazio delle cose»⁴.

In *Argo il cieco* abbiamo una maggiore luminosità poiché il romanzo è ambientato d'estate: le varianti cromatiche sono più piacevoli. Rispondono ad una richiesta di sensualità maggiore dato che è l'amore, adesso, l'elemento più forte⁵. Gli scenari luminosi sono dominanti, e le sortite notturne sono sempre occasioni di festa o rincorse di fuggiaschi diletianti. Quest'opera ha qualcosa dei quadri di Paolo Monaldi ma, nelle sue occasioni umorali, ricorda di più la *Danza dei contadini* di Pieter Bruegel.

L'uso dei colori però non è semplice per Bufalino poiché egli è convinto che la raffigurazione per eccellenza debba sempre avvenire attraverso il contrasto del bianco e del nero: i colori nascondono e confondono l'occhio.

Non vi alcun dubbio invece che nel romanzo *Le menzogne della notte* si siano consapevolmente utilizzate delle incisioni⁶ del Piranesi, soprattutto quelle che hanno come oggetto le prigionie. O si sia prediletto un contrasto bitonale alla maniera del Caravaggio. L'impatto che Bufalino voleva ottenere, infatti, era diretto al volto dei personaggi, volti «tagliati dalle ombre», per così dire. Alle loro impercettibili mutazioni facciali, alla loro presenza-assenza furtiva (Cirillo). Ci sono i colori cremisi e viola richiamati da Salimbeni, mentre commenta «l'insopportabile sfratto» a cui tutti si

⁴ Citati P., *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in *La malattia dell'infinito. La letteratura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 379.

⁵ Zago sottolinea quanto il cambiamento degli spazi in *Argo il cieco* s'accompagni ad un ritrovato «vitalismo di cui lo scenario modicano – spesso *en plein air*, con la «pietra bionda», «carnale», del suo barocco, con la «qualità rara» della sua luce estiva - è l'espansione metonimica», (in Zago N., *Per rileggere Argo il cieco*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, Ragusa, EdiArgo, 2006, p. 20). Anche Prete ammette che *Argo il cieco* possa considerarsi una *Recherche* «cromaticamente più densa e sensuale», (cfr. Prete A., *Frammenti di una 'recherche' mediterranea*, «Il Manifesto», 28 Agosto 1985).

⁶ Si rilegga con attenzione il giudizio di Bufalino sull'arte dell'incisione: «... l'incisione, specialmente quando rinuncia alle arroganze e agli arcobaleni del colore e si contenta del suo antico alfabeto di bianchi e neri, è fatta della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, e com'essi cattura la vista dell'uomo e la fa diventare visione; e sa nel suo breve rettangolo sorprendere l'inesauribile cinema del mondo, e con pochi, magri segni d'inchiostro esaltare i lineamenti misteriosi delle cose come li vede o li inventa un occhio tondo, ladro e curioso», (in Bufalino G., *L'amateur d'estampes*, in *Pagine disperse*, cit., p. 167).

accingono. Ed è davvero in quel denso inferno piranesiano che si compie il «terribile gioco» dei condannati.

Calende greche inizia nell'antro materno, nell'intima placenta della macchina generante. Lì dentro fa buio, e continuerà a farlo finché il bambino non riuscirà a declinare i moti luminosi in alfabeti di spazi, tempi e volti umani. I colori vi cadranno dentro tutti, ma con la solita preferenza per le sfumature scure, grigie, riflessive, che nell'arco della vita condurranno, in modo circolare, alla morte. Nel capitolo *La neve il sangue* c'è un interessantissimo dialogo (che abbiamo citato anche altrove) dove si parla del «colore dei ricordi». Curioso sapere quanto in Bufalino i ricordi, nel loro riproiettare vissuti, si presentino sempre combinati al colore opportuno per definirli. Non esiste, infatti, un «ricordare» che non si ponga come quesito principale: riconoscere il colore dei propri ricordi, per quanto preferisse, ripetiamolo, l'uso del bianco e del nero sopra ogni tinta.

Il romanzo *Qui pro quo* ha goduto della possibilità di far interagire con la scrittura anche delle illustrazioni scelte dall'autore. La scrittura di Bufalino in questo romanzo è molto diversa da quella che abbiamo ammirato in precedenza: più scanzonata e divertita, ma non troppo impreziosita. Alcuni brani fanno anche riferimento alla pittura di Guccione, soprattutto le descrizioni di quegli orizzonti in cui il cielo il mare sembrano unirsi⁷.

In generale, però, i personaggi di *Qui pro quo* rassomigliano a statue di De Chirico: danno l'impressione di dimorare dentro un sogno bianco. Nel testo

⁷ «Quanto gustoso, in tutti i casi, il profumo d'agra salsedine che mi pungeva le nari, l'orizzonte unanime di cielo e mare che sentivo aprirmisi davanti agli occhi come un immenso compasso! Non osavo confessarlo per prudenza e scaramanzia, ma di fronte a quella tavolozza di glauchi, di turchini e celesti, fiorita appena di lievi canizie, mi convincevo facilmente d'essere felice e magari lo ero davvero. Non per niente da allora, se mi chiedono il colore della felicità, io rispondo: azzurro e bianco. L'azzurro che ho detto ora, più il bianco delle "Malcontente", che di quell'azzurro non era meno imperioso. Tutte le Ville, difatti s'aureolavano di candore, abitanti e accessori compresi: insaponati di calce non solo gli intonaci e stipiti, ma persino i tronchi degli alberi, dal mezzo in giù; di lino coloniale, da capo a piedi, la divisa che l'anfitrione imponeva ai commensali, la sera; immacolati i teli da bagno dentro cui s'avvolgevano le madame, prima di stendersi sulla rena, come fantasmi a riposo, per asciugarsi i capelli...», (in Bufalino G., *Qui pro quo*, in *Opere* | 2. 1989-1996, cit., p. 213).

viene citato l'acquafortista Jean-Pierre Velly di cui Bufalino ammira gli scenari apocalittici e in qualche modo visionari.

In *Tommaso e il fotografo cieco* i colori sono schiacciati dalla struttura condominiale in cui tutto appare «un mediocre Sironi». Si ha l'impressione che il gusto di Bufalino, in questo romanzo, si sia spostato, improvvisamente, dalla pittura all'architettura moderna: come se vi fosse in lui il desiderio di muovere una critica feroce alle scelte edilizie dell'Italia dagli anni '70 ai '90.

Esaurita questa sintesi, possiamo finalmente capire come si sia comportato il Bufalino «critico d'arte» nei confronti delle esperienze pittoriche scoperte di persona o di cui s'è fatto interprete diretto.

È interessante ricordare che Bufalino avesse lavorato da ragazzo nella bottega di un pittore di carri. Un praticantato che l'autore ricorderà spesso e che, per l'amore dei dettagli, si rifletterà nella sua scrittura. Almeno quanto l'amicizia con il pittore di Comiso Salvatore Fiume, di qualche anno più grande, che il giovane Bufalino andava a trovare nel suo primitivo atelier e che, talvolta, accompagnava per le campagne, se desiderava dipingere all'aria aperta.

Fiume è stato un'artista dai gusti opposti a quelli di Bufalino: ha scelto le rappresentazioni felici, «il manto multicolore della terra nel suo più sensuoso sbocciare»⁸, e le parole di ammirazione usate da Bufalino nel bellissimo *Fiume e la Sicilia*, hanno il sapore delle lettere agli amici che non si dimenticano.

Ma è col già citato Piero Guccione, altro amico illustre, che il critico Bufalino comincia a farsi sentire. Guccione, originario di Scicli, cioè della stessa «contea modicana» di Bufalino, è stato un rappresentante centrale del «gruppo di Scicli», e sul quale bene si espresse Renato Guttuso.

Guccione ha rappresentato il turbamento lento ma penetrante dell'uomo di fine Novecento. Bufalino non mancò di ammirarne la linfa soave che

⁸ Id, *Fiume e la Sicilia*, in *Pagine disperse*, cit., p.181.

distillava nei suoi impercettibili moti ondosi. Un'anima marina stretta ad un'anima celeste che giocano a costruire un imprecisato «apeiron» in cui la vista riesce infinitamente a creare.

Già, a «creare», giacché, come ci ricorda il comisano in *L'assoluto del cielo*, «vedere» significa «creare», o per meglio dire:

sottrarre il subbuglio dell'essere alla cecità del non-essere. Dipingere significherà quindi non solo creare due volte, ma rubare due volte, se è vero che in ogni pittore si nasconde naturalmente la figura bifronte di un ladro e di un dio.⁹

Ancora:

per Guccione il divino è dovunque, ma specialmente nelle peripezie della luce quando essa affila sulla pelle degli oggetti il taglio della sua spada. È qui che Guccione la coglie al varco con astuzie di bracconiere; ed è qui, nell'attimo in cui lo spionaggio diventa estasi e la vista visione, che nasce il suo laico misticismo. Il quale è un modo, il più semplice e il più nobile, di spogliare le cose d'ogni scoria storica per ricontemprarle virginee come nel riposo del settimo giorno o nella prima alba dopo il diluvio.¹⁰

Queste riflessioni intorno al lavoro di Guccione, potrebbero tornarci utili per intendere come per Bufalino, l'arte, nelle sue differenti forme, persegua un unico obiettivo: quello di riguadagnare «la purezza» per tramite della perfezione tecnica. Ed è una tecnica talmente raffinata quella di Guccione che conduce ad una specie di ecologia della visione. Guccione non era un vero «realista»: nei suoi bellissimi scorci di mondo ha cercato di ripulire il nostro pensiero da tutto ciò che era superfluo, offrendoci una vista limpida. Con il proposito silenzioso di voler minare, alle fondamenta, i trionfi pittorici e deliranti del Novecento. Di cui aveva amato le sperimentazioni, ma dal quale non ricevette mai la sicurezza che la verità potesse dimorare in un'orma di colore, piuttosto che in una filosofia qualunque.

⁹ Bufalino G., *Cere perse (L'assoluto del cielo)*, in *Opere. 1981-88*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 875.

¹⁰ Ivi, p. 877.

Di Fabrizio Clerici, invece, Bufalino non riesce a non ammirare quel connubio di cultura (vissuto pubblico) e coscienza (memoria individuale) in cui viene a costituirsi l'intera vicenda espressiva del pittore. Clerici era amico fraterno di Alberto Savinio, che apprezzava i suoi progetti, nonostante lo definisse «un personaggio stendhaliano», ossessionato cioè dal «desiderio», e non troppo smanioso di concludere quello che iniziava. Giacché concludere equivaleva a morire.

Clerici e Savinio, è già stato detto, si riconoscevano fratelli del sogno, di quel mondo onirico dove era possibile rivenire più complesse soluzioni alle frustrazioni del proprio vissuto: «non una costellazione di pittoresche metamorfosi, ma una macchina della verità capace di scorgere le intime linee di forza dell'universo nascoste dietro il subbuglio delle apparenze come gli scogli dal mare»¹¹.

«Non amo che il passato»¹² diceva Clerici, non basta questo ad avvicinarlo a Bufalino?

Certo, la ricerca del pittore è partita da più lontano: addirittura dall'Eden di cui «resiste in ciascuno ...l'aurea memoria»¹³. Si è mascherato da Minotauro, dietro la cui maschera l'umanità intera si cela: colpevole e vittima del proprio labirinto. Il mondo è un teatro sul quale ci dissanguiamo, prima che «una Medusa» arrivi a pietrificarci per sempre.

Clerici, così come Bufalino, osserva l'empietà a cui è sottoposto chi cerca di resistere all'irreparabile nulla. E nonostante il suo percorso resti fino alla vecchiaia colmo di metamorfosi, la pittura di Clerici al pari della scrittura di Bufalino non può che dirsi funeraria, in quanto rivendica come tema centrale il problema della morte. La riflessione sul Nulla è la sua vera latitudine, sulla quale cammina anche Bufalino, assieme alle maschere dei suoi personaggi. A cosa attribuire, se non a questo, quell'inclinazione tipica

¹¹ Id., *Saldi d'autunno (Latitudine Clerici)*, in *Opere* |2. 1989-96, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 786.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 787.

del Clerici di preferire «la passione dello sfacelo» alla geometrica castrofilia, una «caduta della linea» all'eccesso della regolarità? È la montaliana «maglia rotta» a cui egli mira: «la metastasi che intacca la buccia tiepida della vita». O come ricorrendo alla filosofia, sottolinea il comisano: «È come se l'Essere eleatico, lo sfero empedocleo, l'uovo primigenio... esplodessero di colpo, lasciando di sé sopravvivere questo o quel Colosseo imperfetto, un traliccio abbandonato, i frammenti di uno scoppio, il miraggio di una città dipinto sopra una nuvola»¹⁴.

Allo stesso modo, Bufalino si è occupato di artisti a lui più prossimi, o di altri compaesani. In essi, il comisano non ha smesso di ricercare la tecnica o la formula creativa adottata. È il caso di Virduzzo, del quale ha analizzato quei *Paradisi freddi* con le sue «matematiche estasi»¹⁵, i suoi volumi introflessi o estroflessi che richiamano «il simbolismo orfico ¹⁶ del cerchio»¹⁷, che non hanno altro scopo se non quello di scandagliare le «viscere fonde dell'essere»¹⁸, a volte usando, per l'appunto, il paradiso freddo di un'acquaforte.

L'algebra pittorica di Antonino Virduzzo s'ispira alla precisione fisica dell'atomo. Gli atomi presenti in ogni linea diventano quesiti di un mistero più sotterraneo e universale. Ad un analogo impegno espressivo, ma con esiti più miti, conducono le opere di Pino di Silvestro, pittore, acquafortista e incisore di livello. Nelle opere del quale il mondo torna ad essere «un alfabeto» da leggere in diversi modi. Attraverso una «salsapariglia... intrigante di fantasia e rictus»¹⁹, e che ci spinge verso una ricerca continua di nuovi sistemi di comprensione dell'universo.

¹⁴ Ivi, p. 789.

¹⁵ Id, *Pagine disperse*, cit., p.139.

¹⁶ Simbolismo ben presente anche al Bufalino che scrive all'amico Romanò: «...nella mia terra bruciata, nel mio cielo orfico e carnale, mi libererò in anella di vampa», (Lettera del 6 luglio 1944, in Romanò A. - Bufalino G., *Carteggio di gioventù*, a cura di Nunzio Zago, edizioni Il Girasole, Catania, 1994, p. 55).

¹⁷ Bufalino G., *Pagine disperse*, cit., p. 140.

¹⁸ Ivi, p. 139.

¹⁹ Ivi, p. 172.

Bufalino ha mantenuto un occhio vigile anche sulle incisioni di Domenico Faro e le acqueforti di Carla Horat. E questo non ci dice, forse, che egli cercasse in questo tipo di espressioni artistiche quel risultato geometrico, quel preciso bilanciamento degli spazi, quella raffinata oreficeria di vuoti e di pieni che accomuna gli incisori ai pittori e agli scrittori?

Nelle acqueforti di Carla Horat, Bufalino ammira un'artista che ha cercato di contaminare il suo sangue nordico col sale della Sicilia, inseguendo i suoi miraggi tra i palazzi di Noto. Stimolato dalla vista di quei risultati, il comisano ne elogia la profondità della «visione» e la notevolissima tecnica nelle incisioni²⁰.

Anche qui, Bufalino non appare un recensore banale e bonario, apprezza le opere dell'artista svizzera cogliendone però un radicale paradosso: quello che gli suggerisce che per quante contaminazioni possano esserci nell'arte, queste non riguarderanno mai le memorie storiche dentro cui cresce l'identità di ognuno. Tutto quello che c'è fuori dalla «memoria» è solo «un destino comune di solitudine e dolore»²¹.

Il lavoro di Bufalino sulla pagina, in fondo, non è diverso da quello degli acquafortisti che scelgono un'immagine da incidere per generare una matrice buona per la stampa.

Tutti gli artisti di cui parla e ammira l'opera, soprattutto i siciliani, mostrano un identico orientamento. Anche se non è possibile parlare sempre di una riconoscibile cifra stilistica dato che, in un'isola così «plurale», le differenze concettuali avvolgono gli artisti almeno quanto le differenze del paesaggio.

Qualcuno invece ha preferito «scrivere nel vento», con la sua calligrafia circolare. È Carmelo Cappello che ha creduto in una simmetria eccentrica e ripetuta. Da prima, capace di chiudere il vuoto, temendo gli spazi metafisici, ma, successivamente, certo di dare forma all'invisibile con

²⁰ Cfr *ivi*, p. 185.

²¹ *Ivi*, p. 186.

quell'occhio di plexiglas²² che ha iniziato a osservarci in modo inquietante e con cui Cappello ha decorato una delle ultime opere studiate dal comisano. Quando Bufalino parla di spazi metafisici nei quadri non lo fa mai con un sentimento di attesa positivo. Non confida nei ragguagli divini dell'umanità, egli cerca in ogni forma, ogni vaso ed ogni scultura il prodigio di una formula che squadri in modo definitivo l'universo dell'artista. È interessato, tuttavia, a scoprire quanto il contagio della realtà abbia contato nella formazione dell'opera d'arte studiata.

Per esempio, nei quadri di Giuseppe Colombo ²³, quella statica contemplazione dello spazio aperto che, anche senza protagonisti attendibili, mantiene una sua elevata potenza visiva, è il risultato di un «realismo» dal quale Bufalino si è sempre disimpegnato, ma di cui sa riconoscere i pregi.

²² Cfr. *ivi*, p. 147.

²³ Cfr. *ivi* pp. 161-2.

Dalla fine della «narrazione pura» alla produzione spuria

Non è stato semplice addentrarsi nella produzione spuria di Gesualdo Bufalino. Per farlo abbiamo cercato di aderire a quella infinita varietà d'immagini che la sua scrittura contiene, senza tentare d'interpretarla eccessivamente. È stato un bel modo di spiegare l'opera con l'opera: chiarire le idee di Bufalino con le immagini di Bufalino.

All'inizio della sua avventura letteraria, l'autore di Comiso chiarì di voler «giocare a travasare nella prosa tutti gli azzardi della poesia¹, senza per questo nuocere alle tensioni narrative. In altre parole, puntare su entrambi i tavoli dell'affabulazione e del “bel canto”, della retorica e degli affetti. Avrò fallito, ma ne valeva la pena»². Giustificando, in questo modo, l'uso di quell'intricato gioco di metafore, di allusioni e di citazioni, che tanto lo allontanavano dall'essenzialità espressiva e cartesiana del suo amico Sciascia.

Ora, però, nel giudicare l'opera di Bufalino, siamo portati a chiederci quanto quella cura espressiva, quell'ostinazione ad impreziosire la pagina, abbia appesantito gli obiettivi artistici, anziché aiutarli nello sviluppo³. Vero è che non può risultare semplice ad un professore di provincia, immerso nelle letture da tutta una vita, disimpegnarsi con leggerezza da quel che si conosce. In Bufalino, forse suo malgrado, è difficile trovare una suggestione che sia ‘naturale’ e non libresca o

¹ La cura “musicale” delle parole resta, tuttavia, l'aspetto più evidente, o come dice Pedullà: «Bufalino musica bene il recitativo e talvolta arriva stanco sulla romanza» (in Pedullà W., *Una sola guarigione*, Avanti!, 13 settembre 1981).

² Collura M., *Gesualdo nel paese delle meraviglie*, “Corriere della Sera”, 18 ottobre 1992.

³ Per quanto non manchi di sottolineare i meriti della prosa di Bufalino, Antonio Porta ha insistito su certi eccessi di “crome” nel recensire *Argo il cieco*: «Confesso che raramente mi accade di voler leggere un'opera di narrativa con tanto appetito. Ogni volta che posavo il libro ero preso da una certa smania di riacciuffarlo, perché in ogni pagina vi trovo qualche delizia; ma fino a un certo punto e mi sono chiesto perché a circa tre quarti del racconto cominciassi a provare una certa sazietà. Forse perché, come diceva il Leopardi, naturalmente citato da Bufalino, la felicità dopo un poco annoia, come la grande cucina e si ha voglia di cose più semplici. Ma un risultato tuttavia Bufalino lo ha ottenuto, ed è quello che si prefiggeva: di catturare e trasmettere almeno qualche fetta di felicità. Di più non si può», (in Porta A., *La parola felice*, Alfabeta, n.69, febbraio 1985).

comunque filtrata dalla letteratura che lui ha consumato⁴. Questo produce, spesso, nelle sue pagine, una sensazione di scarsa credibilità dei contesti⁵. Si sente immediatamente che i sentimenti in gioco sono recitati più che solamente ricordati. Ma la cosa pare non turbare l'autore comisano che seguita a girovagare, senza sosta, nei corridoi mentali delle sue biblioteche. Tendendo rarissimamente la mano al lettore, se non nelle famose *Istruzioni per l'uso* che hanno come unico scopo quello di ridurre all'osso le possibilità di critica intorno alla sua opera. In generale, guardandosi le spalle con «spericolati vademecum, glosse puntigliose, audaci autoinquisizioni, - dice Onofri, a proposito di - un autore che, per giunta, si è sempre dichiarato falsario, baro e contrabbandiere di parole».⁶

Ma, in fondo, perché non lasciarsi comprendere diversamente da se stesso? Anche a costo di perdersi, per un istante, e poi magari riguadagnarsi? A cosa è dovuta questa incessante definizione che Bufalino fa di sé? Detto poi che quelle '*Istruzioni*' non esauriscono nemmeno tutti i quesiti sulle sue pagine, intrise, come sono, dei poteri melodici di un Rigoletto e degli impenitenti ammiccamenti di un don Giovanni di Sicilia.

Nel cercare di capire Bufalino, allora, possono tornare utili le osservazioni di Emilio Cecchi contenute in *Messico*, nel punto in cui il famoso critico letterario c'informa di una sua visita al museo Navajo, e dell'ammirazione per alcuni manufatti esposti:

Quando una donna Navajo sta per finire uno di quei tessuti, essa lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda: 'affinché l'anima non le resti prigioniera dentro al lavoro'.

⁴ Già nelle lettere a Romanò, Bufalino ammette di sentirsi condannato ai vizi estetici della letteratura: «Io forse davvero non sono mai uscito dalla sfera d'un esercizio letterario anche quando ho creduto d'impegnarmi a fondo e di offrire anche la parte più custodita di me», (Lettera del 29 maggio 1946) in A. Romanò-G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, 1994, p. 125.

⁵ In *Autoritratti a richiesta*, Bufalino ammette: «l'affetto più urgente nella mia vita, e dunque nella mia opera, mi pare il sentimento della teatralità e dell'inverosimiglianza del vivere, e una conseguente curiosa presunzione d'inesistenza», in Bufalino G., *Saldi d'autunno (Autoritratti a richiesta)*, in *Opere/2. 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 863.

⁶ Onofri M., *A proposito di Argo il cieco*, in *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003, p. 164.

Questa mi sembra una profonda lezione d'arte: vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui si è persa la chiave.⁷

E poi ancora:

A forza di limare e calibrare, nel miraggio d'una compiutezza meticolosa, e povera di suggestioni naturali, di quante pagine abbiamo finito di farci un carcere, una gabbia. Ci siamo tirati la porta alle spalle. Da quelle vertiginose scacchiere di parole, da quelle tavole pitagoriche che quadrano da tutte le parti, non abbiamo saputo uscirne mai più.⁸

Per Cecchi il mito della quadratura formale, o del 'materialismo estetico', dovrebbe essere completamente dismesso a favore di un ritorno alla 'suggestione naturale', all'imprevisto meraviglioso, alla casualità dell'incontro col mondo. Tutto quello insomma che Bufalino, dentro le sue antropomorfizzazioni libresche, non riesce più a raggiungere.

In precedenza, lo stesso Bufalino si era esposto pubblicamente, con Matteo Collura, intorno a queste problematiche. Se fosse cioè una letteratura spontanea la sua o solamente ragionata:

Poiché la questione cruciale è sempre la stessa: quanto un'opera sia spontanea e quanto frutto di un calcolo, e se sia più verosimile Coleridge, che sognava i suoi versi, o Poe, che li progettava.⁹

E aggiungeva:

Io, come quasi tutti oggi, inclino verso il concetto del poeta ingegnere, ma concedo ugualmente un margine di mistero e di caso nella genesi di un'opera. Come in quella bella definizione di Jimenéz sulla poesia: 'Mistero in piena luce'.

Potrebbe fare al caso nostro, in questo senso, la riflessione sulla "natura dei refusi" che Bufalino compie in *L'inchiostro del diavolo*. Dove alla

⁷Cecchi E., *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, "I Meridiani", Mondadori, 1997, p. 587.

⁸Ivi, pp. 587-8.

⁹Collura M., *Bufalino: Io chirurgo e cavia della scrittura*, "Corriere della Sera", 13 ottobre 1988.

posizione di un Alberto Savinio che considerava gli errori delle “epifanie del profondo”, contrappone un perfezionismo alimentato dal principio che la scrittura non è una danza priva di regole. Se non che, alla fine dell’elzeviro, lancia un ammiccamento “agli errori di trasmissione che riceviamo”:

Forse veramente ogni segno che riceviamo o mandiamo è un errore di trasmissione, ogni messaggio ci viene da un *computer* programmato a ingannare, la lettera che il postino ci porta era per un altro, qualcuno ha scambiato le buste. Seppure non sia l’universo intero un refuso. Forse è Dio che ha pensato il mondo, ma è il diavolo che ogni mattina lo stampa: siamo scritti lassù, temo, da una portatile guasta¹⁰.

E questi “errori di trasmissione” non potrebbero essere paragonati alle “trame rotte” dei navajo alle quali ci sollecitava il Cecchi?

Massimo Onofri è stato tra i primi a chiedersi se l’autore comisano fosse solo uno ‘scrittore di parole’, un vecchio bibliofilo distante dalla realtà, e si è dato una risposta concisa e illuminante: «Bufalino è, sì, scrittore di parole, ma in quanto sembra avere troppa pietà per le cose»¹¹. Come se il mondo si fosse a tal punto impoverito da lasciare, come unica opportunità di bellezza, i fiori malati della nostra immaginazione.

È un fatto, però, che - ad eccezione del periodo della guerra - lo scrittore di Comiso si sia tenuto sempre lontano dalle vere trame della vita. Che fossero certi pudori idiosincratici, o il timore di cacciarsi in qualche imprevisto, è comunque accertato che gli unici viaggi che Bufalino ha compiuto sono stati quelli ‘intorno alla sua stanza’. Facendo un culto della propria ‘tana’, del torpore che emana una claustrofilia che si rispetti. Seppure non riuscisse a celare completamente un’angoscia e una disperazione sotterranee, o come lui ebbe a dire in versi e da ‘ingegnoso nemico di se stesso’:

Queste parole di un uomo dal cuore debole,
sorta di macchine o giochi per soffrire di meno,

¹⁰ Bufalino G., *Cere perse (L’inchiostro del diavolo)*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 844.

¹¹ Onofri M., *A proposito di Argo il cieco*, cit., p. 170.

ad altri uomini dal cuore debole:
coscritti balbuzienti, spretati dagli occhi miopi,
guitti fischiati, collegiali alla gogna,
re in esilio invecchiati a un tavolo di caffè,
che un giorno finalmente un sicario pietoso
aiuta dietro un muro, con un coltello...¹²

In queste parole si riconosce un'inclinazione leopardiana alla sofferenza. Un analogo patimento nel sentire misto a un desiderio di morte come liberazione. A leggere, poi, le interviste rilasciate da Bufalino sui giornali, più che alla devozione per certi fasti estetici, ci si accorge dell'attenzione che egli rivolge alla 'Storia dell'Uomo' che è inscritta nella Letteratura, tralasciando quella intorno ai fatti politici ed economici (che puntualmente misconosce). La storia 'scelta e giudicata' dai manuali scolastici non lo interessa: è la vicenda dello 'spirito' a riguardarlo. Il confronto con le ambiguità dell'animo che solo l'arte riesce a indovinare, se non a chiarire.

Talvolta, però, è lo stesso Bufalino a sollecitare un superamento della 'metafora' per rinvenire l'individuo che si affanna a 'riessere'. Un'operazione contraddittoria e tutt'altro che semplice, considerato quanto, nella sua prosa, gli scenari fisici e metafisici restino intrecciati. Specie in prossimità di quelle zone di pensiero in cui l'Io-scrittore declina il narrato col narratore, producendo un'identificazione che dimostra quanto anziché 'agire' sia troppe volte 'agito' dalla sua cultura letteraria.

Allora, non sappiamo più chi è la persona o il personaggio. Le due figure si uniscono come a simboleggiare un'insubordinazione o un'inettitudine al vivere: «Lodato sia don Chisciotte! Che seppe con tanto anticipo di secoli riconoscere un furibondo gigante sotto la maschera di un innocente mulino»¹³. Ed insieme ai personaggi, egli prende in ostaggio le stesse metafore dei suoi testi più adorati. E queste diventano modi di disimpegnarsi dalla verità tradizionale, come da un limite, giacché «una

¹² Bufalino G., *L'amaro miele*, in *Opere 1981-88*, cit., p. 695.

¹³ Id., *Il malpensante*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1038.

verità è pericolosa quando non somiglia a un errore». ¹⁴

Detto questo, insomma, più che ai soli eccessi di estetismo espressivo, sarebbe il caso di rivolgere la nostra attenzione sui motivi all'origine di quella fiducia bufaliniana nella letteratura. A questo, infatti, e al suo sviluppo, si ricollegano le scelte formali sperimentate e adottate nella sua opera. Lo stesso Bufalino ammise: «... ho cercato di vincere l'angoscia con le euforie dello stile, cioè innalzando lo stile e innamorandomi delle parole ho cercato in qualche modo di medicare le ferite della vita, le ferite e l'angoscia della vita. In sostanza per me la scrittura è soprattutto una medicina» ¹⁵

Ora, dunque, tenendo a mente queste parole, ritorniamo ad un aforisma che Bufalino ripeteva spesso: «Oh veramente ha ragione quel tizio: la palla che lanciavi ragazzo, mentre giocavo nel parco, non ha ancora toccato il suolo» ¹⁶. Il 'tizio' di cui parla è naturalmente il Dylan Thomas di *Splendessero Lanterne*:

Ho udito molti anni di parole, e molti anni
dovrebbero portare un mutamento.
La palla che lanciavi giocando nel parco
non è ancora scesa al suolo. ¹⁷

La sfiducia nella Ragione e l'immagine del gioco infantile che permane sono, in realtà, l'ammissione di un'incapacità al cambiamento da parte del poeta inglese. Allo stesso modo, Bufalino condivide quel "desiderio di durata" del suo essere fanciullo nel gioco delle lettere. Il gioco verbale, come quello della palla, non deve terminare. Qualora la palla toccasse il suolo (o le parole raggiungessero la terra), infatti, sarebbe il bambino stesso a cadere, mettendo fine all'infanzia. E che la ricerca letteraria (o simbolica) di Bufalino sia legata a certi richiami dell'infanzia fu lo stesso autore a precisarlo durante il convegno tenuto a

¹⁴ Ivi, p. 1102.

¹⁵ M. Jakob, *Infedele è la memoria*, in Bufalino G., *Opere* |2. 1989-1996, cit., p. 1382.

¹⁶ Bufalino G., *Argo il cieco...*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 247.

¹⁷ Dylan Thomas, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1965, p. 37.

Taormina nel 1988¹⁸. Nel quale, tra i diversi strumenti di analisi e approfondimento critico offerti ai suoi uditori, non mancò di segnalare il racconto intitolato *Felicità del bambino punito* come il capitolo della sua produzione più ricco d'informazioni intorno alle ragioni della sua scrittura: «È la storia di un bambino che viene chiuso in una stanza per una colpa qualunque. La prima cosa che fa è di chiudersi dentro a sua volta, tirando il chiavistello. Non intende correre il rischio di una remissione tardiva, di un'amnistia non voluta. Siano loro, gli altri, a restarsene fuori, in castigo, esclusi dalla sua vita, suoi prigionieri, senza saperlo»¹⁹. Così, quel bambino chiuso in soffitta si consola contemplando il proprio intimo universo.

Il racconto è stato proposto, con qualche differenza, sia in *Calende Greche* che in *L'uomo Invaso*, a dimostrazione di quanto gli elementi biografici in esso presenti fossero rimasti al centro dell'attenzione dell'autore. Certo, i motivi dell'infanzia, come quelli della gioventù e della prima età adulta, altro non sono che suoni della memoria. Bufalino ha nei confronti della memoria un'attrazione istintiva, - lo si scorge dal continuo rimando a situazioni, persone o avvenimenti consumati. Ecco perché dicevamo che la sua lingua è sempre evocativa. Nelle sue pagine non c'è un vero movimento, una vera azione. Anche in *Qui pro quo*, che si presenta come un giallo sofisticato, 'l'azione' viene mortificata da subito: gli attori della vicenda galleggiano su futili arrovellamenti, allunati su non sensi che sfidano la resistenza del lettore.

Quando abbiamo parlato della poesia di Bufalino si è cercato di chiarire in che modo l'ammirazione per l'opera di Baudelaire avesse condizionato la scrittura del comisano, e attraverso quali forme si fosse concluso quell'affrancamento dal modello francese. Il cinema, la fotografia e la pittura sono risultati essere nuovi e splendidi «paradisi

¹⁸ Gli atti di questo convegno sono stati editi nel volume: Bufalino G., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989.

¹⁹ Del Buono O., *Bufalino, il racconto per ricordare*, "Corriere della Sera", 22 settembre 1986.

artificiali» che compensavano l'assenza dell'ebbrezza alcolica o l'uso delle droghe dei *maudit*, ma è stata soprattutto la scelta della forma romanzo e di un linguaggio molto elaborato ad indirizzare il Nostro in un territorio espressivo in cui le esigenze prosodiche della poesia si sono sposate con la concretezza della prosa.

Lo si è già detto: la scelta poetica di Bufalino, che era nata in seno al simbolismo dell'autore dei *Fleurs*, aveva conosciuto uno sviluppo non dissimile a quello vissuto dalla letteratura europea del Novecento. La voce di Bufalino è cioè cresciuta insieme alla letteratura che leggeva e gli autori che apprezzava.

Il «discepolo di Baudelaire» è diventato adulto soffrendo e bruciando sui libri le stagioni della sua vita. Costruendo spartiti sonori, immagini e rime spesso allusive, se non - come è stato dimostrato - propriamente in debito coi versi del francese.

Quel «vampirismo poetico», lo ripetiamo, ha anche orientato il pensiero dello scrittore siciliano. È stata l'assimilazione degli stessi modelli baudeleriani ha generare un intellettuale con la mente greca e il cuore decadente.

Certo, per un uomo cresciuto nella Sicilia ellenica veniva quasi automatico riascoltare le parole del Timeo, immaginare il volto dell'anima del Fedone, giocare, insomma, con la «teologia platonica» e i miti greci più antichi. Più complesso è stato invece, per Bufalino, guadagnare una prospettiva privata, un suo stile. Non c'è riuscito subito: ha dovuto faticare leggendo e rileggendo quanto più era possibile, costruendo e de-costruendo teorie letterarie, allenandosi o divincolandosi da certi paradigmi ereditati.

Alla fine, egli ha compreso che il mondo che aveva di fronte era forse il miglior mondo per uno scrittore: colmo di conflitti, di discussioni linguistiche, di pazzie artefatte, di indagini psichiche e mediocrità. Eppure, allo stesso tempo, quel mondo era il più difficile dei mondi in cui cercare di imporsi. La letteratura doveva fare i conti con quei nuovi «paradisi artificiali» che abbiamo citato, ma anche con altre diavolerie come la televisione pubblica.

Il suo più stretto amico, Angelo Romanò, col quale aveva condiviso il dolore della guerra e i primi fuochi della letteratura, cresceva ormai da tempo dentro le redazioni dei giornali, delle riviste o iniziava ad inserirsi nei programmi radiofonici e televisivi. Spesso, ne abbiamo prova nell'epistolario, sollecitava l'ex compagno di armi, sopravvissuto alla tisi, a lasciare la sua Sicilia per raggiungerlo a nord. Oppure lo pregava di collaborare a qualche numero della rivista L'Uomo o Democrazia. Bufalino accettava le sollecitazioni, inviava qualche poesia, un pezzo di prosa, ma senza credere troppo in quei suoi primi esperimenti. Decidendo di chiudersi in una vita stanca e monotona e coltivando la lettura e la scrittura come elisir di un'eternità solo abbozzata.

Non aveva abbandonato la letteratura, ma aveva scelto il modo meno compromettente per partecipare al gioco delle lettere: quello dell'osservatore ritirato e lontano, che aggiusta la lente sull'occhio per scorgere la perfetta rotondità della parola che sceglie. Così, quello che accadeva al mondo e alla gente del mondo a lui arrivava comunque rallentato, filtrato, disinnescato.

La *Diceria dell'untore* è il quadro di tutto questo periodo. Non è solo un'opera che parla di un reduce che sopravvive alla tubercolosi: è piuttosto il testamento di un noviziato lirico mai concluso.

Bufalino cominciò quell'opera scegliendo cinquanta parole in base al suono. Nessun progetto, solo l'idea di un ritmo. Vi lavorò in modo episodico, curando, negli anni, soprattutto gli aspetti stilistici. Sacrificando, forse, contenuti ai quali avrebbe potuto e dovuto dare più spazio. In questo senso, e dall'analisi che abbiamo concluso intorno al personaggio di don Vittorio e alla «questione della fede», possiamo ipotizzare che quello teologico sarebbe dovuto essere, (e in qualche modo lo è stato), il fulcro di tutta l'opera.

Ad ogni modo, quali che fossero gli intenti originari della *Diceria*, è curioso constatare quante insidie possano celarsi dietro tanta cura e grazia espressiva. Per esempio, è un fatto che i personaggi del romanzo si esprimano tutti allo stesso modo. Nessuno di essi, in realtà, possiede uno spessore psicologico o un tic preciso e tale da fargli meritare la

maschera di personaggio. Una critica simile viene mossa, spesso, ai libri di consumo, nei quali si registra l'apparizione (e la sparizione) di una quantità di soggetti poco credibili.

Tra i capitoli della *Diceria*, peraltro, si sente una eco troppo studiata: sì, è un'opera che fa ammissione di una certa teatralità, ma anche qui ci sarebbe molto da dire. Intanto, a quale teatralità si allude? Alla vita come teatro? Dunque la *Diceria* è una rappresentazione della realtà? O è un «teatro della memoria», inteso come «sogno» passato e futuro, ossia teatro di ciò che è stato o sarebbe potuto essere? Ancora: si tratta di un teatro della letteratura? Sul grande palco salgono le sentenze, le verità o le astute menzogne di tutti gli autori letti?

Immaginiamo che la risposta più serena da dare sia: la *Diceria* è tutte queste cose insieme. La *Diceria* non è una ma mille rappresentazioni teatrali in una. Dove, in sottofondo, non sentiamo il pubblico applaudire o piangere, ma riusciamo ad avvertire il respiro pesante del coro dell'Oresteia bufaliniana. Del resto, sono più i momenti in cui il reduce parla con se stesso che con gli altri personaggi, parla alla propria anima, diciamo, o al massimo, e per restare nella dimensione del palco, si rivolge ai coreuti invisibili che sente danzargli intorno.

Da qui però parte il nostro esperimento critico: chi saprebbe scindere, infatti, la solitudine che attraversa il cuore del reduce nella *Diceria*, dall'isolitudine di cui ci mette a conoscenza Bufalino nell'introduzione alle *Sicilianerie*?

La Sicilia causa ne sia un eccesso o un difetto d'identità – non fa che investigarsi e discorrere permalosamente di sé. Sofistica, interrogativa, superba, ora si presume nazione e ombelico matematico dell'universo; ora si accascia in una sorta di rancoroso stupore, che solo rompono di tanto in tanto fulmini di bellissima intelligenza.

Terra infelice, che ogni mattino a chi ci vive e ne scrive impone lo stesso monotono dubbio: se gli convenga, tappandosi occhi ed orecchie, eleggerla a proprio eroico eliso; o se debba mischiarsi, inzupparsene, ammalarsene, come l'innamorato che in un grembo infetto cerca di proposito l'assoluto di un'estasi e d'una morte²⁰.

²⁰ Bufalino G., *Saldi d'autunno (Sicilianerie)*, cit., p. 631.

Il comisano ritorna su questi concetti in tanti altri luoghi delle sue opere. Ma perché l'elzevirista, il saggista, il critico Bufalino dovrebbe seguitare a rivolgersi a noi con lo stesso tono di un reduce scampato alla guerra, alla tubercolosi, all'amore? E poi: perché la Sicilia è spesso definita una «terra plurale», fatta di uno, dieci, cento volti, ma se si parla di «infelicità» perde le sue differenze?

Sappiamo che quando riflette sull'«infelicità» della sua isola, il Nostro non si sta riferendo al fenomeno, per quanto gravissimo, della mafia. Anzi, più volte sollecitato, egli si è detto incapace di analizzare un problema così radicato e colmo di sfaccettature. Né Bufalino potrebbe condividere, ad esempio, la posizione di un Verga o di un Tomasi di Lampedusa sulla famosa «questione meridionale»: giacché per quanto sia capace di scorgere una disarticolazione preoccupante del potere affidato alle amministrazioni locali, non si sente uno storico o un moralista, né vanta i gradi del politico di lungo corso, diciamo pure alla Sciascia, capace di riconoscere ogni singolo trauma nella «cosa pubblica» per poterne discutere²¹.

Bufalino parla del «mal di vivere» dei siciliani²²: un senso del nulla che

²¹ Ci basti ascoltare quello che Bufalino scrive intorno al problema delicatissimo della giustizia nello splendido *Il giudice come eroe tragico*, per comprendere quanto il comisano si sentisse inadatto a parlare di certe tematiche sociali: «La giustizia? Ahimè!, è come invitarmi a parlare di un mistero teologico, di un tenebroso, angosciante Dio... E potrei cavarmela ripetendo una battuta di Flaubert: "Un uomo che giudica un altro uomo, è cosa che mi farebbe ridere, se non mi facesse pietà"; ma non faccio in tempo a scriverla che ne sento l'incongruenza. Poiché giudicare è altrettanto impossibile quanto indispensabile; almeno finché esiste un patto sociale e contegni che lo insidiano o lo violano; e finché si ritiene che una sanzione valga a punirli, quei contegni, epperò a frenarli», in ivi (*Il giudice come eroe tragico*), cit., p. 840.

²² A questo riguardo, potrebbe tornarci utile la lettura di *Quella difficile anagrafe*, in cui Bufalino ironizzando sui test di carattere psicologici utilizzati per comprendere sinteticamente quali siano le caratteristiche degli individui o delle collettività, redige un prontuario per definire «l'uomo siciliano» e la «sicilianità». Una lista di quattordici punti caratterizzanti nei quali, tra l'altro, potremmo ritrovare alcuni caratteri importanti della sua scrittura. Si parte dal «pessimismo della volontà», quello tipico di chi cerca di surrogare il fare col dire, e del quale Bufalino non è immune: come dimostra la sua claustrofilia. Passando per il «regionalismo sofisticato», espresso nella «complicità» che si erge «contro il potere o lo Stato», da sempre estranei all'isola. Giungendo all'ammissione che «l'orgoglio e il pudore» sono uniti da un nodo difficile da sciogliere, e che si esplica in quella «sensibilità» definita appunto «patologica» giacché soffre del «giudizio del prossimo». Lo stesso giudizio che può generare il «sentimento dell'Onore offeso» e la corrisposta vendetta. Le varie «contaminazioni» e l'idea della «malattia» come colpa e vergogna (*Diceria dell'untore*). Finché non si arriva al «sentimento del teatro» che mistifica la realtà e quello che accade, come il gusto di cifrare la propria comunicazione fino a farla diventare «omertà», oppure,

è patrimonio ereditato dalla filosofia greca e che in qualche modo, per poco che sia rimasto del raziocinio dei filosofi antichi, ancora e confusamente continua ad agire come mordente invisibile per rendere la vita il mistero che è sempre stata. In questo, forse, lo Sciascia di Racalmuto è stato agevolato da un senso pratico ed un'attitudine al confronto sociale differente, non scomoderemo le radici arabe, per quanto l'essenzialità del racalmutese, già altrove richiamata, influenza le sue scelte e non solo di scrittura.

L'infelicità di cui parla Bufalino è tuttavia qualcosa di ancora più profondo e sarà il tema dominante dentro tutti i suoi scritti. Ragion per cui non ravvisiamo differenze tra il tono della *Diceria* che medita angosciosamente sull'ultimo periodo della vita di un tifico con quella dell'elzevirista che scrive sui giornali o redige l'introduzione di un libro di fotografie. Il tema di fondo della scrittura di Bufalino è sempre lo stesso: cercare di occuparsi della propria solitudine. È questa l'infelicità tanto radicata in lui. Non la somma e la disperazione di fatti di cronaca, le amnesie delle istituzioni o il folklore funerario siciliano, quello di cui lui si occupa è fondamentalmente la solitudine che deriva dal percepire la propria vita come una quantità di momenti che non hanno la certezza di durare.

Ecco, allora, che in nome di quella "durata" a cui si auspica, la verità di un ricordo non sarà mai più attendibile del «sogno di un ricordo», dell'immaginazione di un ricordo. Possiamo, cioè, ricordare tutto quello che vogliamo: non è necessario che questo nostro ricordo sia stato "vero" per "esistere" in noi. Ed è per questo, lo ripetiamo, che Bufalino non ha creduto nella Storia, ritenendola un inutile collezione di fossili, indeciso se considerarla «un boia dai cento occhi o una sonnambula cieca?»²³

nutrire il proprio «estremismo orale» insieme «all'iperbole dei gesti». Così come «il sentimento della famiglia» e della «casa» sono intesi come essenziali prolungamenti della propria persona. Infine, i sentimenti della vita e della morte, dei «mutamenti» che sono inerenti a questi due estremi, che vengono sintetizzati nel binomio di luce e lutto, (cfr. Id., *La luce e il lutto (Quella difficile anagrafe)*, in *Opere 1981-1988*, cit., p.1146).

²³ Id, *Bluff di parole*, in *Opere* |2. 1989-1996, cit., p. 890.

La Storia ufficiale ragiona su mutamenti che, per quanto reali, si snaturano della loro umanità nel momento in cui sottostanno ad un sistema (o una ideologia) superiore. Così facendo negano l'assoluta libertà, irripetibilità e contraddizione di cui si compone ogni «singolarità» umana.

Ma giacché la riflessione sul tempo, in senso analitico, avrebbe richiesto a Bufalino una competenza ed un esercizio non solo stilistico ma anche concettuale di livello, allora il comisano ha preferito mischiare le sue riflessioni sul tempo col problema della «sicilianità» (o «infelicità siciliana»?). La quale si traduce, a conti fatti, nel tracciato di un'esistenza isolana che si nutre di quel «rancoroso stupore» capace di mutare la Sicilia in un «eroico eliso». Oppure, adeguandovisi, e lasciandovisi contagiare dal «connaturato malessere», fa dell'uomo siculo lo strumento e la voce di quella sua eterna «estasi di morte»²⁴.

Dunque: il problema della «sicilianità», e della connessa infelicità, è fondamentalmente un problema di percezione del mutamento: della visione, cioè, di cui ci serviamo per scorgere la marea del Tempo lambire o sommergere l'esistenza dei vivi.

Il «tempo della morte» è un tema ricorrente in tutte le opere dei maggiori scrittori siciliani. La difficoltà, nel caso di Bufalino, nasce dal fatto che non si tratti esattamente del «tempo della morte», ma per l'appunto del «tempo della solitudine» che si traduce in «tempo della dimenticanza». Il problema dunque non è la morte corporea, ma l'azzeramento del proprio passaggio sulla terra. Non era forse lo stesso patimento interiore che affliggeva il povero Sebastiano nella Diceria? Si veda il passaggio drammatico in cui confessava al reduce l'intenzione di compiere finanche un gesto orribile (schiaffeggiare un bimbo sconosciuto) pur di durare nella «mente» di quella persona anche dopo la sua morte:

Peccato» disse più tardi Sebastiano, e con gli occhi mi mostrò la luce. Alzai le spalle. Ricominciò: «Mi piacerebbe avere un figlio. Che dico? Una memoria qualunque in cui sopravvivere. Ma non ho nessuno. Voi stessi, tu, è questione di mesi. Voglio cercarmi uno, un

²⁴ Cfr., Id. *Saldi d'autunno (Sicilianerie)*, cit., p. 631.

bambino per la strada, per lasciargli una traccia lunga negli occhi. Gli darò uno schiaffo, gli dirò un'oscenità, una bestemmia di quelle che non si scordano, Voglio durare cinquant'anni ancora dentro di lui»²⁵.

Ecco dunque che anche per il malinconico Sebastiano non era un problema ricorrere ai trucchi o agli escamotage per vincere l'atrocità dell'oblio.

In fondo, quello dell'essere e dell'apparire era anche il problema di cui si era occupato Montaigne nei suoi *Saggi*²⁶, quando ammetteva che «la dissimulazione è fra le più notevoli qualità di questo secolo...»²⁷. Mostrandosi lungimirante (in questo ha preceduto Torquato Accetto) nel comprendere il ruolo della «menzogna» nella società degli uomini. L'ipocrisia è lo strumento che ha forgiato le masse e continuerà a forgiarle, nulla sfugge alla sua funzione: «l'innocenza medesima non potrebbe né negoziare fra noi senza dissimulazione, né mercanteggiare senza menzogna»²⁸.

Sicché, il «tempo del ricordo» non sfugge a questa regola. Anzi si serve della passione per quella «dissimulazione onesta» di cui si è spesso parlato per costruire una «memoria» che sia il più possibile condivisa²⁹. Così, tutto ciò che vi è compreso agisce per imbastire il grande teatro della morte.

Intorno alla produzione dei romanzi, però, abbiamo individuato delle differenze tra le volontà artistiche della prima produzione (1981/88), in

²⁵ Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 77.

²⁶ Il francese parla a noi da una finestra di fine Cinquecento, dopo la fuga nel suo castello di campagna, per stare lontano dalle incombenze della politica. A Montaigne era già chiaro quanto il «teatro della vita» si muovesse grazie a meccaniche ingannatrici ma accettate da tutti.

²⁷ Montaigne M., *Saggi*, traduzione di Garavini F. e note di Turnon A., Milano, Bompiani, 2012, p. 1235.

²⁸ Ivi, 1469.

²⁹ Nella costruzione della *Diceria dell'untore*, questo messaggio corre sotteso alla retorica e al ricorso costante del tono lirico. Certo, Bufalino vuole che l'opera comprenda tutte le forme dell'arte che egli ammira: l'opera lirica, il cinema, la pittura, la fotografia, la letteratura, la musica. Tutto vi è compreso e agisce per imbastire il primo grande teatro della morte. Si è fatto talvolta riferimento a quanto il comisano fosse rimasto a lungo persuaso che la genesi della *Diceria* dovesse essere quella del poemetto alla maniera della *Vita Nova* di Dante. La poesia al servizio della prosa e viceversa. Occorre ripetere, infatti, che per Bufalino, una vera separazione tra la poesia e la prosa non c'è mai stata. Solamente a livello di editing la *Diceria* dovette fare i conti con la separazione materiale dei due aspetti.

cui il tema della morte è dominante, insieme a quello amoroso. E la seconda produzione (1989/96), il cui tono funebre (fatta eccezione per la biografia semi-inventata di *Calende greche*) si alleggerisce nella scelta di contenuti sperimentali (*Qui pro quo*), di remake (*Il Guerrin Meschino*), o romanzi in mise en abyme (*Tommaso e il fotografo cieco*). Quando Massimo Onofri domanda a Bufalino se nei suoi lavori vi sia «una congiura tramata ai danni della favola e della finzione, della narrativa pura insomma»³⁰ non fa che anticipare molti dei risultati che questa ricerca tenta di ottenere. Su quale sia cioè il motivo che tiene insieme il Bufalino dei romanzi o dei racconti, con quello che compone elzeviri o saggi.

La ragione sta proprio nel fatto che l'ordine della «narrazione pura» è stato dismesso a favore, non dell'intreccio di personaggi inventati o semi-inventati, ma dell'assunzione del debenedettiano personaggio-uomo che si mostra al lettore con la stessa volontà del personaggio di Sebastiano che cercava una strategia per non essere dimenticato:

La vocazione al narrare puro, così attiva nel corso dell'Ottocento, ha dato i risultati trionfali e bellissimi che tutti abbiamo nella memoria. Ma, a partire dalla verminosa e stupefacente *Ricerca del tempo perduto*, una specie di discesa nell'imbuto della propria coscienza, in cui la narrazione viene sbriciolata negli attimi felici della reminiscenza, e a partire dell'Ulisse questa vocazione ha subito delle incrinature violente, delle quali oggi non è possibile non tener conto. Sicché la sfiducia che nasce inevitabilmente nello scrittore di fronte alle sue creature porta con sé, in modo altrettanto inevitabile, una crisi del romanzo stesso³¹.

Altrove, interrogato sullo stesso quesito, Bufalino ammetterà la «crisi del romanzo» ma non l'immediato decesso. Ma quello che a noi interessa è che Onofri aveva già inteso che la scrittura di Bufalino solo apparentemente trovasse nel «tema della morte» il suo nucleo portante. In realtà, dietro tutto quel «liberty funebre» e quel materialismo estetico, il critico viterbese sospettò esserci un'indiretta delazione della letteratura contemporanea, che agiva come una sotterranea energia

³⁰ Onofri M., *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista (7 marzo 1992), in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 30.

³¹ *Ibidem*.

sperimentale e si traduceva in una più riuscita scrittura frammentata. Nella quale si trovavano elementi ricorrenti, ma che tutto sommato viveva di suggestioni reali o immaginarie di cui il comisano si lasciava invadere il cuore e la mente. Una scrittura fatta di piccole ma dense esplosioni d'intelligenza: le quali, unite insieme, non smettevano di lasciare sulla pagina un reticolato di suoni brillanti ed elusivi.

Tuttavia, le sollecitazioni critiche di Onofri diventano ancora più interessanti se si considera, anche solo sinteticamente, la struttura che il comisano aveva pensato o è riuscito a dare alle sue opere. La *Diceria*, per esempio, nella sua versione data alle stampe, è stata completamente recisa da tutti i componimenti poetici che poi sono confluiti in *L'amaro miele*. *Argo il cieco* presenta un discutibilissimo canale binario³², in cui gli avvenimenti della trama vengono chiosati dai sentimenti malinconici del protagonista divenuto anziano. Ma che, a ben vedere, sono solo commenti e considerazioni private dell'autore, il quale non fa che interrompere il flusso del racconto³³. Nelle *Menzogne della notte*, più che di fronte ad un vero romanzo, assistiamo alla declamazione di quattro racconti che vengono uniti insieme dal proposito della cospirazione. *Qui pro quo* è un giallo sofisticato in cui la trama è bloccata fin dall'inizio, data la cervellotica silhouette della vittima (assassino?), malgrado tutti gli specchi simbolici del caso. *Calende greche* appare un omaggio al reduce della *Diceria*: una forma di prequel e sequel di fantamemoria. In *Tommaso e il fotografo cieco* la geometria frattale, eccentrica, a specchio, compie il suo passo ulteriore. L'ultimo romanzo di Bufalino, infatti, se si escludono le poche pagine di *Shah*

³² «Se dovessi trovare il limite del romanzo sta forse qui: che Bufalino non ha barato abbastanza, cioè non ha pigiato fino in fondo il pedale della finzione e tuttavia si è sentito in dovere di giustificarla anziché sbandierarla con l'umiltà di chi sa già che tutti sanno come «tutto è nulla». Il romanzo, infatti, è composto di XVII capitoli di cui cinque caudati da un bis in cui l'autore mette le mani avanti, si fa per dire, e uno che fa da cappello, contrassegno dal numero 0 e l'ultimo con coda raddoppiata. Ce n'era proprio bisogno? Io credo di no. Si era capito o si doveva capire tutto o quasi dal racconto e le chiose, ahimè, sono una tentazione didattica da evitare. Il personaggio protagonista, che fa il professore nella vita, lo fa un po' anche nell'arte», (in Porta A., *La parola felice*, art. cit.).

³³ «Insomma in questo sogno della memoria la «trama» va un po' per conto suo; quel che conta, come all'opera, è la musica», (in Mauri P., *Pensando a Grock*, La Repubblica, 9 gennaio 1985).

Mat, è l'apoteosi del «segmento narrativo» che ripropone se stesso dentro la finzione del doppio racconto. Un «segmento» di storia condominiale che non vuole sviluppare una complessa «linea narratologica» e si accontenta di affondare su temi ad alta densità simbolica come la «cecità» e il sentimento della «tanatofilia».

Tutti romanzi che, in verità, camuffano riflessioni, approfondimenti, e «zone carsiche» in cui il pensiero di Bufalino si insinua sperando di trovare acque più limpide, radici filosofiche e, forse, la stessa voce di Dio.

Se a tutto questo aggiungiamo le poesie, gli aforismi, gli elzeviri e i restanti componimenti spuri ai quali Bufalino si è dedicato, e che probabilmente sono i lavori a cui da sempre avrebbe voluto tendere, scopriamo che le riflessioni sollevate da Onofri intorno alla fine della «narrazione pura» e alle sue conseguenze, legittimano lo studio che stiamo compiendo su quella parte dell'opera del comisano non ancora canonizzata.

Per esempio, quando Bufalino si espone criticamente sull'opera e la vita di uno scrittore, lo fa più che per esigenze cognitive, per tracciare il corpo di una «biografia ideale» sul quale aggiustare l'abito della notorietà che sentiva un po' largo.

Questo espediente, unito alla reiterata e ostinata ricerca della citazione, ci ha indotto a sospettare che Bufalino cercasse nelle vite altrui, soprattutto, la traccia di qualche «menomazione artistica» sia esistenziale che scrittoria. Il capitolo dedicato al plagio e alla «dissimulazione onesta» andavano proprio in questa direzione. Ma anche nella composizione degli elzeviri, Bufalino non è immune dal desiderio diciamo pure «alimentare» di ricorrere all'esempio colto, alla voce dotta, per mettersi al riparo da critiche.³⁴

³⁴ Qualcosa di analogo troviamo anche in Emilio Cecchi, che componeva gli elzeviri proprio ricorrendo ad un dettaglio, una voce o una citazione di altri autori famosi. Che fosse anche la sua una fantasia che faticava a scatenarsi senza partire da un particolare altrui? Sia per Cecchi che per Bufalino non c'è una risposta univoca. Possiamo però ricordare che il comisano credeva che esporsi criticamente sull'opera di un collega fosse davvero salutare anche per il proprio lavoro. Ad uno scrittore, cioè, giova talvolta indossare i panni del critico. Si veda in *Divagazioni su Lampedusa e Stendhal*: «Non è insolito questo scambio di panni fra critico e scrittore³⁴. Troppo vicine sono le trincee

Gli elzeviri di Bufalino sono esercizi critici in cui sentiamo ancora più nitidamente agire il lavoro delle sue inquietudini. Sono come delle monadi di bellezza: piccoli universi di bravura compositiva. Certo, sono pagine molto dense e non sempre di facile decifrazione dato che impongono una conoscenza letteraria e culturale pregressa non comune. Ma, oltre a questo aspetto, quello che emerge, contrariamente ai sentimenti di «presunta inadeguatezza», è che Bufalino possiede una forte «autoconsapevolezza» del suo potenziale espressivo. Da non confondersi col narcisismo spicciolo col quale spesso viene etichettato il suo stile lirico. Non è una semplice ostentazione di linguaggio: è la voce di un autore che ha usato i libri come scalini per raggiungere un eremo imprecisato, è rimasto solo, e tutto quello che chiede è di essere ascoltato.

Ha raggiunto di fatto questo obiettivo, l'ascolto, con le prime opere. Quando arriva a scrivere sui giornali, invece, la sua solitudine ha già assunto il piccolo lenitivo del successo, ma non è ancora abbastanza. Allora Bufalino si affida ai miti letterari: cerca di perfezionare tutto quello che lo riguarda, ricorrendo ad una dostoevskiana tanatofilia che non ci convince del tutto. Nel senso che, nessuno trova strano che un anziano professore in pensione passi le sue giornate nel paese d'origine, altra cosa è credere che quella vita paesana fosse limitante per il suo spirito. In fondo, se si esclude un capitolo della *Diceria* e qualche

da cui i due si fronteggiano perché non avvengano, da ambo le parti, defezioni e travasi. Specialmente oggi che tende a sparire la specie del critico puro, insensibile alle lusinghe dell'immaginario, e che, viceversa, non si trova quasi più un romanziere o poeta che almeno una volta al mese non si travesta da recensore e saggista. Non è un male, credo. Giova al critico usurpare di quando in quando la condizione della controparte: come a un medico, per capir meglio un male, esser lui stesso malato; come a un detective, per vincere il crimine, abituarsi a pensare da criminale. Voglio dire che al critico giova, contro la resistenza che gli oppone, sanguinando in silenzio sul tavolo d'anatomia, quell'ingombrante *corpus delicti* che è l'opera d'invenzione, aggiungere alle solite armi di due occhi curiosi e d'un ingegno mimetico qualche poco di brio e di ghiribizzo fantastico. Giova altrettanto allo scrittore sfogarsi a scrivere d'un suo collega. Sia perché il commercio coi testi più alieni, l'uso variato del gusto, la disciplina concettuale a cui, volente o nolente, si sottopone, non possono non svolgere un'azione benefica sul suo lavoro; sia perché gliene viene una salutare inquietudine antagonistica. È raro che uno scrittore riesca giudice spassionato di un altro. Più spesso, a dispetto d'ogni lume logico e rigor filologico, egli con l'altro amorosamente collutta, in lui mette a repentaglio se stesso, cerca conferme e smentite a pro e contro di sé, si trova, si perde, si assolve, si dann», (in Bufalino G., *Saldi d'autunno (Divagazioni su Lampedusa e Stendhal)*, cit., pp. 724-5).

sentenza, in che momento Bufalino ha mostrato un'insofferenza reale per la sua vita siciliana? Siamo davvero convinti che quella «volontaria clausura» non sia un semplice topos letterario per celare la difficoltà di parlare direttamente della solitudine³⁵?

Da questo punto di vista, gli elzeviri rappresentano dei piccoli confessionali psicoanalitici dentro cui trovare tutte le risposte a questi quesiti. E grazie alla loro consultazione che capiamo come, al solito, il problema di chi si arrende alla vita ritirata è il costante e incontrollato sviluppo della malinconia.

La malinconia patologica che anima ogni parola di Bufalino non fa che consegnarci un autore incapace di accettare il problema del mondo: il suo perpetuo cambiamento. Era più facile da fanciullo, guardare l'Ippari è credere che il mutamento fosse interamente contenuto tra una riva e l'altra del fiume.

Divenuto adulto, tra i dolori della guerra e della malattia, era la ricerca della metafora perfetta l'unico scopo che gli rimaneva. Superata la tisi, le metafore naturali o di lui fanciullo si erano ormai estinte. Certo di alcune cercava di farne qualche buona mummia, o di resuscitarle, come in *Museo d'ombre* che, ricorda Onofri, «meriterebbe ben più

³⁵ In questo passo di *Tommaso e il fotografo cieco*, per esempio, troviamo una piccola lista di personaggi e figure storiche che hanno fatto vanto della «propria segregazione» e che il protagonista (Bufalino?) non riesce a non invidiare: «Poiché, parliamoci chiaro: io ho un bel volermi astrarre dalle vanità e brighe del mondo, fatto sta che ogni mattino il cronico buffo patema delle tasche vuote torna a ricordarmi che di soldi ho comunque bisogno per un sonnifero o un lassativo. Per non dire dei mille altri lacci che mi asserviscono al quotidiano e tarpano le ali della mia superbia e della mia libertà. Da qui nasce la sotterranea invidia che nutro per chi ha saputo far diventare leggenda e modello storico la propria segregazione. Penso a Iacopo Pontormo in un soppalco sbilenco, mentre tira su e giù il paniere delle vivande, poi subito torna a chiudersi in compagnia delle sue fisime solitarie... Penso a Fischer l'invitto, che perde infinite Est-Indiane contro se stesso su una scacchiera da tasca, in un bar del Minnesota o Vattelappesca... Penso a Gould, abbracciato al suo clavicembalo in una camera chiusa, con divieto d'accesso a ogni corrente d'aria e a qualunque intruso che non sia l'ombra di Bach che gli abita la mente... Tre eautontimorumeni, tre eccellenti agorafobi... Tre malati? Ohibò, no. Solo dei cercatori di solitudine come farmaco e benda dell'esistenza, anche loro, tuttavia, costretti a dividere le ore intime con le necessità sociali o comunitarie, e a tradire chissà quante volte l'assolutezza della propria passione.», (in Id., *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere/2. 1989-1996*, cit., pp. 478-9).

considerazione, capace com'è di serbare uno dei nuclei irradianti dell'intera opera»³⁶.

Eppure, il mondo muta continuamente: quello che sembra che l'uomo abbia conquistato, lo perde dopo due o tre generazioni successive. Stare dietro ad un mondo così veloce e accelerato, come quello novecentesco, non era semplice. Era più comodo rimanere in provincia a dolersi, sperando in qualche miracolosa coincidenza della sorte.

È difficile non credere che le cose siano andate proprio così. In fondo, quella di Bufalino può considerarsi un'altra parabola riuscita di chi ha preferito l'inattività creativa all'esperimento crudo della vita. Non che l'anonimato sia una ricetta di successo assicurato, e non ci pare nemmeno che i corsi di scrittura creativa premino gli scrittori alla ricerca di una lenta e composita scelta della propria voce narrante. I prototipi degli scrittori moderni sono tutti uguali: giovani o quasi, con uno stile di scrittura televisivo, muniti di una mediocrità brillante e alla ricerca di un pubblico senza pretese³⁷.

Del resto, Bufalino fu molto chiaro nel giustificare un certo tipo di livellamento verso il basso dei recenti prodotti letterari anche a causa della mancanza di quella che, solitamente, si definisce una «società letteraria»³⁸.

In *Firme per un silenzio*, Bufalino promuoverà addirittura una petizione a favore del “silenzio” di tutti gli autori italiani. Chiederà a tutti di non scrivere e pubblicare più un rigo, nella speranza che solo un «mutismo volontario» sarebbe riuscito a purificarci dalla discarica di rumori editoriali in cui si è trasformata la letteratura odierna:

³⁶ Onofri M., *A proposito di Argo il cieco*, cit., p. 170.

³⁷ C'è anche una classe di scrittori che prova ad «impastare liricamente» la propria prosa, nella speranza (talvolta nella presunzione) di preparare una pietanza diversa, declinando malinconie ed orrori con un tono serio e faceto (De Luca, Niffoi), quando non volgare (Santacroce). A proposito di questi scrittori, Massimo Onofri ha speso parole definitive, parlando giustamente di «retorica del sublime basso» (“l'impiego alto di una materia bassa”) fortemente diffusosi nel mercato di consumo. (Cfr. Onofri M., *La retorica del sublime basso: Salvatore Niffoi, Erri De Luca, Isabella Santacroce*, in *Fughe e rincorse*, cit., pp. 191- 2017).

³⁸ Bufalino G., *Non esiste più la coscienza comune di servire lo stesso Dio*, Nuova Rivista Europea, n. 10, ottobre 1983.

incappuciamo le stilografiche, disarmiamo Olivetti e Remington, dopo tanti corpo a corpo cruenti. E prendiamoci una stagione sabbatica, sperimentiamo per la prima volta nei secoli la Cassa Integrazione dell'Alfabeto.³⁹

L'invito a questo "ammutinamento espressivo" è visto dal comisano come fondamentale, se si vuole scongiurare un nuovo incendio della «biblioteca d'Alessandria». Quel luogo ideale in cui si sono recati, seppur solo mentalmente, tutti i grandi lettori del mondo.

Bufalino ricorre spesso all'immagine del rogo d'Alessandria, sia per promuovere, come in questo caso, una sana ecologia delle parole; sia per invitare i leggiadri consumatori della cultura letteraria a non abbassare mai la guardia, perché la decadenza bussava alla porta anche del più felice periodo storico.

Come nel caso di quella «nuova decadenza» ravvisata da Bufalino nella scollatura lenta ma inesorabile tra i fatti di cronaca e la tradizione isolana. Che è poi il motivo «dell'infelicità siciliana» spesso richiamato.

Sarà per questo che, ogni tanto, egli proporrà, diciamo pure poeticamente, un recupero mnestico dei miti più antichi della Trinacria. Persuaso che, se fosse possibile, bisognerebbe tornare all'origine di tutto. Alla genesi che soggiace al volto primordiale di quella terra, per capire quante occasioni la Sicilia ha lasciato inesplose per giungere al presente.

In questo "teorema Sicilia" si ricorre spesso al mito di Cola Pesce per trovare la ragione di un certo sviluppo antropologico e ambientale. Ma la trama mitologica alla quale si dovrebbe fare appello è lunga e interessa tutte le sicilie: quella terrena, marina, aerea e del fuoco.

La Sicilia potrebbe essere intesa anche solo interrogandone i colori. A patto di non dimenticare che il paesaggio siciliano «non è soltanto belvedere di albe e tramonti, ma anche esito di braccia, utensili, intelligenze». Esso è dunque uno scenario duplice: dove agli spazi selvaggi della natura si interpongono raggianti architetture.

Da ciò nasce per Bufalino un altro quesito importante: può, un

³⁹ Id., *Cere perse (Firme per un silenzio)*, cit., p 826.

paesaggio, possedere una valenza morale?

È questa forse la domanda più importante e che si ricollega al tema dell'infelicità. L'ambiente che abbiamo intorno condiziona davvero la nostra etica o essa resta sempre frutto di una scelta individuale? È possibile che l'agire di un normale cittadino siculo altro non sia che la restituzione di un significato, più o meno elaborato, che gli proviene dall'ambiente?

Pare di sì. Del resto anche Kant, nella *Critica della Ragion Pratica*, interrogandosi sui fatti della morale, capiva che l'unico modo di vedere una società moralmente equilibrata era quello di generare degli «automi del dovere»: degli individui capaci di inibire il proprio egoismo, sopprimendo le intenzioni particolari o quelle che derivavano dall'ambiente circostante, per perseguire un neutrale ma efficacissimo (a suo dire) agire morale.

Ma le cose sono più facili a dirsi che a farsi. Non c'è modo di osservare una tale società, nemmeno nelle trame della fantascienza i «freddi robot» agiscono senza dirigersi verso sicuri vantaggi.

La Sicilia plurale, naturale, figlia della sua lunga storia di guerre e conquiste, di contagi e cambi d'intelligenza, non può tacere la sua voce di madre terrena. Una voce ormai stanca e talvolta imbavagliata, ma mai spenta. Una voce che non smette di sussurrare all'orecchio dei poeti, dei romanzieri e degli artisti in genere il suo sanguinoso bisogno d'amore.

È quella voce che ha fatto essere Bufalino l'uomo che conosciamo. Schivo ma attento. Sofisticato ma dal temperamento gentile e paesano. Aperto ad ogni sollecitazione che gli derivava dall'esterno, eppure sempre restio a lasciare lo scoglio sul quale era nato, «dove i fatti contano meno delle fandonie private, dei romanzi e miti della memoria...»⁴⁰

Ecco allora l'adesione a quella pacata claustrofilia, piuttosto che agli imprevisti che ogni viaggio porta con sé. Ecco la volontaria negazione di ogni esplorazione del mondo, che ha generato una malinconia e quella

⁴⁰ Id., *Saldi d'autunno (Marlene, cinquant'anni dopo)*, cit., p. 835.

pressante solitudine di cui abbiamo parlato. Una solitudine che lo ha condotto al cospetto dei demoni che popolavano il suo inconscio, durante le sue insonnie lunari; o che lo hanno spinto in più di un'occasione sull'orlo del suicidio, nel momento di massimo sconforto.

Lo consolava, forse, e lo abbiamo in qualche modo già detto, l'idea che finanche Pirandello patisse dolori simili ai suoi e non causati dai propri nervi, ma da quelli della moglie⁴¹.

Bufalino riconosce in Pirandello quello “stemma” infelice tipico della “crisi novecentesca del soggetto umano”, che ha avuto un ruolo decisivo anche nella sua formazione. Al punto che in *Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello*, lo scrittore di Comiso ammise che per quanto Proust e Pirandello abbiano agito a diversi livelli sul suo pensiero e la sua scrittura, solo il secondo dei due è riuscito a scorgere con acutezza e penetrazione gli intimi congegni che muovono la sorte di ognuno di noi.⁴²

In quella «sicilianità» in cui la verità è cercata senza entusiasmo da Pirandello, oppure non è cercata affatto come nel caso di Bufalino, Sciascia ha agito da «poliziotto e inquisitore illuminato»:

Ne risulta un'immagine di Sciascia poliziotto e inquisitore illuminato; in modo diverso da Pirandello, il quale cerca la verità senza crederci e nel cui argomentare guizza assai spesso un lampo di funebre e stralunato rovello. Sciascia no, Sciascia insegue le sue prede con lucente, metafisico rigore. Ché se anche talvolta ci capita d'impuntarci davanti agli ingranaggi del suo pensiero, ci accorgiamo presto che la sua pagina può piacerci addirittura di più, quando la tesi

⁴¹ Si veda in *La lumaca sul fuoco*: «Pirandello visse gomito a gomito accanto a un intermittente delirio, in figura di aguzzino e di vittima, di carceriere e di carcerato, preso coi piedi in un vischio di gesti sbagliati, di malintesi invincibili, di specchi sfiguranti; stretto nella camicia di forza d'una presunzione di colpa; “agganciato” a una maschera che sapeva non sua; pupo e puparo insieme d'una recitazione infinita...», in ivi (*La lumaca sul fuoco*), cit., p. 667.

⁴² «Così ho concluso fra me e me che, se Pirandello è un cibo, mentre Proust è soltanto un vizio, io non posso fare a meno né dell'uno né dell'altro: così come tanti di mia conoscenza non sanno rinunciare né alla sigaretta né al pane. In sostanza, io concedo che Proust faccia solo vibrare certe corde voluttuose della musica e della memoria; mentre Pirandello scandisce la vertigine tragica del destino dell'uomo, denudandone e smontandone i nascosti congegni; concedo che in Proust si ascoltino solo fraseggi lunghi di cembali debussiani; mentre in Pirandello risuona la tromba severa dell'angelo del Giudizio; concedo tutto ciò, purché sia chiaro che entrambi gli scrittori partecipano, ognuno a suo modo, di quella crisi del soggetto umano che è lo stemma doloroso e glorioso del nostro secolo», in ivi (*Parole in occasione di un premio di provincia intitolato a Pirandello*), cit., p. 685.

non ci convince immediatamente. Forse è vero che il lettore debba essere più l'antagonista che il complice dell'autore. Forse il rapporto ideale fra l'autore e il lettore è la guerra.⁴³

Di fatto le scelte stilistiche di Bufalino, così ardite per il mondo dell'editoria al quale tardivamente si era aggiunto, dimostrano che il suo rapporto con la scrittura corrispondeva a quell'idea energica e battagliera che attribuisce alle pagine di Sciascia.

Non lasciamoci però convincere troppo dalla sua ostinazione ad amare la pagina sempre e comunque, finanche rinunciando alla comprensione. Questo è un retaggio della sua francofilia: di quel Giraudoux che agisce dentro la sua mente, ma di cui aveva criticato proprio quegli accessi che invece sembra ammirare in Sciascia. Significa, in altre parole, credere nel potere delle suggestioni ad ogni costo, più che a quello dei ragionamenti. Non che la letteratura sia questione di scienza, ma non è nemmeno un eterno palazzo di specchi.

Bufalino, però, si sente legittimato a fare della sua parola un castello per ragioni di difesa. Specie dopo aver assistito alla mutazione dei lettori odierni.⁴⁴ Ed è per sfuggire alle pretese di questi lettori che la lingua di Bufalino seguita ad omaggiare il passato: pigmentando la pagina di suoni dotti e coraggiosi. Ed ecco da cosa nasce l'accusa di narcisismo, dal non aver scorto l'autoconsapevolezza di un autore che non ha più fiducia nel mondo, sebbene non smetta di parlare di sé. Così leggiamo in *Pro domo sua*:

Anche se è vero che alla lunga, a forza di convivere con sé, ci si stufa; e si cercano, s'inventano controfigure da spedire in vece nostra alla gogna. Con due esiti possibili: che, poste allo sbaraglio, suscitino in noi per primi ripugnanza e disprezzo; o che l'intimità – così come nessuno ha naso per i propri odori – ci renda, nei loro confronti, indulgenti o complici o ignari. Donde una oscillazione perpetua (il doppio Io-Me è la più rissosa e mercuriale coppia di questo

⁴³ Ivi (*Il teatro improprio di Sciascia*), cit., p. 703.

⁴⁴ Si veda in *La marchesa uscì alle cinque...*: «Il lettore non dice più, per ripetere una distinzione di Vittorini: “Che bello, è proprio così!”, ma dice “Che bello, non avrei mai supposto che fosse così!” Non vuole, cioè, essere rassicurato, ma sorpreso e confuso. Il reato di verosimiglianza viene perdonato solo a condizione che s'accompagni a un valore aggiunto di meraviglia e d'incantesimo. Si è scoperto il fascino delle omissioni, delle vaghezze, delle attese, delle dilazioni; si stimolano le domande e gli orizzonti d'attesa e di desiderio», ivi (*La marchesa uscì alle cinque...*), cit., p. 870.

mondo) fra autoflagellazione e mitopoiesi, fra le seduzioni della cenere e la sindrome del piedestallo. Ciò nella vita, ma nella letteratura? Lo scrittore – questo narciso pettegolo – di chi parla se non di sé, quando pure finga il contrario? Tutti lo facciamo, sebbene in forma e misura diversa.⁴⁵

Le grandi rivoluzioni “umanistiche” si poggiano sempre sul debito contratto con la “tradizione” che si vorrebbe sgozzare. Il cuore stesso di ogni “avanguardia” si rivela una possibilità già contenuta nella memoria letteraria passata. Ecco perché in *Lampedusa a Roncisvalle*, Bufalino riesce a leggere *Il Gattopardo* di Tommasi di Lampedusa come un testo che non smette di essere attuale, nonostante il tintinnio delle sue splendide anticaglie.⁴⁶

Una fetta grande della tradizione è rappresentata dal capolavoro verghiano de *I Malavoglia*, in cui Bufalino ritrova un pessimismo del quale si sente figlio. Ed anzi, in *Giovanni “dalla Banda Nera”*, egli realizza che il problema di fondo della «sicilianità» è aver capito che la Provvidenza non riesce più a salvare nessuno:

Epperò ha visto troppe volte la speranza far bancarotta, far naufragio la Provvidenza... Né la sorte di ciascun uomo gli pare mai distinguersi troppo da quella del manovale che ambisce di diventare padrone; e s'affanna come un mulo su e giù per cave e trazzere, sporco di calcina nella barba lunga e sudata, con le reni e le mani a pezzi, ma con una forza di bestia, un cuore di leone per vincere, se ci riesce, la vita; e saprà solo alla fine d'aver scommesso su niente: il giorno in cui, sentendo un'altra bestia mordergli il fegato, volterà contro il muro la faccia per morire almeno da solo...⁴⁷

La dialettica hegeliana del servo-padrone è riproposta a dovere. Non come luminosa chiave di lettura della storia, ma come schema biologico

⁴⁵ Ivi (*Pro domo sua*), cit., p. 845-6.

⁴⁶ «Ma tanto più vicino a noi, il *Gattopardo*, per quel suo moderno corredo di sangue, cenere e lacrime: al punto che potrebbe essere apparso stamani alle stampe, senza concerto di sorta; si da collocarsi, paradossalmente, fra i testi della più arguta eresia sperimentale. Se è vero che avvolgersi nella bandiera dei padri può talvolta richiedere un'audacia maggiore di quanta abbisogni per scrivere di notte “abbasso” sui muri; e se è vero che a salvare un esercito (e magari una letteratura) giova talvolta, più di questa pattuglia di arditi in avanscoperta, quella retroguardia di paladini canuti, attorno a Orlando morente, nella gola di Roncisvalle», ivi (*Lampedusa a Roncisvalle*), cit., p. 719.

⁴⁷ Ivi (*Giovanni “dalla Banda Nera”*), cit., p. 712.

della miseria umana. In questa povertà è da rintracciare il vero carburante del mondo. Gli uomini si fanno trascinare dall'ostinata illusione di superare la propria indigenza, riuscendo a meritarsi una resurrezione materiale. E, a momenti, sembrano davvero raggiungere l'obiettivo. Finché non ci si accorge di aver solo attraversato un appagamento fasullo, che niente ha dato di diverso e che segnerà ancora più la distanza tra l'Es e il Super-Io di ognuno, producendo il delirio di credere vere le proprie bugie:

Erano state stagioni di effimera contentezza, quali ogni uomo, seppur non le abbia realmente vissute, si convince in sul tramonto d'aver vissute e ne piange⁴⁸

In quelle «stagioni di effimera contentezza», è stato utile nutrirsi di quei modelli classici (e non isolani) della nostra letteratura. Perché tra gli autori, esattamente come tra i cibi, ci sono quelli più nutrienti e digeribili e quelli più dannosi o che restano indigesti⁴⁹.

Per esempio, il debito letterario col Manzoni è immenso, anche se abbiamo altrove compreso che il rapporto che Bufalino ha con l'autore de *I promessi sposi* e di *Storia della colonna Infame* si basa su una sorta di maturo compatimento⁵⁰. Il comisano ammira i risultati della laboriosità manzoniana ma solo finché, per assurdo, rappresentano la risposta alle nevrosi che hanno da sempre accompagnato lo scrittore milanese.

Il Manzoni nevrotico, demitizzato, in qualche modo ridimensionato, risulta a Bufalino più familiare. Non solo per il riconoscimento di ansie

⁴⁸ Ivi, p. 715.

⁴⁹ Così, nello splendido *I conti col Manzoni*, ascoltiamo: «Vero è che Manzoni non è un autore come i tanti altri, commestibili, a cui ci lega un'intimità di ordine alimentare. Autori che si mangiano, si digeriscono, se ne trae l'alimento possibile. Oppure restano sullo stomaco, si è costretti a rimetterli. Oppure ancora ci attraversano come pappe di bario, servono solo a permettere radiografie più nitide dei nostri morbidi segreti; compiono cioè una efficace azione di delazione, ma di per sé sono neutri, inattivi... Manzoni no, Manzoni non si manda via, se entra in noi è per restarci», in ivi (*I conti col Manzoni*), cit., p. 732.

⁵⁰ Come altro intendere quel «pochi uomini hanno avuto, come Manzoni, commercio col cordoglio e col male, pochi hanno saputo, come lui, cucirsi difensivamente la vista l'eufemismo dell'illusione, prima, della rassegnazione, dopo», (in Id., *Cere perse (Ostaggio dello spavento)*, cit., p. 908).

simili, quanto perché lo sente, finalmente, fatto di «carne ed ossa» più che del marmo del suo monumento ⁵¹

Qualcosa di diverso accadrà per Leopardi e per tutto quello che la sua opera rappresenta:

Leopardi è altrove, disumanamente. Fiammeggia in ogni sua sillaba la brace e la luce di un'assunzione o perdizione celeste: come se ogni volta spiassimo la metamorfosi difficoltosa e altera di un angelo. Mentre Manzoni, l'impuro Manzoni, più si apparta più ci appare un nostro maggiore e doloroso fratello.⁵²

Il comisano rivedeva in Leopardi così come prima in Baudelaire, «un misterioso paradigma di sé», e non si stancò di avere per lui un atteggiamento di ammirata dipendenza⁵³. Al punto che, a distanza di anni, divenuto un grande appassionato di mostre di pittura e un fine critico d'arte, leggerà i lavori dei suoi artisti più amati, attraverso lo stesso sentimento del poeta di Recanati:

Sì, veramente l'opera di Clerici appare un solenne trionfo e tempio di morte. Dalla cui soglia, buttafuori e usciere implacabile, egli pare con Leopardi ripetere:

Sola nel mondo eterna, a cui si volge

ogni creata cosa,

in te, morte, si posa

nostra ignuda natura...⁵⁴

Per Bufalino, le riflessioni di Clerici si nutrono dello stesso tedio

⁵¹ «A questo Manzoni, dunque, mi sento prossimo. Al Manzoni che, secondo una testimonianza, se vedeva in giardino due ragni, ne catturava uno per buttarlo a impigliarsi nella rete dell'altro. Giocando a mimare la parte crudele di un destino o di un dio. Ancora il Manzoni che mi commuove è quello che, come riferisce la madre Giulia in una lettera, si sentiva prustianamente soffocare il cuore al ricordo di certi alberi della Maisonnette...», in Id., *Saldi d'autunno (I conti col Manzoni)*, cit., p. 734.

⁵² Id., *Cere perse (Ostaggio dello spavento)*, cit., p. 907.

⁵³ Sono *I conti col Leopardi*, infatti, che mostrano quale reverenza Bufalino abbia nei confronti del recanatese. Giudicando addirittura superfluo l'operato di quei critici che pensano di aver capito tutto del Leopardi solo attraverso lo studio della sua filosofia («E viene naturale chiedersi quanto resista, alla luce delle più recenti indagini critiche, quell'immagine virginea e dannata, come d'una brace e una luce che si consumino insieme»). Egli ha «saputo tradurre in carne di sillabe pensieri che sono anche favole e sogni», ed è perciò impossibile vigilare sulla sua scrittura senza perdere di vista qualcosa. In Id., *Saldi d'autunno (I conti col Leopardi)*, cit., p.742.

⁵⁴ Ivi (*Latitudine Clerici*), cit., p. 791.

leopardiano. Esattamente come faranno alcune opere di Piero Guccione, con le quali il comisano si sentirà ancora più in sintonia. Specie quando egli sottolinea il rapporto del pittore di Scicli con la «Natura» e «l'infelicità della storia»:

Così per Piero Guccione l'albero: la vita, la morte e la passione dell'albero, sotto la specie doppia e contemporanea di creatura vegetale, inscritta all'anagrafe della nomenclatura botanica, e di carrubo-Cristo, emblema e testimonia incarnato del mondo offeso. Viene alla mente una pagina di Leopardi, là dove parla di un giardino in primavera. Che appare radioso di colori e di vita; ma, ad osservarlo da vicino, confessa ad una ad una le stimmate della tortura che gli hanno or ora inflitto tramontane, solleoni, geli, morsi d'insetti, mani adunche, cesoie...⁵⁵

Da Guccione, Bufalino impara a riconsiderare una parte della sua «sicilianità»: quella più terrena. Le opere dell'amico, infatti, contengono messaggi semplici ma universali, come la denuncia del disfacimento della Terra: «ridotta da verde selva a deserto di dune gialle». Anche se l'intento di Guccione non è solo quello di mostrare il proprio «sdegno ambientale», quanto piuttosto quella di esprimere un «trasporto d'amore verso le radici invisibili del creato, verso ogni epifania ed evanescenza dell'essere».⁵⁶

Guccione era per Bufalino un pittore da prendere a modello⁵⁷. Ed anzi, dietro quel ricorso continuo alla grande letteratura del passato, Bufalino esprime un timore simile a quello di Guccione. Il fatto, cioè, che la vita monotona e malata di edonismo delle società industrializzate stia,

⁵⁵ Ivi (*Piero Guccione, Alberi*), cit., p. 806.

⁵⁶ Ivi, p. 807.

⁵⁷ In *L'assoluto del cielo*, l'analisi della maestria di questo artista, come nel caso della cecità di Borges, viene fatta corrispondere alle sue peculiarità fisiche: «Di che colore sono gli occhi di Piero Guccione?» si chiede il comisano, come se la risposta a tanta capacità di bellezza fosse congenita «all'occhio» che un autore ha avuto in sorte: giacché «il semplice vedere, è già un creare» si è detto (Cfr. Id., *Cere perse (L'assoluto del cielo)*, cit., p. 875). Ecco perché Bufalino si interessa ai commerci che il pittore di Scicli intrattiene con il Cielo, e il modo in cui segue le peripezie della luce. Nelle opere di Guccione sono presenti, oltre ai tanti orizzonti ritratti, i segnali di un misticismo laico. Uno strumento per liberare le cose del mondo da ogni residuo o sedimentazione storica e poter rigodere del loro aspetto originario. E dunque Bufalino ammira se stesso in Guccione? Oppure vi ricava davvero l'immagine di un mondo sospeso tra perdizione e innocenza? In entrambi i casi, la risposta è certamente positiva. In Guccione si nasconde lo stesso mal di vivere che attanaglia Bufalino e tanti altri siciliani. Al punto che non manca di definirlo «il pittore più leopardiano che io conosca» (ivi, p.878). La stessa espressione cara al comisano «luce e lutto» si coniuga, per sua stessa ammissione, col cuore della pittura dell'amico.

lentamente, cancellando la nostra umanità. E gli scrittori che hanno ereditato il destino delle nostre lettere, sembrano non occuparsi più delle nostre sofferenze. Motivo per cui, Bufalino, ha deciso di rimanere fedele ai suoi modelli antichi, quelli che il mercato editoriale aveva fatto estinguere.

Il fatto, poi, che il comisano camuffi con la forma romanzo tante delle ambiguità e delle pulsioni intellettuali che avrebbe potuto esprimere con componimenti dalla forma più contenuta dimostra che quando si affida alla tradizione letteraria ha in mente soprattutto quella poetica o le calligrafie brillanti dei rondisti e degli elzeviristi della prima parte del Novecento.

Il sospetto nasce dall'osservare certe scelte di scrittura: per esempio, le continue chiose e incursioni sulla pagina, a qualsiasi livello esse avvengano, sono indizio di una premura, quasi di un'ossessione: quella di voler mantenere desto il lettore con ogni sforzo. Anche se Bufalino, in realtà, vuole che il lettore sia perfettamente cosciente della messa in scena. Non desidera la «finzione assoluta»: non saprebbe che farsene di un lettore credulone. Egli non vuole esercitare un potere di controllo o di persuasione: desidera tenere desta l'attenzione del lettore perché vive con insicurezza la «forma romanzo», sicché ha fatto sua la lezione dei post-modernisti: quella che induceva a svelare gli ingranaggi della scrittura, scuotendo chiunque dalla potenza anestetizzante della vecchia narrativa.

I post-modernisti volevano mostrare l'inconsistenza di certi assiomi e invitare i lettori ad aprire gli occhi sulla «funzione calmante» di una certa narrativa. Per «funzione calmante» s'intende la modalità inibitoria che hanno le parole con cui si compone un intreccio, le quali: 1) possono convincere ad accettare una soluzione per via dei limiti delle nostre facoltà; 2) al contrario, persuaderci che non esistano «enigmi» e che tutto può avere una soluzione.

In entrambi i casi, la letteratura sembra operare un'azione consolatoria, che è l'aspetto che Bufalino ormai rifugge. Anche ne *Il Guerrin Meschino*, il remake a più alto coefficiente letterario e fantastico, proprio in prossimità del finale, Bufalino allega una poesia dedicata alle

stragi di Falcone e di Borsellino che sono l'emblema di quello che stiamo dicendo. La letteratura è importante, ma solo finché la realtà non esplode.

Qui pro quo fa la stessa cosa. Mostrando l'ingranaggio del libro giallo, si pone nei confronti del lettore con un presunto candore didattico. Quando di fatto, quel sofisticatissimo congegno letterario può schiudere tutto il suo vero potenziale solo nella mente di chi è un patito del genere.

Perché allora Bufalino ha utilizzato la forma romanzo, dopo essersi educato alla poesia ed essere divenuto consapevole di preferire le forme brevi?

La risposta più sensata che si possa dare è che i romanzi gli permettevano di generalizzare esperienze o stati d'animo sentiti come zone idiosincratiche della sua persona. In più: i romanzi sulla falsa riga dei poemetti gli consentivano di inseguire la bellezza della scrittura attraverso la scelta del ritmo. E poi perché, malgrado il principio di indeterminazione di cui ci siamo già occupati nel capitolo sulla memoria, chi scrive romanzi è sempre persuaso di poter mutare la vita del lettore per tramite di personaggi e trame inventate. Il romanziere non è minimamente attraversato dall'idea che tutto quello che è visto, letto e ascoltato da un altro essere umano possa venire modificato strutturalmente. Sicché, a Bufalino, la scelta della forma da dare alla propria scrittura doveva essere sembrata, alla fine, uno sforzo vano. Ma qualcosa doveva pur fare per placare quel suo intimo desiderio d'esibizione. Uno strano esibizionismo che deve essere differenziato dal «volgare narcisismo»: perché egli ha cercato tutta la vita di nascondersi e nascondere le sue velleità di scrittore, ma ha fallito e, stranamente, nel fallire è riuscito nel suo intento.

Le parole hanno smesso di essere dei mezzi per indagare le cose infinitamente grandi o piccole. Esse si sono fissate alle pareti dell'animo di Bufalino come tanti silenziosi ritratti del mondo. Dentro i quali scorgeva l'unica realtà che gli era rimasta, uno spazio alternativo al mondo esterno, in cui era intrappolato, forse, ma nel quale voleva restare chiuso, come quel bambino che, punito dai genitori, decide di

vendicarsi di loro chiudendosi a sua volta all'interno della sua solitudine.

Eppure la lingua di Bufalino non è semplicemente ricercata, se questo fosse vero, perché riusciamo a riconoscerla nel nuvolo di altre scritture raffinate che appartengono alla sua epoca? Forse per la ragione che spiegavamo all'inizio: ossia, per il fatto che la scrittura di Bufalino nasce da una prospettiva dolorosamente solitaria. Al punto che egli, rendendosi conto che il solipsismo al quale spesso gli autori si autocondannano rappresenta la morte artistica del loro lavoro, decide di inserire (nel testo) la sua «coscienza mediatrice» non come «fine» ma come «strumento di conoscenza» del contenuto stesso. Questo intento, talvolta, si perde quando non riesce a controllare la sua esuberanza espressiva o il vortice delle continue allusioni inter-testuali. Pertanto: quello che noi percepiamo come «stile Bufalino» è la distanza che corre tra l'uso «strumentale» di quella «coscienza mediatrice» e il suo eccesso.

Ogni volta che la scrittura di un autore non tende al bene del prossimo, non si mostra generosa nei confronti di chi legge, e non porta con sé un messaggio, non importa se vero o falso, purché sia onesto da elargire: ebbene, quella scrittura ha perduto se stessa. Più che essere figlia degli autori da cui dipende, ne risulta orfana.

Ma questa, per quanto appaia saggia, non è una lezione semplice da imparare. Una delle grosse trappole della solitudine è quella di spingere uno scrittore a scrivere per i suoi colleghi, mirando al raggiungimento di un'estrema raffinatezza. In quel caso, le intenzioni dell'autore non sono indirizzate a generare un'intimità psichica col lettore, piuttosto ad allontanare dubbi con una certa densità verbale⁵⁸ e il ricorso a roveli

⁵⁸ Risulta d'interesse, per comprendere meglio come Bufalino costruisca quella «densità verbale», ricorrere alla brillante *Lettera al proprio telecomando* in cui, tra le abituali finezze, egli ammette il vizio "audiovisivo" di comporre trame mentali in modo convulso, e nel groviglio di sapori e gusti altrui: «Non diversamente, durante il giorno, arrampicandomi sull'apposita scaletta, mi piace sempre più spesso estrarre dagli scaffali della mia libreria non questo o quell'unico libro da leggere o rileggere per intero, bensì molti, accozzati alla rinfusa, per assaggiarne qui una pagina, altrove un paragrafo solo, di un terzo solamente il formato, l'odore della carta, la copertina, i caratteri, la parola con cui comincia... Sì da comporre, per mio privato piacere, un guazzabuglio di suoni e sensi di cui io mi senta e sia l'insostituibile autore. È

inespugnabili⁵⁹.

Quando questo accade non dobbiamo lasciarci irritare, ma tornare a giovarci di quelle *Ragioni dello scrivere* intorno alle quali Bufalino si è interrogato in modo sublime:

Perché si scrive, mi chiedo. Perché ci si affanna a tessere sogni e raggiri, si dà corpo a fantocci e fantasmi, si fabbricano babilonie di carta, s'inventano esistenze vicarie, universi paralleli e bugiardi, mentre fuori così plausibile piove la luce della luna nell'erba, e i nostri moti naturali, le più immediate insurrezioni dei nostri sensi c'invitano al gioco affettuosamente, divinamente semplice della vita? La vita è innamoramento impulsivo di se stesso, credulo abbandono alle quattro dorate, virginee, felici stagioni.⁶⁰

Insomma: perché seguire il proprio immaginario dimenticando la vita che è a un passo da noi e può esser colta nella sua bellezza?

Forse perché la letteratura, - e torniamo ad un motivo iniziale - nell'immaginario comune, offre più garanzie di «durata» della vita reale. Dunque è questo il problema: vincere la morte. Morte e scrittura: ecco una connessione cruciale. Per quanto Bufalino demitizzi il principio romantico e classico delle presunte «immortalità letterarie», altrove, lo abbiamo detto, pare voler perseguire proprio il suo esplicito «Riessere».

Bufalino si nutre delle parole come di «maschere nere». Ragion per cui «scrivere rappresenta una colpa», e nessun autore può dirsi «innocente». Uno scrittore sa di vivere un'esistenza inautentica, spesso

l'insofferenza del *déja vu*, del *déja lu*, a suggerirmi queste risorse, un'insofferenza tipica negli anziani, zuppi ormai come spugne, e sordi a qualunque stimolo che bussi all'uscio della loro disattenzione» (in Id., *Saldi d'autunno (Lettera al proprio telecomando)*, cit., p. 812).

E questa compulsiva tendenza a mischiare ogni cosa era già presente nell'infanzia dell'autore di Comiso. Quando il padre ferraio, ma di buone letture, lo allenava all'uso di un vecchio vocabolario Melzi. Persuadendolo a credere che la forza di una persona consiste nel vigore del linguaggio che utilizza, o come si dice in siciliano: "*Cu avi linkua passa 'u mari*, ("Chi ha lingua per spiegarsi, attraversa qualunque mare"). In ivi (*Una mosca sul dizionario*), cit., p. 816.

⁵⁹ Al punto che, talvolta, potremmo attribuire al comisano quello che lui dice del suo collega Stefano D'Arrigo in *Codicillo a D'Arrigo*, a proposito della sua incredibile produzione di termini: «non chiederei più ad una macchina mitopoietica di così alte e legittime ambizioni una parsimonia impossibile...», (in Id., *Cere perse (Codicillo ad Arrigo)*, cit., p. 889).

⁶⁰ Ivi (*Le ragioni dello scrivere*), cit., p. 821.

nutrita di sogni e fantasie, eppure, talvolta, si diverte, narcisisticamente, nello «spogliarello» della propria anima su di un palcoscenico che ha il sapore della «gogna». Quando invece si potrebbe accettare «l'impunità del silenzio»: preferire di vivere la propria vita anziché «recitarla».

Del resto il comisano, per quanto vi ironizzasse sopra, faceva proprio il motto di Montherlant: «pubblicare un libro è come parlare a tavola in presenza della servitù»: ossia, si corre il rischio di esporsi:

Chi si fa obliquo voyeur di se stesso con uno specchio in mano ed uno dietro le spalle; nemmeno costui resiste alla tentazione di raccontare al mondo il suo narciso piacere e le mille soddisfazioni dell'ammutinamento.⁶¹

Un'affermazione dalla chiara natura borgesiana: come se la scrittura sia faccenda di abitanti delle tenebre e dei fondali onirici più vari: ma sempre in debito di felicità:

Questo vuol dire che si scrive per popolare il deserto; per non essere più soli nella voluttà di essere soli; per distrarsi dalla tentazione del niente o almeno procrastinarla.⁶²

Alla radice dello scrivere, dunque, ci sarebbe una situazione da smaltire, chiarire e superare: una colpa, per l'appunto. E in che modo superare? Per tramite di una pirandelliana assunzione di maschere. Sicché la genesi della letteratura, per Bufalino, non differisce di molto dalla genesi dell'uomo, secondo lo schema edenico del pentateuco. La scrittura come stemma e stigma di un dolore patito.

Cosa ci si guadagna a vedere le cose in questo modo?

Né più né meno quello che rivendicava Baudelaire, nell'incipit dei *Fleurs du Mal*, quando celebrava la sua «terribile benedizione» alla poesia. Similmente, per Bufalino, il vero scrittore è colui che è chiamato a testimoniare «la sua caduta», giacché lo scrittore è, in qualche modo, un eletto.

⁶¹ Ivi, p. 822.

⁶² *Ibidem*.

«Riessere, *this is the question*»⁶³, dicevamo: che era anche il desiderio dell'anima di Platone, smaniosa di riguadagnare, ricordando, i suoi trascorsi iperuranici. Potrebbe dunque quell'auspicato «riessere» bufaliniano, diciamo pure, in modo incosciente, rappresentare una «zona di luce», o quella studiata «prossimità al Bene» che tanto caratterizzano i percorsi della metempsicosi antica?

É un quesito interessante, specie perché «si scrive per battezzare le cose, chi le nomina le possiede»⁶⁴, anche solo misticamente. Come capitava all'uomo delle caverne quando «graffiva» sulla parete l'animale che avrebbe voluto catturare.

L'arte come «pratica magica» che serve a «profetizzare». Ma che lo scrittore sia un «legislatore del caos, guardiano della legge e insieme turbatore della quiete, un ladro del fuoco che porti fra gli uomini il segreto della cenere, una spia sacra, un dio disceso a morire per tutti. Ciò non vuol dire che scrivere è uguale a pregare?»⁶⁵

In altre parole, ciò che tiene insieme tutte le ragioni della scrittura è sempre e solo un «compito umanitario»: quello di sperare che esista «questo impossibile e riuscito colpo di dadi» che è la vita.

⁶³ Id., *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-88*, cit., p. 81.

⁶⁴ Id., *Cere perse (Le ragioni dello scrivere)*, cit., p. 824.

⁶⁵ Ivi, p. 825.

Bibliografia

SCRITTI DI BUFALINO CONSULTATI:

- Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, "La memoria", 1981.
Museo d'ombre, Palermo, Sellerio, "La memoria", 1982.
L'amaro miele, Torino, nuova edizione Einaudi, 1996.
Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile, Milano, Il Saggiatore, "Biblioteca delle Silerchie", 1982.
Argo il cieco ovvero I sogni della memoria, Palermo, Sellerio, "La memoria", 1984.
Cere perse, Palermo, Sellerio, "La diagonale", 1985.
L'uomo invaso e altre invenzioni, Milano, Bompiani, 1986.
Il malpensante. Lunario dell'anno che fu, Milano, Bompiani, "Nuovo portico", 1987; "Tascabili" Bompiani, 2004.
La luce e il lutto, Palermo, Sellerio, "La memoria", 1996.
Le menzogne della notte, Milano, Bompiani, 1988.
Il matrimonio illustrato. Testi d'ogni tempo e paese scelti per norma dei celibi e memoria dei coniugati (con la moglie Giovanna Bufalino), Milano, Bompiani, 1989.
Trittico [contiene *La panchina* di G. Bufalino, *Catarsi* di V. Consolo, *Quando non arrivarono i nostri* di L. Sciascia e A. Di Grado], a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Danzuso, Catania, Sanfilippo, 1989.
Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989.
Calende greche, ricordi d'una vita immaginaria, Bompiani, 1995.
Saldi d'autunno, Milano, Bompiani, "Nuovo portico", 1990.
Qui pro quo, Milano, Bompiani, 1991.
Pagine disperse, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991.
Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra di pupi, Milano, Bompiani, 1993.
Il tempo in posa. Immagini di una Sicilia perduta, fotografie di G. Iacono Caruso, F. Meli Ciarcia, C. Arezzo, C. Melfi, Palermo, Sellerio, "La memoria illustrata", 2000, con un'introduzione di D. Mormorio.
Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi, (con N. Zago), Milano, Tascabili Bompiani, 2008.
A. Romanò-G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, "Dioniso", 1994.
Bluff di parole, Milano, Bompiani, 1994; "Tascabili" Bompiani, 2002.
Il fiele ibleo, Cava dei Tirreni, Avagliano, "Il melograno", 1995.
I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38), Valverde, Il Girasole, "Le gru d'oro", 1995.
Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc, Milano, Bompiani, 1996; "Tascabili" Bompiani, 2003, con prefazione di S. Giovanardi.
L'enfant du paradis. Cinefilie, con prefazione di V. Zagarrìo e postfazione di A. Di Grado, Comiso, Salarchi Immagini, "I Lumière", 1996.

Per la compilazione delle note inserite in questo lavoro di ricerca si è preferito fare riferimento all'ordinamento delle opere presente nelle edizioni complessive:

Opere 1981-1988, con introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2001.

Opere/2 1989-1996, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, "Classici" rilegati, 2007.

SCRITTI SU BUFALINO CONSULTATI

1981:

Bàrberi Squarotti G., *C'è in Sicilia una montagna disincantata*, "Tuttolibri", 28 febbraio.

Giuliani A., *E su Orfeo sventola bandiera gialla*, "la Repubblica", 23 aprile.

Guglielmi A., *Uno scrittore che vive i ricordi come se fossero vizi*, "Paese Sera", 18 maggio.

Marabini C., *Un "delatore" di classe*, "Il Resto del Carlino", 4 aprile.

Madrignani C.A., *Diceria dell'untore*, "Belfagor", a. XXXVI, n. 5, 30 settembre, pp. 613-614.

Monastra R. M., *La diceria dell'untore ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, "Le forme e la storia", gennaio-agosto, pp. 367-376.

Pampaloni G., *Memoriale sulla giovinezza*, "il Giornale", 15 marzo.

Pedullà W., *Storia di una malattia e di una sola guarigione*, "Avanti!", 13 settembre.

Siciliano E., *Sulle soglie della notte*, "Corriere della Sera", 19 marzo.

Spagnoletti G., *Fra vanagloria e spavento*, "Il Tempo", 11 aprile.

1982:

Arpino G., *Tra orgoglio e pudori*, "Il Giornale", 13 giugno.

Castelli E., *Doloroso testimonia*, "La Nacion", 28 marzo.

Giudici G., *La Bovary? E' scappata con Bezukov*, "L'espresso", 6 giugno.

Lanuzza S., *Poesia nella stanza degli specchi*, "Il Ponte", a. XXXVIII, pp. 911-936.

Minore R., *Appassionato cronista di tempi memorabili*, "L'informatore librario", a. XII, nn. 5-6, 15 maggio-15 luglio, p. 19.

Nigro S., *Kermesses siciliane*, "Mondoperaio", a. XXXV, n. 5, maggio, p. 147.

Orengo N., *Madeleines dalla Sicilia*, "La Stampa", 21 aprile.

Papa E., *Lo splendore barocco*, laboratorio scienze lettere arti, gennaio-marzo 1982.

Sciascia L., *Bufalino, dicerie in versi*, "Tuttolibri", 5 giugno.

Siciliano E., *Scritti su carta da macero*, "Corriere della Sera", 12 settembre.

1983:

Amoroso G., *Narrativa italiana 1975-1983*, Milano, Mursia, pp. 248-252; pp.290-292.

Mejer-Jaeger G., *Ein Sizilianischer "Zauberberg"*, "Neue Zoercher Zeitung", 13 gennaio.

Esposito E., *Un'annata poetica fra lingua e dialetto*, "Belfagor", a. XXXVIII, n. 1, 31 gennaio, p. 114.

Siciliano E., *Quando tradurre è una medicina*, "Corriere della Sera", 8 maggio.

1984:

Sciascia L., *La memoria è una musica*, "L'espresso", 23 dicembre.

1985:

Arpino G., *La vita? è una bambola truccata*, "il Giornale", 7 gennaio.

Cucchi M., *Siciliani in ... carta e ossa*, "l'Unità", 7 marzo.

De Michelis C., *Bufalino si specchia*, "Il Gazzettino", 9 febbraio.

Fusco M., *Pouquoi faut-il mourir?*, "La Quinzaine littéraire", 16 giugno.

Guglielmi A., *Quell'amore così disperato*, "Paese Sera", 28 marzo.

Manacorda G., *La sconfitta di Shahrzad*, "Il Tempo", 18 gennaio.

Mauri P., *Il sogno siciliano*, "la Repubblica", 9 gennaio.
Siciliano E., *Memorie di un'estate di passione*, "Corriere della Sera", 2 gennaio.
Spera F., *La memoria che non ripete*, "L'Indice dei libri del mese", a. II, n. 3, aprile, p. 14.
Visage B., *Fleurs du mal siciliennes*, "Le Monde", 31 maggio.

1986:

Addamo S., *Una scrittura rotonda*, La Sicilia, 4 luglio 1986
Bertacchini R., *Delazione, gioco di frode e verità*, "Messaggero Veneto", 6 maggio.
Di Biase C., *Poeti e scrittori ritratti in controluce. "Cere perse", una raccolta di elzeviri*, "L'Osservatore Romano", 19 gennaio.
Giovanardi S., *Ultimo venne il tarlo*, "la Repubblica", 31 maggio.
Prete A., *Fantasmalibreschi tra le pagine di Gesualdo Bufalino*, "il manifesto", 22 aprile.
Pellegrini E., *Per correggere la storia*, Inventario, ottobre 1986.

1987:

Bertacchini R., *Lunario per un anno di umori e malumori*, "Messaggero Veneto", 21 marzo.
Laurenzi C., *"Ricette" folgoranti d'un poeta pudico*, "il Giornale", 8 marzo.
Nascimbeni G., *Diario di lune mutevoli*, "Corriere della Sera", 27 marzo.
Piga F., *Le "Cere perse", ovvero il miele amaro di Bufalino*, "Italianistica", a. XVI, n. 2, maggio-agosto, pp. 275-280.
Zago N., *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo.

1988:

Arpaia B., *Bugie a più voci prima dell'alba*, "Il Mattino", 5 luglio.
Baino M., *Baudelaire e Bufalino per Poe*, "Il Mattino", 5 luglio.
Barilli R., *Stroncatura di Bufalino e Loy*, "Alfabeta", a. X, n. 113, ottobre-novembre, p. 11.
Bertacchini R., *Decamerone notturno in attesa di morire*, "Messaggero Veneto", 11 giugno.
Castejon E., *Explicar la vida*, "El Pais", 13 novembre.
Chiusano I., *L'ombra di Dumas*, Il nostro tempo, 3 luglio 1988.
Citati P., *Bufalino, cannibale divoratore di libri*, "Corriere della Sera", 22 aprile.
Corti M., *Aspettando la ghigliottina*, "la Repubblica", 28 aprile.
Fasola A., *"Dicerie" in attesa dell'alba*, "l'Unità", 8 giugno.
Mondo L., *Bufalino, la vita dietro le menzogne*, "Tuttolibri", 30 aprile.
Mondo L., *Beffatori e beffati*, prefazione a *Le Menzogne della notte, Club degli Editori, "I Premi Strega", Milano, 1988*.
Onofri M., *La morte, invidia degli dèi*, "La Voce Repubblicana", 12-13 maggio.
Onofri M., *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, "La Voce Repubblicana", 6-7 maggio 1988
Pampaloni G., *Nel labirinto fatto di specchi*, "il Giornale", 10 aprile.
Pellegrini E., *Narrativa impura*, Il ponte, novembre- dicembre 1988.
Porzio D., *Inesorabile attuale*, "Panorama", 10 luglio.
Porzio D., *Barocco naturale*, Corriere della sera 6 marzo 1988.
Ravidà A., *Il sale siciliano di Bufalino*, "La Stampa", 19 marzo.
Ruozzi G., *Le massime di un malpensante, fra libri, giochi, ricordi*, "Studi e problemi di critica testuale", n. 36, aprile, pp. 181-216.
Sciascia L., *Le tentazioni dell'attualità*, "La Sicilia", 24 aprile.
Siciliano E., *E i patrioti tradirono*, "Corriere della Sera", 3 aprile.
Turchetta G., *Storia, menzogna, attualità*, "Linea d'ombra", a. VI, n. 29, luglio-agosto, pp.20-22.
Zagarrio G., *In falsetto*, Molloy, Ottobre- novembre 1988.
Zago N., *L'abisso delle apparenze*, "La Sicilia", 24 aprile.

1989:

Amoroso G., *Profilo di Bufalino*, in appendice a G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormina, Agorà, pp. 175-206.
Fernández D., *Leer para infectarse*, "El País", 5 novembre.
Pasti D., *Matrimonio alla siciliana*, "la Repubblica", 23 settembre.
Pischedda B., *Istoriar romanzi*, "Belfagor", a. XLIV, n. 2, 31 marzo, pp. 194-202.
Queffélec Y., *Shakespeare sicilien*, "Le Nouvel Observateur", 23 settembre.

1990:

Bradfield S., *They fibbed their heads off*, "The Independent", 9 giugno.
Castagnola R., *Gesualdo Bufalino. La vita come menzogna, la parola come epitaffio dei sogni*, "Cenobio", a. XXXIX, n. 3, luglio-settembre, pp. 228-236
Leppman W., *Orpheus auf dem Autofriedhof*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 26 gennaio.
Marchetti G., *La stoccata e l'allusione*, Gazzetta di Parma, 6 giugno 1990.
Pazzi R., *Bufalino e Sicoli: racconti dalla vita interiore*, "Corriere della Sera", 25 novembre.
Rees J., *They tread on my dreams*, "The Times", 21 giugno.
Stoye R., *It concentrates their minds wonderfully*, "Literary Review", luglio.
Traina G., *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino*, "Siculorum Gymnasium", n.s., a. XLIII, nn. 1-2, gennaio-dicembre, pp. 239-271

1991:

Baronian J.B., *Bufalino: la race des grands*, "L'Express", 19-21 febbraio.
Braudeau M., *Le don d'insularité*, "Le Monde", 1° marzo.
Bo C., *Anche gli esperti possono sbagliare*, Gente, 1991.
Collura M., *Don Gesualdo, apprendista mastro*, "Corriere della Sera", 27 ottobre.
Della Valle V., *La lingua di Gesualdo Bufalino*, "Studi Linguistici Italiani", a. XVII, n. 2, pp. 282-294.
Gramigna G., *Tutto conforme ai canoni l'esordio poliziesco di Bufalino*, "Millelibri", a. V, n. 47, ottobre.
Isenschmid A., *Vor der Hinrichtung*, "Die Zeit", 3 maggio.
Onofri M., *L'isola delle ombre*, La voce repubblicana, 4-5 luglio 1991.
Piras N., *La parola scomposta. Aspetti della civiltà letteraria negli anni Ottanta*, Cagliari, Castello, pp. 325-326.
Raboni G., *Non dateci il colpevole*, "L'Europeo", 9 agosto.
Satta L., *Zolla di stadio nel cielo*, Il Giornale, 22 settembre 1991.
Tedesco N., *La musa che finge*, La Sicilia, 10 luglio 1991.
Zago N., *L'arte dello straniamento*, Il Giornale, 22 settembre 1991.

1992:

"Nuove Effemeridi", numero speciale dedicato a G. B., a. V, n.18. Interventi precedentemente pubblicati di L. Carluccio (1979); G. Turroni (1979); M. Collura (1981); G. Bàrberi Squarotti (1981); L. Conti Bestini (1981); A. Giuliani (1981); A. Guglielmi (1981); C. Marabini (1981); R.M. Monastra (1981); G. Pampaloni (1981); W. Pedullà (1981); E. Siciliano (1981); G. Spagnoletti (1981); G. Arpino (1982); E. Castelli (1982); G. Giudici (1982); R. Minore (1982); N. Orengo (1982); E. Papa (1982); L. Sciascia (1982); G. Meier-Jaeger (1983); G. Arpino (1985); M. Cucchi (1985); C. De Michelis (1985); A. Guglielmi (1985); G. Manacorda (1985); P. Mauri (1985); E. Siciliano (1985); B. Visage (1985); S. Addamo (1986); R. Favaron (1986); S. Giovanardi (1986); G. Pacchiano (1986); E. Pellegrini (1986); A. Prete (1986); R. Bertacchini (1987); C. Laurenzi (1987); G. Nascimbeni (1987); F. Piga (1987); R. Barilli (1988); R. Bertacchini (1988); E. Castejón (1988); I.A. Chiusano (1988); P. Citati (1988); M. Corti (1988); L. Mondo (1988); G. Pampaloni (1988); E. Pellegrini (1988); D. Porzio (1988); G. Ruozzi (1988); L. Sciascia (1988); G. Zagarrìo (1988); D. Fernández (1989); Y. Queffélec (1989); S. Bradfield (1990); W. Leppmann (1990); G. Marchetti (1990); J. Rees (1990); R. Stole (1990); G. Traina (1990); J.-B. Baronian (1991); C. Bo (1991); M. Braudeau (1991); A. Di Grado (1991); G. Gramigna (1991); A. Isenschmid (1991); M. Onnofri (1991); G. Roboni (1991); L. Satta (1991); N. Tedesco

(1991); N. Zago (1991); G. Amoroso (1992); G. Barberi Squarotti (1992); A. Fasola (1992); G. Marrone (1992); D. Chambet (1993). Interviste di L. Sciascia (1981); M. Onofri (1992). Pagine tratte dall'opera dello scrittore. B. Luchetta, *La beffa*, fumetto ispirato a *Le menzogne della notte*.

Amoroso G., *Le varie età dell'uomo*, "Gazzetta del Sud", 25 febbraio.

Almansi G., *Bufalino romanziere di se stesso*, "la Repubblica", 6 agosto.

Barberi-Squarotti G., *L'uomo moderato*, La Stampa, 29 febbraio 1992.

Corti M., *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, "Classici" Bompiani, pp. VII-XXX.

Fasola A., Il cuore delle parole, L'Unità, 16 marzo 1992.

Marrone G., *Una babele per tutti e per nessuno*, L'Ora, 1 marzo 1992.

Onofri M., *Bufalino nell'esilio delle parole*, "L'Indice dei libri del mese", a. IX, n. 5, maggio, pp.5-7.

Russo S., *I temi della Sicilia e della morte nelle opere di Gesualdo Bufalino*, "Studi novecenteschi", a. XIX, nn. 43-44, giugno-dicembre, pp.50-82.

1993:

Collura M., *La strage degli ultimi paladini*, "Corriere della Sera", 18 ottobre.

Heylen A., *La molteplicità del mentire ne "Le menzogne della notte" di Bufalino*, in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, pp.171-174.

Mortara Garavelli B., *Bufalino classico contemporaneo*, "La Rivista dei Libri", a. III, n. 3, marzo, pp. 27-29

Musarra Schroder U., *Enciclopedismo e molteplicità nel romanzo italiano contemporaneo (Eco, Bufalino, Malerba)*, in *Piccole finzioni con importanza*, cit., pp. 49-64.

Sebben V., *La citazione in "Diceria dell'untore" di Bufalino*, in *Piccole finzioni con importanza*, cit., pp. 167-170.

Tedesco N., *Per Bufalino. La musa che finge*, in *Interventi sulla letteratura italiana. L'occhio e la memoria*, Palermo, Lombardi, pp. 89-91.

1994:

Collura M., *Il sonno è di destra, il sogno è di sinistra. Votare per una lucida insonnia*, "Corriere della Sera", 19 dicembre.

Neirotti M., *Bufalino, la mia partita a poker con la vita*, "La Stampa", 17 novembre.

Onofri M., *Introduzione*, in G. Bufalino, *Argo il cieco*, Milano, Bompiani, "I Grandi Tascabili", pp. V-XIII.

1995:

Arbona G., *Desiderio e parola: Gesualdo Bufalino*, "Il Nuovo Areopago", a. XIV, n.s., n. 1, pp. 100-110.

Collura M., *Don Gesualdo tra miele e fiele*, "Corriere della Sera", 30 giugno.

Lazzarin S., *Gesualdo Bufalino: questioni editoriali e interpretative*, "Italianistica", a. XXIV, n. 1, gennaio-aprile, pp. 195-206.

1996:

Calcagno G., *Bufalino. Le dicerie di un solitario*, "La Stampa", 15 giugno.

Coletti V., *Moderno Pirandello*, "L'Indice dei libri del mese", a. XIII, n. 7, luglio, p. 10.

Collura M., *Addio a Bufalino, scettico cantastorie*, "Corriere della Sera", 15 giugno.

Giuliani A., *Quei personaggi tra fiaba e orrore*, "la Repubblica", 15 giugno.

Gramigna G., *Il mondo: un condominio che crolla*, "Corriere della Sera", 25 aprile.

Mondo L., *Addio Bufalino, siciliano amaro*, "La Stampa", 15 giugno.

Onofri M., *Il romanziere di Babele*, "L'Unità", 16 aprile.

Onofri M., *Don Gesualdo ci ha lasciato*, "L'Unità", 15 giugno.

Paccagnini E., *Giochi di citazioni bufaliniane*, "Il Sole-24 Ore", 28 aprile.

Picone G., *La scrittura oltre il deserto*, "Il Mattino", 15 giugno.

1997:

Papa E., *Gesualdo Bufalino*, "Belfagor", a. LII, n. 5, settembre, pp. 561-577.

1998:

Fried I., *Gesualdo Bufalino. Diceria dell'untore, un barocco novecentesco*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, pp.201-204.

Sanguinetti Katz G., *Il gioco degli specchi nell'opera di Bufalino: narcisismo e sdoppiamento*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, cit., pp. 205-214.

Zago N. (a cura), *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini. Interventi: M. Onofri, *In morte di Bufalino*, pp. 5-17; Scimè, *Alla Noce, un pomeriggio d'estate*, pp. 19-21; M. Collura, *Un'intervista per il "Corriere della Sera"*, pp. 23-31; N. De Vita, *Per ricordare un amico*, pp. 33-34; A. Scandurra, *La morte*, p. 35; G. Digiaco, *Riscontro alla Lettera di Capodanno*, p. 36; G. Cascone, *Laminetta comisana*, pp. 37-38; D. Voltolini, *Due fili*, pp. 39-43; G. Calcagno, *La jeune fille inconnue*, pp. 45-51; D. Barone, *Frammenti di un discorso su Bufalino*, pp. 55-59; G. Pitrolo, *Gli inventati ricordi di Gesualdo Bufalino: l'ambiguità e la memoria in Diceria dell'untore*, pp. 61-72; A. Zollino, *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, pp. 73-82; F. Caputo, *Diceria dell'untore. Sondaggi sulla sintassi*, pp. 83-96; A. Messina, *Morte di Giufà ovvero una morte annunciata*, pp. 97-102; G. Traina, *L'uomo invaso* (ed altre considerazioni), pp. 103-124; P.M. Sipala, *Una sciarada criminale*, pp. 125-132; F. Timeto, *Le parole di Freud. Immagini della psicoanalisi nella retorica bufaliniana*, pp. 133-143; E. Pellegrini, *Il teatro della morte*, pp. 145-165; R. Ricorda, *Oggetti di carta: parole e cose nella narrativa di Bufalino*, pp. 167-186; N. Genovese, *La lima nella pagnotta. Gesualdo Bufalino e il cinema*, pp. 187-205; N. Zago, *Il Boiardo di Bufalino*, pp. 207-216.

Zago N., *Tipologia del personaggio nella narrativa di Gesualdo Bufalino*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, cit., pp. 101-109.

1999:

Fusco M., *Le concierge et Tirésias*, "La Quinzaine littéraire", n. 761, 15 maggio, p.13.

2000:

Di Legami F., *Il sanatorio, la fortezza, la stanza di Bufalino. Scenari simbolici di complessità*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, L. S. Olschki, pp. 81-116.

Zago N., *Gesualdo Bufalino e altri autori iblei*, in *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura dell'Ottocento e del Novecento*, vol. 8, Roma, Editalia, pp. 399-406.

Zago N., *Sciascia e Bufalino*, in *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, pp. 161-175.

2001:

Biazzo Curry C., *La sicilianità come teatralità in Sciascia e Bufalino*, "Quaderni d'italianistica", a. XXII, n. 2, pp. 139-157.

Klopp C., *The return of the Spiritual, with a Note on the fiction of Bufalino, Tabucchi and Celati*, "Annali d'Italianistica", n. 19, pp. 93-102.

Monastra R.M., *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed empietà*, "Rivista di Studi italiani", a. XIX, n. 2, dicembre, pp. 107-118.

Zagarrio V., *La moviola della memoria. Il caso Bufalino*, "Studi Novecenteschi", n. 61, pp. 199-213.

2002:

Cassarino M., *Uno scrittore e la sua terra: Gesualdo Bufalino e la Sicilia "babba"*, "Sinestesie", a. I, n. 2, pp. 45-56.

Cinquegrani A., *La partita ascacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di*

Gesualdo Bufalino, Padova, Il poligrafo.

Zago N. (a cura), *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1". I. *Bufalino e il cinema*. Interventi di N. Zago, *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, pp. 17-25. II. *Bufalino e la musica*. Interventi di M.R. De Luca, *Fra musica e scena evocativa in Diceria dell'untore*, pp. 29-45; S.E. Failla, *Musica e musicofilia ne Le menzogne della notte di Bufalino*, pp. 47-59; E.E. Abbadessa, *Labirinti cartacei e musicali in Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatrac di Bufalino*, pp. 61-86. III. *Bufalino e la traduzione*. Interventi di N. Zago, Bufalino e la traduzione, pp. 89-99; M. Fusco, *Il traduttore innamorato*, pp. 101-107; A. Fabiani, *Dalla seduzione di lettura alla traduzione: Bufalino e gli "sghiribizzi" di Ramón Gómez de la Serna*, pp. 109-122; F. Rappazzo, *Prosa e poesia in traduzioni di scrittori*, pp. 123-150; S. Marano, *Bufalino fra New York e Londra: le traduzioni inglesi di Diceria dell'untore e Tommaso e il fotografo cieco*, pp. 151-163; F.A. Belgiorno, *Fortuna di Bufalino in Germania*, pp. 165-172; G. Bonanno, *Il delitto perfetto. Poetica e traduzioni negli aforismi di Bufalino*, pp. 173-182. IV. *Un romanzo della tarda modernità: Diceria dell'untore*. Interventi di: N. Zago, *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, pp. 185-193; M. Guglielminetti, *Il codice autobiografico di Diceria dell'untore*, pp. 195-203; R. Minore, *Ricordi d'un'intervista*, pp. 205-210; A. Di Grado, *"Che maestro questo don Gesualdo!"*, pp. 211-221; G. Lonardi, *Il Baudelaire di Bufalino: poeti per la Diceria*, pp. 223-233; R. Deidier, *Bufalino dalla poesia al romanzo*, pp. 235-245; C. Carmina, *Il sanatorio come microcosmo emblematici. Alcuni modelli letterari: Bufalino, Satta, Buzzati*, pp. 247-265; R.M. Monastra, *Diceria dell'untore tra sacro e profano*, pp. 267-277; E. Pellegrini, *I fiori della decadenza*, pp. 279-293; G. Traina, *Un palcoscenico di voci soliste? Il gioco dei personaggi in Diceria dell'untore*, pp. 295-320.

Zago N., *Sulla poesia di Gesualdo di Bufalino*, "Siculorum Gymnasium", n.s., a. LV, nn.1-2, gennaio-dicembre, pp. 514-520.

2003:

Collura M., "Diceria dell'untore", *elogio di un giocoliere della parola*, "Corriere della Sera", 29 settembre.

Cinquegrani A., *Il cavaliere e l'eroe tragico: Sciascia e Bufalino attraverso Nietzsche*, "Critica Letteraria", a. XXXI, fasc. II, n. 119, pp. 309-327.

2004:

Ceccuti G., *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, "Otto/Novecento", a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto, pp. 95-114.

Paino M., *Bufalino e le sue "ragioni"*, in *La parola quotidiana. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Atti del convegno, Catania, 6-8 maggio 2002, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, pp. 155-172.

Sole G. (a cura), *Bufalino e il jazz, discografia di una collezione*, Comiso, Salarchi Immagini, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 2"

2005:

Bonina G., *Il destino di uno scacchista*, "L'Indice dei libri del mese", a. XXII, n. 1, gennaio.

Paino M., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki.

Rizzo C. (a cura), *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, Firenze, Olschki. Interventi di C. Rizzo, *Presentazione*, pp.7-8; M.C. Pino, *Dalla parole di Giraudoux alla 'versione' di Bufalino: Susanna e il Pacifico*, pp. 9-39; S. Squatrito, *La storia di Alfonso e Bélasire, ovvero L'analisi di una passione*, pp. 41-74; R. Curreri, *Bufalino traduttore di Renan, ovvero interprete infinito di se stesso*, pp. 75-96; C. Rizzo, *Toulet e Bufalino: la scelta delle Contrerimes*, pp. 97-146; F. Alessandrello, *Bufalino traduttore di Baudelaire: un perfetto esempio di 'affinità elettiva'*, pp. 147-193; C. Cardone, *Gesualdo Bufalino e il rêveur sacré. Suggestioni esotiche e sfide précieuses*, pp. 195-212; D. Giusto, *Per Poe: leggere per scrivere*, pp. 213-228.

2006:

Carmina C., *Fasti seicenteschi nella scrittura di Gesualdo Bufalino*, "Archivi del Nuovo", n. 18/19, pp. 107-117.

Rodríguez Fierro M., *Consideraciones sobre la novela autobiográfica en la obra de Gesualdo Bufalino*, "Cuadernos de Filología italiana", n. 13, pp. 121-128

2007:

Cinquegrani A., *Shahmat. La profezia nera di Gesualdo Bufalino*, "Ermeneutica letteraria", n. 3, pp. 161-176.

Traina G., *Il romanzo del tempo e della felicità: "Argo il cieco" di Gesualdo Bufalino*, "Critica Letteraria", a. XXXV, n. 4, pp. 705-716.

2008:

Accardi A., *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, "Esperienze letterarie", a. XXXIII, n. 2, pp. 91-109.

Bosco V., *La formazione di uno scrittore. Il caso Bufalino (1981-1988)*, Roma, Nuova Cultura.

Citati P., *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, pp. 379-383.

Collura M., *Cercando l'eterno scacco matto*, "Corriere della Sera", 13 gennaio.

Corona R., *Traduction et poésie: de quelques champs synonymiques dans le recueil "L'amaro miele" de Gesualdo Bufalino*, in *La sinonimia tra lingue e parole nei codici francese e italiano*, Atti del Convegno, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007, a cura di Sergio Cigada e Marisa Verna, Milano, Vita e pensiero, pp. 343-366.

Corona R., *L'hyperbate de la mémoire: à propos des poèmes de Gesualdo Bufalino et de leur traduction en français*, Messina-Napoli, "Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti", n. 84, pp. 25-38.

Imbalzano E., *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, "Tascabili" Bompiani.

Aliberto C., *Gesualdo Bufalino, Letteratura siciliana contemporanea: Da Capuana a Verga, a Pirandello a Quasimodo, a Camilleri: tra storia, disinganno, lirismo ed ironia.*

2009:

Catalano M.G., *Bufalino-Romanò: giochi di luce e d'ombra per un "carteggio di gioventù"*, "Le forme e la storia", n.s., a. II, n. 1, pp. 179-190.

M.G., *La parola incisa. Sciascia fra Bufalino e Consolo*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta, S. Sciascia, pp. 47-56.

2010:

Cacciatore G., *Nel laboratorio di Bufalino*, "Critica letteraria", n. 4, pp. 777-799.

Margarese I., *La parabola della falena. Introduzione a Bufalino e la cultura visuale*, in *Auguri don Gesualdo* di F. Battiato, Palermo, Kasba Comunicazioni, 2010 [pubblicazione f. commercio unita al DVD promo del docufilm].

Rizzo C. (a cura), *I carnets di traduzioni poetiche. Un inedito di Gesualdo Bufalino*, con illustrazioni di B. Caruso, Acireale-Roma, Bonanno.

Altese M. P., *Epifanie isolate. Bufalino, il giovane artista e Joyce*, "Spiragli", a. XXII, nn. 3-4, pp. 5-10.

2011:

Ferlita S., *Bufalino dimenticato*, "La Repubblica", 10 dicembre.

Pupo I., *Una faccenda pirandelliana, oltre che borgesiana. Sciascia, Bufalino e la fotografia*, in *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, pp. 131-152.

Rizzarelli M., *Tommaso e il fotografo cieco ovvero i paradossi della camera oscura*, in A. Casillaghy, A. Riem Natale, M. Romero Allué, R. De Giorgi, A. Del Ben, L.

Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, vol. I, pp. 425-434.

2012:

Panetta M., *L'omaggio di Gesualdo Bufalino alla tradizione letteraria*. Diceria dell'untore, in *Guarire il disordine del mondo: prosatori italiani tra Otto e Novecento*, Modena, Mucchi, pp. 179-189.

Panetta M., *Il fondale del Risorgimento nelle Menzogne della notte*, in *Guarire il disordine del mondo: prosatori italiani tra Otto e Novecento*, Modena, Mucchi, pp. 191-199.

Traina G., <<La felicità esiste, ne ho sentito parlare>>. Gesualdo Bufalino narratore, Cuneo, Nerosubianco.

2013:

F. GURRIERI, Il sonno dei grandi isolani. Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino, davanti alla morte, secondo Ernestina Pellegrini, *Nuova Antologia*, ottobre- dicembre 2013, pp 376-378.

2014:

Zago N.-Traina G. (a cura di), *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno Edizioni. Interventi di: N. Zago, Preambolo, pp. 13-17; G. Alvino, Effetto Ikebana, pp. 19-43; A. Cinquegrani, Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo, pp. 45-69; D. Perrone, Parola e silenzio nell'opera di Gesualdo Bufalino, pp. 71-84; A. Sichera, Echi strutturali e lessico religioso nel primo Bufalino, pp. 85-103; M.C. Paino, Autobiografia in corpore vili, pp.105-123; G. Traina, L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista, pp. 125-150; M. Panetta, Luminismo ossimorico e suggestioni longhiane: fieli e mieli del Bufalino saggista, pp. 151-171; G. Cacciatore, L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino, pp. 172-204.

2015:

Sciaccia A., *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Gesualdo Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, "Xanadu".

Paino M., *La stanza degli specchi. Esercizi di lettura sui romanzi di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, "Occasioni critiche".

2016:

M. R. Mastropaolo, *Il Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino: un'opra in versi*, «Studi di erudizione e di filologia italiana», V, Roma, 2016, pp. 275-343.

Le conversazioni con Gesualdo Bufalino, Il portolano: periodico di letteratura, n. 86/87, 3/4, 2016, Firenze.

Caputo A., *Arte della variazione. I racconti di Gesualdo Bufalino*, "Parole Rubate", fasc. n. 14, dicembre, pp. 177-188

Ferraro A., *Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle varianti redazionali*, "Diacritica", a. II, fasc. n. 2 (8), 25 aprile, pp. 19-42.

Zago N., *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, "Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino" N.S., 228 p

2017:

Caputo F., *I due tempi delle "Opere" di Gesualdo Bufalino*, in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, n. 2, 2017.

M. Onofri, *Della scrittura mista e d'invenzione*, Paragone, a. LXVIII. Terza serie, agosto-dicembre 2017, pp 86-95.

2018:

Carmina C., *A noi due*, Bonanno, 2018.

ALTRI SCRITTI CITATI:

- Ajello N., *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974.
Barthes R., *Il teatro di Baudelaire*, in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972.
Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Tre versione (1936-39), Donzelli, Roma 2012.
Berardinelli A., *Non incoraggiate il romanzo*, Marsilio 2011
Cecchi E., *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, "I Meridiani", Mondadori, 1997.
Cigada S. e Verna M. (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Vita e Pensiero, Milano 2006.
Debenedetti G., *Proust*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
Falqui, E., *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Roma, Newton Compton, 1993.
Macchia G., *Baudelaire e la poetica della malinconia*, in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1997.
Michelstaedter C., *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 2002.
Montaigne M., *Saggi*, traduzione di Garavini F. e note di Turnon A., Milano, Bompiani, 2012.
Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Cortina Raffaello 2016.
Onofri M., *Fughe e rincorse. Ancora sul Novecento*, InSchibboleth, Roma 2018.
Petrarca F., *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, Roma, Donzelli, 2004, p. 846.
Pischedda B. (a cura di), *La critica letteraria e il «Corriere della sera», vol. I, 1876-1945*, Fondazione Corriere, Milano, 2011,
Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto (Dalla parte di Swann)*, "I Meridiani", vol. I, Milano 2006
Quasimodo S., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1971.
Sciascia L., *Cruciverba*, in *Opere 1971-83*, Bompiani, Milano 1979
Sciascia L., *Le parrocchie di Regalpetra*, Laterza, Bari, 1956.
Sciascia L., *Kermesse*, Sellerio, Palermo 1982.
Francesco di Sales, *Filotea. Introduzione alla vita devota*, Paoline editoriale libri, Milano 1984.
Thomas D., *Poesie*, Torino, Einaudi, 1965.